



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dottorato di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali

TESI DI DOTTORATO
CICLO XXX

PASOLINI E LA MUSICA, LA MUSICA E PASOLINI

Cammino sonoro attraverso l'opera di Pasolini e le intonazioni di
Bussotti, De Carolis e Modugno

Claudia Calabrese

tutor: prof. Sergio Bonanzinga

co-tutor: prof. Giorgio Ruberti

ANNO ACCADEMICO 2017/2018

PASOLINI E LA MUSICA, LA MUSICA E PASOLINI

Cammino sonoro attraverso l'opera di Pasolini e le intonazioni
di Bussotti, De Carolis e Modugno

Claudia Calabrese

INDICE

NOTE INTRODUTTIVE	7
Pasolini, la musica, i suoni	12
Selezione delle opere, organizzazione dei contenuti e questioni metodologiche.....	17
Fonti e confronti con la critica.....	22
PRIMO MOVIMENTO - MUSICHE E SUONI NELLA VITA E NELL'OPERA DI PASOLINI.....	26
CAPITOLO I - IL FRIULI.....	27
1. «Prima il silenzio, poi il suono o la parola».....	27
1.1. <i>Studi sullo stile di Bach</i>	30
1.2. Analisi del <i>Siciliano</i> [la <i>Siciliana</i>] della <i>Sonata n. 1 per violino solo</i> di Johann Sebastian Bach BWV 1001.....	35
1.3. <i>Adagio della Sonata n. 1</i> BWV 1001 di Johann Sebastian Bach.....	49
1.4. «L'anello che ci lega alle forme inconfondibili»	53
2. «I primi semi di un pensiero musicale».....	61
3. Il «grembo sonoro» friulano.....	68
4. La colonna sonora 'verbalizzata' nella narrativa degli anni Quaranta.....	70
5. Il ruolo della musica nell'impegno pedagogico	80
6. Appendice documentaria.....	85
CAPITOLO II - ROMA	88
1. L'ingresso nella storia.....	88
2. Canti popolari e canzonette nella narrativa	92
2.1. «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora...»	93
2.2. Una 'nuova preistoria': «e il popolo canta».....	100
3. Cinema, letteratura e musica	109
4. Le canzoni per Laura Betti.....	119
5. Verso gli anni Settanta: il caso de <i>L'orecchiabile</i>	126
6. Appendice documentaria.....	133
7. Dal primo al secondo 'movimento'	142

SECONDO MOVIMENTO- MUSICA PER PASOLINI147

CAPITOLO III- MEMORIA: VOCI E ORCHESTRE DI BUSSOTTI PER LA BANDIERA ROSSA DI PASOLINI148

1. Questioni di metodo	148
2. La ricerca culturale di Bussotti e Pasolini negli anni Sessanta	151
3. <i>Alla bandiera rossa</i>	157
3.1. Analisi del testo.....	160
4. <i>Memoria con voci e orchestre</i> , prima esecuzione assoluta: la terza “Settimana Internazionale Nuova Musica”	163
5. <i>Memoria</i> : Il valore semantico dell’intonazione in rapporto al contesto storico e culturale	168
5.1. Composizione e disposizione dell’organico strumentale e vocale della Seconda Parte di <i>Memoria</i> . Tra sperimentazione e tradizione	170
5.2. Intonazione del testo di Pasolini.....	171
5.3. Frammentazione del testo vocale e interpretazione. Il ‘Coro di solisti’....	174
6. Conclusioni.....	177
7. Appendice documentaria.....	180

CAPITOLO IV-DANZE DELLA SERA DI DE CAROLIS E PASOLINI.....182

1. Introduzione	182
2. Una carica di vitalità nel cuore degli anni Sessanta.....	185
3. Il libretto del disco e i versi non musicati	194
4. <i>Danze della sera. Suite in modo psichedelico (5’20”)</i>	201
5. Appendice documentaria.....	212

CAPITOLO V- CHE COSA SONO LE NUVOLE?214

1. Premessa.....	214
2. La metafora degli specchi	220
4. Esperienze a confronto.....	227
5. La musica nel film tra realtà e finzione, doppio e sospensione del senso.....	234
5.1. <i>Che cosa sono le nuvole?</i> La canzone di Modugno/Pasolini	236

5.2. L'Adagio dal <i>Quintetto per archi n. 3 in Sol minore</i> K 516 di W. A. Mozart....	245
5.3. Altre musiche di scena.....	247
6. Conclusioni.....	250
7. Appendice documentaria.....	255
PASOLINI DOPO PASOLINI - INTERVISTE	261
‘Un ricordo di Pasolini’. Intervista a Dacia Maraini	262
Conversazione sulla musica con Giovanna Marini.....	268
Intervista a Gianni Ripani e a Gianfranco Coletta dei Chetro & co.	279
NOTE CONCLUSIVE.....	284
BIBLIOGRAFIA	288
FONTI MUSICALI.....	300

LEGENDA

L'edizione di riferimento dell'opera di Pasolini, quando non diversamente precisato, è l'*opera omnia* diretta da Walter Siti pubblicata da Mondadori nella collana «I Meridiani»; data la frequenza con cui ricorre, abbrevio con le sigle in elenco, seguite dal numero romano del volume/tomo e dal numero arabo della paginazione.

RR – Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, due volumi, Milano, Mondadori 1998

SLA – Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, due tomi indivisibili, Milano, Mondadori 1999

SPS – Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori 1999

TE – Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori 2001

PC – Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, due tomi, Milano, Mondadori 2001

TP – Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, due tomi indivisibili, Milano, Mondadori 2003

Con le sigle *LE I* e *LE II*, indico rispettivamente il primo e il secondo volume delle lettere di Pasolini delle edizioni Einaudi:

LE I – Pier Paolo Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1986

LE II – Pier Paolo Pasolini, *Lettere (1955-1975)*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1988

A mia madre, Emilia,
che amava la musica e la poesia

NOTE INTRODUTTIVE

Doma na roba i ài vut tal mond.
Ma se roba? [...] la orela...
I sintivi i pluvics ch'a ciantavin
li vòus dai contadins, dai pes-ciadòurs,
li ciampanis e li cansonetis...¹

PIER PAOLO PASOLINI

Allora non avevo mai visto Pasolini e
rimasi piacevolmente sorpresa nel notare
quanto conoscesse la musica di Bach
e come ne parlasse
con estrema padronanza e competenza,
al punto da farmi venire il sospetto
ch'egli fosse un musicista.²

GIOVANNA MARINI

L'immenso 'territorio' dell'opera di Pasolini da oltre quarant'anni sollecita senza interruzione stimolanti dibattiti e dà l'avvio a sempre nuove prospettive di indagine. In tempi recenti, anche la critica musicologica ha offerto il suo contributo, soprattutto in relazione alle cosiddette 'applicazioni musicali' che nei film pasoliniani giungono a toni espressivi altissimi e contribuiscono a restituire il senso profondo dell'opera. Tuttavia il 'pensiero musicale'³ di Pasolini matura molto prima dell'approdo al cinema. L'intuizione che musica e suoni oltrepassino i confini visibili del reale, ne evocano il mistero e conducano

¹ (*Solo una cosa ho avuto nel mondo. Ma che cosa? [...] l'orecchio... sentivo i gabbiani che cantavano, le voci dei contadini, dei pescatori, le campane e le canzonette...*) PIER PAOLO PASOLINI, *Chan Plor*, da «*Tal còur di un frub*», in TP I, p. 287.

² Giovanna Marini ha musicato molte liriche friulane di Pasolini. L'ultimo suo lavoro è *Jo i soy. Ricordando Pasolini*, Udine, Nota editore 2016. Cfr. <http://pasolinipuntonet.blogspot.it/2012/11/giovanna-marini-allora-non-avevo-mai.html> per la citazione in esergo (pagina visitata il 27/05/2017). Un'intervista a Giovanna Marini è nella parte finale di questo lavoro intitolata *Pasolini dopo Pasolini - Interviste*.

³ L'interesse qui è rivolto all'attrazione di Pasolini per la musica in quanto arte dei suoni organizzati, ma anche a tutto ciò che risuona e trova spazio nell'opera: i suoni naturali e prodotti dall'uomo nella vita quotidiana – il canto degli uccelli, il suono delle campane – e persino alle cose che, nell'immaginazione di Pasolini, 'cantano': il radicchio nei campi, le foglie, le acque.

l'espressione a un livello più complesso e profondo è osservabile già nella riflessione critica e nella letteratura degli anni Quaranta.

Come dirà nel 1972, riferendosi al cinema (ma queste parole potrebbero trasferirsi alla più generale poetica pasoliniana):

La fonte musicale [...] sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita.⁴

Altre sue dichiarazioni, tuttavia, – «la musica nel film ha senz'altro un grande valore emotivo, ma è sempre fiancheggiatrice rispetto a tutto il resto: sia rispetto al dialogo che rispetto all'immagine»⁵ – sembrano confinare la musica a un ruolo ancillare. È stato lo studio dell'opera e della vita di Pasolini a fugare ogni dubbio e a farmi maturare la convinzione che il suo personalissimo 'pensiero musicale' avesse un ruolo fondamentale nelle ardite 'architetture' espressive che il poeta andava costruendo.

Questo lavoro, dunque, è animato dall'ambizioso obiettivo di verificare come suoni e musiche entrino in relazione con le risonanze interiori del poeta, si colleghino al vissuto e alla riflessione razionale per ricavarne, in definitiva, il ruolo nella poiesi artistica e le funzioni nello spazio dell'opera. Pasolini, si sa, è innanzitutto poeta ed è da poeta che utilizza musica e suoni nella poesia, nel cinema, nella letteratura: eppure, talvolta sembra non gli basti: «[...] vorrei essere scrittore di musica,/ vivere con degli strumenti/ dentro la torre di Viterbo [...]/ e lì comporre musica/ l'unica azione espressiva/ forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà».⁶ Perciò non stupisce di trovare nella sua produzione versi per canzoni e progetti di spettacoli musicali, né che negli anni Sessanta a fianco di altri intellettuali intervenga nel dibattito sulla canzonetta di consumo. Tuttavia, nell'immensa produzione saggistica, si contano poche riflessioni razionali sulla musica, scritte, o espresse nelle interviste, più per difendersi dalle critiche che per l'esigenza di contraddire un uso apparentemente istintivo della musica: solo in apparenza, giacché Pasolini inserisce consapevolmente la musica nel *pastiche* stilistico in modo che sia funzionale alla costruzione di combinazioni suggestive e cariche di senso. A questo proposito, molto interessanti, per

⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in *PC II*, p. 2796.

⁵ -, *Mamma Roma*, in *PC II*, p. 2826. Altrove il regista dice: «La musica è [...] l'elemento clamoroso, la veste quasi esteriore di un fatto stilistico più interno [...] considero la musica un elemento molto esteriore del film, un po' una cornice [...]». -, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in «Bianco e Nero», n. 6, giugno 1964 ora in *PC II*, pp. 2844-2879; le citazioni sono a p. 2846 e 2862.

⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, in *TP II*, p. 1288.

chi voglia davvero comprendere, sono i tentativi del poeta di entrare nelle trame dell'arte musicale, del suo linguaggio, delle regole e della tecnica, effettuati direttamente su una selezione di spartiti di J. S. Bach, nelle cui 'architetture' egli trova non solo qualche corrispondenza con la costruzione dell'arte poetica – con i dovuti distinguo che si premura di sottolineare tra la musicalità della poesia e la musicalità della musica – ma anche con quei contenuti che sente il bisogno di esprimere: forse è proprio a partire dai ragionamenti di Pasolini sulla musica di Bach che è possibile indagare le ragioni per cui, come dirà, la musica applicata riesce a «sentimentalizzare i concetti» e «concettualizzare i sentimenti»⁷ e a veicolare il senso profondo del film.

Da qui parte il mio studio, dalle riflessioni sulle capacità espressive della musica, dall'(in)canto per l'arcaica parola poetica, dall'ascolto dei suoni della vita, del grembo sonoro del Friuli, delle canzoni e delle musiche popolari, delle musiche da ballo americane che iniziano a diffondersi negli anni Quaranta, delle canzonette di consumo. C'è la passione per la musica classica e per la musica popolare, per i suoni e le voci del paesaggio, per il canto come manifestazione immediata del corpo che risuona e pare avere la capacità di porsi fuori dalla storia e, insieme, di evocare un passato che sprofonda nel mito. I dati del vissuto musicale si ampliano con la riflessione sulla musica che emerge dai pochi scritti e si intrecciano alla produzione artistica dove i suoni si vestono di sensi metaforici e divengono strumenti capaci di rinviare a ciò che di più profondo è nella realtà.

Una siffatta prospettiva d'indagine, già molto complessa, si amplia ulteriormente se si allarga l'orizzonte alle composizioni musicali – pressoché inesplorate da una prospettiva musicologica – che s'ispirano all'opera e alla stessa vita di Pasolini. A riprova dell'interesse del mondo della musica per Pasolini, basti osservare le tante iniziative che ogni anno vengono promosse da soggetti pubblici e privati, soprattutto nella ricorrenza della sua morte (2 novembre del 1975). In particolare, nel 2015, in occasione del quarantennale, memorabile è stata la visita a Casarsa della *rock star* americana Patty Smith che al poeta ha dedicato il suo concerto a Udine (1 agosto 2015) e che non ha mai nascosto l'influsso che l'uomo e l'artista Pasolini hanno esercitato sulla sua formazione.⁸ E ancora *Idroscalo Pasolini*, la prima opera lirica sul poeta, commissionata dal "Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano" e andata in scena a luglio 2015: un atto unico di teatro musicale con quattro cantanti, cinque attori e un *ensemble* diretto da Marco Angius con le musiche del compositore romano Stefano

⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in *PC II*, p. 2795.

⁸ Cfr. <http://messaggeroveneto.gelocal.it/tempo-libero/2015/08/01/news/fu-pier-paolo-pasolini-a-indicarmi-la-strada-1.11867382> (pagina visitata il 30 maggio 2017).

Taglietti e la regia di Carlo Pasquini (autore anche del libretto dell'opera). Sempre nel 2015, la *band* pordenonese dei *Tre allegri ragazzi morti* ha riproposto lo spettacolo di disegni, musica e parole ispirato alla biografia del poeta friulano: *Pasolini, l'incontro* e Musica Insieme e Unipol hanno messo in scena *Vorrei essere scrittore di musica. Pier Paolo Pasolini poeta dei suoni* con il violoncellista Mario Brunello, Vinicio Capossela, Neri Marcorè, Giuseppe Battiston e Glauco Venier.⁹

Del 2016 sono *Jo i soj. Ricordando Pasolini* di Giovanna Marini per coro e voce recitante su testi di Pasolini¹⁰ e il disco con le musiche di Azio Corghi frutto di uno spettacolo di musica e poesia che nel 2015 ha celebrato Pasolini al Teatro Comunale *Giuseppe Verdi* di Pordenone.¹¹ E ancora: del compositore Remo Anzovino è *L'alba dei tram - Dedicato a Pasolini* (Incipit Records/Egea Music 2015); Luigi Maieron è autore e interprete delle bellissime musiche dei *Turcs tal Friul*;¹² a Sandro Stellin dobbiamo le intonazioni di alcuni testi friulani di Pasolini confluite ne *I dis robàs: concerto Pasolini* uno spettacolo-concerto ideato da Anna Romano, recentemente riproposto al “Cajka Teatro d'Avanguardia Popolare” di Modena.¹³ Altri se ne potrebbero citare: qui ne ho ricordati soltanto alcuni per mostrare quanto vivo sia l'interesse dei compositori di musica per il nostro poeta. È naturale che un mondo così vasto e articolato reclami l'interesse di chi si occupa di indagare il rapporto di reciprocità tra Pasolini e la musica.

Perché acquisti valore conoscitivo e ci aiuti a comprendere, non solo come e perché Pasolini ispiri così tante composizioni musicali, ma anche cosa effettivamente del suo messaggio oggi transiti ai fruitori – soprattutto se giovani, soprattutto se è esclusivamente attraverso questa via che s'accostano al suo pensiero – bisognerebbe ricercare le ragioni di questo interesse da cui sono derivate opere poetico-musicali interessantissime che hanno arricchito il panorama della musica di ogni genere. La scelta di intitolare ‘movimenti’ le due parti di questo lavoro non è casuale: il movimento indica i fermenti dei ‘laboratori’ artistici

⁹ Cfr. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/10/03/brunello-e-pasolini-bach-i-corpi-il-cieloBologna12.html> (pagina visitata il 30 maggio 2017).

¹⁰ Cfr. <https://www.giovanamarini.it/copia-di-eventi> (pagina visitata il 30 maggio 2017).

¹¹ *Tra la carne e il cielo. Filigrane bachiane. D'après cinq chansons d'élite*, Decca 2016, Orchestra Filarmonica di Torino, direttore Tito Ceccherini, 60'48”.

¹² *I Turcs* hanno ispirato molti compositori di musica: da Luigi Nono e Giovanna Marini, a Puccio Migliaccio e Luigi Maieron. Quest'ultimo mi ha raccontato, nel corso di una bella conversazione telefonica, di non aver fatto alcuno sforzo a pensarli in musica perché la partitura era per così dire già nel testo di Pasolini. LUIGI MAIERON, *I Turcs tal Friul di Pier Paolo Pasolini*, Black Nota – Nota Music, Udine 2009.

¹³ Cfr. <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/ripresa-dello-spettacolo-musicale-i-dis-robàs-su-testi-friulani-di-pasolini/> (pagina visitata il 30 maggio 2017).

ed intellettuali del poeta e dei compositori presi in esame, e il modo in cui entrano in relazione. Le analisi di *Memoria* (Bussotti/Pasolini) e di *Danze della sera* (De Carolis/Pasolini), due opere molto diverse composte mentre Pasolini era in vita, mi sembra permettano una valutazione critica della questione: gli esiti del mio lavoro mi auguro possano servire da stimolo ad avviare ulteriori riflessioni e approfondimenti.

PASOLINI, LA MUSICA, I SUONI

Dalla scelta del friulano, adottato nei primi anni Quaranta «come una sospesa partitura di suoni musicali ricreati da lontano, e congeniali all'espressione di un io sensibile alla commozione della nostalgia e alla trasfigurazione visionaria della realtà»¹⁴, a un'incessante riflessione sul rapporto fra realtà e rappresentazione,¹⁵ al 'cinema di poesia', ogni elemento del laboratorio di Pasolini ci racconta di un uomo, e poeta, che aspira ad aderire il più possibile al suo mondo¹⁶ e che per farlo intreccia nel tessuto poetico vari codici espressivi che gli permettono di «raggiungere la vita in modo più completo»:¹⁷ la musica, i suoni, le voci, la dimensione orale della realtà giocano, a tal fine, un ruolo importante. Pasolini sa bene che la ricerca del metodo migliore di riprodurre la realtà con la realtà comporta il problema della trasmissione della cultura da una condizione legata all'oralità a un'altra scritta, con tutti i risvolti connessi al processo di 'traduzione' e trasformazione. Ne *La reazione stilistica* (1960), inclusa nella raccolta *La religione del mio tempo*, leggiamo:

Sono infiniti i dialetti, i gerghi,
 le pronunce, perché è infinita
 la forma della vita:
 non bisogna tacerli, bisogna possederli [...]»¹⁸

Possederli dandogli forma grafica, forma 'orale-grafica'. «La parola poetica di Pasolini è

¹⁴ ANGELA FELICE, *L'utopia di Pasolini*, Udine, Bottega Errante Edizioni 2017, p. 21.

¹⁵ Pasolini amava dipingere e, come racconta in *Douce*, sin da bambino si poneva il problema del rapporto fra realtà e rappresentazione. Così scrive: «Ricordo l'ossessione di quelle forme di oggetti, e quella specie di infermità, di disagio, quasi di svenimento, che mi dava la resistenza delle cose a farsi impadronire da me pur nel compromesso della finzione. [...] Ricordo che un giorno suddivisi il foglio in dieci spicchi, e vi figurai la creazione del mondo: avevo appena tredici anni, e abitavo a Cremona. La cucina era il teatro delle mie avventurose manovre mentali, e mi vedeva chino su quel foglio, da null'altro assillato che dal *puro* problema del rapporto tra il reale e il finto». PIER PAOLO PASOLINI, *Douce*, in RR I, pp. 184-185.

¹⁶ Pasolini, che è un intellettuale borghese, si soffre borghese e col cuore aderisce *in toto* al suo popolo con cui cerca un rapporto diretto e non mediato da linee teoriche o programmatiche.

¹⁷ Così Pasolini: «Già il dialetto era per me il mezzo di un approccio più fisico ai contadini, alla terra, e nei romanzi 'romani' il dialetto popolare mi offriva lo stesso approccio concreto, e per così dire materiale. [...] Il cinema mi consente di mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi addirittura sensuale». PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno del Centauro. Incontro con Jean Duflot* (1969-1975), in *SPS*, p. 1413.

¹⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *La reazione stilistica*, in TP I, p. 1041.

[...] orale, non libresca, fatta più per essere recitata che per essere letta», scrive lo studioso Paolo Lago citando l'intervista che Pasolini rilascia a Sergio Arecco in cui il poeta afferma: «Non è un merito né un demerito ma credo che poche poesie siano adatte ad essere lette 'ad alta voce' (ad essere orali) come le mie». ¹⁹ In effetti, sin dall'inizio, l'impulso a scrivere poesie proviene da una suggestione sonora: «**Risuonò** la parola ROSADA. [...] E scrissi subito dei versi, in quella parlata friulana della destra del Tagliamento, che fino a quel momento era stata solo **un insieme di suoni**: cominciai per prima cosa col rendere grafica la parola *ROSADA*». ²⁰

Naturalmente, non si tratta soltanto di una 'trascrizione': sin dagli anni Quaranta, le riflessioni critiche sulla poesia e sulla musica mostrano come il poeta cerchi in entrambe le arti, o in una combinazione delle due, la capacità di incorporare il sentimento umano, la realtà delle cose e l'infinito. Il suo realismo ha a che fare con il bisogno di comprendere la realtà – nel senso di *cum-prebendere*, prendere con sé, accogliere – e di esserne accolto: ²¹ questo è un nucleo fondamentale del pensiero pasoliniano che, seppur contraddittorio, appare costante nel tempo; il primo passo nella direzione della comprensione, così intesa, sembrerebbe derivare proprio dalle modalità di rappresentazione della realtà. È qui che la musica, accanto ad altri linguaggi (la pittura, il disegno...) assume un ruolo importante.

Dalle proiezioni del proprio vissuto interiore sul paesaggio sonoro, racconto di una storia intima, o di un desiderio, ai tentativi di oggettivare e rappresentare il contesto storico-sociale di un'intera comunità che si esprime anche attraverso i suoni, i rumori e le preferenze musicali, ²² alla necessità di riaffermare qualcosa che non esiste più nella realtà oggettiva:

¹⁹ PAOLO LAGO, *L'ombra corsara di Menippo*, Firenze, Le Monnier 2007, p. 14 e nota 5.

²⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 62, neretto mio.

²¹ Talvolta sembra che tra Pasolini e la realtà ci sia un diaframma, il diaframma della diversità. Certo, la sua omosessualità vissuta con un fortissimo senso di colpa, deve aver contribuito ad alimentare questa percezione. Ma poi il diaframma tra il poeta e la realtà si consolida man mano che il mondo va nella direzione dell'omologazione culturale. Così Pasolini: «La borghesia, da ragazzo, nel momento più delicato della mia vita, mi ha escluso: mi ha elencato nella lista dei reietti, dei diversi: e io non posso più dimenticarlo. Ne è rimasto in me un senso di offesa, e appunto, di male [...]. Non è stata una pura coincidenza il fatto che io abbia trovato consolazione, cacciato dai centri, nelle periferie»; in LEONARDO PERSIA, *Pasolini e «la malattia del mondo futuro»*, in «Rapporto confidenziale», rivista digitale di cultura cinematografica, Lugano Svizzera, Arkadin 2012; consultabile online: [http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=22111#\(12\)](http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=22111#(12)) (pagina visitata il 9 settembre 2017). Persia così commenta: «Non saranno coincidenze, in relazione alla propria condizione, nemmeno l'osservazione dolorosa della mutazione antropologica dei propri oggetti d'amore, né tantomeno l'intuizione soffocante della borghesia come unica, insindacabile condizione umana (a dispetto, tutto nominale, di un'opposizione, anche estrema, ad essa)».

²² Pasolini ha ben compreso che, ogni uomo, ogni società, ogni cultura si esprime anche attraverso una specifica dimensione sonora e attraverso le preferenze musicali. Mentre la storia avanza, ad

tutto risuona nella produzione artistica pasoliniana.

Il carattere riflessivo di Pasolini, che si manifestava anche nel suo pacatissimo modo di parlare, con un timbro di voce delicato e ricco di pause, ben si accorda con una naturale propensione all'ascolto,²³ tradotta negli scritti in sonorità che si fanno espressione letteraria e poetica. Come riporta Enzo Siciliano, Gadda definiva il romanzo *Ragazzi di vita* una «colonna sonora».²⁴ D'altra parte, molto prima dei romanzi romani, già nei racconti giovanili, troviamo significative descrizioni del 'paesaggio sonoro':

[il casarsese pare contenere] un'eco di cori liturgici cantati nella penombra [mentre a San Giovanni l'estate risuona di] canti a mezza voce, di rumori perduti nelle loro vibratili risonanze [...] gridi improvvisi da qualche orto perduto nel tepore [...] motivi di canzoni accennate da lontano in coro.²⁵

Nella poesia friulana, come nota Santato, «Il dialetto viene percepito tra sollecitazioni sonore e cromatiche di derivazione simbolista: il suono è già immagine. La preminenza del suono sul concetto è assoluta».²⁶ E così infatti si esprime Pasolini:

Per noi ormai lo scrivere in friulano è un fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto ricercato (e anche il nostro Pascoli, per quanto disordinatamente) cioè una 'melodia infinita'.²⁷

«Fissare» una «melodia infinita», dice Pasolini, mentre ascolta e osserva il mondo, e se

esempio, il popolo ignaro canta. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Canto Popolare*, in TP I p. 784 e ss.

²³ Questa propensione all'ascolto si traduce in accoglienza dei suoni e della musica nel vissuto. Come conferma Enzo Siciliano: «Pasolini lavorava accanitamente al mattino [si riferisce qui ai primi anni Sessanta], in casa, sul giradischi di musica settecentesca: Bach, Vivaldi, soprattutto». Cfr. ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Oscar Mondadori 2005, p. 268. Sorprende che Roberto Calabretto – il quale nel suo volume dedica diverse pagine alla discoteca privata di Pasolini – scriva che egli «verosimilmente, non ascoltava neppure molti dischi, oppure programmi radiofonici» e a sostegno di questa ipotesi dica: «Le tante immagini, le foto che oggi circolano in quantità enorme nelle sue innumerevoli biografie o nei saggi a lui dedicati non lo ritraggono mai in un atteggiamento di ascolto», Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero 1999, p. 15 e pp. 27-35.

²⁴ ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, cit., p. 211.

²⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *I parlanti*, in RR II, pp. 182-183.

²⁶ GUIDO SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci 2012, p. 46.

²⁷ Lettera a Franco de Gironcoli del 3 novembre 1945. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *LE I* pp. 209-210. Pasolini poi ritorna sul tema nel secondo 'Stroligut', 2, avril 1946, p. 15 (cfr. -, *SLA I*, p. 161).

stesso nel mondo, ne enuclea il senso che risuona del suo pensiero – dove il suono è, quasi immutabile presenza arcaica e arcana nelle parole, eppure *scorre*, sintesi fra Parmenide ed Eraclito – e lo travasa nell'opera trasformato dietro la spinta della tensione poetica, lirica e soggettiva, che egli vi ha proiettato.

Il rapporto con musica e suoni assume varie declinazioni nel pensiero di Pasolini, ma c'è una costante che mi sembra importante sottolineare da cui come per gemmazione derivano tutte le altre applicazioni o idee. Si tratta di 'Carne e Cielo', due tensioni opposte e inconciliabili, ma coesistenti, che egli sente nella musica di Bach di cui tento, collegandole al vissuto, di individuare la genesi nell'animo del poeta. Vanno naturalmente interpretate per comprendere come poi s'innestino 'nel pensiero musicale', che ruolo abbiano nella ricerca della sorgente della parola poetica nella quale più si condensa la sostanza sonora, e come il poeta le collochi nell'opera. E gran parte delle declinazioni del suo pensiero – la tensione verso l'infinito, la necessità di fare ordine nel caos della passione, il problema del rapporto fra contenuto ed espressione, inesprimibile ed espresso, il mistero della musica, delle parole poetiche arcane e 'universali', il tema della significazione musicale e poetica – mi sembra rimandino a 'Carne e Cielo', che è anche contrasto tra imperfezione e perfezione, che dalla vita si trasferisce all'opera.

Ebbene, queste istanze s'inseriscono in un itinerario cronologico lineare ma intermittente nel suo farsi, il cui movimento è fatto di ritorni e di accelerazioni, nel quale Pasolini sembra mosso sia dall'esigenza di farsi comprendere, perché al di fuori della comprensione c'è la morte – «La morte non è/ nel non poter comunicare/ ma nel non poter più essere compresi»²⁸ – sia di trattenere qualcosa che altrimenti andrebbe perduto per sempre e che proprio nel possedere natura orale manifesta maggiormente la sua fugacità. Interessante a questo proposito il colloquio del regista con Gideon Bachmann:

GIDEON BACHMANN – Adesso ho capito perché fai trenta inquadrature al giorno, mentre un altro regista ne fa cinque: perché sei di fretta. Quando tu lavori mi dai sempre l'impressione di essere di fretta.

PIER PAOLO PASOLINI – Sì, è vero.

GIDEON BACHMANN – In fondo anche questo [...] è tutto volto...

PIER PAOLO PASOLINI – ... a salvare qualcosa.²⁹

²⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Una disperata vitalità*, in *TP I*, p. 1183.

²⁹ Così Pasolini si esprime nel settembre del 1974, intervistato da Gideon Bachmann. Cfr. *Pier Paolo Pasolini, Polemica Politica Potere, conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di Riccardo Costantini, Milano, Chiarelettere 2015, p. 60. Ma già anni prima aveva scritto: «Ciò che non esprimo muore./ Non

Cosa salvare se non quell'originaria innocenza dell'uomo che s'annida nelle lingue dei parlanti, nei corpi, e persino nei suoni del paesaggio? È forse la capacità che i suoni hanno di contenere quel *quid* da salvare, che gli fa dire che la musica è un'azione espressiva come le azioni della realtà?

voglio che nulla muoia in me», PIER PAOLO PASOLINI, «*Ciò che non esprimo muore*», 'Dai Diari 1943-1953', in *TP I*, p. 669.

SELEZIONE DELLE OPERE, ORGANIZZAZIONE DEI CONTENUTI E QUESTIONI METODOLOGICHE

Dalla passione per la musica classica, allo studio del violino e per un breve periodo anche del pianoforte, all'interesse per le canzoni popolari italiane, che non disdegna persino la canzonetta, da una spiccata predisposizione all'ascolto dei suoni del paesaggio, carico di rappresentazioni simboliche, alla realizzazione dell'idea di riunire i ragazzi di Casarsa in un coro (il *Coru dai miej fantàs di Ciasarsa*), la vita di Pasolini, soprattutto nel periodo friulano, è costellata di musica e suoni che in vario modo si trasferiscono a un'opera le cui immagini scaturiscono dall'ascolto costante, persino prima che dall'osservazione, di ciò che la realtà – che il poeta percepisce attraverso i sensi – esprime. Pasolini, che osserva e ode il mondo, e se stesso nel mondo, da poeta non si pone naturalmente alcun limite nell'accostare nell'opera codici espressivi diversi al fine di rappresentare la stratificata realtà di cui fa esperienza e che vuole far emergere dai suoi versi, testi in prosa o film. Ma per noi che ci avviciniamo alla sua opera può risultare difficile trovare un metodo d'analisi adeguato quando si tratti di 'entrare' nell'incastro dei diversi codici. Darsi un'organicità di metodo nell'indagine di una materia tanto disorganica e magmatica che si esprime con prodotti artistici diversi non è impresa semplice: è necessario adoperare differenti metodologie e approcci, servono competenze interdisciplinari, un'agile propensione ai continui rimandi e una costante attenzione al contesto storico.³⁰

Per tentare qualche risposta sulla presenza e sul ruolo di musica e suoni che attraversano tutta l'opera di Pasolini bisogna innanzitutto stabilire con precisione l'oggetto d'indagine, esaminarne gli elementi costitutivi e osservare come entrano in relazione tra di loro e con gli altri elementi del *pastiche* pasoliniano. L'opera di Pasolini com'è noto è sterminata ed eterogenea; i tempi del dottorato e la stessa complessità della materia hanno richiesto fin dall'inizio una selezione delle opere da analizzare. Quali criteri adottare, dunque, nella scelta degli oggetti sui quali condurre l'indagine? Questo il primo nodo problematico che mi sono trovata di fronte e che ho risolto solo dopo aver letto con attenzione la produzione letteraria e critica di Pasolini avendo in mente l'obiettivo di tenere il filo rosso sul 'pensiero musicale' e sulla materia sonora. Individuate le idee che mi sono sembrate portanti sulla musica e sui suoni nel periodo di formazione, dunque nella produzione degli anni friulani, che poi mi

³⁰ La materia è collocata sempre nella sua temporalità storica, socio-politica e culturale, premessa fondamentale per la comprensione dell'uomo e dell'artista Pasolini nella sua totalità.

sembra sostengano anche le applicazioni nel cinema, ho selezionato le opere dalle quali esse mi sembra affiorino maggiormente.

Non si tratta dunque di una elencazione sistematica (già tentata da Magaletta, 1997 e 2009)³¹ né dell'analisi di tutte le opere che presentano rinvii musicali o accenni ai suoni, quanto di immersioni in alcune selezionatissime produzioni letterarie, poetiche e narrative, in alcune lettere dove il poeta comunica ai suoi interlocutori ciò su cui sta riflettendo che riguarda il tema, e in alcuni, significativi, passi di saggi critici. Poiché alcune di queste opere sono state già oggetto di riflessione da parte della critica, di volta in volta naturalmente mi confronto con chi mi ha preceduto. Non rientra in questa trattazione un riesame completo dei film di Pasolini, già al centro dell'interesse di numerosi studi, che avrebbe richiesto molto più tempo di quanto sia concesso nei tre anni del corso di dottorato; nonostante ciò, a sostegno dell'interpretazione, in vari momenti della trattazione rinvio ad alcuni film di Pasolini.

Nel primo 'movimento' – articolato in due capitoli: *Il Friuli* (I) e *Roma* (II) – consapevole di muovermi nell'ambito di una scrittura che si nutre poeticamente di musica e suoni la cui natura 'verbale' rende impossibile un'analisi musicologica tradizionale,³² tengo a bada il timore di lavorare in un territorio di confine e di estendere i contesti culturali nei quali si esprime la musica³³ e mi interrogo sul significato della costante presenza sonora nella narrativa, nella poesia, nella riflessione razionale e nella vita di Pasolini; senza rinunciare a interpretare, ma mai appiannando contraddizioni e ambiguità, lascio il più possibile che a 'parlare' sia il poeta, in modo che il suo particolarissimo 'discorso' sulla musica prenda forma dall'ascolto e dalle sue riflessioni critiche. A proposito di 'discorso' sulla musica, significativa mi sembra la lettura di Pasolini delle pagine bachiane della *Sonata n. 1 per violino solo* BWV 1001 di Johann Sebastian Bach che è oggetto di analisi nella parte centrale del capitolo I.

³¹ Si veda più avanti, p. 19 e nota 38.

³² Nel suo interessante volume, Favaro fa espresso riferimento alla Roma delle borgate pasoliniane, alla Sardegna di G. Deledda, all'Abruzzo di G. D'Annunzio e altri. ROBERTO FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, collana "Le Sfere", Ricordi-Unicopli, Milano 2002, p. 25.

³³ Nonostante il tema della presenza e del ruolo della musica 'verbalizzata' nella letteratura sia problematico – le perplessità maggiori si hanno quando si consideri 'musica' soltanto ciò che risuona soprattutto nelle sale da concerto che richiede una capacità di ascolto competente e attivo, ma coinvolgono il dibattito scientifico anche sulla terminologia dei due campi di studi e sulle metodologie –, a partire dalla fine degli anni Quaranta del secolo scorso fa il suo ingresso nel dibattito scientifico e, da allora, se ne sono occupati molti studiosi. Per una buona sintesi della letteratura critica sul tema rinvio al testo di ROBERTO RUSSI, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci 2005 e a *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, Collana Labirinti n. 156, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia 2014.

Prima ancora del ruolo nella poiesi, è la ricerca della genesi dell'interesse di Pasolini per musica e suoni in quanto parte di una realtà, anche soggettiva, da sviscerare in profondità, a guidare i miei passi in questo primo 'movimento'. Una siffatta prospettiva sostiene le immersioni in alcuni significativi versi di Pasolini, soprattutto friulani, nei quali la presenza del suono si fa ancora più immanente e apre nuovi orizzonti di senso. Musica e poesia, suono e parola arcana e arcaica sono strettamente connessi e dalla riflessione razionale transitano all'opera artistica la cui costruzione, attraverso lo stile, porta il poeta all'intuizione consapevole che, come accade nella scrittura musicale, l'espressione del senso più profondo, nella poesia, nella letteratura e poi nel cinema, passa per la composizione di un'architettura che presenta analogie con la scrittura musicale, evocativa e, in ultima analisi, *sospesa*.

È Pasolini stesso ad affermarlo a proposito di *Poesie a Casarsa*:

Erano poesie in dialetto friulano: "l'hésitation prolongée entre le sens et le son" aveva avuto un'apparente definitiva opzione per il suono, e la dilatazione semantica operata dal suono si era spinta fino a trasferire i semantemi in un altro dominio linguistico, donde ritornare gloriosamente indecifrabili.³⁴

Per quanto riguarda la narrativa, senza addentrarmi nelle diverse teorie degli studi musicologico-letterari, avviati alla fine degli anni Quaranta del secolo scorso da Calvin Brown³⁵ per cui rimando alla trattazione di Roberto Russi,³⁶ prendo spunto dall'approccio analitico di Favaro³⁷ e scelgo di mostrare la propensione pasoliniana all'ascolto così come emerge dal racconto. L'analisi stilistica e tematica dei primi testi friulani ha l'obiettivo di verificare il modo in cui suoni e musiche entrino in relazione con le risonanze interiori del poeta e come si colleghino al vissuto per ricavarne, in definitiva, il ruolo nella poiesi artistica pasoliniana.³⁸ Ne *Il Sogno di una cosa* e nei romanzi romani, la prospettiva cambia: qui, lo sforzo di

³⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Al lettore nuovo*, in -, *SLA II*, pp. 2513-2514.

³⁵ CALVIN S. BROWN, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Roma, Lithos 1996.

³⁶ ROBERTO RUSSI, *Letteratura e musica*, cit., pp. 7-28.

³⁷ Roberto Favaro così spiega cosa significhi ascoltare un romanzo: «[...] è questo, la percezione di tutto ciò che, nella nostra esperienza di lettura, si rende udibile alla vista: parole, suoni, voci, musiche, rumori. Silenzi». ROBERTO FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, cit., p. 30.

³⁸ Lo spoglio dei suoni e delle musiche non è capillare ma sufficiente a tendere un filo che colleghi questa presenza al vissuto, anche interiore, del poeta evocato soprattutto nei versi. Uno spoglio completo è stato tentato da Magaletta, che ha elencato le opere narrative e poetiche di Pasolini ordinandole secondo la ricorrenza di suoni e musiche che esse contengono. I pochi tentativi di interpretazione di Magaletta, tuttavia, appaiono spesso fuorvianti. Cfr. GIUSEPPE MAGALETTA, *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*, Foggia, due tomi, Diana Galiani 2009. Dello stesso autore è *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Quattroventi 1997.

oggettivazione di Pasolini, favorisce e richiede una lettura della musica «documentaristica e sociologica», secondo la definizione di Favaro, che restituisce un ritratto d'indubbio interesse sulla vita musicale in Italia di quegli anni.

Le immersioni nell'opera seguono un ordine cronologico che compone lo svolgimento *in itinere* dell'attività creativa pasoliniana con l'obiettivo di ricercare l'origine e l'evoluzione di un pensiero, che sebbene fatto di continui rimandi e sovrapposizioni, tuttavia, matura e si amplia man mano; la speranza è di fornire con questo primo 'movimento' qualche spunto di riflessione utile per futuri approfondimenti.

Una selezione di opere è stata necessaria anche per il secondo 'movimento' che, articolato in tre capitoli: *Memoria: voci e orchestre di Bussotti per la bandiera rossa di Pasolini* (III); *Danze della sera di De Carolis e Pasolini* (IV); *Che cosa sono le nuvole?* (V), rappresenta la sezione più 'tradizionalmente musicologica' di questa ricerca. Qualcuno potrebbe definire arbitraria la selezione delle opere: e sia! Casuale in realtà, poiché la scelta degli oggetti dell'analisi è frutto delle numerose ricerche effettuate negli archivi SIAE e delle autorizzazioni che sono riuscite a ottenere dagli eredi: la fatica è stata ripagata con la partitura originale di *Danze della sera* di De Carolis/Pasolini e lo spartito di *Che cosa sono le nuvole?* di Modugno/Pasolini. A questi si aggiungono, grazie agli omaggi ricevuti dall'editore Bèrben di Ancona e dal professore Paolo Emilio Carapezza, la partitura di *Memoria* di Sylvano Bussotti e la registrazione sonora della prima esecuzione di *Memoria* (concerto inaugurale della terza "Settimana Internazionale Nuova Musica", Palermo, Teatro Biondo 1 ottobre 1962).³⁹ Nonostante la combinazione casuale di questi materiali – si tratta di una fatalità sostenuta tuttavia da una ferma tenacia, giacché in molti casi ottenere il permesso di consultare, per ragioni di studio, le fonti originali risulta estremamente complicato, se non impossibile – nonostante la casualità, dicevo, l'impressione iniziale, poi confermata dall'analisi (non solo musicologica ma anche letteraria, filosofica, politica, storica, estetica e sociologica, ché tante sono le implicazioni) era che le tre composizioni, seppur molto diverse, rimandassero a un significato unitario, intrecciato alla Storia del nostro Paese e coerente con il pensiero del poeta. Anche la ricerca di questo significato ha sostenuto la mia indagine.

Motivata da questo obiettivo, ho condotto lo studio poetico-musicale delle opere selezionate seguendo l'approccio critico-esegetico e analitico interdisciplinare di Stefano La Via, che prevede l'analisi dei versi e delle partiture musicali e l'esame del rapporto che nasce

³⁹ Si tratta di opere composte prima del 1975, su richiesta di Pasolini la canzone di Modugno, per iniziativa di Bussotti e De Carolis le altre due.

dall'unione di parole e musica;⁴⁰ nell'orizzonte ho incluso i dati extramusicali che rinviano alla temporalità storica, socio-politica e culturale, e alla relazione che si stabilisce nell'opera fra la ricerca artistica e intellettuale di Pasolini e quella di Sylvano Bussotti ed Ettore De Carolis che, pur essendo suoi contemporanei, agiscono in differenti contesti culturali. Nelle introduzioni ai capitoli ho descritto nel dettaglio le metodologie adoperate – dai criteri suggeriti dal metodo di Paul Attinello per la sua analisi del *Siciliano* di Bussotti, ai modelli che hanno ispirato le analisi testuali dei passi biblici risemantizzati da De Carolis e connessi alla musica e ai conflitti generazionali dell'epoca.

La canzone di Modugno è inserita nel cortometraggio *Che cosa sono le nuvole?* la cui analisi richiede un approccio metodologico interdisciplinare, una sorta di *pastiche* metodologico necessario e speculare al *pastiche* che dà forma a questo piccolo capolavoro pasoliniano: il ruolo della musica nel film emerge sia dal confronto con altre opere dell'autore, sia dalla scomposizione in tabelle di alcune sequenze del film⁴¹ sia, infine, dal ricorso ad alcune categorie della psicanalisi che si sono rivelate utili a sostenere l'interpretazione. L'analisi di *Che cosa sono le nuvole?* – con cui, come spiego nelle *Note conclusive*, non a caso concludo questa ricerca – apre la strada alla sospensione del senso, magnificamente evocato dalla coda finale della canzone di Modugno, con cui si conclude questo mio lavoro.

Nella parte finale – *Pasolini dopo Pasolini-Interviste* – raccolgo le interviste a Dacia Maraini e a Giovanna Marini, che mi hanno regalato ricordi carichi di affetto e stima per il poeta e informazioni interessanti, e le belle testimonianze di Gianni Ripani e Gianfranco Coletta dei Chetno & co. che con Ettore De Carolis hanno inciso il brano *Danze della sera*. Infine, nelle *Note conclusive*, riassumo le tappe principali di questo cammino sonoro nell'opera di Pasolini e nelle musiche ispirate dai suoi versi: un cammino vario e articolato, intermittente e per certi versi anche contraddittorio, perciò ancora più stimolante, che lascia la sensazione di aver attraversato mondi senza confini, aperti e vitali, e la certezza che molto altro ci sia

⁴⁰ STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci 2006; -, *La «canzone d'autore»: dal concetto alla serie di studi*, saggio introduttivo alla nuova serie de *La canzone d'autore, fra musica e poesia* (Carocci editore), in Così-Ivaldi 2011, pp. 11-22; -, *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in E. Careri e G. Ruberti (cur.), *Le forme della canzone*, Lucca, LIM 2014, pp. 3-43 e -, *La canzone d'autore come terreno d'incontro tra "colto" e "popolare" (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», Anno XXII n. 1-2, 2016, Lucca, LIM, pp. 73-104 cui rinvio anche per la bibliografia completa dell'autore.

⁴¹ Il metodo della scomposizione in tabelle delle sequenze del film è mutuato, con qualche modifica, dal gruppo di lavoro dell'Università di Pavia sul tema *La comunicazione audiovisiva. Immagine e suono nel cinema e nei testi multimediali* (Facoltà di Musicologia), coordinato da Gianmario Borio ed Elena Mosconi. Cfr. i saggi pubblicati online (pagina visitata il 28 maggio 2017): <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/issue/view/06-03>

ancora da esplorare.

FONTI E CONFRONTI CON LA CRITICA

La letteratura critica sull'opera pasoliniana è sconfinata: i testi e gli autori più autorevoli della critica storico-biografica e analitico-letteraria con cui interloquisco, e che di volta in volta sono stati utili a tracciare un panorama sufficientemente ampio degli orientamenti interpretativi e delle metodologie d'indagine, sono indicati nella bibliografia finale. Fonte primaria è stata naturalmente l'opera pasoliniana pubblicata nei 'Meridiani' e i manoscritti del Fondo Pasolini, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viessesux di Firenze, e le ricerche effettuate presso l'Archivio Pasolini della Cineteca di Bologna. Sul tema del rapporto fra Pasolini e la musica non ci sono pervenuti grandi contributi dai contemporanei del poeta, se non qualche articolo di critica cinematografica che ora stronca ora esalta le scelte musicali pasoliniane.⁴² Anche dopo il 1975, è stata quasi esclusivamente la critica cinematografica a studiare il rapporto fra tessuto filmico e musica nel cinema di Pasolini.⁴³ È solo dagli anni Novanta in poi che la musicologia mostra interesse per la cosiddetta musica 'applicata', a partire dalle riflessioni di Sergio Miceli (1993)⁴⁴ e dal contributo di Sergio Bassetti che arriva dopo anni di silenzio e fornisce un apporto originale

⁴² Cfr. per esempio l'articolo di Vittorio Gelmetti che, pur essendo musicista e esperto di cinema, mostra di non aver compreso le motivazioni profonde sottese al *pastiche* musicale operato da Pasolini nel *Vangelo secondo Matteo*. VITTORIO GELMETTI, *La musica nei film di Pasolini*, «Filmcritica», XIV, n. 151-152, novembre-dicembre 1964, pp. 570-573.

⁴³ Cfr. ANTONIO BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma Bulzoni, 1979. E ancora l'introduzione di MASSIMO MILA in THEODOR WIESENGRUND ADORNO/HANNS EISLER, *La musica per film*, Newton Compton editori, Roma 1975. Se Massimo Mila attacca gli arditi accostamenti di musica e immagine voluti da Pasolini nei suoi film (*Accattone*, *Il Vangelo secondo Matteo* e *La sequenza del fiore di carta* fra tutti), Hans Werner Henze apprezza le scelte musicali del regista, la musica di Bach soprattutto, a commento del degradato mondo dei sottoproletari (in *Accattone*). Scrive Henze: «Questa musica [il *Corale della Passione secondo Matteo* di Bach] sta, come il suo autore, dalla parte del popolo, degli umiliati e degli offesi, e parla la loro lingua». Cit. in ROBERTO CALABRETTO, ... *l'unica azione espressiva forse, alta e indefinibile come le azioni della realtà. Pasolini e la musica*, in «Musica/Realtà», n.61, marzo 2000, p. 66 e nota 9. Cfr. HANS WERNER HENZE, *Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo*, in AA.VV., *Henze*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT musica, 1989, p. 391.

⁴⁴ Come riporta Sergio Bassetti, è stato per primo il musicologo Sergio Miceli nel corso del ciclo *Immagine & Musica* (Venezia, 1993) a entrare nel merito delle scelte operate da Pasolini in fase di montaggio della colonna sonora. Cfr. SERGIO BASSETTI, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in Sergio Miceli [a cura di] *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Suvini Zerboni, Milano 1998, p. 58, nota 15.

e significativo al tema delle relazioni fra testi visivo e sonoro nel cinema di Pasolini. In seguito la materia è stata trattata da studiosi e appassionati in articoli e saggi, pubblicati in libri collettanei o diffusi online, in relazioni a convegni o tesi di laurea che commentano prevalentemente quegli aspetti del pensiero musicale pasoliniano che emergono dalle applicazioni della musica nei film e dagli scritti.⁴⁵ Interessante l'indagine di cui si è occupato Roberto Chiesi, diffusa in relazioni a convegni e seminari, sui suoni e i rumori del cinema pasoliniano: come le musiche, anche i suoni e i rumori, scelti dal regista come portatori di significato, esprimono quella propensione all'ascolto di Pasolini già accennata nei paragrafi precedenti che senza soluzione di continuità si propaga dalla letteratura (ma ancor prima dalla vita) agli altri *media*.⁴⁶

Per lo stato attuale delle conoscenze sul più generale rapporto fra Pasolini e la musica fondamentali sono gli studi di Roberto Calabretto, più volte menzionato nel corso della trattazione, cui va riconosciuto il merito di aver ricostruito il 'vissuto musicale' di Pasolini grazie a un importante lavoro di ricerca delle fonti: il valore del suo contributo sta proprio nei preziosi documenti che il suo volume rende accessibili alla critica successiva e nel riconoscimento che la musica per Pasolini è «un comune denominatore della sua esperienza di intellettuale, regista, scrittore, pittore e poeta che del mondo dei suoni ha costantemente subito il fascino».⁴⁷ Tuttavia, la poca attenzione da parte della critica musicologica verso il tema della presenza della musica 'verbalizzata', nella letteratura e nella poesia, e sorprendentemente anche verso il saggio giovanile di Pasolini intitolato *Studi sullo stile di Bach*, sollecita e giustifica un ulteriore esame della questione.

Anche le intonazioni musicali dei versi del poeta trattate nel secondo 'movimento' sono

⁴⁵ Cfr. ALESSANDRO CADONI, *La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: Accattone e Il Vangelo secondo Matteo*, Quaderni Casarsesi, 9, dicembre 2004, pp. 21-28; PAOLO VITTORELLI, *Il Vangelo secondo Matteo. Pasolini e il sacro: «Crist al mi clama / ma senza luce»...*, in «Philomusica on-line», Rivista di Musicologia del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia, Vol. 6 n. 3, 2007; TANIA CONVERTINI, *I Want to be a Writer of Music: The Role of Music in Pasolini's Film*, in «Studi Pasoliniani», Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2012, pp. 53-66.

⁴⁶ Roberto Chiesi è responsabile del Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini della Fondazione Cineteca di Bologna. Cfr. la pagina consultata online il 18 settembre 2017: <http://urp.comune.bologna.it/comunica/comstampa.nsf/faa30f1db70ca835412569190058e89b/e81aeca034eb5425c1257edc003857c8?OpenDocument>

⁴⁷ ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 15. Dello stesso autore sono i seguenti saggi: -, *Portate dal vento... le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi. La musica nella trilogia classica di Pier Paolo Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena Fabbro, Forum, Udine 2004, pp. 135-163 e -, *Il Vangelo secondo Matteo: «Musica tra stile sublimis e piscatorius»*, in *Cristo mi chiama, ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo secondo Matteo*, a cura di Roberto Chiesi, Genova, Le Mani 2015, pp. 97- 134.

state pressoché ignorate dalla critica musicologica.⁴⁸ A scoraggiare l'esegesi è forse la combinazione fra la difficoltà oggettiva, reale, di districare l'intrico di connessioni fra queste composizioni, il complesso pensiero di Pasolini e le sue stesse 'applicazioni', e l'eterogeneità della materia, dal momento che i compositori di musica che hanno dialogato e dialogano tuttora, in un flusso che pare inarrestabile, con Pasolini, appartengono a generi, stili ed epoche diversissimi – dal pop all'*indie*, al cantautorato, alla musica colta d'avanguardia, al *folk* – e ogni intonazione che ne deriva è un'opera a sé.

Il rapporto fra Pasolini e Bussotti è stato ricostruito da Roberto Calabretto che ha pubblicato nel suo libro, ad oggi il maggiore contributo sul tema, le lettere del compositore indirizzate a Pasolini dal 1961 al 1969.⁴⁹ Tuttavia, nessuna analisi v'è in letteratura dell'intonazione bussottiana in *Memoria* dell'epigramma *Alla bandiera rossa* di Pasolini né di *Danze della sera* di De Carolis/Pasolini; perciò, non avendo avuto la possibilità di confrontarmi con altre letture sullo stesso tema, il mio è un primo contributo basato esclusivamente sull'analisi del materiale documentale e del contesto storico e culturale nel quale queste opere sono state create.

Per concludere, il percorso analitico su *Che cosa sono le nuvole?* prende forma dal confronto con l'analisi critica, letteraria e filmica di Marco Antonio Bazzocchi [2007]⁵⁰ e con la riflessione sulla musica contenuta nei lavori di Roberto Calabretto [1999] e Giuseppe Magaletta [1997 e 2009]⁵¹ – ai quali si deve lo spoglio delle musiche del film e l'individuazione delle loro funzioni nella trama narrativa.

In aggiunta alle fonti scritte citate, completano la ricognizione documentaria le testimonianze che sono riuscita a raccogliere e che ho trascritto nella sezione *Pasolini dopo Pasolini – Interviste*.

⁴⁸ Una ricerca sulle composizioni di musica su testi di Pasolini, aggiornate al 1999, è solo in ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit. Calabretto assegna due 'Appendici' al primo capitolo del suo volume all'analisi musicologica dell'intonazione di alcuni testi in friulano di Pasolini: *Musiche per i testi in friulano di Pasolini* e *Musiche per i Turcs tal Friul*, pp. 71-105.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 227-233.

⁵⁰ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori 2007, pp. 83-106.

⁵¹ Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 468-470 e GIUSEPPE MAGALETTA, *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*, cit., II, pp. 199-205 e 527-538.

PRIMO MOVIMENTO

MUSICHE E SUONI NELLA VITA E NELL'OPERA DI PASOLINI

CAPITOLO I

IL FRIULI

1. «PRIMA IL SILENZIO, POI IL SUONO O LA PAROLA»

Nella musica abbiamo le vere parole della poesia;
cioè parole tutte parole e nulla significato.¹

PIER PAOLO PASOLINI

L'analisi della presenza e del significato della dimensione sonora e musicale nell'opera letteraria di Pasolini pone diversi problemi ed è insieme stimolante, sia perché musica e suoni compaiono in forme sempre diverse all'interno di una produzione vastissima, sia per la stessa materia oggetto d'indagine, costituita di parole e non di elementi specifici del linguaggio musicale. Non si tratta, infatti, di prendere in esame note e spartiti – se non quegli stessi che Pasolini analizza negli *Studi sullo stile di Bach* – ma l'aspetto sonoro, contenutistico e formale di una narrazione composta da parole nelle quali s'annidano musica, suoni e silenzi. La tendenza a sperimentare tutte le forme espressive possibili con la parola scritta, e poi l'approdo al cinema, sono il frutto della passione di Pasolini per la realtà fisica e oggettuale ed esistenziale, intima e soggettiva² che egli dota di relative dimensioni sonore. E dunque il materiale sonoro s'inserisce, in una narrazione siffatta, come strumento espressivo lirico, soggettivo – così i suoni del Friuli e la musica classica, impiegati in funzione puramente poetica, sacrale³ – e insieme oggettivo, specchio dell'epoca: basti pensare alle

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *SLA I*, pp. 77-90.

² Così dirà Pasolini a Gideon Bachmann: «Quando guardo le cose, ho uno sguardo razionale, critico, appreso dalla cultura laica, borghese e poi marxista. C'è un esercizio critico continuo della mia ragione sulle cose del mondo, ma il mio sguardo vero, quello più antico e arcaico, che io ho dalla nascita e mi sono formato nella prima infanzia ed è dunque il mio sguardo originario, è uno sguardo sacrale». Perciò si può affermare che la musica, nello sforzo di sincerità di Pasolini e nella sua ricerca continua di comprensione del mondo, e di sé stesso nel mondo, interviene nello stile che è «da più assoluta testimonianza di quello che uno è dentro di sé, nell'intimità». *Pier Paolo Pasolini. Polemica Politica Potere. Conversazioni con Gideon Bachmann*, cit., pp. 41 e 43.

³ Si tratta sempre d'uno sguardo che costruisce metafore per esprimere il sacro che è nella realtà. Così accade anche nel cinema: in *Accattone* per esempio è con la musica di J. S. Bach che il regista

villotte e alle tante canzoni citate ne *Il sogno di una cosa* o alle ‘Canzoni di vita’ che danno il titolo a un capitolo di *Una vita violenta*.

Colonne sonore diverse ma un’unica visione, sempre sincera e sacrale, che s’innesta in un’opera nella quale i suoni e le musiche oltrepassano confini, connettono e intrecciano in uno stesso ‘organismo’ i riferimenti culturali del poeta, le risonanze del suo mondo interiore, e il mondo esterno che egli rappresenta. Pasolini insomma s’esprime e rappresenta la realtà anche attraverso la musica e i suoni che l’arricchiscono, ne suggeriscono il mistero o addirittura, soli, nel sogno la rivelano:

[...] capii che quel ponte, quelle case, quella città, io non le vedevo con gli occhi, ma era una musica, una musica dolorosa e altissima, a suggerirmene le immagini.⁴

Sin dall’inizio, accostandomi a Pasolini, ho sentito il bisogno di comprendere le ragioni per cui egli ritorni sempre sugli stessi temi, declinandoli in varie forme (‘struttura che vuol essere altra struttura’) e ripensandoli.⁵ Certo, è la necessità di farsi comprendere al di fuori della quale nella sua visione c’è la morte – e complementare a questa necessità è il tema della rappresentazione; ma cos’è che veramente Pasolini sente il bisogno di esprimere? e quale ruolo ha nella sua ricerca espressiva la relazione analogica tra la musica che s’estende tra ‘canto’ e ‘discorso’ e la poesia di cui egli scrive negli *Studi sullo stile di Bach*?

Com’è noto, tra i numerosi interessi di Pasolini c’è anche quello per la critica letteraria⁶

evoca la sacralità del sottoproletariato romano; allo stesso modo nel *Vangelo secondo Matteo* è il repertorio popolare utilizzato a sottolineare l’umanità del messaggio di Gesù, ma anche la musica di Mozart a rappresentare il motivo teofanico in un *pastiche* dove si mescolano stile *sublimis* e stile *piscatorius*; nei film *Edipo re*, *Medea*, *Appunti per un’Orestide africana*, è soprattutto la musica etnica di altre culture a veicolare la sacralità del mito che viene attualizzato. Per spoglio e analisi della colonna musica di tutti i film di Pasolini cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 343-545 e GIUSEPPE MAGALETTA, *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*, cit., e *La musica nell’opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, cit.

⁴ Il brano è estratto dal racconto che Pasolini fa di un suo sogno. Come osserva lo psicoanalista Antonio Di Benedetto, «i tre linguaggi principali dell’attività artistica (visivo, musicale, verbale) corrispondono [...] ai tre segni privilegiati della psicoanalisi: il sogno (immagine), il pre-verbale (suono), il discorso verbale (parola)». In questo senso, mi sembra interessante notare che qui il linguaggio pre-verbale coincide con una «musica dolorosa e altissima» che nel sogno suggerisce a Pasolini le immagini, che poi egli trascrive. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Un sogno [Racconti, abbozzi e pagine autobiografiche]*, in RR I, pp. 1302-1304. ANTONIO DI BENEDETTO, *Prima della parola. L’ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell’arte*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 53.

⁵ Così Walter Siti: «Pasolini anticipa [nel periodo friulano] l’innovazione di poetica che sarà tipica del suo ultimo periodo: cioè l’idea di ‘opere transtestuali’, che sono state sì pubblicate separatamente ma che devono essere lette insieme». Cfr. WALTER SITI, *L’opera rimasta sola*, in TP II, pp. 1906-8.

⁶ Così Pasolini: «chissà perché, quando penso, indistintamente, agli inizi della mia carriera letteraria,

che inizia negli anni Quaranta e alimenta per tutta la vita la tendenza a riflettere anche sulla propria opera, di poeta, regista, romanziere. Ne scrive Cesare Segre in un bel saggio che apre i volumi dei Meridiani dedicati ai *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Rientra in quest'ambito un saggio critico scritto al tempo in cui Pasolini sta elaborando la tesi di laurea, tanto che alcuni brani confluiscono nei contemporanei studi su Pascoli.⁷ Siamo a metà degli anni Quaranta, tra il 1944 e il 1945. Il saggio s'intitola *Studi sullo stile di Bach* ed è uno tra gli scritti meno commentati dai musicologi che hanno affrontato il tema del rapporto del poeta con la musica. Una scelta singolare che discende forse dalle giustificazioni poste in premessa al saggio dallo stesso Pasolini che attirano sul poeta il giudizio 'bonario' di dilettantismo.⁸ Se è vero che non possiamo parlare di un Pasolini-musicologo sono fermamente convinta vada valorizzato il suo tentativo di comprendere attraverso quali elementi costitutivi del linguaggio musicale si esprima il mistero della musica. Se poi si connette quest'analisi critica sullo stile di Bach alla tensione del poeta verso una parola capace di incorporare il sentimento umano, la realtà delle cose, e l'infinito che echeggia tra le fessure delle sillabe, la questione dei rapporti fra musica e poesia diventa centrale nella ricerca pasoliniana d'un codice espressivo che sia, per così dire, l'anello di congiunzione tra inesprimibile ed espresso.

A ben vedere, dunque, questo studio giovanile merita attenzione: l'impressione è che l'uso della musica quale strumento espressivo, tra gli altri, del *pastiche* stilistico non sia indipendente da ciò che il poeta scopre entrando nelle trame della scrittura bachiana.

penso a me come uno che 'provviene dalla critica', cit. in CESARE SEGRE, *Vitalità, passione, ideologia*, in *SLA I*, pp. XIII-XLVI, p. XIII.

⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Da «Antologia della lirica pascoliana»*, *SLA I*, pp. 109-111.

⁸ Cfr. più avanti, pp. 32-34 e nota 18.

1.1. *Studi sullo stile di Bach*

Solo quando la forma ti
sarà completamente chiara, ti si renderà chiaro
lo spirito.

ROBERT SCHUMANN

Sorprende il saggio di Pasolini intitolato *Studi sullo stile di Bach*, in particolare le analisi della *Siciliana* e dell'*Adagio* della *Sonata per violino n. 1* BWV 1001; sorprende la sua particolare lettura dello spartito e la pertinenza delle considerazioni – talmente ricche e calzanti da mettere persino in ombra talune imprecisioni lessicali. Ciò che mi sembra importante sottolineare è che sono i dati ‘puramente musicali’ che il poeta rintraccia nello spartito a condurlo a interpretare la pagina bachiana. Certo, la sua stessa formazione determina le considerazioni poste in premessa nella *Prefazione ossia confessione* del saggio che hanno un tono difensivo e insieme metodologico; ma non bisogna lasciarsi suggestionare dalle sue parole:

E confesso che non solo conosco rozzamente la biografia di Bach, ma ben poco il suo tempo, cioè i suoi rapporti con la storia. E questo sarebbe ancora nulla in confronto alla mia quasi assoluta ignoranza di tutta la sua opera musicale, eccettuate le sei sonate per violino solo, che io conosco limitatamente alla mia capacità di conoscer musica, cioè alla mia capacità di esprimere criticamente quel poco che capisco.⁹

Subito dopo, nell'espone il suo metodo, il poeta si trova di fronte a un immenso dilemma:

non esiste una tradizione di vera critica musicale. [...] anche la più esperta critica estetica non potrà mai liberarsi delle parole [...] Nella musica abbiamo le vere parole della poesia; cioè parole tutte parole e nulla significato. Ma allora non resterebbe che ascoltarle, e sarebbe falsa quella necessità sincerissima di render conto ad altrui di quanto s'è udito non con le orecchie soltanto e neanche solo col cuore. Ma come parlare di «nulla»? Un nulla, s'intende, soavissimamente musicato.¹⁰

Perciò, ci avverte sin dall'inizio: se può criticamente avvicinarsi alla musica di Bach è perché porta «nel criticare la musica la [sua] possibilità critica di interpretare certa poesia, pochissimo musicale, come quella di Leopardi, o, alle origini di Cavalcanti».¹¹ E così Pasolini

⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 77.

¹⁰ *Ivi*, pp. 77 e 86.

¹¹ *Ivi*, pp. 77 e 78.

illustra il suo metodo, ‘indugiando’ un poco sui rapporti tra musica e poesia che gli servono anche a prendere le distanze da certa critica musicale che gli sembra assomigliare più alla critica letteraria, per «avere involato a piene mani il linguaggio critico della letteratura [...] il repertorio più facile di aggettivi, di sintassi, e, infine, di premesse estetiche». ¹² L’importante è chiarire subito su un punto: la somiglianza esterna, se proprio se ne vuole trovare una, tra musica e poesia è nella cadenza prosodica, nel rapporto tra ritmo e sintassi:

I rapporti tra musica e poesia non sono di un’equivoca musicalità, e nemmeno rapporti tra note e *sillabe*; ma se mai rapporti tra ritmo e sintassi, se proprio vogliamo trovare una somiglianza esterna.

(Beethoven, *Sinfonia n. 5*)



(Bach, *Sonata n. 6, Preludio*)



e

«Che fai tu luna in ciel?» (Leopardi, *Canto di un pastore* etc.)

«O del grande Appennino» (Tasso, *Canzone al Metauro*)¹³

Pasolini, insomma, si pone il problema non soltanto del linguaggio della critica musicale – «che non potrà mai liberarsi delle parole» – ma anche di definire la distanza che separa musica e poesia: le due arti si possono confrontare solo attraverso il ricorso all’analogia; ogni opera d’arte in fondo tramuta un sentimento in ‘discorso’. Per giungere lì, al sentimento dell’artista, bisogna «esser coscienti di capire in una musica ciò che l’autore ha voluto esprimere» e munirsi di un pretesto intellettuale. Giacché, come aveva scritto a Farolfi a proposito della musica di Beethoven, «il dolore, il problema, l’anelito [...] dell’anima [...] si è espressa in musica e la musica fa vibrare in te (per mezzo di quel *quid* puramente musicale che in noi esiste, e deve solo essere coltivato), quel dolore, quel problema, quell’anelito». ¹⁴ Il pretesto, dunque, lungi dall’essere un contenuto univoco da attribuire alla musica, è solo un appiglio che ha lo scopo di agganciare qualcosa di più profondo.

Il vecchio e sciocco problema dei rapporti tra contenuto e espressione, ritorna

¹² *Ivi*, p. 77.

¹³ *Ivi*, p. 79.

¹⁴ *Vita attraverso le lettere*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1994, pp. 17-19.

implacabile per chi scrive di musica, la quale praticamente non ha un contenuto. O, se ce l'ha, esso è dentro l'ascoltatore.

Allora occorrerà un pretesto [...] Su questi tre concetti [sensualità, preghiera, e poi rassegnazione] che possiamo, nel migliore dei casi, considerare “voluti”, ho cercato di imbastire un discorso che equivallesse a un discorso sulla musica del *Siciliano*.¹⁵

Ed è qui che si rimane sorpresi dalle capacità percettive di Pasolini che non solo sa focalizzare l'attenzione su un ascolto attento che scorre parallelo alle emozioni più profonde – espresse con una prosa ricca di immagini poetiche – ma dimostra anche di sapere leggere gli spartiti, entra nelle trame della scrittura musicale e ne conosce a sufficienza il lessico, con tale singolare inclinazione che anche Pina Kalč, responsabile di averlo ‘iniziato’ alle sonate per violino di Bach,¹⁶ a ragione dirà in un'intervista:

Egli amò Bach al punto da dedicargli due scritti inediti e che conservo: uno *Studio sullo stile di Bach* e un'analisi del *Siciliano*, che è il terzo tempo della *Sonata n. 1 in Sol minore*. Le confesso che quando lo lessi, dapprima rimasi abbastanza sconcertata per alcune considerazioni che mi parvero irriguardose e libere nei confronti del maestro e, soprattutto, contrastavano troppo con quello che avevo appreso a scuola. Rilegendoli successivamente, alla luce della critica musicale contemporanea, capii che aveva ragione. Sapeva precorrere i tempi, era più giovane di me, ma lo sentivo tanto superiore e preparato intellettualmente, dotato di straordinarie capacità d'intuizione.¹⁷

Non dobbiamo tanto cercare in questo testo giovanile di Pasolini un'analisi filologica e storica della musica di Bach, ché d'altra parte non è nelle intenzioni dell'autore; semmai gli *Studi sullo stile di Bach* vanno considerati come un tentativo serio di verificare – con una certa abilità, più di quanto sia finora stato riconosciuto¹⁸ – come la forma musicale possa evocare

¹⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 86.

¹⁶ Cfr. più avanti, capitolo II.

¹⁷ Il passo, riportato da ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 263, nota 15, è ripreso da GIORGIO CAVALLERI, *Il giovane Pasolini. Intervista a Pina Kalč*, «Rocca» 1985, pp. 42-44.

¹⁸ Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 151, 154-155 e ALESSANDRO CADONI, *Cinema e musica classica. Il caso di Bach nel film di Pasolini*. Quest'ultimo saggio è reperibile online, all'indirizzo: <http://users.unimi.it/gpiana/dm9/cadoni/cadoni.html> (pagina visitata il 5 ottobre 2017). Se Cadoni e Calabretto riconoscono la poeticità del saggio di Pasolini, sentono tuttavia il bisogno di mettere in evidenza che non può essere considerato un'analisi musicologica: «Pasolini non era particolarmente esperto di teoria musicale. Inutile aspettarsi dal suo scritto un'analisi approfondita in questo senso. Inoltre, a tratti, carica la musica e la figura di Bach di tinte romantiche (così come fortemente romantica appare in questo frangente la sua prosa) che, come afferma

l'espressione, per un poeta già alla ricerca di codici espressivi capaci di incorporare l'infinito nella forma e attraverso i quali mettere insieme inespriabile ed espresso. Perciò, se sceglie Bach non è perché ne conosce a fondo l'opera ma perché conosce e ama profondamente le *Sonate per violino solo*, in particolare il *Preludio* della *Terza Partita* (BWV 1006), la *Ciaccona* della *Seconda Partita* (BWV 1004) e l'*Adagio* e il *Siciliano* [la *Siciliana*] della *Sonata n. 1* (BWV 1001) e attraverso l'analisi vuole comprendere come Bach sia riuscito a creare tanta perfezione (il *Preludio*, «perfetto», tanto da essere «disumano»)¹⁹ e pure il *Siciliano* che, nella sua visione, rappresenta un'eccezione da cui traspare l'«immagine umana» dell'autore e dove perciò possono condensarsi 'Carne e cielo'.

Non sorprende che Pasolini s'interessi soprattutto al *Siciliano*, le cui caratteristiche, nella sua visione, sono indice di autenticità.

La piccola stanza spariva, sommersa dall'argento freddissimo e ardentissimo del Siciliano: io lo ascoltavo e lo svisceravo, particolare per particolare.²⁰

Motivata dalla volontà di mettere in luce la particolare abilità di Pasolini nella lettura del testo musicale ma pure la sua interpretazione, con la speranza di contribuire a combattere qualche pregiudizio di chi lo vorrebbe mosso *solo* da una 'romantica', ineffabile e istintiva sensibilità – pure presente e alla quale vorrei dare una connotazione positiva se pensiamo al 'romanticismo' come a una condizione dello spirito che attraversa tutti i tempi e appartiene all'uomo che cerca di conoscere com'è fatto il mondo, e se stesso nel mondo, attraverso

Roberto Calabretto, “fanno sorridere la nostra sensibilità ormai abituata a un rigore filologico ed interpretativo che evita questo modo di avvicinarsi alla musica di Bach”. [ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 155]. Ma questa mancanza di attenzione filologica, questa “destorificazione” che in pratica il poeta di Casarsa compie nei confronti della musica bachiana, non gli impediscono di avvicinarsi ad essa con grazia e sensibilità inimitabili, integrando con pensieri e idee più compiute e risolte le considerazioni che su di essa aveva già espresso, e rendendo più poetico e immaginifico il suo approccio alla musica». Se certo non possiamo dire che la lotta tra 'Carne e Cielo' che Pasolini 'sente' nella *Siciliana* di Bach e che si sforza di farci 'vedere' come realmente si manifesta nella scrittura musicale, sia riconducibile alla 'natura sperimentale' di queste composizioni per violino solo, nelle quali Bach tenta di coniugare il rigore della sonata da chiesa con la più godibile partita o *suite* di danze [Cfr. ALBERTO BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, due volumi, Torino, EDT 1979, vol. I, p. 613] perché Pasolini verosimilmente non ne è a conoscenza e non riferisce alcuna connessione con questi dati; tuttavia, mi sembra che insistere sul fatto che egli sia poeta e non musicologo a proposito di questo testo, metta in ombra lo sforzo del poeta che è significativo e credo vada valorizzato anche per comprendere le ragioni per cui egli in effetti si cimenti nella lettura di alcuni spartiti di Bach la cui musica tanta parte avrà poi nel suo cinema.

¹⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 80.

²⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Dai «Quaderni rossi»*, in RR I, p. 152.

l'arte che produce, tenendo bene a mente le parole di Pasolini per il quale è importante «esser coscienti di capire in una musica ciò che l'autore ha voluto esprimere» come scrive a Farolfi,²¹ – scelgo di soffermarmi sull'analisi degli *Studi sullo stile di Bach*.

Al fine di fare emergere i rimandi agli elementi costitutivi del linguaggio musicale, scompongo il testo degli *Studi* in unità più piccole e, seguendo man mano la lettura che Pasolini fa dello spartito di Bach, estrapolo le parti più analitiche e le inserisco in tabelle divise in due riquadri: a sinistra trova posto il testo di Pasolini, completo di esempi musicali che il poeta ha scelto di citare nel saggio, nel riquadro di destra colloco un mio commento, comprendente, dove necessario, i frammenti dello spartito della *Siciliana* non inclusi nel saggio del poeta.²² L'interpretazione conseguente all'analisi e l'interpretazione più libera di Pasolini, le osservazioni che mi sembra utile aggiungere man mano che procede il discorso anche connettendole ad aspetti più generali del pensiero pasoliniano, compaiono invece tra una tabella e l'altra, e compongono un testo che può essere letto anche separatamente dalle tabelle ma che le integra. Per una visione d'insieme dell'analisi riguardante gli elementi musicali conviene leggere prima i testi inseriti nelle tabelle, uno di seguito all'altro, e dopo proseguire con l'interpretazione.

²¹ Cfr. più avanti, p. 61.




²² Estraggo gli esempi musicali da: JOHANN SEBASTIAN BACH, *Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006*, Edition no. BA 5116, Kassel Germany 1958, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

1.2. Analisi del *Siciliano* [la *Siciliana*] della *Sonata n. 1 per violino solo* di Johann Sebastian Bach BWV 1001

Testo di Pasolini

Commento

Tabella 1 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, pp. 80-81

<p>C'è nel <i>Siciliano</i> una voce caldissima:</p>  <p>che si conclude, si corona in una voce altrettanto gelida:</p>  <p>Le prime sette note hanno un'intonazione di voce umana [...] e sono le stesse corde del re e del sol che danno calore, pienezza, vocalità a questo frammento di canto amoroso. [...]</p> <p>Ed ecco, a contrasto, le corde alte del mi e del la; ma soprattutto del mi. Il loro suono naturalmente crudo e stretto senza allettamenti o dolcezze facili; il loro suono argenteo o bianco; il loro suono alto, cioè verticale; dà alla seconda voce il necessario tono di contrasto.</p>	<p>Pasolini trascrive gli esempi a mano come indicato nel riquadro di sinistra. Non segna le pause in entrambi gli esempi, né il bemolle al <i>Mi</i> nel primo esempio. Riporto la prima misura come compare nello spartito di Bach:</p> <p><i>Siciliana</i></p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, mis. 1) L'impressione che si ricava sin dalla prima misura (oltreché dall'ascolto) della <i>Siciliana</i> è – come ben sottolinea Pasolini – di un dialogo fra due voci. Si tratta dei motivi principali in cui s'articola il tema che ritroviamo in tutto il brano. L'inizio è in effetti suonato nel registro più basso del violino come giustamente scrive il poeta. La prima nota, <i>Sib</i>, si suona infatti sulla corda del <i>Sol</i>₃ e il <i>Re</i> e il <i>Sib</i> della seconda voce si suonano sulle corde acute del <i>La</i>₄ e del <i>Mi</i>₅. Il contrasto che Pasolini sente tra le due linee melodiche è evidente sin dall'inizio: le voci sono ben caratterizzate; la prima è bassa, calda, e la seconda a contrasto è acuta, fredda. «Crudo e stretto» «argenteo o bianco» «alto» e «caldo» sono suggestioni sinestetiche. Se ne trovano tante nel testo di Pasolini e anche questo aspetto della sua percezione è significativo e niente affatto estraneo alla musica: basti pensare al sistema compositivo costruito da Alexander Skrjabin, basato proprio su precise combinazioni di colori e suoni.</p>
--	---

Studi sullo stile di Bach di Pasolini è un saggio del 1944-1945 inedito fino al 1999, anno in cui viene pubblicato nel primo volume dei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* [I edizione 1999 – III

edizione 2008] dei *Meridiani* a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, pp. 77-90. Le notizie sul testo che danno conto dei manoscritti da cui è riprodotta la versione stampata sono nel secondo volume dei *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. I curatori precisano che la versione pubblicata risulta dal confronto fra le due stesure del saggio manoscritto che si trovano nella cartella con i *Materiali di Casarsa*; che gli esempi musicali mancanti nel manoscritto sono stati da loro identificati e aggiunti; infine sottolineano, e correggono, alcuni errori di Pasolini. Purtroppo i curatori ne compiono a loro volta: ad esempio, avendo avuto la possibilità di consultare i manoscritti custoditi presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, ho potuto verificare che nel manoscritto risultano correttamente indicati da Pasolini, nella scheda sul *Siciliano*, gli esempi n. 1 e n. 2 che riferiscono la prima esposizione dei due motivi in cui si articola il tema della composizione bachiana. Nei *Meridiani*, invece, al posto del secondo motivo del tema della *Siciliana* è riportato ancora il primo.²³ Io qui ho voluto indicare i motivi nell'ordine in cui Pasolini li riporta nel suo manoscritto (che è l'ordine con cui compaiono nella prima misura dello spartito di Bach). Anche senza avere a disposizione il manoscritto, che Pasolini avesse inserito in quest'ordine gli esempi musicali si deduce dal suo testo: «Le prime sette note hanno un'intonazione di voce umana, un colorito, anzi, di voce adolescente. [...] La legatura, appena spezzata un momento, dà loro una cantata persuasione (che si spezzerà efficacissimamente col primo accordo della voce contrastante); e sono le stesse corde basse del re e del sol che danno calore, pienezza, vocalità a questo frammento di canto amoroso».²⁴ Inoltre, nel volume di Roberto Calabretto [*Pasolini e la musica*, cit., 1999], che dice di utilizzare come fonte il manoscritto pasoliniano in possesso di Pina Kalč, ancora questi primi due esempi musicali della scheda sulla *Siciliana* risultano invertiti, sicché si hanno le voci alte come primo esempio e la voce grave come secondo.²⁵ Queste indicazioni mi sembrano

²³ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 81. Si vedano anche le *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in SLA II, pp. 2877-2879. Mi domando se sia un errore dei curatori o se invece non si tratti di una scelta editoriale, come peraltro sembrerebbe l'altra, ossia quella pubblicazione de *L'orecchiabile* monco del rigo musicale indicato da Pasolini (cfr. più avanti, Capitolo II, paragrafo 5). E se è una scelta, quali sono le ragioni? Inoltre, dove, in riferimento al primo esempio della *Siciliana* si legge: «Pasolini non registra un bemolle al si», in realtà non lo registra al 'mi' (e semmai ci sarebbe da aggiungere che il poeta non trascrive le pause delle voci superiori, es. 1, e superiori e inferiore, es. 2); e ancora: «Nel secondo esempio musicale (*Sonata n. 1, Adagio*, battuta 21^a), al si manca un bemolle», va inteso come: manca la segnalazione dell'alterazione in chiave che Pasolini dimentica di riportare perché il frammento estrapolato appartiene alla 2^a misura del pentagramma e l'alterazione si ripete nella prima di ogni rigo; cfr. *Ivi*, p. 2879.

²⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 81.

²⁵ ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 153.

importanti perché tutte le considerazioni di Pasolini poggiano proprio sulle idee tematiche iniziali della composizione bachiana ch'egli identifica, estrae dallo spartito e trascrive a mano.

Subito dopo l'annotazione dei due esempi musicali, Pasolini ricorre all'analogia. Così, le sette note del primo motivo hanno:

la dolcezza di qualche parola amorosa che serba il calore del petto onde esce. [...] Ma è una sensualità molto parca, leggera, già quasi casta. [...] È una sensualità di corpo adolescente; io immagino (mi si perdoni l'intromissione) la voce uscire da un corpo giovinetto, con un'espressione degli occhi e della bocca alquanto arcana. Un'amorosità come pura amorosità; senza oggetto d'amore, quasi ermafrodita.²⁶

'Puro amore' dunque, evocato, atteso, cercato, rincorso, nella vita come nell'opera. C'è già quasi unione di due in uno: ermafrodita, amore che ama se stesso, e da se stesso attinge amore (Come non pensare al poeta/Narciso che si rispecchia nelle rogge?). Tutto questo si condensa nella prima voce. Pura e sensuale.

Pasolini (cont.)	Commento
Le prime sette note hanno un'intonazione di voce umana [...]	«voce»: Pasolini usa il termine «voce» riferendosi alle contrastanti linee melodiche in cui si divide la prima misura, che corrispondono al primo motivo grave suonato sulle corde del registro basso, e al secondo motivo suonato sulle corde del registro acuto del violino. Ma «voce» indica anche simbolicamente la «voce» umana calda del primo motivo e la «voce» sovrumana del secondo. Il richiamo alla voce umana è opportuno giacché la tessitura di questo motivo iniziale (si veda l'esempio n. 1) composto di sette note è compatibile con una tessitura vocale calda e piena. Inoltre, si noti ancora il lessico appropriato in riferimento alla «degatura».
La legatura, appena spezzata un momento, dà loro una cantata persuasione (che si spezzerà efficacissimamente col primo accordo della voce contrastante) [...]	

Tabella 2 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 81

La seconda voce a contrasto è una 'preghiera' che dialoga con la 'sensualità' – «siamo già *in medias res*» – e annuncia sin dall'inizio, con un procedimento che è caro a Bach, un 'discorso' che sfocerà infine nella 'rassegnazione'.²⁷

²⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in SLA I, p. 81.

²⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in SLA I, p. 81 e ss.

Pasolini (cont.)	Commento
E intanto l'arco che correva ardente sicuro e persuasivo sulle due corde basse, ora deve trattenersi, sorvegliarsi, inacerbirsi; il contrasto aumenta.	I riferimenti all'arco «ardente sicuro e persuasivo sulle due corde basse» che «deve trattenersi, sorvegliarsi, inacerbirsi» sono pertinenti: si sa quanto difficili siano i passaggi di queste pagine bachiane che obbligano il violinista «a sciogliere il nodo dei suoni concomitanti mediante arpeggi più o meno spazati e forzature sulla più acuta delle parti del discorso» tanto che si è ipotizzata (e poi smentita) l'esistenza di un «archetto ricurvo bachiano». ²⁸

Tabella 3 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, pp. 81-82

Il contrasto fra 'Carne e cielo', evocati dalle due voci, è semplice e necessario.²⁹ È nella vita e Pasolini lo sa bene; egli sa quanto il cammino esistenziale possa essere spezzato, non lineare, intermittente a causa delle pulsioni, dei sensi di colpa, del caos interiore, che si mescolano con la percezione dell'infinito che ci «dà il senso della nostra origine immensa; ci fa riconoscere vita»³⁰ ma da cui pure deriva «un orrore fondo e irreparabile». Perciò l'uomo tende a sanare i contrasti, nella tensione verso un cammino dove, come la musica perfetta di Bach del *Preludio*, tutto sia a una medesima altezza, metaforicamente evocata da una linea retta orizzontale.³¹

²⁸ Cfr. ALBERTO BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, cit., vol. I, p. 612.

²⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in SLA I, p. 81.

³⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *I nomi o il grido della rana greca [Saggi giovanili]*, in SLA I, pp. 193-194.

³¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in SLA I, p. 82.

Testo di Pasolini (cont...)

Commento

<p>C'è poi l'accordo. E il contrasto è perfetto. Da un frammento di canto d'amore monodico, caldo, umano, scuro, eccoci d'incanto tra le note di un canto sacro, corale, freddo, sovrumano etereo.</p>	<p>«accordo»: la scrittura di Bach è contrappuntistica, le linee melodiche hanno una loro autonomia ma pure si sovrappongono. Pasolini percepisce le sovrapposizioni come momenti 'accordali'. Il termine «monodico» s'addice al primo motivo e «corale» alla sovrapposizione delle linee melodiche nella triade in secondo rivolto (<i>Fa-Re-Sib</i>).</p> <p>Siciliana</p>
--	--

quando le voci si spezzano, si sovrappongono, si frantumano, si avvicinano, sembrano perdere la loro autonomia melodica, lì, nella sua visione, il dramma emerge con forza.

Viene spontaneo pensare al testo *La musica nel film* dove Pasolini, già regista, molti anni dopo, esprimendosi sul suo modo di applicare la musica al film parla di «applicazione verticale» e «applicazione orizzontale», intendendo con «applicazione verticale» il momento in cui la musica conferisce senso profondo alle immagini, e con le quali spesso è abbinata a contrasto, e con «applicazione orizzontale» una linearità sonora che si applica al divenire delle immagini montate. Mi sembra possibile trasferire il discorso sul *Siciliano* all'applicazione della musica nel film non solo per l'uso delle stesse parole, ma anche per il loro senso: la linea retta chiamata in causa nell'analisi del *Siciliano* indica lo svolgimento melodico ma pure il momento in cui la lotta perde la sua drammaticità, come accade nel *Preludio* «dove c'è una figura d'inesorabile retta» che è perfezione e illusione. Ricordiamo ancora il testo sul cinema:

Il cinema è piatto, e la profondità in cui si perde, per esempio, una strada verso l'orizzonte, è **illusoria**. Più poetico è il film più questa illusione è perfetta.³⁴

Ma a interrompere l'illusione e «riconduurre il cinema alla realtà» interviene l'applicazione verticale che «ha la sua fonte nella profondità» e «sfonda le immagini piatte o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita». Anche qui, nel *Siciliano*, il suono **verticale**, «alto», «argenteo», che entra con il secondo motivo a esprimere il contrasto, per analogia, rinvia alle note applicazioni a contrasto della musica (non solo) bachiana cui è affidata l'espressione del senso profondo del film. Così il poeta:

Ci sono molte ragioni per cui preferisco la musica classica a quella contemporanea come commento ai miei film. La prima è stilistica: la creazione cioè di un *pastiche* linguistico, fortemente accentuato, “a contrasto” [...] che [...] serve a rappresentare con più drammaticità quello che voglio dire.³⁵

³⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in *PC II*, p. 2796.

³⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Le belle bandiere, Dialoghi 1960-1965*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti 1996, pp. 233-234.




<p>Nelle prime quattro battute il tema è concettualmente ormai esaurito. [...]</p> <p>Si ricordi la citazione dell'inizio, dove è facile notare, in quella che io figuro come seconda voce del dramma, un ritorno alla prima:</p>  <p>Tuttavia nelle prime quattro battute il contrasto si mantiene nella sua fase più drammatica e decantata; [...]</p> <p>Il dialogo tra le due voci s'infitte, spezzando le due frasi in densi monosillabi:</p> 	<p>In effetti la seconda frase comincia sul terzo tempo della misura 4, con l'idea tematica iniziale e con il motivo puntato alla tonica. Le prime quattro misure sono un'introduzione al resto della composizione, anticipano ciò che sta per succedere:</p> <p>Siciliana</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, misure 1-4)</p> <p>È il modo un cui le due linee melodiche dialogano che Pasolini mette in evidenza.</p> <p>È vero: nella prima frase, che corrisponde alle prime quattro battute, le linee melodiche si frantumano man mano (sin dalla seconda misura), ma molto di più dopo, nelle battute successive quando dialogano alternandosi e incontrandosi. Il che diminuisce il contrasto.</p> <p>I monosillabi, le singole note del motivo grave, si ripetono in tutta la composizione. Qui va rilevata un'imprecisione lessicale: con il termine 'frase' infatti Pasolini indica i 'motivi'.</p>
---	--

Tabella 5 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach, SLA I*, p. 83

Nella vita, la perfezione è come le stelle lontane, serene e fisse. Il dramma è invece nell'esistenza dove tutto è «imprevisto», le «aperture improvvise», secche, stagnanti, crude, i ritorni inopinati e i pentimenti costanti; e poi nostalgie, e richiami; e pause; e sfoghi; una drammaticità che non risolve mai nulla, e ricade nel vizio che voleva superare, come nella vita». ³⁶

Testo di Pasolini (cont...)

Commento




<p>Eccoci risalire con <u>accordi medi</u> - sempre <u>ribattuti</u> da un fondo e monotono insistere dal basso altamente significativo – [...] al canto sacro [...]. Si veda infatti:</p>	<p>«Accordi medi»: è vero dalla battuta 4, a partire dal primo tempo, troviamo accordi (e bicordi) medi (cfr. esempio sotto).</p> <p>«Ribattuti»: si veda l'insistere nella misura 4 del basso sul movimento melodico <i>Mib-Fa-Mib-Fa</i>:</p>
 <p>che sembra terminare, ormai serenamente nell'accordo si-re [...]</p>	 <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, misura 4)</p> <p>La doppia appoggiatura che risolve sulla triade fa pensare a una conclusione ma la voce inferiore riprende l'idea iniziale e tutto ricomincia.</p>
<p>La linea è spezzata, anzi frantumata; e tutto questo è richiesto dal dibattito delle voci [...] E poi di seguito a una nota bassa [...] un'immediata risposta [...]</p>	<p>In effetti è ciò che accade: anche l'uso del termine 'risposta' è corretto. Si vedano ad esempio le battute 5 e 6:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i> BWV 1001, misure 5-6)</p>

Tabella 6 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 83-84, sottolineato mio

³⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, pp. 82-83.

C'è nella *Siciliana*, nella visione di Pasolini, una tensione reciproca all'incontro fra la dolcezza carnale e il canto liturgico, nei quali si possono intravedere gli opposti: 'Carne e Cielo' che spezzano e si avvicinano. La voce umana e quella sacra. Simbolicamente, con i termini ricadute e liberazioni Pasolini indica l'inutile tentativo dell'uomo di superare il dramma, di accordare gli opposti 'Carne e cielo', riducendoli a uno. Ma la (ri)composizione dell'unità non coincide con l'annullamento, o la fusione, delle forze contrastanti in gioco, e si attua nella permanenza del contrasto, che per Pasolini sembra avvenire attraverso la compresenza drammatica, e il dialogo, di queste forze dentro una dimensione spazio/temporale che rimanda a ciò che egli chiama 'sacro': anche nell'opera, come nella vita, la lotta rimane, e le forze non si annullano.

Testo di Pasolini (cont.)

Commento


<p>[...] ecco riprendere intatto il motivo [...] qui vedremo una catena, una nota circolare [...] è la prima «ricaduta», musicalissima [...]</p> <p><u>Ricadute e liberazioni</u>, in un continuo e inesausto alternarsi che [...] qui, insomma, è <u>espressione</u>, cioè musica.</p>	<p>La circolarità è data dal riproporsi delle linee melodiche.</p> <p>La prima «ricaduta» è identificata correttamente da Pasolini nella battuta 4. Pasolini si riferisce a questo es. musicale inserito poco sopra nel testo (mis. 4):</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, frammento mis. 4)</p> <p>Con i termini «ricaduta» – tra virgolette nel testo – e 'liberazione' il poeta indica il dialogo fra le due linee melodiche come si esprime nelle battute 4-5 e 9-11. Ricaduta, ossia ripresa della voce calda dopo una cadenza; l'idea della ricaduta può essere suggerita, oltre che dallo stimolo uditivo provocato dalla cadenza che precede il ritorno della voce grave, anche dalle 4 semicrome discendenti ricorrenti soprattutto nella voce grave; il termine 'liberazione' indica invece la ripresa della voce alta. L'espressione in musica per Pasolini è la risultante del rapporto tra altezza dei suoni (a contrasto) e durata (ritmo). Non ci sono nel testo di Pasolini più facili indicazioni dinamiche che applicate alla musica di Bach risulterebbero improprie.</p>
---	---

Tabella 7 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, pp. 84-85, sottolineato mio

Testo di Pasolini (cont.)	Commento
<p>Riporto qui le principali di tali «ricadute» che [...] seguono un accordo serenissimamente conclusivo:</p> 	<p>La ripresa del motivo (terzo tempo della battuta 7) coincide con un accordo:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, misura 7)</p>

Tabella 8 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, pp. 83-84


Testo di Pasolini (cont.)	Commento
<p>La nona, la decima, undicesima battuta al centro della composizione, vedono il ripetersi più fitto e accanito della voce amorosa, cioè delle <u>semibiscrome</u> del <u>tema</u> do si la sol (<u>modulate</u>) ben sei volte. [...]</p>	<p>Non sembra un caso che Pasolini ricominci dalla nona battuta: la seconda frase finisce all'inizio della misura 9 e si ripropone il tema iniziale, la «voce amorosa», ossia il motivo grave del tema:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, frammento mis. 8 e misure 9-11)</p> <p>In questo passo ci sono alcune inesattezze; «semibiscrome»: sono semicrome; «tema»: sta per 'motivo'. Il discorso sulla modulazione è un po' approssimativo, tuttavia Pasolini coglie le modulazioni. Il riferimento al fitto riproporsi del motivo grave è corretto: è infatti in queste battute centrali che compare con maggiore insistenza.</p>

Tabella 9 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, pp. 84-85, sottolineato mio

E, con una contraddizione umanissima, è proprio qui - dove il cuore, la carne, paiono ribellarsi con più accorato accanimento - che il canto sacro raggiunge la sua più dorata e casta, e tenera dolcezza. Infatti in esso si riversa più abbondantemente la dolcezza del canto profano. Ed è da questo fondersi e trascolorire vicendevole delle sue voci, che nasce l'unità, cioè la serenità del *Siciliano*. C'è qualcosa di altamente commosso e accorato, un superamento del male e anche dello stesso desiderio di liberarcene, che consente una pienezza di canto; che consente il superamento del dramma in una catarsi continua (non pratica) che penetra tutte le note, tutti gli accordi, e che per me è qualcosa come nella vita è una dolente e pietosa rassegnazione.³⁷

La *Siciliana* assume per Pasolini un significato così importante perché è connesso alla vita: Pina suonava quelle note nella piccola stanzetta dei Cicuto, Pier Paolo viveva i suoi primi amori con straziante dolcezza e infinito senso di colpa.

Io qui vedo un contrasto di sentimenti, e credo di essermi documentato.³⁸

La perfezione, l'assenza di contrasto, può appartenere solo al canto del canto, o al desiderio del canto:³⁹ illusorio, e possibile solo nella finzione puramente musicale.

C'è un passo di un'annotazione di Pasolini riportata da Cesare Segre nel suo scritto che apre i *Saggi sulla letteratura e sull'arte* che voglio citare qui perché, nonostante in queste poche righe il poeta si riferisca alle sue letture delle opere di altri poeti, credo che sia la medesima motivazione ad animare l'esplorazione della pagina bachiana de la *Siciliana*:

Ho cercato di dare, con gli insicuri mezzi offerti da quell'educazione a me, ineducabile per definizione, una certa veste di normalità ai tentativi più puerili e gratuiti di conoscere degli stati, delle irresoluzioni, negli altri, che mi pareva di avere sperimentato. Sempre minacciato dallo spettro dell'incomunicabile, dalla paura di non poter esaurire nemmeno nella sua epidermide il mistero che è una delle due facce della persona umana (l'altra è rivolta all'interno, verso il soggetto, non meno misteriosa, forse, sebbene il soggetto si giovi di tutti i trucchi e le disonestà possibili), ho tentato qualche esplorazione dietro le pagine di alcuni poeti, senza sapere se si tratti o no di poesia; per me non erano proprio che documenti dove ricostruire una storia così disperatamente irripetibile e appassionante, da gettare in secondo ordine qualsiasi altro

³⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in *SLA I*, p. 85.

³⁸ *Ivi*, p. 82.

³⁹ *Ivi*, p. 88.

interesse.⁴⁰

E ora confrontiamo queste parole con quanto scrive su Bach negli *Studi*:

È un grande conforto scrivere di un autore senza problemi, cioè senza crisi. Ed è un conforto che proviamo soltanto nell'arte chiamata classica, dove ci accorgiamo che la scrittura era cercata con la parsimonia che una ferma dignità umana consente. Bach non ha crisi. La sua opera è tutta a una medesima altezza, e il suo unico pericolo è l'aridità. Dal *Siciliano* al *Preludio* c'è uno spazio brevissimo, e in quello spazio si muove tutta la sua musica. Da un polo all'altro, collocati del resto a una distanza minima, c'è un'infinita varietà di espressioni che nascono con la facilità di un frutto e con la sua stessa assolutezza. [...] se il *Preludio* rappresenta il punto perfetto di Bach, poeticamente e professionalmente, il *Siciliano* è umano; nel primo odi una voce distaccata dalla bocca e dal seno; nel secondo vedi la bocca e il seno. Il *Preludio* è allegrezza, illusione; il *Siciliano* malinconia, preghiera. [...] nasce una naturale conclusione: che anche in Bach una lotta c'è stata, e non soltanto una lotta con l'espressione. [...] Una sensualità profonda sta anche in Bach a giustificare certe evasioni purissime, che in lui, aiutate da una tecnica ferma e senza tentazioni, costituiscono la direzione continua della liberazione artistica. Non sempre però; anzi, in queste sonate per violino solo, spessissimo il canto è soppiantato dal discorso. E il *Siciliano* è discorso, cioè contrasto, cioè dramma. Vi odi due voci. Ossia, ti senti in presenza di un uomo. [...] Ed è da questo fondersi e trascolorire vicendevole delle due voci, che nasce l'unità, cioè la serenità del *Siciliano*.⁴¹

Dall'accostamento dei due brani mi sembra di poter formulare l'ipotesi che anche attraverso l'esplorazione di Bach e della sua musica, nella quale percepisce il canto purissimo e il dramma, Pasolini, stia cercando di comprendere il mistero dell'«incomunicabile» e dell'uomo, e certo di se stesso. In questo senso allora, non solo abbiamo il dovere di considerare questo saggio sulla musica anche da una prospettiva musicologica, per capire cosa effettivamente conoscesse il nostro poeta del linguaggio musicale, ma poi dobbiamo abbracciare la possibilità di andare oltre lo spartito verso un più vasto orizzonte di senso.

⁴⁰ Cfr. CESARE SEGRE, *Vitalità, passione, ideologia*, in *SLA I*, p. XIV.

⁴¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in *SLA I*, pp. 79-80.


Testo di Pasolini (cont.)	Commento
<p>Ed è da questo fondersi e trascolorire vicendevole delle due voci [...]</p> <p>Le due voci contrastanti si prestano il motivo, si fondono in una <u>doppia voce</u> [...] che le supera ambedue [...]</p>	<p>Dalla battuta 9 inizia la terza frase lunghissima (che si conclude alla battuta 19) e in effetti le linee melodiche subiscono molte trasformazioni: questo intende PPP quando scrive di “voci trascolorate” che si prestano il motivo, si fondono: in effetti le voci perdono la loro identità iniziale e ‘trascolorano’ l’una nell’altra. Ecco perché Pasolini dice «doppia voce», come se le due voci ‘cantassero’ all’unisono. Si veda la battuta 14 dove il dialogo si interrompe negli arpeggi che sgretolano la conduzione melodica:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, misure 14-15)</p>

Tabella 10 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 85

Se la ricomposizione della lotta passasse per una riduzione a uno nella quale Carne e Cielo non fossero più identificabili, si perderebbe di vista la drammaticità della vita stessa; perciò nelle sue opere Pasolini tenta fino alla fine di ricostruire uno spazio-tempo dentro al quale le due forze interloquiscono senza annullarsi. Così, per il poeta, anche nella musica di Bach quando accade la ‘fusione’ le forze diventano ombre, fantasmi e si esce dal dramma:

[...] il dramma svuotato di se stesso prosegue come per un incantato meccanismo. Sembra, direi, un’immagine separata dal corpo [...] Ormai sembra che l’ispirazione sia stanca, distratta; e, come tale pare raggiungere una più incantata spiritualità. Pare tutto superato, pare tutto inutile, ormai; resta solo quella stanca voce che si ripete, viva appena per miracolo. [...] Carne e spirito? Non più. Due ombre, due fantasmi: i resti dei due personaggi. Siamo fuori dal dramma, fuori anche dalla rassegnazione liberatrice (parlo sempre di musica); resta l’abitudine al canto, ormai completamente puro.⁴²

Testo di Pasolini (cont.)	Commento
<p>[il primo motivo] Sembra prima spegnersi in una <u>pausa</u> incantata e stanca:</p>	<p>Con il termine «pausa» Pasolini si riferisce qui a tutta la misura 14 introdotta dall’accordo iniziale indicato nel testo: è una pausa al dialogo oppositivo delle due voci.</p>

⁴² *Ivi*, pp. 85-86.



 <p>E poi riprende [...]</p>	<p>Il canto puro per Pasolini coincide con l'altissimo stile di Bach che egli vede realizzato nel <i>Preludio della Sonata n. 6</i>; canto perfetto, nel quale non v'è ombra di sentimenti umani. In effetti fino alla misura 15 si perde persino l'andamento ritmico tipico della <i>Siciliana</i> (ritorna nella misura 15). Pasolini fa durare questa fase fino alla misura 16.</p> <p>Nella misura 15 si ripropone l'idea tematica:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, misure 14-15)</p>
---	--

Tabella 11 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 85


Testo di Pasolini (cont.)	Commento
<p>Non sto a dire la commozione che prende i sensi a quel finale che è poi identico all'inizio. L'ultima ricaduta nel solito invincibile suono amoroso disperatamente accorato e la immediata risposta del suono sacro che si conclude con una dolcezza rassegnata e altissima, segnano un casto trionfo della musica.</p>	<p>In effetti, Pasolini ha ragione: le ultime due battute della coda finale riprendono i motivi principali dell'inizio, li ricapitolano e concludono la composizione.</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Siciliana</i>, BWV 1001, misure 18-20)</p>

Tabella 12 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 86

Il «casto trionfo della musica» finale va inteso come trionfo del linguaggio musicale capace qui – come il poeta ci ha fatto vedere – di accostare le due tensioni opposte e contrastanti della passione pasoliniana, ‘Carne e Cielo’, senza fonderle del tutto. La rassegnazione finale deriva proprio dal ritorno delle voci contrastanti, alla fine come all'inizio: è come dire che a queste opposizioni, tutte interne al dramma umano, non ci si può sottrarre a meno di non volersi illudere. Con la sua musica altissima, Bach di solito mette in atto quest'illusione, allegra, serena. Non qui però. La *Siciliana* fa eccezione. È nel *Preludio della Sonata n. 6*, (e nella *Fuga* e nella *Ciaccona*) che il canto si fa purissimo e si svuota di ogni contenuto. Tale

perfezione del canto è anticipata dall'*Adagio* della prima Sonata.

1.3. *Adagio della Sonata n. 1* BWV 1001 di Johann Sebastian Bach

«Non per nulla il primo tempo della prima sonata in sol minore è un “adagio” cantabile. S’aprono le sei sonate di Bach, con una voce che canta, distante e sola. E in essa c’è un agio goethiano. Il *Siciliano* è invece indubbiamente difficile: se io gli ho prestato un contenuto, questo non significa che dovessi dimenticarne la musica».⁴³

Anche qui, poiché la musica non ha contenuto o, se ce l’ha, è nell’ascoltatore, Pasolini dice di dover trovare un pretesto per parlare dell’*Adagio*. Un pretesto intellettuale su cui può imbastire la sua critica. Stavolta lo trova in un passo di Goethe (estratto da *Viaggio in Italia*). Il brano racconta del canto di alcuni gondolieri che, intonando i versi del Tasso e dell’Ariosto, comunicano da lontano fra di loro. Ma Pasolini lo scorre e si sofferma sul punto in cui Goethe descrive le donne che «al cospetto della laguna, [...] fanno echeggiare con gran voce in sulla sera i loro canti, finché pur esse da lungi odono la voce dei loro cari...».⁴⁴ Solitudine che attraverso il canto comunica con un’altra solitudine.

Ancora una volta il poeta trova una conferma all’intuizione di cui aveva scritto all’amico Farolfi a proposito delle sinfonie di Beethoven, ossia in noi esiste un *quid* puramente musicale che ci consente di entrare in contatto attraverso la musica. «È il canto che un’anima solitaria fa sentir da lontano, perché un’altra anima solitaria, e mossa dallo stesso sentimento ascolti e risponda».⁴⁵ Ma è musica pura, canto del canto, desiderio del canto. Lo stesso che il poeta sente nell’*Adagio* di Bach che è «agio perfetto» derivante dall’assoluta padronanza della tecnica e dal distacco dai sentimenti. Anche se nell’*Adagio* Pasolini sente una severità malinconica (non così nella *Fuga*, nel *Preludio* e nella *Ciaccona*) che potrebbe far pensare a un contenuto e a un distacco non del tutto completo. Ecco perché ha pensato a Goethe e al racconto di quel canto «reso perfetto dalla solitudine».⁴⁶

Testo di Pasolini (cont.)

Commento

Se non c’è il distacco “tecnico” della <i>Fuga</i> etc., c’è un distacco intimo, dovuto forse alla stessa	Nell’ <i>Adagio</i> v’è un’esaltazione della melodia nostalgica accentuata dalla tonalità di impianto (<i>Sol</i> minore).
---	---

⁴³ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in *SLA* I, p. 86.

⁴⁴ *Ivi*, p. 87.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 88.




<p>melodia, alla larghezza delle modulazioni, alla vaghezza degli accordi. [...]</p> <p>Rapisce nel giro delle sue note di melodia amorosa e lontana, e poi conforta [...] trasale nei trilli e si allarga negli accordi come in un largo di note.</p> <p>Alcune citazioni. Nei frammenti di melodia come:</p>  <p>oppure, scelto a caso,</p>  <p>le ultime semibiscrome, in fondo al frammento legato, con un'improvvisa e gioconda e agevole velocità, mi danno testimonianza, come i trilli, di un <u>rigore che ha bisogno di erompere</u>.</p>	<p>I primi due frammenti citati da Pasolini sono ripresi dalle misure 1 e 14 dell'<i>Adagio della Sonata n. 1</i> BWV 1001 di Bach.</p> <p>Effettivamente queste scale si possono leggere come ornamenti - «mi danno testimonianza, come i trilli» - e il rigore dà l'impressione di voler erompere perché dove ci aspetteremmo la conclusione della scala c'è invece una rottura:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Adagio</i>, BWV 1001, frammento mis. 14)</p>
---	---

Tabella 13 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach, SLA I*, p. 89, sottolineato mio

E, continua Pasolini, «non sono sfuggito alla tentazione di vederci alcunché di amoroso, di profano. Ma mi ero ingannato. Se fosse canto d'amore, questo amore sarebbe perfetto; e se vi sopravvivesse un sereno senso di malinconia, anche questo sarebbe perfetto; [...] [c'è] quell'agio cui accennavo. "Lamento senza tristezza" ed io aggiungerei, a costo di parer vano, malinconia senza memoria o gioia senza ragione: che sono appunto necessità del canto (che qui è argomento di sé medesimo; e argomento quasi amoroso)».⁴⁷

⁴⁷ *Ibidem*.

Testo di Pasolini (cont.)

Commento







<p>A testimoniare una soave e intima malinconia, cioè quell'unica parvenza di sentimento umano reperibile nell'adagio, ci saranno gli <u>spessi ritardi armonici</u>, d'una leggera dolcezza:</p>   <p>etc. E qualche altro passo, come:</p>  <p>dove la sensibile fa diesis venendo a formare corda doppia con alcune note della melodia annuncia il sol della battuta seguente [...]</p>	<p>I due frammenti successivi citati da Pasolini sono ripresi dalle misure 1 e 10 dell'<i>Adagio della Sonata n. 1</i> BWV 1001 di Bach.</p> <p>Si noti il riferimento corretto ai ritardi armonici; sarebbero appoggiatura se la nota del ritardo non fosse preparata.</p> <p>Nel primo esempio si tratta della triade diminuita in primo rivolto:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Adagio</i>, BWV 1001, frammento mis. 1)</p> <p>Nel secondo esempio, il ritardo armonico riguarda la terza della triade di dominante <i>Re – Fa diesis – La</i>.</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Adagio</i>, BWV 1001, frammento mis. 10)</p> <p>Pasolini riporta un frammento della mis. 9:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Adagio</i>, BWV 1001, misure 8-11)</p>
--	--

Tabella 14 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, pp. 89-90

Testo di Pasolini (cont.)

Commento





<p>È poi, tutto il finale, dalla 19^a all'ultima battuta, [...] il cui <u>vertice</u> sta all'inizio dell'<u>ultima</u> battuta:</p> 	<p>«ultima battuta»: si tratta della penultima battuta della composizione, la 21^a. «vertice»: il vertice è anche dato dal <i>Sib</i> che è la nota più acuta dell'intero brano; qui Bach tocca il <i>Sib</i> molte volte, insiste cioè sulla nota più acuta:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Adagio</i>, BWV 1001, frammento mis. 21)</p>
<p>Da ultimo accennavo a un accordo che i tedeschi dicono < > [testo mancante] usato superbamente da Bach nel mezzo dell'<i>adagio</i> in un senso tra di conclusione e di attesa di grandissimo effetto:</p> 	<p>Ha ragione qui Pasolini: è un accordo importante, struggente, di settima diminuita senza la terza, che si presta a modulazioni molto diverse e apre un orizzonte armonico imprevedibile.</p> <p>Pasolini estrae l'esempio dalla misura 13 dell'<i>Adagio</i>:</p>  <p>(J. S. Bach, <i>Adagio</i>, BWV 1001, misura 13)</p>

Tabella 15 – Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, SLA I, p. 90

«Così nell'opera bachiana il primo tempo della prima sonata è qualcosa che sta giusto in mezzo tra il Bach eccezionale, cioè melanconico del *Siciliano* e il Bach assolutamente sereno del *Preludio* e della *Ciaccona*. È serenamente un'introduzione e, come tale, non richiede all'ascoltatore un lavoro eccessivo. Più che pretendere, dona, e più che donare, profonde».⁴⁸

⁴⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in SLA I, pp. 88-89.

1.4. «L'anello che ci lega alle forme inconoscibili»

A questo punto torniamo di nuovo dove gli *Studi* sono cominciati: «Prima il silenzio», dunque, «poi il suono o la parola» e, ancora, «dal nulla alla realtà dell'opera»:

Prima il silenzio, poi il suono o la parola. Ma un suono o una parola che siano gli unici, che ci portino subito nel cuore del discorso. Discorso, dico. Se c'è un rapporto tra musica e poesia questo è nell'analogia, del resto umana, di tramutare il sentimento in discorso, con quel risparmio, quella misura, quell'accoratezza che sono semplicemente comuni ad ogni opera d'arte. Basta rievocarsi il Partenone, un *San Pietro* di Masaccio, i *Sepolcri*, la *Quinta Sinfonia*; da per tutto il medesimo inizio perfetto, cioè passaggio perfetto dal nulla alla realtà dell'opera; la stessa conclusione perfetta, lo stesso svolgimento perfetto. E in fondo a tutto, un sentimento, una passione, un'esperienza umana che divengono figure concrete. Tali somiglianze si fanno più sensibili tra l'arte musicale e l'arte poetica. [...] ⁴⁹

Come Bach della *Siciliana*, anche Pasolini sta dentro al dramma e non mette davvero le mani nel «nulla», ché probabilmente esiste solo nelle nostre filosofie, ma nell'«inespresso» («il silenzio») che deriva da qualcosa che è in fondo a tutto – «un sentimento, una passione, un'esperienza umana» – e l'artista trasforma in figure concrete (suono o parola), connettendo ciò che preesiste («Prima») con ciò che «poi» realizza. Il «silenzio», che in questa sua riflessione sembrerebbe coincidere con il «nulla», nella realtà coesiste con il «suono», ⁵⁰ così come gli spazi bianchi di un discorso coesistono con le parole: il silenzio è per definizione l'inespresso che tiene aperta la porta sull'infinito. Il suono e la parola così, da una parte, restringono il campo del senso e indirizzano percezione ed espressione in una qualche direzione, dall'altra contengono il silenzio che, calandosi in un divenire che è di per sé vita, contribuisce a fornire loro una risonanza che ne sospende in parte i significati:

Nelle parole s'annida la stessa infinità che [è] in noi e in tutte le cose terrene [...] v'è

⁴⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in *SLA I*, p. 79.

⁵⁰ Così Pasolini ne *Il sogno di una cosa* descrive il silenzio della notte di Pasqua «fresco e sonoro» (corsivo mio). Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, in *RR, II*, p. 25. E ancora: «il borgo [Romans] [...] era tutto pieno di una vita animata, echeggiante: [...] dentro i cortili c'era tutto un muoversi, un cantare. Eppure per ogni dove [...] gravava un silenzio che dava al borgo e ai suoi abitanti un senso di lontananza e di solitudine». -, *Romans*, in *RR, II*, p. 294.

anche della musica, o, meglio, del suono. E l'immagine è legata a quel suono.⁵¹

Tenendo a mente queste riflessioni, leggiamo gli ultimi due versi della poesia *Lengàs dai frus di sera*:

«L'azur...» peràula crota, bessola tal silensi
dal sèil. Sin a Ciasarsa, a son sèis bos, m'impensi...

[«L'azzurro...» parola nuda, sola nel silenzio
del cielo. Siamo a Casarsa, sono le sei, ricordo...]⁵²

«Pasolini usa esplicitamente l'immagine evocata dalla parola 'cielo' grazie alla quale l'uomo entra in rapporto con un mondo più grande di lui, con la dimensione infinita dell'«azzurro»⁵³ commenta Bazzocchi, le cui letture di Pasolini sono sempre stimolanti. Eppure questi versi, alla luce di quanto detto finora, mi sembra possano condurre a considerazioni capovolte rispetto a quelle dello studioso: la dimensione infinita è nel «cielo» e nella 'parola azzurro' si condensa in sostanza sonora; altrimenti detto: il «silenzio del cielo» è l'inespresso e la 'parola azzurro' è ciò che egli ne ricava e che in qualche modo gli dà l'illusione di restringere il campo del senso e contenere la sensazione del perdervisi.⁵⁴ Giacchè, chi avverte l'infinito non può che essere preso «da un orrore fondo e irreparabile» e allo stesso tempo «quell'istante ci dà il senso della nostra origine immensa; ci fa riconoscere vita».⁵⁵ Interessante notare che nella traduzione presente in una delle redazioni, al posto di 'azzurro' compare 'argine', parola che ancora più chiaramente rinvia all'idea del 'contenere', 'trattenere'. Perciò il poeta sente anche il bisogno di collocarsi in un tempo e in uno spazio – «Siamo a Casarsa, sono le sei» – il più realistici possibile, dandoci l'impressione di voler così arginare, appunto, qualcosa per sua natura sfuggente, minaccioso e insieme meraviglioso.

⁵¹ PIER PAOLO PASOLINI, *I nomi o il grido della rana greca*, [Saggi giovanili] in *SLA I*, p. 197.

⁵² -, *Lengàs dai frus di sera*, [La meglio gioventù, Suite furlana (1944-1949)], in *TP I*, pp. 58-59.

⁵³ Cfr. <http://www.doppiozero.com/materiali/ppp/poesia-lengas-dai-frus-di-sera> (pagina visitata il 17 luglio 2017).

⁵⁴ Cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti, Maria Careri, Annalisa Comes e Silvia De Laude, *TP I*, p. 1478. Inoltre, significativo e meritevole di un approfondimento, è il fatto che tutta la poesia gioca sugli stimoli sonori che provengono da una viola, strumento musicale il cui suono è evocato da una trama sonora ricca di allitterazioni e dittonghi – «Na greva viola viva a savarièa vvei V̀nars» – conservati nella traduzione «Una greve viola viva vaneggia oggi venerdì».

⁵⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *I nomi o il grido della rana greca* [Saggi giovanili], in *SLA I*, pp. 193-194.

La ‘parola azzurro’ allora, in questo senso, sarebbe sostanza e immagine sonora dell’infinità del cielo che rinvia al silenzio («Prima il silenzio, poi il suono o la parola»). Perciò musica e pittura hanno un ruolo centrale nell’ispirazione: composte di suoni e colori che si relazionano, rappresentano la realtà e insieme la trascendono nell’espressività del simbolo:

[...] le parole, caro Franco, sono come una foglia o un viso, sono colore e suono, un dato materiale, sono l’anello che ci lega alle forme inconoscibili.⁵⁶

La spinta propulsiva a un comporre siffatto è per Pasolini nel desiderio: una vitalità incontrollabile, un ‘tendere verso...’, un’inquietudine contrapposta alla morte che, vale ricordarlo, consiste nel non essere compresi.⁵⁷ In *Atti impuri* il desiderio è la forza che spinge il protagonista verso la ricerca di senso e la comprensione, intesa come *cum-prehendere*, accogliere e insieme essere accolto: solo nella condivisione con l’Altro la ricerca d’infinito, sublimata nell’opera, acquista senso. D’altronde Desiderio, *alter ego* di Pasolini, è anche il protagonista di *Amado mio*, colui che disegna il volto di Benito di cui è innamorato perché vorrebbe baciarlo e non può:

«Sai perché ti faccio il ritratto?» aggiunse poi rivolto al ragazzo. «No» rispose Benito [...] «Perché non posso baciarti.» [...] «Gli occhi e le labbra che sto disegnando... vorrei bacciarli».⁵⁸

Dal momento che Desiderio entra in contatto con il mondo attraverso il disegno con cui rappresenta la realtà,⁵⁹ compie un’operazione quasi magica che gli consente di avvicinarsi a colui che ama e di placare, contemporaneamente, il bisogno di possesso. Così pure Paolo, protagonista di *Atti impuri*, proietta – stavolta nel canto dell’usignolo, ricco di pause – la propria passione amorosa da cui si sente minacciato. Da qui deriva il bisogno di ascoltare e di rappresentare anche con i suoni e, attraverso la rappresentazione, in qualche modo mettere ordine, riequilibrare: «Mi trasporterei tutto nell’anima dell’usignolo».⁶⁰

⁵⁶ Lettera a Franco Farolfi, Versuta 22 agosto 1945. PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, p. 203.

⁵⁷ Il 23 luglio 1947, Pasolini scrive a Contini a proposito di un dramma, *Il Cappellano*: «mi è costato due anni di desiderio». -, *LE I*, p. 307.

⁵⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Amado mio*, in *RR I*, pp. 215-216.

⁵⁹ In *Douce*, un racconto inedito del 1947 scritto in forma di diario, è espresso molto chiaramente il senso dell’amore per la pittura, con un’interessante digressione sullo scudo di Achille che introduce il tema del rapporto fra realtà e rappresentazione. *Douce*, in *Appendice ad «Atti impuri»*, in *RR I*, pp. 158-185. Cfr. più avanti, capitolo II.

⁶⁰ Cfr. per es. PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in *RR I*, p. 106. Cfr. più avanti, p. 73.

Negli stessi anni, tra il 1943 e il 1944, al tempo in cui Pasolini conosce Pina Kalč⁶¹ che gli fa ascoltare la *Seconda partita per violino solo, BWV 1004* di Johann Sebastian Bach di cui scrive in *Atti impuri*, in una lirica intitolata *Variation n. 12 dalla «Ciaccona» di Bach* il poeta accosta, attraverso la tecnica della variazione richiamata nel titolo, il mistero profondo della musica alla sonorità delle parole, trasformate in modo da spogliarle del peso del significato consueto che le àncora alla terra perché si disperdano, volteggiando, nel cielo.

Variation n. 12 dalla «Ciaccona» di Bach

«La moral selestà
 a sclapa li peraulis di amour;
 li romp, li dispiert,
 li alsa, li sofla.
 DIU al è un dolsissim IUD,
 e MUART un AMURT lizeir.
 A svualin li peraulis come nulis
 par il seil dut viert.
 JO al è un OII plen e dols!»

[VARIAZIONE N. 12 DALLA «CIACCONA» DI BACH. «La morale celeste fa scoppiare le parole d'amore; le rompe, le disperde, le alza, le soffia. DIU è un dolcissimo IUD, e MUART è un AMURT leggero. Volano le parole come nuvole per il cielo tutto verde. JO è un OII pieno e dolce!»⁶²

Se il contenuto della lirica rinvia a una trasformazione, la sonorità delle parole la evoca:

⁶¹ Pasolini conosce Pina Kalč, violinista slovena, a Casarsa durante la guerra. In un passo dei *Quaderni Rossi*, i diari friulani degli anni 1946-47, così riferisce l'episodio: «Aveva trent'anni ma pareva una giovinetta. [...] La conobbi nel febbraio del '43. Subito dopo mi divenne necessaria per il suo violino; mi suonò dapprima il moto perpetuo di Novacek [Janacek] che divenne quasi un motivo del nostro incontro, e si ripeté in molte occasioni. La ricordo perfettamente nell'atto di suonarlo, con la gonna blu e la camicetta chiara. Ma presto cominció a farmi udire Bach: erano le sei sonate per violino solo, su cui emergevano, ad altezze disperate, la *Ciaccona* e il *Preludio* della III; il *Siciliano* della I». Citazione riportata in NICO NALDINI, *Cronologia*, in PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, p. XLIV. Questo incontro stimola molto probabilmente lo scrittore a riprendere lo studio del violino (Pasolini già a Scandiano, nel 1935, aveva studiato il violino e per un breve periodo anche il pianoforte): Pina gli impartisce lezioni e insieme si esercitano suonando «qualche duetto, portato a termine con visibile emozione». *Ivi*, p. XV.

⁶² PIER PAOLO PASOLINI, *Variation N. 12 dalla «Ciaccona» di Bach* [*Poesie disperse e inedite*], in *TP I*, p. 325.

v'è infatti qualcosa di terreno nel suono rotto di «romp» (v. 3) che si disperde nel dolce e leggero suono vocalico di «alsa» e «sofla» (v. 4). Ma c'è molto di più: ci sono tre indizi che conducono all'ipotesi che qui Pasolini stia tentando di imitare l'assolutezza del linguaggio musicale: 1) i riferimenti alla musica nel titolo; 2) la variazione dell'ordine delle lettere nelle tre parole in caratteri maiuscoli con una tecnica che nelle sue intenzioni richiama la variazione musicale: DIU in IUD, MUART in AMURT e JO in OII; 3) la traduzione dal friulano all'italiano: sono le uniche tre parole che il poeta non traduce e che, nel contesto della lirica, perdono il loro significato (e ne acquistano uno più profondo?).

Tre sono i 'luoghi' in cui Pasolini scrive della *Ciaccona* di Bach che lo colpisce molto: in *Atti impuri* (dove però fa riferimento alla variazione 14),⁶³ negli *Studi sullo stile di Bach* e in questa poesia. C'è poi Giovanna Marini che ricorda che stava suonando proprio la *Ciaccona* quando Pasolini si avvicinò a lei. Un caso straordinario di coincidenza perfetta, di quelle che nella vita aprono porte che la cambiano. Se Giovanna non avesse conosciuto Pier Paolo, come lei stessa afferma, forse non si sarebbe mai interessata alla musica popolare.⁶⁴

Le tre parole universali – DIU, MUART e JO – dunque subiscono una variazione che le conduce dal contenuto terreno, che ne riduce la portata simbolica, al senso, dal finito all'infinito. Come Bach sottopone a variazione le note nella *Ciaccona* (che non esprime alcuna malinconia, alcun sentimento se non la purezza),⁶⁵ qui Pasolini sottopone a variazione tre parole speciali forse proprio per rivelarne, attraverso il procedimento di inversione delle lettere, l'universalità. Dissolvendo la forma si dissolve il significato (che corrisponde anche a un distacco sintattico. Ricordo che la traduzione è di Pasolini; è significativo che il poeta non le traduca dal friulano all'italiano):

Nella musica abbiamo le vere parole della poesia; cioè parole tutte parole e nulla significato.⁶⁶

Ciò che rende possibile questo passaggio delle parole verso l'indecifrabilità è la «moral selesta» che si può ipotizzare, dopo aver letto e ascoltato con Pasolini l'*Adagio* della *Sonata n. 1* per violino di J. S. Bach, rinvii al canto del canto, al desiderio del canto puro che non evoca contenuti, né sentimenti umani.

Il fatto poi che questo procedimento coinvolga parole universali (come aveva detto a

⁶³ Cfr. più avanti, p. 77.

⁶⁴ Cfr. la conversazione con Giovanna Marini, p. 270.

⁶⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in *SLA I*, p. 88.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 77-90.

proposito di Pascoli),⁶⁷ rende la questione più complessa: Pasolini aveva detto che bisognava fare come i classici, pronunciare le parole universali in un discorso poetico in prima persona. Qui accade il contrario: il discorso non è in prima persona – come nella *Ciaccona*, stile puro nel quale non vi è alcun coinvolgimento del sentimento dell'autore, ma la serenità deriva dall'esperienza e dal rigore – e così le parole d'amore (universali) entrano in una dimensione perfetta, che tuttavia non ha nulla a che vedere con la vita (sono come le stelle fisse di *Notturmo* che non lo incantano più; il canto è dolcissimo, allegro ma è frutto di un'illusione, perfetto ma fuori dalla realtà). Da una parte abbiamo dunque il drammatico gioco contrappuntistico della *Siciliana* che a Pasolini appare una mimesi della realtà più profonda (soggettiva e oggettiva), e dall'altra il procedimento opposto della *Variation* che indica anche l'illusorietà di una fuga nella purezza del celestiale infinito, apparentemente privo di significati. Le *peraulis di amour* ancorate alla terra dal loro significato prima, e spogliate del significato con la variazione, dopo diventano nuvole:

A svualin li peraulis come nulis

[Volano le parole come nuvole]

Viene in mente la parte finale del film *Che cosa sono le nuvole?* Parole (o anche immagini) distaccate dal loro significato terreno, puro suono senza contenuto che rimandano... a che cosa? Forse sta anche in questo la *signification suspendue* barthesiana del film. Aveva forse in mente Pasolini la sua poesia in friulano *Variation n. 12 dalla «Ciaccona» di Bach*? Se così fosse, ciò starebbe a indicare una continuità del pensiero poetico pasoliniano, al di là delle 'variazioni' dello stile.

La costante ricerca dell'infinito e della 'Carne' nell'ontologia della parola lo conduce, non a caso, alla musicale parola greca:

«Ἐμπυρα χαλκοαῤῶν» due parole greche ignote, limiti a un infinito che echeggia tra gli spiragli delle loro sillabe. La prima parola, di cui non so il significato, empie uno

⁶⁷ Siamo sempre all'epoca in cui scrive la tesi su Pascoli. Nell'*Antologia della lirica pascoliana* c'è un richiamo alle parole in caratteri maiuscoli di questa poesia usate come strumento per chiarire la 'formula' dell'estetica pascoliana e le ragioni per cui si discosta dai classici. Leggiamo cosa scrive Pasolini: « [Pascoli] ha rinunciato al canto dei classici, dove i nomi universali («io» «morte» «eterno») non sono illusi, ma pronunciati in un discorso in prima persona e cerca invece una «musica» esterna per i suoi fantastici particolari, che li sottintenda, quei nomi, quegli affetti universali». Segnalo un probabile errore tipografico: più appropriato qui è "allusi" invece che "illusi"; cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Da «Antologia della lirica pascoliana»*, in *SLA I*, p. 111.

spazio, è qualcosa, perfettamente terrena. Empie lo spazio con tre sillabe vaghissime; la sua bellezza deriva dall'aver l'accento nella prima sillaba, dall'incontro **soavemente sonoro** dell'μ e del π... E cosa dire della tenue bianchezza dell'ipson, del tremore impercettibile del ro? [...] Apre, la plumbea χαλκοαῶν, il varco all'infinito, recando il peso di qualche affetto o di qualche gesto terreno [...] [Νεφέλη], nube. [...] è l'immagine di ciò che pei Greci era νεφέλη e per noi nube, e che è una cosa infinita.⁶⁸

«Le parole greche acuiscono la realtà denudandola, cioè spogliandola del caduco».⁶⁹ La sonorità della parola greca insomma è tale che coincide con la «cosa reale» e, pure, mette in comunicazione l'uomo con l'infinito che sta oltre il limite.⁷⁰

Ancora una volta nei suoni dunque Pasolini cerca 'Carne e Cielo' – due poli della dialettica della passione, opposti e sempre in relazione contraddittoria: carne e cielo che aveva sentito contrapporsi nella *Siciliana* di Bach, e che sembrerebbero disperdersi nell'indecifrabilità perfetta della *Ciaccona* come ci dice nella *Variation N. 12 dalla «Ciaccona» di Bach*.

Un *topos* che ritorna sempre nell'opera⁷¹ e che si può ipotizzare giunga da lontano:

La mattina in cui nacque Guido, io mi alzai per primo, corsi in cucina e lo vidi dentro una culla. Volai in camera di mia madre a darne la notizia. A lungo mi gloriavo di essere stato il primo a vederlo.

Dopo qualche giorno ecco mia madre e mio padre, con un aspetto lieto, dentro la cucina. Qui è la tavola, là presso al caminetto la culla di Guido. «Mamma – chiedo – come nascono i bambini? Lei mi guarda ridendo e dice: “Dal ventre della madre”. Anche il babbo sorride». Io ascolto quella frase come uno scherzo, assurda, inconcepibile; difendo con calore il mio amor proprio. Non è vero, vengono dal cielo, grido. [...] sono sconvolto (se questa parola si può scrivere per un bambino di tre anni)

⁶⁸ -, *I nomi o il grido della rana greca [Saggi giovanili]*, in *SLA I*, pp. 194-195, neretto mio.

⁶⁹ -, *Ivi*, pp. 195-196.

⁷⁰ -, *Ivi*, p. 194. Altrove, a proposito dell'opera di Salvatore Di Giacomo, Pasolini ritorna alla purezza della lingua greca e la definisce insieme musicale e 'verista', laddove con 'verismo' bisogna intendere proprio la capacità di Di Giacomo, come sostiene il Flora citato da Pasolini, di poggiare sul vero la metafora e insieme rinviare a qualcosa che oltrepassa la superficie. «Così la musica non è scoperta nell'agevole superficie, ma attinta al suo luogo primevo donde sale per farsi il suo vero corpo e la sua vera ombra sonora», PIER PAOLO PASOLINI, *Sulla poesia dialettale*, in *SLA I*, p. 261.

⁷¹ Lo ritroviamo nel cinema in varie forme e anche meravigliosamente evocato in *Che cosa sono le nuvole?* Cfr. più avanti Capitolo V.

per il contatto con un ordine di cose troppo diverse.⁷²

Se è in quel grembo materno, tante volte sacralizzato, fatto di ‘Carne e Cielo’, che l’inespresso prende forma – è dentro il peccato che nasce la purezza, «è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia» – allora la prima esperienza risale a quel ricordo dei tre anni: l’infinito (il Cielo) chiuso nel ventre materno (la Carne) che sconvolgono il piccolo Pier Paolo sembra riversarsi nell’opera, forse nel tentativo di reggere meglio il peso di quella difficile *coniunctio oppositorum*.

Sono come un nuotatore in un mare senz’acqua. Dove credo ci sia un’anima c’è un cielo. [...] Hai parole per parlare di ciò che vale insieme l’inesprimibile e l’espresso, il fossilizzato e l’ultimo grido del vivo?⁷³

Da qui, il passo è breve perché le pulsazioni del grembo materno si trasferiscano al ‘grembo sonoro’ friulano e una musica costante risuoni poggiando sulle cose, nell’aria, nelle voci e nei volti degli abitanti, nei cortili e negli attrezzi di lavoro, nelle feste da ballo, nelle chiese, nei campi, in riva al fiume, nelle foglie, nelle montagne e nelle rogge di quel paese di temporali e primule.⁷⁴

⁷² NICO NALDINI, *Cronologia*, in PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, pp. XV-XVI.

⁷³ PIER PAOLO PASOLINI, *Appendice ad «Amado mio», Parte ‘romana’ della redazione B*, in *RR I*, p. 334.

⁷⁴ *Un paese di temporali e primule* è il titolo del libro, pubblicato da Guanda nel 1993, che raccoglie racconti, poesie e brevi saggi di Pasolini, a cura del cugino Nico Naldini. Attraverso gli scritti di Pasolini Naldini traccia un percorso che attraversa tutto il periodo friulano (1943-1950). *Nel paese di temporali e primule* è un documentario del 2000 (73 min.) diretto da Andrea D’Ambrosio (2000) con sceneggiatura e testi di Paolo Garafolo. Documentario, 73 min.

2. «I PRIMI SEMI DI UN PENSIERO MUSICALE»

I miei occhi piantati su Osoppo contemplavano
 l'accordo finale della pianura e l'attacco
 – il potente Improvviso – dei monti. Beethoven,
 ma eseguito sul tam tam dei vecchi negri che io nutro
 nel mio impenitente cuore di mozzo.⁷⁵

PIER PAOLO PASOLINI

Non sorprende che «i primi semi di un pensiero musicale»⁷⁶ nascano in questo clima e che Pasolini mostri interesse per la musica assoluta, nella quale i suoni – come i suoni del friulano e i suoni del paesaggio – sono espressione di sé stessi e non descrivono né interpretano tanto quel che è visibile, ma ciò che sta nel fondo, si collega al sentimento del creatore e in qualche modo fa vibrare lo stesso sentimento in chi ascolta. Così, nell'inverno del 1941, da Bologna, scrive all'amico Franco Farolfi:

[...] ho mutato radicalmente certe convinzioni: per es., non più, come ti dicevo una volta, cerco nella musica la musica oggettiva, descrittiva, ma la musica vivente per se stessa: spettacolo non di figure o caratteri umani, né di bellezze della natura, ma spettacolo vivente per la contrapposizione di sentimenti puramente musicali. [...] Ora, non riesco compiutamente ad esprimermi perché è la prima volta che scrivo di cose musicali, e l'espressione mi sfugge: ma vorrei dirti quanto più bello è esser coscienti di capire in una musica ciò che l'autore ha voluto esprimere, non facendo, più o meno gratuitamente e dilettantesamente, corrispondere nostre idee pittoriche o sentimentali alle idee musicali del creatore, ma facendo vibrare in noi stessi il sentimento sotto fascino di musicalità, senza ricorrere a troppo facili ripieghi immaginifici. [...]

E ciò è reso possibile dal fatto che «c'è in noi senz'altro qualcosa di musicale che diviene sentimento direttamente, senza bisogno di sentimentalismo, rimanendo musica, senza bisogno d'immagini».⁷⁷ Nel cuore della riflessione pasoliniana v'è dunque il tema della significazione musicale affrontato con sguardo poetico da Pasolini che, in quegli stessi anni, giunge a considerazioni simili sui suoni della lingua. A contare è che il linguaggio musicale, poiché composto di cellule significanti che hanno senso profondo, sia capace, senza bisogno

⁷⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Topografia sentimentale del Friuli*, in RR I, p. 1349.

⁷⁶ Cfr. *Vita attraverso le lettere*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1994, pp. 17-19.

⁷⁷ *Ibidem*.

di descrivere, di alludere per chi ascolta al sentimento che ha ispirato il compositore. Attraverso la musica dunque si realizza una comprensione profonda tra l'artista e i suoi fruitori e questo è un tema fondamentale per Pasolini teso a ricercare una continua comprensione del mondo, e di sé stesso nel mondo.

Tutto ciò lo puoi collaudare ascoltando Beethoven: ascolta un tempo qualunque di una sua qualunque sinfonia: sentirai una tal forza di sentimento, una tal passione che ti commuove e non sai perché. (Tu non immagini certamente fanciulle sedotte e abbandonate, o un amante geloso, o un fanciullo maltrattato, o una madre amorosa), eppure sei commosso da quel susseguirsi di domande e risposte, da quel rincorrersi di suoni, sei commosso benché tu non veda descrivere niente (descrivere s'intende nel senso comune della parola). Il fatto è questo che il dolore, il problema, l'anelito (chiamalo come vuoi) dell'anima beethoveniana si è espressa in musica e la musica fa vibrare in te (per mezzo di quel *quid* puramente musicale che in noi esiste, e deve solo essere coltivato), quel dolore, quel problema, quell'anelito.

Ecco perché la musica semplicemente descrittiva non è grande musica, ma solo mediocre o medio edonismo; ecco perché nulla c'è di più brutto della musica onomatopeica [...]

Ecco anche perché la 6^a di Beethoven è, fra quelle che ho sentito, quella che mi piace di meno: infatti, checché si dica, c'è in lei qualche rimasuglio descrittivo, non trasformato puramente e pienamente in «musica in sé stessa» (il cucù, il tuono, un albero rovesciato dal temporale ecc.); mentre quella che fra tutte, finora, preferisco è la 7^a, l'«apoteosi della danza», la più equivoca, la meno definibile: tutto vi è unicamente musica e ritmo (il secondo tempo è per me la più grande pagina musicale che sia mai stata scritta).

[...] Conserva questa lettera, perché un giorno penso vorrei rivederla, perché sono i primi semi di un pensiero musicale che mi sta nascendo.⁷⁸

⁷⁸ Nella stessa lettera a Farolfi, Pasolini accenna al melodramma, confidando la poca passione che nutre per questo genere che gli sembra il contrario della musica sinfonica. Le ragioni, poi dirà a Jean-Michel Gardair, stanno nell'aver assistito a una pessima rappresentazione de *Il trovatore* quando aveva diciotto anni, al Teatro Duse di Bologna. Così scrive a Farolfi: «[...] il canto più che essere bella musica, bella melodia, deve servire a ritrarre un carattere ed esprimere una passione; l'accompagnamento musicale poi deve descrivere un clima ed essere anch'esso descrittore di sentimenti e passioni umane. Perciò erra chi dice essere preferibile ascoltare l'opera alla radio per gustarne meglio la musica: l'opera è nata per essere vista, oltreché ascoltata, perché la musica non vi nasce per mera autocreazione musicale, non come espressione di se stessa, ma come interpretazione musicale ed espressione di un'azione visibile. Tutto ciò più in teoria che in pratica, poiché assai spesso i musicisti si sono affidati al mero estro musicale dimenticandosi dei propri personaggi, di tutto il resto (difetto specialmente della musica italiana, dalla scorrevole vena)». Le sue

Per il poeta la differenza che c'è fra musica descrittiva e musica assoluta è la stessa che c'è tra poesia musicale e poesia pochissimo musicale. Sembrerebbe una contraddizione, e non ci stupiremmo se lo fosse, ma in realtà non lo è affatto. Stabilito che «s'ha da distinguere una musicalità della poesia da una musicalità della musica», Pasolini infatti distingue due modi di intendere il termine 'musicale' che corrispondono a due modi del comporre poetico: una musicalità esteriore⁷⁹ che in poesia corrisponde a «certo settenario scorrevole, certo cantante quinario, certo lieve endecasillabo (Metastasio, Belli, Monti etc...)» – quella stessa che poi si verifica con Pascoli quando «tendeva a trasformare le parole in musica aerea e ineffabile, come era nella teoria del simbolismo. Ma invece ne venivano fuori quasi sempre, scoloriti e tenui, i vecchi settenari, senari... E questo perché probabilmente il Pascoli non si era davvero riproposto dal profondo il senso di quella musicalità che in tanti suoi versi ricercava con finezza il tecnico consumato» – e una musicalità più 'matematica', 'concettuale' (Mallarmé, Valéry) giacché «la musica nelle parole di quei poeti, a cui possiamo aggiungere anche Ungaretti, è nel processo con cui vengono scelte, cioè più nel loro colore, o meglio nel loro significato, che non nel loro suono».⁸⁰

Nella riflessione coeva queste sono le idee sulla musica che si combinano con l'attenzione per i suoni della lingua friulana che se, come sappiamo, sono un mezzo per ricreare la 'melodia infinita' «o il momento poetico in cui si sente l'infinito nel soggetto»,⁸¹ ciò che conta è tuttavia comprendere che perché si ricrei davvero la 'melodia infinita' non bisogna cercare di raggiungere con mezzi esteriori una volontaria musicalità, ma semmai tendere alla

argomentazioni, che dimostrano una grande capacità di riflettere anche sul melodramma, si concludono con una sospensione del giudizio: «Sono certo caduto in qualche contraddizione, cui potrei rispondere, ma mi manca il tempo e lo spazio [...] È molto bello il lamento di Margherita del Mefistofele di Boito. Com'è retorico, arido, corto di idee Puccini!». In effetti, se Pasolini dichiara di non amare la musica descrittiva, tuttavia apprezza il *Mefistofele* di Boito che, come sappiamo, è già nei versi ricco di onomatopée che risuonano poi nei vocalizzi e nei gorgheggi del soprano e nei trilli degli strumenti che l'accompagnano. Sarà poi l'amicizia con Maria Callas a far nascere un maggiore interesse per l'opera lirica ma già prima, come racconta Pasolini a Jean-Michel Gardair, era stato alle Terme di Caracalla con Ninetto e lì aveva assistito al *Rigoletto* che lo aveva affascinato. Le citazioni dell'intervista a Gardair sono in ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 158-159 e note 26-27, pp. 264, 265. La lettera a Farolfi è interamente citata da Calabretto, cfr. pp. 147-148.

⁷⁹ Questo modo di comporre poetico sembra accostarsi nella sua visione alla musica descrittiva che «non è grande musica, ma solo mediocre o medio edonismo; ecco perché nulla c'è di più brutto della musica onomatopéica». Lettera a Farolfi, inverno 1941, riportata in ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 148.

⁸⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Da «Antologia della lirica pascoliana»*, in *SLA I*, pp. 108 e 109.

⁸¹ PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, pp. 209-210.

musica propria delle parole, che poi la frase assorbe (quella stessa musicalità che, come abbiamo visto, il poeta aveva trovato nelle parole greche). Perciò, perché il «sogno», l'«incanto» e il «mistero»⁸² siano possibili è necessario collocare i luoghi, le parole e i suoni in un tempo mitico in cui tempi e uomini diversi, eppure sempre uguali, si sovrappongono, e le stratificazioni dei suoni della lingua friulana dal passato possano così giungere al presente vibrando nell'*aire* che soffia dalla Provenza e insieme:

[...] lo scrivere in friulano è un fortunato mezzo per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'800 hanno tanto ricercato [...] cioè una 'melodia infinita', o il momento poetico in cui ci è concessa un'evasione estetica in quell'infinito che si estende vicino a noi, eppure 'invinciblement chachè dans un secret impenetrable' (Pascal).⁸³

Pasolini connette il casarsese – lingua parlata dai contadini di Casarsa e mai scritta, dunque priva di una propria tradizione letteraria,⁸⁴ che egli in parte inventa – a quelle tradizioni poetiche per le quali più stretto era stato il legame con la musica, opera del poeta-musico:⁸⁵ e cioè, la tradizione che dalla lirica greca giunge al Medioevo, alla lirica provenzale, a Dante e alla poesia simbolista francese.⁸⁶ Quel limite che la parola poetica, così intesa, supera è per

⁸² Si veda più avanti, p. 80.

⁸³ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, «Il Stroligù», 2 aprile 1946, ora in -, *SLA I*, pp. 159-161.

⁸⁴ Pasolini, che fa discendere il casarsese dalla tradizione romanza del Trecento e lo collega alla contemporanea letteratura francese e italiana, si rifà a un'estetica che ha queste caratteristiche: «friulanità assoluta, tradizione romanza, influenza delle lettere contemporanee, libertà, fantasia». PIER PAOLO PASOLINI, *Academiuta di lenga furlana*, «Il Stroligù», 1 agosto 1945, ora in -, *SLA I*, p. 75.

⁸⁵ Al di là della difficoltà di stabilire con certezza – per le questioni legate a un patrimonio poetico-musicale sistemato tardivamente e del quale si sono conservate poche notazioni musicali – se il compositore della musica della *canso* provenzale fosse lo stesso trovatore o il giullare, è indubbio che «Il verbo *trobar* 'trovare, inventare', da cui *trobador*, significa comporre sia il testo che la melodia, *motz* e *so*, l'uno complementare all'altra e che insieme formano l'*obra*, il componimento». Per una panoramica sulla lirica provenzale, cfr. COSTANZO DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri 1989, pp. 18 e ss. Per gli aspetti musicali, cfr. STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, cit.; MARIA SOFIA LANNUTTI, *Dir so, trobar vers, entendre razo. Per la definizione del rapporto tra poesia e musica nel Medioevo*, in «Letteratura e musica», Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex, 9-14 settembre 2013, pubblicazioni della Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 2014, pp. 8-19 e AGOSTINO ZIINO, *Aspetti della tradizione orale nella musica medievale*, in *L'etnomusicologia in Italia*, a cura di Diego Carpitella, Palermo 1975, pp. 169-187.

⁸⁶ *Ab l'alén tir vas me l'aire/ Qu'eu sen venir de Proensa:/ Tot quant es de lai m'agensa* sono i versi di Peire Vidal che Pasolini pone in esergo alla prima raccolta poetica *Poesie a Casarsa (1941-1953)*. Molte liriche de *La meglio gioventù* alludono nei titoli al canto o a forme musicali: *Ciant da li ciampanis*, *Vilota*,

Pasolini nella capacità di far risuonare quell'«infinità che noi sentiamo da ogni parte, ma più ancora in noi stessi».

[...] da una parte c'è la natura inconoscibile delle cose, dall'altra la nostra, e le parole aprono il rapporto incredibile tra i due mondi: portano le cose al di là della loro dura esistenza, le portano in noi.⁸⁷

La parola, che è anche suono, è il tramite attraverso il quale l'uomo «nella disumana ricerca di quel limite», ossia di «un ignoto senza luogo», gli s'avvicina.

Ricorre nella memoria di Pasolini un ricordo dei tre anni: già nel bambino le parole più espressive nascono in presa diretta con la realtà e con lo slancio vitale, in quel 'territorio' dove parola e suono non sono ancora separati dalla scrittura.

Dei ragazzi che giocavano nei giardini pubblici di fronte a casa mia, più di ogni altra cosa mi colpirono le gambe, soprattutto la parte concava interna al ginocchio dove piegandosi correndo si tendevano i nervi con un gesto elegante e violento [...]. Ora so che era un sentimento acutamente sensuale. [...] Era il senso dell'irraggiungibile, del carnale – un senso per cui non è stato ancora inventato un nome. Io lo inventai allora e fu «teta veleta».⁸⁸

Sono i primi segni di una creatività linguistica che attinge alla fonte della vita. È attraverso un'invenzione linguistica che Pier Paolo entra in relazione con la realtà interiore e con il mondo ed è dall'esperienza che sgorga la creatività. L'espressione-invenzione linguistica è

Lied, Suite furlana, Dansa, Pastorela, Cansoneta, Cansion, Spiritual, Balada, Chan plor... Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *La meglio gioventù e Appendici a "La meglio gioventù"*, TP I, pp. 9-380. Anche se le liriche friulane di Pasolini non sono scritte per la musica, com'erano quelle dei trovatori, sono intrise di una «musicalità profonda, spontanea, hanno un quid misterioso». Così Giovanna Marini intervistata da Adriano Ercolani. ADRIANO ERCOLANI, *Sono Pasolini. Intervista a Giovanna Marini*, minima&moralia blog di approfondimento culturale, mercoledì, 2 novembre 2016. Cfr. <http://www.minimaetmoralia.it/wp/pasolini-intervista-giovanna-marini/> (pagina visitata il 7 luglio 2017).

⁸⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *I nomi o il grido della rana greca [Saggi giovanili]*, in *SLA I*, p. 198.

⁸⁸ PIER PAOLO PASOLINI, RR I, p. 131. Altri scritti dove riaffiora questo ricordo: lettera inviata a Silvana Mauri il 10 febbraio 1950 (Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *LE*, I, p. 392) e intervista a Dacia Maraini (PIER PAOLO PASOLINI, *SPS*, p. 1672). *Teta veleta*, ha ragione Guido Santato, non rinvia ad alcun significato, è puro suono e tuttavia esprime un sentimento nuovo, carico già di una sensualità che il piccolo Pier Paolo non ha mai provato e sente il bisogno di esprimere. GUIDO SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, cit., pp. 162-163 e nota 8.

importante non solo perché esprime con un segno/suono una sensazione complessa come quella che si può provare di fronte al «senso dell'irraggiungibile», ma anche perché mostra i primi segni di quel coraggio della novità che cambia il vocabolario della vita e che sarà il tratto distintivo di tutte le scelte dell'uomo che Pier Paolo diventerà, sempre mosse da amore e desiderio di conoscenza.⁸⁹

Così, passando attraverso il grembo della terra e della lingua materna, avviene «un nuovo incanto, un nuovo sogno, un nuovo mistero»: ossia, quel mondo incontra le esigenze del poeta/Narciso che si rispecchia nelle rogge e (ri)nasce, ossia rientra in quel ventre materno che è il «grembo sonoro»,⁹⁰ friulano dove nascita e morte, tanto evocate nella poesia, si contrappongono e simbolicamente dialogano:

O me donzell! Jo i nas
ta l'odòur che la ploja
a suspira tai pras
di erba viva... I nas
tal spieli da la roja⁹¹

[O me giovinetto! Nasco nell'odore che la pioggia sospira dai prati di erba viva...
Nasco nello specchio della roggia]

≈

Sera imbarlumida, tal fossàl
a cres l'aga, na fèmina plena
a ciamina pal ciamp.

⁸⁹ È infatti il coraggio il segno distintivo di ogni soggetto che compie una ricerca e in qualche modo innova, in barba ad ogni 'autorità' più o meno costituita, più o meno incorporata. Nel mondo arcaico greco, è il coraggio dell'eroe. Per scrivere ci vuole coraggio, per pensare nuovi versi o un nuovo film o un romanzo, un articolo per un giornale e darli in pasto alla barbarie della cosiddetta civiltà, tutta intrisa e guidata dallo 'sviluppo' e spesso incapace di pensare un pensiero originale. Ci vuole coraggio intellettuale a guardare in faccia la realtà e cercare sempre la verità e il linguaggio migliore per esprimerla. Ci vuole coraggio a mantenere in vita, ricreandola man mano, la fiammella della meraviglia, della stupefazione e della curiosità infantili di fronte alle manifestazioni del mondo, anche di quello interiore, sentendola come la culla sia della poesia, sia del pensiero razionale, senza farsi sommergere da qualsiasi 'autorità' che ti voglia addomesticabile, o addirittura già addomesticato crescendo. E questo coraggio appartiene a Pasolini e sin dall'inizio ha un suono.

⁹⁰ Così il poeta definisce Casarsa. PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR I, p. 34.

⁹¹ PIER PAOLO PASOLINI, *O me donzell* [*Poesie a Casarsa (1941-1953)*], in TP I, p. 13.

Jo ti recuardi, Narcis, ti vèvis il colòur
de la sera, quand li ciampanis
a sùnin di muàrt.

[Sera luminosa, nel fosso cresce l'acqua, una donna incinta cammina per il campo. Io
ti ricordo Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto].⁹²

⁹² -, *Il nini muàrt* [Poesie a Casarsa (1941-1953)], in *TP I*, p. 10.

3. IL «GREMBO SONORO» FRIULANO

[...] risalivano fino a noi le note di
una fisarmonica, di una tromba...
Erano Jacu, Milio, Rosa, che tentavano,
lontani, i loro strumenti,
appoggiati, chissà, a un salice [...]»⁹³

PIER PAOLO PASOLINI

Se è vero che nella vita ci sono luoghi, persone, musiche, gesti, talvolta i più semplici, stagioni e suoni capaci di accogliere e insieme dare forma al nostro mondo interiore, rimanendo per sempre nella memoria, per Pasolini questi scenari si trovano in Friuli e portano i nomi di Casarsa, Versuta, San Giovanni, Valvasone... Gigion, Jacumin, Bepi, Angelin e degli altri ragazzi della ‘meglio gioventù’, Pina Kalč e Johann Sebastian Bach... Luoghi, persone, colori, gesti quotidiani, segnati dal ritmo delle stagioni, voci e suoni, «grembo sonoro», che nel poeta diventano paesaggi interiori, s’incidono nella memoria e rimangono anche quando è costretto a lasciarli, nell’assenza.⁹⁴ L’immenso e profondo amore di Pasolini per la vita e per la letteratura si incrocia nell’età della giovinezza con questa realtà contadina, piccola, fatta di valori essenziali, tanto diversa da Bologna, città natale, e dalle altre cittadine nelle quali la famiglia Pasolini vive negli anni Venti e Trenta, dagli ambienti universitari e fascisti, ma anche dal clima familiare piccolo borghese.

A Casarsa, rappresentata dentro di sé attraverso il filtro dell’idealizzazione, Pasolini scopre la passione per la vita, per la realtà fisica ed esistenziale e vi riversa i suoi tormenti e le più intime contraddizioni,⁹⁵ che gli fanno dire: «la ciar a mi cianta/plena di scur amòur».⁹⁶ Qui, nel «grembo sonoro», fiorisce la vocazione lirica che origina da una sensibilità estrema: le vibrazioni sonore della realtà⁹⁷ si traducono in parole cariche di risonanze musicali.

⁹³ PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR I, p. 38.

⁹⁴ A Casarsa, paese natale di Susanna Colussi, la famiglia Pasolini trascorre le estati sin dalla primissima infanzia di Pier Paolo. Qui si trasferiscono alla fine del 1942 per sfuggire ai bombardamenti e vi rimangono fino al gennaio del 1950, quando Pier Paolo e la madre fuggono a Roma dopo i fatti di Ramuscello e dove inizia un altro capitolo della vita nel quale i fili di quello che è appena trascorso si annodano a nuove esperienze.

⁹⁵ Per la ricostruzione del rapporto di Pasolini con il Friuli cfr. ANGELA FELICE, *L’utopia di Pasolini*, cit.

⁹⁶ [la carne mi canta/piena di buio amore], PIER PAOLO PASOLINI, *Prufùn di sera [Poesie dimenticate]*, in TP I, p. 216.

⁹⁷ Così scrive ne *I Parlanti*: «Già nel ’42, a vent’anni giusti, scrivevo in una mia raccoltina di versi in casarsese parole come queste [...]: ... *pai vecius murs – e pai pras scurs* (pei vecchi muri e i prati scuri:

Affiorano nei ricordi dell'infanzia, al tempo in cui il bambino percepisce suoni, rumori, silenzi, odori di una realtà misteriosa che feconda la coscienza:

Fuori una musica di muschi e oleandri picchiava sulle gorne con gradazioni amare: una goccia cadendo irregolare su un barattolo pungeva lo scroscio confuso della cloaca, mentre mille dardi di cera, sui giaggioli, arpeggiavano crudelmente.⁹⁸

Così, fantastico, idealizzato, e oppositivo, il mondo che accoglie il piccolo Pier Paolo confluisce prima nelle storie di Paolo e Desiderio, i protagonisti di *Atti impuri* e *Amado mio*⁹⁹ e poi nelle vicende di Nini, Eligio e Milio de *Il sogno di una cosa*.¹⁰⁰

espressione, che più o meno variata ritorna insistente per tutto il libretto, dando quasi il *la nel musicare il paesaggio del tempo di me fanciullo*». PIER PAOLO PASOLINI, *I Parlanti*, in RR II pp. 165-166, neretto mio e corsivi di Pasolini.

⁹⁸ Il ricordo si riferisce all'inverno del 1928-1929, quando il padre di Pier Paolo viene arrestato per debiti di gioco e Susanna con i figli si trasferisce a Casarsa. NICO NALDINI, *Cronologia*, in PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1986, p. XXII e PIER PAOLO PASOLINI, *I dispetti, Racconti, abbozzzi e pagine autobiografiche*, in RR I, p. 1319.

⁹⁹ Scritto a strati e mai compiuto, *Amado mio* è il risultato della composizione di carte presumibilmente destinate a progetti diversi. Pubblicato postumo nel 1982, preceduto da *Atti impuri*, risale agli anni che vanno dal 1947 al 1950. Alcuni strati del romanzo derivano dai *Quaderni rossi*, i diari giovanili degli anni '46-'47, contenuti in *Appendice ad «Atti impuri»*. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Appendice ad «Atti impuri»*, RR, I, pp. 129-157. Involontariamente magmatico, secondo Walter Siti, è «il risultato di un progetto romanzesco mai arrivato a reggersi sulle proprie gambe» (RR I, p. 1633). Sul piano stilistico risulta evidente la composizione a strati e in momenti diversi, segnata anche dalle modifiche al titolo: nel '46-'47 *Pagine involontarie* o *Casarsa* e forse *Il Romanzo di Narciso*, nel 1950 *Atti impuri*. Cambia il modo di raccontare la storia: l'involontarietà del primo titolo rinvia a «un'aspirazione moralistica molto accentuata ma poco consapevole» (Cfr. Lettera a Silvana Mauri del 15 agosto 1947, cit. in RR I, p. 1632) dovuta probabilmente alla vergogna di raccontare i primi amori omosessuali, inconfessabili e sempre legati a un fortissimo senso di colpa, e si esprime nella forma del diario e in una narrazione autobiografica continua. Nel tempo Pasolini va nella direzione di un'oggettivazione della narrazione in cui la prima persona si alterna alla terza, cambiano i nomi dei personaggi e dei luoghi, mentre nella finzione letteraria appaiono pagine di diario scritte precedenti che raccontano gli amori di un certo "Paolo" o "Io" narrante. Cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in RR I, pp. 1631-1664.

¹⁰⁰ *Il sogno di una cosa* è un romanzo che nasce in Friuli alla fine degli anni Quaranta (1948) e che Pasolini riprende a Roma negli anni Cinquanta, riscrivendolo in parte, correggendo e tagliando, di cui si conservano tre stesure. Inizialmente doveva intitolarsi *La meglio gioventù* ma con questo titolo esce nel 1954 la nota raccolta di poesie e così il romanzo arriva alle stampe nel 1962 come *Il sogno di una cosa*, titolo che Pasolini estrae da un passo di Marx. Nel riprendere le carte friulane Pasolini però, come si legge nelle note di Walter Siti e Silvia De Laude, gradualmente estromette varie vicende e personaggi: il primo è Aspreno, poi è la vita di Don Paolo la cui vicenda confluisce nel racconto dal titolo *Romans*. Altri racconti Pasolini ricava dal progetto iniziale e nel 1951 li pubblica ne «Il Mondo» e «Il Quotidiano». Infine, il romanzo si comporrà della combinazione di due storie: il racconto intitolato *Cecilia* a cui Pasolini lavora dal 1953 e parti estratte dalle prime stesure degli anni

4. LA COLONNA SONORA ‘VERBALIZZATA’ NELLA NARRATIVA DEGLI ANNI QUARANTA

Il grammofono intonava a distesa:
«Vieni c'è una strada nel bosco».¹⁰¹

PIER PAOLO PASOLINI

Già nella letteratura giovanile Pasolini combina nella pagina, come in un suo film *ante litteram*,¹⁰² suggestioni liriche, pittoriche, sonore e musicali. Il paesaggio sonoro è determinante nel definire l'atmosfera dei luoghi e i sentimenti dell'autore che quei suoni e quelle musiche ha scelto a complemento della narrazione: le canzoni, la musica di Bach, le litanie, i suoni della natura, i balli e gli spettacolini del coro di Casarsa, i rumori della guerra, le sonorità della lingua, formano il tessuto sonoro nel quale si svolgono le vicende narrate nei primi due romanzi, in gran parte autobiografici. Attilio Bertolucci, nella sua prefazione alla prima edizione del libro, li definisce «due piccoli romanzi 'di grazia'» nei quali il tema dell'eros omosessuale, «condanna a vita», vissuto con un atroce senso di colpa è pure «stupendo» e non sembra mutare «la musica, ardentemente partecipe e già nostalgica, dell'indicabile incanto' di giorni e notti».¹⁰³

La colonna sonora è fondamentale nel 'montaggio' delle pagine di questi romanzi che,

Quaranta. La ricostruzione esatta di questo complesso percorso è nelle *Note e notizie sui testi del Il sogno di una cosa*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in RR II, pp. 1933-1941.

¹⁰¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR I, p. 41.

¹⁰² Il racconto intitolato *Douce* si conclude significativamente con un riferimento al cinema. La visione di un film di Siodmak, a cui il protagonista e T. vanno ad assistere, è l'occasione per introdurre nella narrazione un breve, ma importante, riferimento alla musica che accompagna le immagini. Un giovane che suona il violino emana un fascino tale che il narratore piange. Certo, il cinema, insieme al ballo, alle sagre e ai bagni nel Tagliamento, è un passatempo per i ragazzi di Casarsa e dei paesi vicini e nei romanzi, perciò nei racconti è molto presente. Tuttavia, l'impressione è che il fascino che il grande schermo esercita sul giovane Pasolini vada oltre il semplice divertimento: il poeta ne intuisce le potenzialità espressive molti anni prima dell'esperienza registica. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Douce*, [Appendice ad 'Atti impuri'], in RR I, pp. 158-185. Significativa anche la bellissima descrizione delle emozioni suscitate dalla visione di *Gilda*, il film del 1946 diretto da Charles Vidor, con Rita Hayworth e Glenn Ford, e dalla canzone *Amado mio* interpretata da Rita Hayworth «con il suo immenso corpo, il suo sorriso e il suo seno di sorella e di prostituta – equivoca e angelica – stupida e misteriosa – con quello sguardo di miope freddo e tenero [...] cantava [...] con un'inespressività divinamente carezzevole», che sembrano anticipare e insieme contrastare con la presenza fisica e vocale del corpo in scena di Laura Betti che, negli anni Sessanta, interpreterà le canzoni di Pasolini nello spettacolo *Giro a vuoto*. PIER PAOLO PASOLINI, *Amado mio*, in RR, I, pp. 262-263.

¹⁰³ ATTILIO BERTOLUCCI, *Due frammenti biografici e un envoy a P.P.P.*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Amado mio. Preceduto da Atti impuri*, Milano, Garzanti 1982, p. 6.

discontinui sul piano stilistico-narrativo, contengono un'unità di fondo sottolineata dal ricorrere di certi suoni che hanno una vera e propria funzione leitmotivica. Così, fra tutti, l'ambiguo canto degli uccelli, riprodotto «con modulazioni da gola umana», «suggerisce il pensiero della morte mescolato all'infinito»¹⁰⁴ e assume la funzione di significante sonoro del desiderio amoroso del narratore, vissuto con carezzevole intensità e con «doloroso senso del peccato»:

Migliaia di uccelli cantavano, su scale diverse, alternandosi o sovrapponendosi, e laceravano dolcemente il silenzio ora con modulazioni da ugola umana, ora con trilli e squittii impeccabilmente animali. [...] Spesso mi pareva di sentire una voce umana rilevarsi dalla rete intricata dei canti degli uccelli, e allora mi alzavo in piedi, tremante, con l'assurda pretesa che fosse Bruno a chiamarmi!¹⁰⁵

Già con queste affermazioni Pasolini solleva poeticamente un tema del quale possono discutere i semiologi, i linguisti, i musicologi, gli esperti di estetica e di poesia e persino i neuro-scienziati e che tende un filo che da Alcmane (cfr. fr. 39) giunge ai neuroni specchio,¹⁰⁶ agli studi del linguista Shigeru Miyagawa,¹⁰⁷ fino alle riflessioni del neurobiologo Jean-Pierre Changeux che, impegnato a studiare il canto degli uccelli nell'ambito delle sue analisi sulle sinapsi che si attivano nel cervello a seguito di un'esperienza uditiva, conversando con Pierre Boulez e Philippe Manoury, osserva:

¹⁰⁴ Le parole di Pasolini sono riportate da Roberto Calabretto che nel suo volume accenna al 'paesaggio sonoro' della narrativa pasoliniana. Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 190-191.

¹⁰⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR I, pp. 51-52.

¹⁰⁶ Un team di scienziati, guidato da Richard Mooney, neuroscienziato della Duke University, in North Carolina, ha identificato in alcuni uccelli l'area cerebrale dove si attivano i processi di apprendimento del canto che è simile a quella umana del linguaggio: «We study the neurobiology of hearing and communication, with special emphasis on the neural mechanisms of vocal learning, production and perception.[...] Songbirds are one of the few non-human animals that learn to vocalize and serve as the preeminent model in which to identify neural mechanisms for vocal learning. The songbird is ideal for this purpose because of its well-described capacity to vocally imitate the songs of other birds, and because its brain has a constellation of discrete, interconnected brain regions (i.e., song control nuclei, referred to collectively as the song system) that function in the patterning, perception, learning and maintenance of song». Cfr. <https://www.neuro.duke.edu/mooney-lab> (pagina visitata il 13 settembre 2017)

¹⁰⁷ Shigeru Miyagawa nel 2013 formula una teoria, ricca di suggestioni darwiniane, che mette in relazione il canto degli uccelli con il linguaggio umano che proprio da quel canto si sarebbe sviluppato. Il dibattito, lungi dall'essere concluso, è comunque molto interessante. Per approfondire cfr. <http://www.sciencemag.org/news/2013/02/tweet-screech-hey> (pagina visitata il 13 settembre 2017)

[...] quello che caratterizza il canto degli uccelli è che è composto di note: i suoni hanno altezze discrete e sono separati da intervalli silenziosi. [...] Gli uccelli hanno un apparato fonatorio specializzato, la siringe, con dei muscoli particolari, una sorta di corde vocali che permettono loro di produrre dei suoni, dei canti.¹⁰⁸

Man mano che la conversazione tra Boulez, Changeux e Manoury prosegue, il pensiero scientifico s'innesta nel discorso sull'arte e viceversa: e com'è naturale dai canti degli uccelli si arriva a Messiaen, il compositore che li ha trascritti in musica, inventando un linguaggio che per Changeux nasce dalla ricerca di senso. Anche Pasolini è un artista alla ricerca di senso e anche lui, nel cercarlo, rivolge la sua attenzione, e il suo udito, a ciò che è esistito prima dell'uomo. Come il canto dell'usignolo che, ancora, fa da sfondo sonoro a una lunga sequenza narrativa.¹⁰⁹ Nel corso di una passeggiata tra amici, Paolo parla d'amore con grande trasporto fino a sentire il bisogno d'intonare «la sua disperazione sul canto iroso, patetico e pieno di pause dell'usignolo».¹¹⁰ Qui la connessione con la musica si fa evidente: in una sorta di identificazione fra il suo sentimento e il canto dell'usignolo egli chiede a Dina di insegnargli a suonare.

Ad un tratto Paolo si sedette, anzi, si distese sulla spalletta; e tenendo le mani incrociate sotto la testa, ricominciò ad ascoltare in silenzio il canto stupito e irritante.

«Dina» gridò a un tratto, «lei deve spicciarsi a insegnarmi a suonare. Bisogna che mi esprima in musica. Sento che la musica è il mio più vero modo di sentire l'amore...»

Si rialzò a sedere e guardando un po' esaltato gli amici disse: «Pensate!... Una sonata per violino solo... È tanto che ci penso... La scriverei in venti tempi, molto brevi s'intende, ma cambierei tutta la terminologia. Invece di Adagio, Allegretto, Con brio ecc., inventerei dei nuovi nomi. Ecco per esempio: Straziato... Sanguinante... Svenevole... Con Brutalità... Venti tempi brevissimi e con lunghissime pause interne, come quelle che fa l'usignolo... Sentite?».¹¹¹

¹⁰⁸ PIERRE BOULEZ, JEAN-PIERRE CHANGEUX, PHILIPPE MANOURY, *I neuroni magici*, Roma, Carocci editore 2016, pp. 87-92.

¹⁰⁹ L'usignolo coincide con Pasolini stesso, prima adolescente e poi giovane carico di attese, *alias* Desiderio - *alias* Paolo. L'usignolo/Pasolini delle poesie che compongono la raccolta intitolata *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1943-1949), ispirerà *Danze della sera* del compositore Ettore De Carolis. Cfr. Capitolo IV, p. 182.

¹¹⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR I, p. 105.

¹¹¹ *Ivi*, p. 106.

Per indicare il tempo della sua composizione musicale, Paolo preferisce parole estranee all'universo della musica ma tali da evocare meglio il legame con il cuore pulsante del sentimento. La concitazione ritmica della sequenza narrativa, sottolineata dalla reiterata percussione fonica sulle *t* - «Ad un traTTTo Paolo si sedéTTe, anzi, si disTese sulla spalleTTa; e Tenendo le mani incrociaTe soTTTo la Testa, ricominciò ad ascolTare in silenzio il canTo stupiTo e irriTanTe» - sembra suggerire simbolicamente il battito del cuore del protagonista che «nel parlare era di un'audacia un po' isterica».¹¹² È una pagina che parla di musica, con un linguaggio che gioca con effetti acustici: suoni e silenzi si alternano, i puntini di sospensione sembrano mimare le pause musicali. Ricorre il verbo 'sentire', connessione fra la percezione uditiva e interiore: la melodia dell'usignolo - «questa patetica dolcezza... questa ingenuità esasperante... quest'ordine nella passione...»¹¹³ - commuove e irrita Paolo alle prese con il suo strazio. Paolo insomma vive una vera e propria esperienza estetica nel corso della quale l'ascolto attento del canto dell'usignolo non solo innesca una comunione di risonanze con la passione amorosa ma, e questo è molto importante, dalla percezione dei rapporti fra i suoni e i silenzi di quel canto scaturiscono anche una serie di processi cognitivi che contribuiscono alla genesi della creazione artistica. Perciò l'esperienza transita dall'ascolto del canto dell'usignolo alla volontà di Paolo di dare vita a una 'fantastica' composizione musicale, insieme tenera e stonata, dove l'irrazionale si nasconde in una costruzione estremamente razionale:

E rimase ancora per un po' ad ascoltare il canto.

«Ma la vera, necessaria novità» proseguì, «consisterebbe nella vera e propria tecnica musicale. Capisce Dina? Apporterei delle **nuove note stonate** e per indicarle dovrei inventare dei **nuovi segni**. Improvvisamente, nell'attimo più snervante e tenero della melodia, dovrebbero intervenire delle stonature, scelte e dosate con estrema razionalità... Oltre, s'intende, ai **disaccordi**. Farei un **pastiche fantastico: la scala di Debussy, la scala dodecafonica, insieme alle norme più accademiche e formali**. Lei pensa che sarebbe un **caos**, vero?»

«Forse no» disse ridendo Dina.

«No, certo che non lo sarebbe, perché io mi trasporterei tutto nell'anima dell'usignolo, e non ne tradirei questa patetica dolcezza... questa ingenuità esasperante... quest'ordine nella passione...»

Tornò a distendersi. Ma dopo un poco gridando che non resisteva alla tenerezza di

¹¹² *Ivi*, p. 105.

¹¹³ *Ivi*, p. 107.

quel canto tra i sambuchi, ordinò agli altri due a passeggiare.¹¹⁴

Una musica ambivalente, o meglio, l'invenzione di un sistema musicale a partire da fenomeni naturali – il sentimento amoroso e il canto degli uccelli – con cui Paolo, preso da una specie di *enthousiasmòs* dionisiaco, vuole ordinare il 'caos' interiore. A ragione Massimo Fusillo, a proposito del dionisismo, nella sua analisi delle *Baccanti* di Euripide, scrive:

Il nucleo profondo del mondo dionisiaco è proprio la coesistenza fra l'esplosione violenta della passione e la sua ricodificazione: fra il caos e il ritorno all'ordine, fra il magma e la sua espressione, fra i linguaggi non verbali del corpo, della musica, dello sguardo, e le strategie della retorica. Il dionisismo ci suggerisce così che emozione e pensiero sono due logiche che si ibridano di continuo fra di loro». ¹¹⁵

Sembrerebbe proprio questa la condizione di Paolo, tutto teso a dare forma ordinata al caos emotivo. Che voglia ordinare attraverso la musica, poi, è significativo, giacché:

Le note musicali si propongono [...] come l'equivalente di arcaici messaggi provenienti dall'esterno e dall'interno del nostro corpo, che, da essere un insieme indecifrabile, si sono trasformati in una struttura organizzata. Con esse si torna a cogliere stimoli sensoriali non ancora elaborati in chiave simbolica e a riformularli mediante una logica di suoni. Un passato somatico, piuttosto caotico, viene ritrovato grazie a una riorganizzazione sonora. ¹¹⁶

Ma, – e qui si conferma la tendenza pasoliniana a non appianare mai le contraddizioni – Paolo vuole dare ordine alla passione attraverso i disaccordi di una partitura musicale sperimentale che mescola tradizione e innovazione come propone l'avanguardia (cfr. più avanti, nel capitolo III, le consonanze con la scrittura musicale di Bussotti). Questa pagina, ancora, mi sembra significativa perché rivela le aspirazioni compositivo-musicali di Pasolini che, pur rimanendo inesprese, sono costanti nel tempo. Ricordiamo i versi del 1966, già menzionati nelle *Note introduttive*:

[...] vorrei essere scrittore di musica,

¹¹⁴ *Ibidem*, neretto mio.

¹¹⁵ MASSIMO FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino 2006, p. 8.

¹¹⁶ ANTONIO DI BENEDETTO, *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*, cit., p. 199.

vivere con degli strumenti
dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare,
nel paesaggio più bello del mondo, dove l'Ariosto
sarebbe impazzito di gioia nel vedersi ricreato con tanta
innocenza di querce, colli, acque e botri,
e li comporre musica
l'unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà.¹¹⁷

Graziella Chiarocossi¹¹⁸ un giorno mi ha chiesto se è possibile realizzare una composizione musicale a partire dal passo di *Atti impuri* citato. Si tratterebbe di trasporre su un piano musicale un testo letterario... sì, a me sembra possibile trasformare in un'organizzazione di suoni e silenzi sia le caratteristiche formali del testo (pause, ritmo, effetti acustici), sciogliendo il significato veicolato dalle parole in materia sonora (ma forse si potrebbe scegliere di intonarne alcune, inserendole nella composizione musicale con le lettere invertite, variandole cioè in modo da liberarle dal significato, un po' come Pasolini fa nella poesia *Variation N. 12 dalla «Ciaccona» di Bach*), sia le intenzioni compositive di Pasolini, come emergono dal contenuto e che esplicitamente rinviano alla scrittura musicale. Credo che l'esperimento non dispiacerebbe al poeta per il quale, d'altra parte, la dimensione acustica della parola era importantissima.

Collegandosi idealmente all'antica tradizione omerica o aedica, attraverso Dante e i provenzali, Pasolini rivendicava, infatti, la forza delle parole che risuonano oralmente: pure per questa ragione negli anni Sessanta, scriverà poesie per musica che sembrano proprio pensate perché risuonino nel corpo di Laura Betti, per quella voce graffiante e quella corporeità straripante. Così ne scrive Stefania Rimini:

Le prime quattro poesie per musica scritte da Pasolini (*Macri Teresa detta pazzia* e *Valzer della toppa* su base musicale di Piero Umiliani; *Cristo al mandrione* e *Ballata del suicidio* musicate rispettivamente da Piero Piccioni e Giovanni Fusco) sono affidate al timbro graffiante della Betti e confluiscono nella prima edizione del già menzionato *Giro a*

¹¹⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, in *TP II*, p. 1288.

¹¹⁸ Graziella Chiarocossi, erede della madre del poeta, è la cugina di Pasolini. Alla morte di Susanna Colussi ha ereditato le carte di Pasolini e nel 1988 le ha affidate in comodato al Gabinetto Vieusseux di Firenze. Per approfondire cfr. GLORIA MANGHETTI, *Il Fondo Pier Paolo Pasolini al Gabinetto Vieusseux*, in «Accademie & Biblioteche d'Italia 1-4/2015», Trimestrale di cultura delle biblioteche e delle istituzioni culturali a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma, Gangemi editore 2016, pp. 37-41.

vuoto. Si tratta di testi intimamente pasoliniani per la disperata vitalità di ambienti e personaggi, per la forza di uno stile che mima l'oralità dei sobborghi, giungendo a sublimarsi nei toni della musica. Il timbro vocale della Betti tocca le corde di un'ironia amara e vibrante, e così i desolati paesaggi della periferia romana irrompono dentro il patinato mondo delle canzonette.¹¹⁹

Far risuonare le parole in quella cassa armonica che è il corpo, dal quale provengono e dal quale pure tornano nel momento in cui le si libera dal vincolo della scrittura, significa riportare in vita lo strato sonoro della parola. Già nel 1941 Pasolini scrive una lettera ai suoi amici, Serra, Leonetti e Roversi, in cui li invita a leggere ad alta voce le poesie: «leggetela ad alta voce [si riferisce a una sua poesia, *Senza titolo*] lasciandovi guidare dalle parole che leggete».¹²⁰ E ancora nel 1962 accetta l'invito di Sergio Bardotti a leggere ad alta voce una selezione di poesie per una collana di 33 giri di poesie, lette dagli stessi autori, dal titolo *La loro voce, la loro opera*.¹²¹ Tornando ai primi romanzi, accanto al canto degli uccelli che ricorre in tutta l'opera, Pasolini trova nella musica di Bach i suoni adatti ad accogliere le proiezioni dello stato d'animo di Paolo che ascolta gli accordi della *Ciaccona* di Bach della *Seconda Partita per violino*, BWV 1004, tutto preso da G. seduto sulle sue ginocchia e finge di non notare Dina:

Dina e il suo violino furono in quei lunghi mesi di peccato e di terrore gli unici momenti di purezza di Paolo. [...] Spesso P. [si riferisce a Pina Kalč, indicata nel romanzo con P. o col nome di Dina], che abitava a un centinaio di metri dal nostro casolare, veniva a trovarci, portando con sé il violino.¹²²

[...] essa veniva spesso a trovarci dopocena dai Bazzana, portando con sé il violino; si fermava un'ora o due, sopportando insieme a noi con calma l'insopportabile volo dell'apparecchio notturno che ogni dieci minuti rasentava rombante inostri tetti. Noi

¹¹⁹ STEFANIA RIMINI, *Corpo di bambola: Laura Betti e lo straniato divertissement di Italie magique*, in «Studi Pasoliniani» Rivista internazionale, n. 4, Roma, Fabrizio Serra editore 2010, p. 50.

¹²⁰ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, p. 110 e LUCIANO SERRA, *L'estate del '41*, in *Pasolini e Bologna*, a cura di Davide Ferrari e Gianni Scalia, Edizioni Pendragon, Bologna 1998, p. 67.

¹²¹ Pasolini legge *Il canto popolare*, *Le ceneri di Gramsci*, *La terra di lavoro*, *La Guinea*, *Meditazione orale*. Le prime quattro poesie sono state registrate nel 1962, la quinta nel 1970. Cfr. *La loro voce, la loro opera*, a cura di Sergio Bardotti e Paolo Bernobini, edizioni letterarie RCA italiana, Roma 1962. Riedito in CD nel 2005: PIER PAOLO PASOLINI, *Meditazione orale*, un cd audio e un fascicolo di 32 pagine, Roma, Sossella editore 2005.

¹²² PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in *RR I*, p. 15.

continuavamo a suonare o a conversare.¹²³

I sentimenti di Dina che cerca di attirare l'attenzione di Paolo di cui è innamorata si mescolano all'attrazione che G. esercita su Paolo e al suo disinteresse per l'amica violinista; la musica, «lamentosa e straziante, simile a una voce umana» pare indicare questo incrocio dialettico di passioni tutte inesprese e vissute interiormente dai personaggi:

Ero completamente preso dai sensi... Ed ecco che sentii uno, due accordi della Ciaccona: erano della variazione 14, lamentosa, straziante, simile a una voce umana. P. mi chiamava. Io continuavo a guardare negli occhi il ragazzo, e a stringermelo tra le braccia.

Alcune sere dopo, lei mi confessò di avermi chiamato, con quegli accordi della Ciaccona.¹²⁴

Nella musica di Bach, ritroviamo 'Carne e Cielo', proiezioni di contenuti psichici, tenuti insieme dal filo della narrazione:

Rivedo ogni rigo, ogni nota di quella musica: risento la leggera emicrania che mi prendeva subito dopo le prime note, per lo sforzo che mi costava quell'ostinata attenzione del cuore e della mente. [...] Era soprattutto il Siciliano che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto, e ogni volta che lo riudio mi metteva, con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto: una lotta cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo, tra alcune note basse, velate, calde e alcune note stridule, terse, astratte. Come parteggiavo per la Carne! Come mi sentivo rubare il cuore da quelle sei note, che, per un'ingenua sovrapposizione di immagini, immaginavo cantate da un giovanetto. E come, invece, sentivo di rifiutarmi alle note celesti! È evidente che soffrivo, anche lì, d'amore; ma il mio amore, trasportato in quell'ordine intellettuale, e camuffato da Amore sacro, non era meno crudele.¹²⁵

Il sentimento d'amore oppositivo e sofferto, trasferito qui al modo di sentire la musica di Bach, si riverserà poi, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, da una sfera intima alla realtà: nello sguardo sacrale di Pasolini, ormai dentro la Storia, coesistono viscere (buio/atemporalità) e cuore (luce/storia).¹²⁶ L'esito naturale sarà, in *Accattone*,

¹²³ *Ivi*, p. 33.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR I, pp. 152-153. Cfr. anche *Ivi*, p. 194.

¹²⁶ -, *Le ceneri di Gramsci*, parte IV, vv. 1-3, in TP I, p. 820.

l'accostamento della musica sublime di J. S. Bach alle immagini delle polverose, violente e sacre borgate romane.

La contaminazione, si sa, è a fondamento della poetica di Pasolini; le opposizioni del reale sono percepite dall'orecchio:

In quei giorni gli allarmi e i bombardamenti non davano tregua; una notte una bomba fu sganciata a pochi metri dalla casa [...] Lo scoppio fu tremendo. [...] Un ricognitore dipana il suo rombo nell'azzurro inanimato. Appena tornati da Messa alcuni miei scolari sono venuti nel cortile della casa dove abito; un giovanotto suona l'armonica [...] ¹²⁷

E i sensi s'accordano con le litanie del Rosario:

In Maggio tutte le sere andai a Rosario: furono momenti soavissimi. La chiesa spopolata, le rare candele, il pavimento umido come di fantasmi primaverili, e il canto nudo, vibrante delle litanie, da cui un po' alla volta, ero stordito. Appoggiati alla porta e al fonte battesimale, oppure diritti in piedi, cantavano, tutt'intorno a me, coloro per cui unicamente ero entrato in chiesa... ¹²⁸

Ne *Il Sogno di una cosa* le canzoni s'alternano a *Te Deum* e *Misteri*:

Milio abbrancò la fisarmonica e intonò un Te Deum a passo di marcia. [...] Poi si passò al periodo dei canti: fu un coro infernale [...] Il Nini, infiammato dal vino e leggero come un uccello, teneva in serbo per il momento opportuno i Misteri; e quando i ragazzi di Rosa furono spremuti, li attaccò. Subito il coro gli tenne dietro muggendo, con solennità, sui fiaschi vuoti e i bicchieri rovesciati. ¹²⁹

Attraverso *Te Deum* e *Misteri*, i giovani entrano in contatto con la dimensione sacra: ancora una volta, la musica è veicolo di congiunzione tra Carne e Cielo.

D'atra parte, le canzoni hanno un ruolo importante per i personaggi del romanzo *Il sogno di una cosa* di Pasolini, che così scrive: «Sapere una canzone era per tutti loro molto importante, ognuno cercava di imporre le sue canzoni a turno, seguendo però con sviscerato

¹²⁷ -, *Atti impuri*, in RR I, p. 8.

¹²⁸ *Ivi*, p. 37.

¹²⁹ -, *Il sogno di una cosa*, 'Parte prima: 1948', in RR II, pp. 12-13.

abbandono quelle dei compagni».¹³⁰ Da qui sembra derivare l'interesse di Pasolini per la canzone: tradizionale in un primo momento, diretta espressione delle viscere del popolo e strumento di condivisione in qualche modo atemporale; e per la canzone di consumo, dopo, nei confronti della quale il poeta ha un atteggiamento critico – giacché la considera uno degli strumenti con cui il nuovo Potere consumistico omologa e istupidisce le masse. Pasolini sa insomma che la canzone, indipendentemente dal suo valore, è importante nella vita di ognuno; per questo dirà che bisogna impegnarsi per scrivere testi più belli e lo farà negli anni Sessanta con le canzoni per Laura Betti.¹³¹

In Friuli insomma, l'aria è sonora e si vive il tempo libero della giovinezza cantando canzoni¹³² e ballando il *boogie-woogie*, la *samba* o il *walzer* nelle sagre di paese o nei «capannoni delle caserme, piene di famiglie rimaste senza casa».¹³³

¹³⁰ *Ivi*, p. 13.

¹³¹ Cfr. più avanti, capitolo II.

¹³² In Italia, già durante la guerra, ma soprattutto nel dopoguerra, la musica e le canzoni hanno avuto un ruolo importante nei momenti di aggregazione dei giovani. Con gli americani arriva lo *swing* e i balli si mescolano alle canzoni che risuonano nella penisola. Pasolini è molto attento a questo fenomeno di contaminazione e lo riporta in un passo de *Il sogno di una cosa*, laddove Eligio canta «un ritmo di boogie [...] proprio come un negro: tving, ca ubang, bredar, lov, aucester [...] Non si riusciva a capire che cosa cantasse [...] Poi [...] intonarono una canzone imparata dai soldati romagnoli a Casarsa: 'Io tengo la pistola caricata con le palline d'oro'». Le citazioni sono tratte da PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, in RR, II, p. 13. In questo romanzo ci sono moltissime canzoni. Tra le altre: *La mamma di Rosina* (pp. 14, 24), *Bandiera Rossa* (p. 17, 111), *Canta, se la vuoi cantar* (p.117), *Quando il gallo canterà* (p. 132). Per la ricostruzione della vita musicale casarsese di quegli anni, cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 47-57.

¹³³ PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR, I, p. 114.

5. IL RUOLO DELLA MUSICA NELL'IMPEGNO PEDAGOGICO

Il mondo contadino friulano – intriso di pragmatismo, fatica e vitalità – non è un'isola semplice, pura e felice. Pasolini, da una parte, lo idealizza perché ha bisogno di far emergere il meglio da quella realtà che carica di proiezioni soggettive, poesia e suoni e, dall'altra, pure s'impegna per dare a quei giovani qualche strumento culturale in più:

La domenica mattina a Casarsa costituì per lungo tempo uno dei momenti più luminosi e trepidanti della mia esistenza di innamorato. Amore, si intende, come incarnazione del mondo intorno a me [...] i pesanti azzurri del cielo, i colori dei vestiti, le voci indecise degli adolescenti, le botteghe invase dalla luce [...]

[...] tutti questi dati sono per me blocchi di materia marmorea, privi di inquietudine, di imperfezione e di noia, e costruiscono la sua vita [si riferisce a un giovane friulano preso a modello dei tanti conosciuti] come se fosse necessaria e naturale, non come se fosse (come realmente è) un sacrificio continuo che lo umilia e lo tormenta con aspirazioni inesprese e malcontenti viziosi.¹³⁴

Per toccare con mano la carica poetica e soggettiva con cui il poeta investe tutto quel mondo, è sufficiente leggere una qualsiasi delle sue poesie friulane o della narrativa di quegli anni e confrontarle poi con quanto aveva già scritto agli amici nel 1942:

Che brutto paese è Casarsa! Non c'è niente. È tutta morale, niente bellezza: la maleducazione paesana dei ragazzi, la malignità delle femmine, la polvere grigia e pesante delle strade. Tutto ha perduto il mistero onde la fanciullezza lo circondava; ed è nudo e sporco dinnanzi a me: ma questo è un nuovo incanto, un nuovo sogno, e un nuovo mistero.¹³⁵

Dunque Pasolini non ignora il vero volto della realtà – «Chi non ama i contadini non capisce la loro tragedia; chi non ama i giovani se ne frega di loro e dice che sono contenti»¹³⁶ – ma fa di tutto perché emerga il meglio: anche dalla parlata casarsese che certo non ha la

¹³⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Il coetaneo ideale e perfetto*, in 'Racconti, abbozzati e pagine autobiografiche', in RR I, pp. 1338, 1340 (e anche -, *Un ragazzo di campagna e uno di S. Lorenzo, I Parlanti, [Appendice a 'Il sogno di una cosa']*, in RR II, p. 178).

¹³⁵ NICO NALDINI, *Cronologia*, in *SPS*, p. LV.

¹³⁶ Dirà nel 1974 a Gideon Bachmann. Gli anni sono diversi e anche il contesto, ma amore e verità per Pasolini coincidono sempre. *Pier Paolo Pasolini. Polemica Politica Potere*, cit., p. 104.

grammatica per esprimere tutto ciò che egli sente il bisogno di esprimere ma pure risuona di «dialoghi arcani» che magicamente rivelano il mondo e la vita dei ‘parlanti’.¹³⁷ La scuola di Versuta e gli spettacoli musicali che il poeta organizza nascono dalla spinta di un impegno pedagogico volto a dare a quei giovani, che egli tanto comincia ad amare, la possibilità e gli strumenti per sentirsi diversi da come si pensano ogni giorno, presi dalla quotidianità e dal lavoro nei campi. La musica è uno degli strumenti che serve allo scopo.

In quegli anni un’amica, Giovanna Bemporad,¹³⁸ traduttrice dalla straordinaria cultura letteraria e musicista, ebrea e dunque in pericolo a causa delle leggi razziali, raggiunge Pier Paolo a Casarsa per aiutarlo nella scuola organizzata in casa dove s’insegna «ai ragazzi, accanto ai classici italiani, greci e latini, come scrivere poesia friulana: la lirica pura e la *vilota*».¹³⁹

A cena, in casa – Giovanna mangiava con i Pasolini, e dormiva presso alcuni parenti -, era una gara a scrivere *vilote*. Pier Paolo ne dettava una via l’altra. Insegnavano ai loro studenti quelle canzoni.¹⁴⁰

Conviene sfruttare tanto entusiasmo per creare altri momenti di aggregazione e di cultura: così, Pier Paolo mette in scena – con l’aiuto delle sue due amiche, Giovanna e Pina Kalč – gli spettacoli di varietà articolati in esecuzioni musicali e *sketch* teatrali: *Guarda un po’* è il primo cui segue nel 1944 *Meriggio d’arte*, dove la musica classica (Pina Kalč al violino e Delia Gabrielli al pianoforte) s’alterna alle villotte della tradizione e originali, scritte da Pasolini¹⁴¹

¹³⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *I colori della domenica*, in *Racconti, abbozzzi e pagine autobiografiche*, in RR I, p. 1320.

¹³⁸ Fotografata da Danilo De Marco nel 1993, Giovanna Bemporad è inserita nel bellissimo catalogo che raccoglie le foto dei giovani amici friulani di Pasolini esposte in mostra a Casarsa della Delizia, Casa Colussi presso il Centro Studi Pier Paolo Pasolini, dal 16 novembre 2012 al 5 maggio 2013. Cfr. *La perdita gioventù*, fotografie di Danilo De Marco, a cura di Danilo De Marco e Angela Felice, Pesian di Prato, Lithostampa 2012.

¹³⁹ La villotta è una composizione polifonica del tradizionale canto popolare friulano caratterizzata da un breve testo, una quartina o una sestina (in genere quattro ottonari alternati, piani il primo e terzo e tronchi il secondo e il quarto), cantato a tre o quattro voci, con movimenti in imitazione e frequenti omoritmie. Dal Friuli, a partire dalla seconda metà del XV secolo, si diffonde in ampie zone dell’Italia settentrionale. Cfr. FAUSTO TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento: musiche ariose e poesia popolare*, Milano, Ulrico Hoepli 1939.

¹⁴⁰ ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, cit., pp. 87 e 90.

¹⁴¹ Anche il fratello Guido, partigiano della Brigata Osoppo nelle montagne tra il Friuli e la Slovenia, chiedeva a Pier Paolo di mandargli qualche canzone in friulano su arie note. Cfr. ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, cit., p. 98 e NICO NALDINI, *Cronologia*, in PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, cit., p. LXVIII. Ne *Il sogno di una cosa* un gruppo di ragazzi parte per la Jugoslavia, alla ricerca di lavoro.

e musicate da Pina, Giovanna e altri, e cantate dai ragazzi di Casarsa. Questi, per iniziativa di Pasolini, formano un coro – il *Coru dai miej fantàs di Ciasarsa* – che se ne va in giro in *tournée* entusiasmando tutti.¹⁴² Nel 1945 è la volta de *I fanciulli e gli elfi*, favola drammatica scritta da Pasolini e rievocata nelle pagine di *Atti impuri*.¹⁴³ Anche questa rappresentazione prevede l'esecuzione delle villotte. Così nei ricordi di Luigi (Gigiòn) Colussi, componente del gruppo dei 'fantassins':

In tempo di guerra abbiamo formato il Coro. Eravamo una dozzina e facevamo le prove nell'asilo delle suore, in una sala presso la cappella, dove c'era un pianoforte. Pier Paolo Pasolini era il direttore e scriveva i testi, la Kalz componeva la musica e suonava il pianoforte. Era tutto inventato in casa, in friulano. Io allora ero il più giovane del gruppo, poi c'erano fra gli altri Jacumin Fantin, Bepi Castellarin, Angelin Bertùs, Onorio Vis'cia, quelle de Gialùt. Pier Paolo aveva scritto dei versi, segnando le nostre caratteristiche:

Il miej prin al è Gigiòn
cu na vous di gardilin;
il miej bas al è Angilin
cu na gola da canon.¹⁴⁴

Parallelamente, Pasolini avvia una produzione di versi in friulano che pubblica su dei quadernetti intitolati *Stroligut di ca' da laga* (*Lunarietto di qua dall'acqua*), promossi dalla

Lontani da casa, affamati e scoraggiati, si consolano cantando villotte. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, RR II, pp. 38-39.

¹⁴² Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 59-63 e pp. 71-73.

¹⁴³ Ivi, p. 25-26. Favola drammatica inedita. I brani de *I fanciulli e gli elfi* ricostruiti a partire dai vari abbozzi manoscritti e incompleti sono ora pubblicati in *TE*, pp. 97-106. Su quest'opera si veda anche STEFANO CASI, *Pasolini, un'idea di teatro*, Udine, Campanotto editore 1990, pp. 51-52.

¹⁴⁴ È una quartina della villotta intitolata *Ciant dai miej fantàs*, scritta da Pasolini e musicata da Pina Kalč. Il testo completo è in PIERI PAULI (PIER PAOLO PASOLINI), *Memoria di uno spetaculut*, «Stroligut», Ciasarsa, MCMXLIV, Primom San Vito al Tagliamento, 1944. Ora in -, *L'Academiuta friulana e le sue riviste*, Vicenza, Neri Pozza 1994, pp. 29-37. Una elaborazione a tre voci in *La maggiore*, realizzata da Cesare Pradal, è in ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 71. Calabretto recupera anche le partiture di altre liriche di Pasolini, musicate da autori vari: -, *Ivi*, pp. 72-85. I ricordi di Gigiòn Colussi sono riportati in GIUSEPPE MARIUZ, *La meglio gioventù di Pasolini*, Udine, Campanotto editore 1993, p. 60. Gigiòn Colussi purtroppo ci ha lasciati nel febbraio del 2016. L'ho incontrato a marzo del 2015 a Casarsa, al *bar degli amici* proprio di fronte alla casa di Pasolini (dove oggi c'è il Centro Studi) e li con grande generosità mi ha raccontato i suoi ricordi e timidamente ha cantato per me il *Ciant dai miej fantàs*. Una foto ricordo è nell'*Appendice documentaria* di questo capitolo, p. 88.

‘Academiuta de lenga furlana’, un centro studi sulla lingua e la cultura friulane fondato dal poeta il 18 febbraio del 1945. Dal 1942 si susseguono le pubblicazioni: la raccolta di versi friulani (con traduzioni italiane del poeta) *Poesie a Casarsa*¹⁴⁵ confluirà nel 1954 - con *Suite furlana*, *Il testamento Coràn* e *Romancero* - ne *La meglio gioventù*.¹⁴⁶ La passione per la musica di Bach in quegli anni scorre parallela all’interesse per le villotte e alla febbrile attività poetica in friulano. Musica classica, tradizionale e poesia sono quindi per il giovane Pasolini passioni correlate.

Nel 1952, con la collaborazione di Mario dell’Arco, compie uno studio sulla poesia dialettale e le canzoni del Novecento come introduzione a una *Antologia della poesia dialettale del Novecento*.¹⁴⁷ Nel 1955 cura la pubblicazione del *Canzoniere Italiano*: un’ampia antologia – comprendente circa 800 testi – della poesia e delle canzoni popolari italiane dal Settecento fino alla metà del Novecento. La pregevole introduzione del curatore viene inserita, insieme a quella estesa per il volume del 1952, in *Passione e Ideologia* (1960). Si delinea così uno specifico interesse che dalla poesia dialettale transita alla canzone, ricomponendo il quadro musica-poesia che orienta la genesi della sua espressività artistica e critica.

Insomma, in Friuli tutto risuona al punto che persino le cose cantano e il poeta le sente cantare:

«Fuejs», cantavano le foglie, «aghis» le acque, «Mari, mari» gridava un fanciullo [...],
«radic» cantava il radicchio colto da quella mano chinata.¹⁴⁸

Come nota Angela Felice, il friulano, usato senza soluzione di continuità, appare: «dapprima come una sospesa partitura di suoni musicali ricreati da lontano, e congeniali all’espressione di un io sensibile alla commozione della nostalgia e alla trasfigurazione visionaria della realtà. Poi, [...] all’espressione di una tastiera più ampia di [...] motivi epico-sociali e storici esterni all’io».¹⁴⁹ Come il friulano, anche la musica e i suoni del reale sembrano percorrere questo sentiero: dapprima essi sono strumento d’espressione di un io lirico che si proietta nel canto dell’usignolo e nella stessa musica di Bach che accoglie Carne e Cielo; poi, man mano che

¹⁴⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Editore Libreria Antiquaria Mario Landi 1942.

¹⁴⁶ Il titolo è tratto dai versi di un canto degli alpini *Sul ponte di Perati: la mejo zoventù/che va sotto tera*. Il canto è inserito nella sezione *Canti dell’ultima guerra del Canzoniere Italiano. Antologia della poesia popolare italiana*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Modena, Guanda 1955 (seconda edizione Milano, Garzanti 1972).

¹⁴⁷ *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Mario dell’Arco e Pier Paolo Pasolini. Introduzione di Pier Paolo Pasolini, in *SLA I*, pp. 713-857.

¹⁴⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Foglie Fuejs*, in *RR I*, pp. 1296-1297.

¹⁴⁹ ANGELA FELICE, *L’utopia di Pasolini*, cit., p. 21.

s'allarga la visione del mondo di Pasolini, nel 'paesaggio sonoro' tratteggiato nella letteratura compaiono i canti popolari e d'impegno civile e le canzonette.

Ma la nostalgia è già assenza: il poeta presto dovrà lasciare il Friuli e, già adulto, dovrebbe staccarsi anche dal rapporto simbiotico con la madre. Dei due vuoti sceglierà di sostenere solo il primo, giacché nulla potrebbe mai servire a colmare il secondo:

*Io non voglio esser uomo. (Come?
riascolto un usignolo? Usignolo, nome
udito, bambino, da mia madre.)*¹⁵⁰

In realtà Pasolini, con maturità e consapevolezza, si era già impegnato su vari fronti, sia come attivista e dirigente del PCI, sia come educatore dei giovani, facendo scelte che sicuramente hanno avuto un peso sugli esiti di quei fatti di Ramuscello che hanno portato alla rimozione dall'incarico di insegnamento nella scuola media di Valvasone e all'espulsione dal Partito Comunista.¹⁵¹

L'assoluzione solo per insufficienza di prove crea in lui, probabilmente, la sensazione di essere oggetto di una condanna sospesa ma permanente, che alimenta il suo già devastante senso di colpa e, certo, la solitudine.

¹⁵⁰ PIER PAOLO PASOLINI, «Acque cristiane, e voi, campi», [Diari 1943-1953], in TP I, p. 625.

¹⁵¹ Per le notizie riportate, cfr. NICO NALDINI, *Cronologia*, in TP I, pp. LXXXVIII, LXXXIX. Per la ricostruzione dei fatti di Ramuscello cfr. ANNA TONELLI, *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*, Roma-Bari, Laterza 2015.

6. APPENDICE DOCUMENTARIA

Siciliana

The image displays the musical score for the Siciliana movement of the Sonata n. 1 for solo violin, BWV 1001, by Johann Sebastian Bach. The score is written in G major, 3/8 time, and consists of 18 measures. It features a single melodic line with a bass line accompaniment. The piece is characterized by its simple, elegant style and is often used as a teaching piece for young violinists.

La *Siciliana* della *Sonata n. 1 per violino solo*, BWV 1001, edition no. BA 5116, Kassel Germany 1958, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.

Sonata I

BWV 1001

Adagio

Violino

3

6

8

10

12

14

16

18

20

BA 5116

© 1958, 2001 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Adagio della Sonata n. 1 per violino solo, BWV 1001, edition no. BA 5116, Kassel Germany 1958, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.



Luigi Gigion Colussi, fotografato a Casarsa della Delizia il 5 marzo 2015 (foto mia)

CAPITOLO II

ROMA

1. L'INGRESSO NELLA STORIA

Il 28 gennaio del 1950, dopo i fatti di Ramuscello, Pasolini fugge a Roma con la madre Susanna: costretto ad abbandonare il 'grembo sonoro' friulano porta con sé la madre. L'endiadi Pier Paolo-Susanna, figlio-grembo materno, rimane e s'innesta in un rinnovato impegno che il poeta sente il dovere di assumersi e che può testimoniare soltanto con una 'Parola' nuova che si faccia 'Carne', che cerchi cioè, con un'operazione diversa rispetto a quanto aveva fatto con la parola poetica friulana,¹ di incorporare la realtà:

È Parola non Carne... e finché
sarà Parola non entrerà nel cuore
di un destino. Fui fanciullo, fui giovane,
una anonima forma nel chiarore
che risplende alle spalle del morente.
E io la so, la Parola! Perché
sono io questo parlante sconosciuto,
questa espressione della Carne...
Non so fare altro che ripeterla:
eppure è rimasta Parola... E tutto
minaccia di morire.

¹ Confrontando le poesie «È Parola non Carne» e *Variation N. 12 dalla «Ciaccona» di Bach* si comprendono le tensioni opposte proiettate sulla parola poetica: se nella *Variation* il poeta mima il canto puro, incorporato, musicale, in cui la parola sottoposta a 'variazione' evoca il suo distacco dalla vita e pure accoglie le proiezioni di un io lirico alla ricerca di infinito, qui l'impressione è che a riflettersi nella parola poetica sia il bisogno di guardare alla realtà concreta, anche dell'io, dalla prospettiva di un poeta non più fanciullo. Entrambe le tensioni di questa ricerca, come sappiamo, presto approderanno al cinema nel quale si condensano visione sacrale, mistero e realtà, rappresentati nel rapporto fra tessuto sonoro e filmico, ancora insieme 'Carne e Cielo'. Un commento sulla *Variation N. 12 dalla «Ciaccona» di Bach* è nel capitolo I. Cfr. anche più avanti il paragrafo 3. *Cinema, letteratura e musica* e l'analisi di *Che cosa sono le nuvole?* del capitolo V.

Ma se non son mai vissuto! Se ho corso
sempre intorno al cerchio del destino
senza mai entrare!²

Sul piano dell'espressione artistica, si tratta, come commenta Guido Santato, di «una svolta decisiva», giacché:

Lo sperimentalismo linguistico legato a un mondo friulano mitico e materno lascia il posto ad una ricerca proiettata sempre più direttamente sul presente, nell'impegno letterario come nel dibattito ideologico. Agli incantati fanciulli friulani subentrano i 'ragazzi di vita', espressione del mondo sottoproletario delle borgate romane.³

Ma si tratta di processi che generano frizioni, malcelate nella lettera a Silvana Mauri dell'11 febbraio 1950:

Mi sembra che tutto sia rimasto in Friuli, come il paesaggio. Roma si distende intorno a me, come anch'essa fosse disegnata nel vuoto, ma tuttavia ha un forte potere consolatorio: e io mi immergo nei suoi rumori senza così sentire le mie note stonate.⁴

È ovvio che non è così; nel vuoto della nuova condizione, scrivere, seguendo vecchie coordinate che poggino su percezioni sonore, serve a ricostruire una nuova posizione. Emblematiche sono le poesie diaristiche della raccolta *Poesia con letteratura* (1951-1953)⁵ che, se già nel titolo sembrano suggerire l'intenzione di accostare la parola poetica a una narrazione letteraria che meglio si presti ad accogliere l'espressione della realtà, tuttavia, comunicano l'estraneità dei luoghi, la fine di una stagione esistenziale, e l'inizio di una nuova, ancora attraverso l'ascolto, tra voci sconosciute, di antichi suoni che mutano di segno. Dapprima, un «vecchio canto» di grilli nei campi dell'Aniene 'grida in silenzio' la solitudine dell'io lirico:

Irrompono negli orecchi, fissi,
dai nuovi campi dell'Aniene i vecchi

² PIER PAOLO PASOLINI, «È Parola non Carne» [*Venti pagine di diario (1948-1949)*], in *TP I*, p. 678.

³ GUIDO SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, cit., p. 59.

⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, p. 400.

⁵ Si vedano le prime dieci liriche raccolte in *Poesia con letteratura*, in PIER PAOLO PASOLINI, *TP I*, pp. 725-734.

grilli, e mi gridano in silenzio
 la mia inascoltata solitudine.
 Scomparso dentro questa vecchia
 calma campestre che non è la mia
 rincaso [...]»⁶

Subito dopo, tra lo stesso «trito e assorto canto» (simbolo di morte?⁷) e il «fischio dei ragazzi sconosciuti,/e le loro voci pure» sembrerebbe stabilirsi un contatto:

Sul fondo di un trito e assorto canto
 di grilli, il fischio dei ragazzi
 sconosciuti, e le loro voci pure,
 bruciano in un attimo tutta la
 residua mia ansia, il mio udito. [...]»⁸

Il mondo contadino friulano, che nel decennio s'avvierà a un irreversibile processo di trasformazione, ora è fisicamente lontano: il timore, forse, è che sparisca per sempre, mentre il canto dei grilli si muta in lamento – «Quando alza più logoro il lamento/il grillo smarrito [...]»⁹ e poi in brevi rantoli che si spandono per i campi dell'Aniene.

Il poeta, «istupidito», stordito per le vicende esistenziali e storiche, in quel mondo estraneo, sospeso in una condizione di stallo tra il vecchio Friuli contadino e le sconosciute borgate romane, tra l'età della fanciullezza – immersa nel dolce ardore del canto dell'usignolo – e della maturità, segnata dal problema espressivo e dal problematico, e tuttavia necessario, passaggio alla prosa,¹⁰ fa convergere immagini e suoni della sua

⁶ PIER PAOLO PASOLINI, «*Irrompono negli orecchi, fissi*», in *TP I*, p. 725. Cfr. anche -, *TP I*, pp. 638-639.

⁷ Cfr. la poesia *Aleluja* de *La meglio gioventù* e la riscrittura degli stessi versi ne *La nuova gioventù*: il canto degli uccelli degli anni friulani anche qui viene sostituito dal canto dei grilli. PIER PAOLO PASOLINI, *Aleluja*, in *TP I*, pp. 23-25 e *TP II*, pp. 429-431. L'antico triste tremolare dei grilli (cfr. -, *Ciant da li ciampanis* [*La meglio gioventù*], *TP I*, p. 20) qui si trasforma in lamento e poi in rantolo.

⁸ PIER PAOLO PASOLINI, «*Sul fondo di un trito e assorto canto*», in *TP I*, p. 726.

⁹ PIER PAOLO PASOLINI, «*Quando alza più logoro il lamento*», in *TP I*, p. 727.

¹⁰ La prosa è necessaria allo sforzo di rappresentare il mondo esterno, unica via per placare un imprescindibile bisogno di sincerità. Così Pasolini scrive nel 1954 a Vittorio Sereni: «[...] sono gettato fuori, a cercar di conoscere più che posso tutto questo *non io* che mi è *così* caro, verso le cui circostanze sono così pieno di (ingiustificabile, date le mie sventure e difficoltà di esistenza) gratitudine e amore». PIER PAOLO PASOLINI, *LE I*, p. 635. Per questi temi, cfr. anche la lettera che il poeta, il 5 dicembre 1953, scrive a Vittorio Sereni nella quale giudica negativamente le sue poesie friulane perché non hanno nessuna capacità oggettivo-realistica, incentrate come sono sul dialogo con la sua coscienza, oltretutto segnata da una fissazione narcissica. *Ivi*, pp. 622-623.

disperazione nelle «viscere del cielo» (ancora ‘Carne e Cielo’, intimamente compenetrati):

Accesa dalle viscere del cielo
la luna mi ferisce con la muta
luce; ma se muto viene il rimprovero
dal cielo, il grillo riattizzato
da questa notte sordamente nuova
tra l'erbe dell'Aniene, coi suoi brevi
rantoli sa comunicare, solo,
con un cuore istupidito dal suo essere.¹¹

Se, da una parte, le poesie degli anni Cinquanta evocano smarrimento, solitudine e difficoltà a integrarsi in una nuova condizione, dall'altra, Pasolini s'immerge in nuove esperienze, vivendole con amore ancora implacabile. È questo il *quid* roccioso, immutabile, che resiste nel fondo dell'ispirazione alle trasformazioni del tempo e contribuisce a fornire suoni, musiche e silenzi all'opera letteraria e, poi, al cinema.

Quel che conta ora, nel 1950, è che il canto remoto affiori in nuovi spazi – «Sì, qualcuno canta, qui intorno, /in questa nuova città ignota/ per il lungotevere piovorno/ “Amado mio”»¹² – e si mescoli a nuovi suoni che, dalla città, raggiungono il cuore:

Dai vicoli di Roma i giovinetti
si chiamano con suoni caldi e nudi.¹³

È la riscoperta del canto che risuona nei corpi dei giovinetti romani, come allora...

¹¹ PIER PAOLO PASOLINI, «*Accesa dalle viscere del cielo*», in *TP I*, p. 728.

¹² -, *Crisi*, in *TP I*, p. 586, vv. 9-12.

¹³ -, *Frammento*, in *TP I*, p. 580.

2. CANTI POPOLARI E CANZONETTE NELLA NARRATIVA

A Fiume, lontani da casa, Germano, il Nini, Eligio e Basilio, per consolarsi cantano le *vilote*; con il loro canto, ne *Il sogno di una cosa*¹⁴ la lingua dei parlanti (friulana) entra timidamente nel testo:¹⁵

«Cantiamo canzoni friulane, mondo canel!» disse il Nini. E a squarciagola attaccò: «O se biel ciastel di Udin – o se biela zoventut...». Cantavano con molto sentimento, benché quella fosse una villotta allegra.

Poi ne cantarono una più nostalgica, con tutto il cuore: «Al ciente il gial – al criche il dì – adio bambine – j ài di partì...».

[...]

E poi la grande villotta, la villotta tradizionale del Friuli: «Se tu vens cassù tas cretis – là che lor mi han soferat...».¹⁶

Il friulano, inizialmente lingua inventata per la poesia, espressione di una realtà idealizzata e immutabile nel tempo, poi, man mano che il poeta approfondisce la conoscenza dei luoghi e delle voci dei parlanti, acquisisce corpo di lingua reale, poetica ma pure stretta a quelle vite.¹⁷ Questi due aspetti si riuniscono nelle *vilote* che risuonano nel corpo popolare, come voce viva, e insieme, immutabile. Perciò, forse, Pasolini all'inizio del *Sogno di una cosa*

¹⁴ Ne *Il sogno di una cosa*, il terzo romanzo di Pasolini dopo *Atti impuri* e *Amado mio*, la musica ha, come accennato nel capitolo I, uno spazio significativo. Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 109-119.

¹⁵ Nelle pagine di *Atti impuri* v'è soltanto una parola in friulano: «vergognoùs». Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR I, p. 39. A parte le pubblicazioni negli «Stroligut», troviamo accenni in friulano anche in alcuni racconti e pagine autobiografiche degli anni Quaranta; qualche parola in *Foglie Fuejs* (1946), ne *I dispetti* (1947) e ne *I parlanti* (1948); non è infrequente, inoltre, incontrare in questi raccontini parole dialettali italianizzate. Cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in RR I, p. 1741, nota 3.

¹⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, in RR II, p. 38.

¹⁷ Il friulano di *Poesie a Casarsa* (1942) è, insieme, lingua della madre e lingua inventata dal giovane poeta: ne conosce poche parole – dai cui suoni, tuttavia, rimane folgorato – quando la sceglie per la sua poesia, reinventandola avendo in mente le suggestioni sonore delle poesie provenzali che aveva studiato all'Università. Sarà negli anni che vanno dal '42 al '44 che questa lingua inventata si misurerà con le lingue vere (il parlato casarsese, ma anche dei paesini vicini) dei parlanti e con le loro vite, persino con le loro fisionomie che Pasolini osserva, impara a conoscere e ama. È allora che egli sceglie quelle lingue reali, vive, che in parte dal '45 al '47 influiscono su alcune rielaborazioni di *Poesie a Casarsa* (pubblicate poi in una nuova raccolta dal titolo *La meglio gioventù*) e con cui compone i bellissimi versi de *El testament Coràn*.

inserisce il friulano¹⁸ proprio attraverso i canti nei quali la vita presente s'intreccia a un tempo lontanissimo (non a caso, vengono introdotti in un momento del racconto in cui i ragazzi sono lontani dal 'grembo sonoro' originario). Quelle villotte cantate all'inizio del romanzo dal Nini e dai suoi amici, insomma, sembrano anticipare i canti dei giovinetti di borgata: anche loro, come il Nini, Germano, Eligio e Basilio, sradicati dalle proprie culture di appartenenza, cantano.

2.1. «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora...»

A Roma, come in una metamorfosi ovidiana, entrando nella Storia, il poeta-usignolo si trasforma in narrante-cantore e, testimoniando, si salva dal distacco e dalla solitudine. La materia da narrare e cantare cambia, il romanesco subentra al friulano e penetra nei romanzi come espressione di una realtà contaminata, fatta di corpi cose eros immessi in una narrazione in divenire, storica almeno nelle intenzioni,¹⁹ ma l'amore e il desiderio di conoscenza che stanno nel fondo sono immutati e ora attecchiscono in nuovi corpi dai «suoni caldi e nudi», scoperti nei rioni emarginati di Roma:

Non c'è stata scelta da parte mia, ma una specie di coazione del destino: e poiché ognuno testimonia ciò che conosce, io non potevo che testimoniare la "borgata" romana.²⁰

Cambiano dunque le forme dei corpi, i tempi, i luoghi, e, con essi, i canti che Pasolini registra nell'opera narrativa così come *fisicamente* risuonano innanzi a lui. Lo sforzo è teso a trattare la materia con distacco:

Io devo ridurmi a nastro magnetofono... Spesse volte, se pedinato, sarei colto in qualche pizzeria di Tor Pignattara, alla borgata Alessandrina, Torre Maura o Pietralata,

¹⁸ Negli anni Quaranta, Pasolini, oltre alle poesie, aveva già scritto in friulano anche *I Turcs tal Friul*. Nel *Sogno di una cosa* qualche parola o breve frase pronunciata nel dialetto dei parlanti viene riprodotta nel discorso diretto. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, in RR II, pp. 38, 82-83, 85, 107, 136, 155.

¹⁹ Com'è stato variamente sottolineato dalla critica, le opere narrative di Pasolini non riescono a superare il carattere di frammenti che spezzettano il tempo e interrompono la fluidità del divenire (storico e narrativo). Cfr. per esempio WALTER SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in RR I, p. CXVII.

²⁰ Così Pasolini risponde alla rivista «Città aperta». PIER PAOLO PASOLINI, in «Città aperta», n. 7-8, aprile-maggio 1958. Il brano è interamente reperibile online (pagina visitata il 18 luglio 2017). <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/una-specie-di-coazione-del-destino-aprile-maggio-1958/>

mentre su un foglio di carta annoto *modi idiomatici*, lessici gergali, presi di prima mano dalla bocca dei parlanti, fatti parlare apposta.²¹

Escludersi dalla narrazione è in realtà un modo per aderire *in toto* al suo popolo. Nella distanza si nasconde il bisogno di un contatto più profondo: il narratore, attraverso il discorso libero indiretto, si cala nei suoi personaggi di cui vorrebbe essere parte.

Nei romanzi romani – *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) – veri e propri ‘testi sonori’, la parola scritta accoglie suoni e ritmi della parola che il poeta ascolta direttamente dalla voce dei parlanti e riporta nel discorso libero indiretto: le canzoni cantate dai borgatari, le descrizioni dei suoni e dei rumori della città, s’inseriscono, come nota Roberto Favaro, in una lingua che «suona la melodia, il ritmo, il timbro e la cadenza di una sorta di rap del sottoproletariato romano degli anni Cinquanta». La musica funge da segnaletica delle trasformazioni di una classe sociale che, avviata all’omologazione, canta e balla soprattutto le canzonette diffuse dall’industria discografica, dalla radio e dalla televisione:

Per dire [...] che questa musica è caratteristica peculiare di un dato momento della storia culturale e umana del nostro Paese, e che la sua inclusione nel romanzo pasoliniano avviene in quel dato momento stesso, con affascinante simultaneità [...] Le ‘canzoni di vita’ che Pasolini offre a nostro ascolto sono non a caso i grandi, strepitosi successi di Claudio Villa [sul quale] lo stesso Pasolini verrà chiamato a esprimere un giudizio di difesa nell’ambito di un ‘processo’ intentatogli dalla critica musicale di allora. [...] E altri successi della canzonetta di consumo di allora, nazionale e internazionale, sono facilmente riconoscibili, da *Only you* dei Platters a *Timberjack*, colonna sonora dell’omonimo film [...] E poi ci sono gli episodi delle sale da ballo, dei nuovi ritmi penetrati ormai nel gusto di massa dall’estero, come samba, charleston, rumba. [...] in definitiva [la musica] smaschera nelle scene violente delle borgate romane la già avvenuta livellazione da parte di radio e televisione del sentire e del parlare musicali comuni del Paese.²²

²¹ La citazione è in NICO NALDINI, *Cronologia*, in *TP I*, p. XCI.

²² Roberto Favaro commenta i riferimenti musicali che Pasolini inserisce in *Una vita violenta* del 1959, per questo può dire che la musica si diffondeva anche attraverso la televisione. Nell’arco di tempo in cui si svolge *Ragazzi di vita* (dal dopoguerra ai primi anni Cinquanta) è invece soprattutto la radio la principale fonte di informazione musicale per i giovani. ROBERTO FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del ‘900*, cit., pp. 301-302, 304-305. Due i ‘processi’ a Villa di cui si fa interprete il settimanale «Sorrisi e Canzoni», prima nel 1957 e poi ancora nel 1960. Pasolini nel 1960 si esprime a favore del cantante di cui apprezza il repertorio perché gli piace il pubblico che ne fruisce, ma non gradisce quando Villa interpreta canzoni appartenenti al genere ‘urlato’. Cfr. GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza 1985, pp. 122-123.

Se si può senz'altro dire che in quegli anni i principali mezzi di diffusione delle canzoni sono soprattutto la radio e il cinema, poi dal 1955 la televisione, è vero anche che in quelle borgate non è facile neppure trovare una chitarra:

«Senti, a Carletto», attaccò allora Tommaso, sbrigativo e confidenziale, «io sto cercando d'acchiappà 'na donna... su a la Garbatella... È 'na bella pisella, proprio ar bacio»

[...]

«Domani je vojo fà 'na serenata: je se presentamo sotto casa, e je mannamo proprio 'na bella serenata, de quelle che so' er forte tuo!»

[...]

«Io ce sto», fece Carletto, «ma bisogna vede...!»

«Come sarebbe a ddi, bisogna vede?», domandò Tommaso.

«Aóh, io sto 'n bianco sa', accanaffiato de brutto! 'A ghitarra sta ar Monte, l'ho portata a studià, e chi la ribecca più!»

«Je domandamo 'a ghitarra ar Bambino!» esclamò ottimista Tommaso.

«Ptz», fece Carletto. «E quando te 'a dà! Quello è tre pinze e 'na tenaja, no lo conosci?»

«E pe' ripijà 'a tua, de ghitarra, di na parolaccia, quanto te ce vorrebbe?» chiese allora Tommaso.

«Quattro piotte, er massimo er massimo!»²³

Così, nelle varie vicende compaiono soprattutto le *performances* vocali dei ragazzi che fanno «i Claudio Villa»²⁴ senza alcuno strumento o cantano in napoletano come Roberto Murolo²⁵ o con «la faccia alla Giacomo Rondinella» accompagnandosi con la chitarra recuperata per la serenata con i soldi rubati a una prostituta.²⁶ La vita è spietata, ma c'è sempre un pretesto per cantare, durante le scorribande nei quartieri di Roma, nei momenti di allegria o anche di noia e, così, anche cantando, in quel mondo pieno di delinquenza e degrado i ragazzetti senza scrupoli, senza speranza di riuscire a dare una direzione alla propria vita, esprimono tutta la loro umanissima vitalità. Pasolini li segue dal dopoguerra (l'infanzia) ai primi anni Cinquanta (la giovinezza) e ne racconta l'esistenza con una faticosissima operazione di *mimesis* delle loro voci. Sembra dirci che sì, questi ragazzi sono feroci ma pure cantano e

²³ PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, in RR I, pp. 961-962.

²⁴ *Ivi*, p. 826. Pasolini, che interviene in difesa di Claudio Villa, registra così la popolarità di cui gode il cantante in quegli ambienti.

²⁵ *Ivi*, pp. 986-987.

²⁶ *Ivi*, p. 991.

anche con la musica esprimono di possedere un'umanità e dei sentimenti che un poco li innalzano dal degrado. Perciò suscitano tenerezza nel lettore, per il vitalismo delle loro esistenze che s'amalgama e, pure, stride con la sporcizia e la disperazione delle borgate, dove cantano «pieni di gratitudine verso la vita».²⁷

Abbondano le canzoni in dialetto napoletano²⁸ delle feste di Piedigrotta – in cui già a metà del XIX secolo accanto ai canti popolari fanno il loro ingresso le più moderne canzoni d'amore²⁹ – e poi, dal 1952, del Festival della canzone napoletana (tra le altre, *Luna rossa*; *Carcerato*; *Na sera 'e maggio*; *Scapricciatiello*; *Lazzarella*; *Maruzarella*...). C'è la canzone popolare abruzzese (*Vola vola, vola*), ci sono le canzoni in romanesco (*Nina, si voi dormite*; *L'eco del core*...) e tante in italiano (*Borgo Antico*; *Zoccoletti, zoccoletti*; *Addio, mia bella addio*; *Sentimental*; *Mamma*; *Che mele, che mele*; *Grazie dei fior*...): canzoni melodiche, retoriche oltre ogni misura, con testi d'amore, da cartolina turistica, banali, stucchevoli e melense, a ritmo di samba, beguine, e tango; alcune partecipano al Festival di Sanremo (*Cancellato tra le rose*; *Corde della mia chitarra*)³⁰ e a Canzonissima, spettacoli che per Pasolini danno il loro contributo all'omologazione culturale delle borgate.

La presenza pervasiva delle canzoni nei romanzi serve a definire meglio situazioni e contesti nei quali questa umanità, sola, abbandonata, che non ha nessuna capacità di prevedere il futuro, anche cantando esprime la propria passiva adesione alla storia, e s'avvia a essere incorporata nella società consumistica senza porre alcuna resistenza. Così, chi sa cantare – può chiamarsi Borgo Antico,³¹ come il titolo di una canzone – canti! mentre tutti

²⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita*, in RR I, p. 585.

²⁸ Anche nel cinema Pasolini dà molto spazio alla canzone napoletana, cfr. più avanti pp. 117-118. La convinzione è che i napoletani, nonostante il potere dei consumi abbia cambiato profondamente gli italiani, sono rimasti sostanzialmente quelli di sempre. Così scrive Pasolini nel trattatello pedagogico intitolato *Gennariello*: «Io sto scrivendo nei primi mesi del 1975: e in questo periodo, benché sia ormai un po' di tempo che non vengo a Napoli, i napoletani rappresentano per me una categoria di persone che mi sono, appunto, in concreto, e, per di più, ideologicamente, simpatici. Essi infatti in questi anni – e, per la precisione, in questo decennio – non sono molto cambiati. Sono rimasti gli stessi napoletani di tutta la storia [...] preferisco la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana, preferisco l'ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana, preferisco le scenette, sia pure un po' naturalistiche, cui si può assistere nei bassi napoletani, alle scenette della televisione della repubblica italiana». PIER PAOLO PASOLINI, *Gennariello* [*Lettere luterane*], in SPS, pp. 551-553. Il brano riportato è a p. 551.

²⁹ Cfr. GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana*, cit., p. 10.

³⁰ Per tutti i dettagli delle canzoni, titoli, autori e date: cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in RR I, pp. 1706-1707 e 1722-1724.

³¹ 'Borgo Antico' è uno dei personaggi del romanzo ma anche il titolo della canzone di Bonagura-Bonavolontà del 1948, interpretata da Claudio Villa, che i ragazzi cantano nella scena della barca sul Tevere. PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita*, in RR I, p. 544.

gli altri ragazzi, sulle rive dell'Aniene, fanno capannello intorno all'interprete di turno:

«E facce na cantata, Borgo Antì», gridò. Borgo Antico però non si voltò nemmeno [...] «Che, canta pure lui?», fece lo Sgarone ironico. «Come, no», rispose anch'egli ironico il Riccetto. [...] Mariuccio, il più piccolino dei tre fratelli, disse: «Nun je va de cantà». «A stronzo», disse il Riccetto a Borgo Antico, «tieni 'a gola secca, che?» [...] «E che devo da cantà?» disse Borgo Antico con voce rotta. «Canta *Luna rossa*,³² daje», disse il Riccetto. Borgo Antico si mise a sedere stringendo contro il torace i ginocchi, e cominciò a cantare in napoletano, tirando fuori una voce dieci volte più grossa di lui, tutto pieno di passione che pareva uno di trent'anni. Gli altri maschi che da un po' non si facevano sentire, dietro le gobbe della scarpata, nel fango, vennero su intorno a lui a ascoltare. [...] in tutto il fiume non si sentiva che quella voce.³³

Anche il paesaggio sonoro, che s'estende dai quartieri più eleganti e quelli più popolari e degradati, esprime le vite che lì si svolgono e i gusti e le contaminazioni musicali dell'epoca. Così, in *Una vita violenta*, nel villaggio di baracche sulla strada tra Pietralata e Montesacro dove in una stanza vivevano in più di dieci, «si sentiva tutto uno strillare di donne che litigavano e di creature che facevano la piagnarella».³⁴ Similmente, nell'ambitissimo quartiere di INA Case, dove era un privilegio abitare, già al mattino presto «c'era un baccano di voci, di canzoni, di strilli, che pareva mezzogiorno».³⁵ Cambiano i luoghi ma l'umanità – ce lo dice Pasolini con i suoni – è ancora salva. Solo che la sconfitta è dietro l'angolo: svuotate della loro cultura, queste masse sono già incanalate negli ideali di vita piccolo-borghesi che con il boom economico si affermano come modelli. Perciò, nella seconda parte di *Una vita violenta*, nell'intrico di voci e suoni si odono i primi silenzi.

«Le scarpate dell'Aniene, l'asfalto della strada e le stoppie bruciate» su cui ristagna «l'odore di mele marce della varecchina»³⁶ dove Riccetto e i suoi amici cantano le loro canzoni non sono molto diverse dai luoghi dove si aggirano Tommaso, Carletto e il Cagone. Le orchestre, se ci sono, sono improvvisate:

[...] c'era perfino una banda di giovincelli trasteverini, con i cappelli messicani in testa,

³² *Luna rossa*, di Vian-De Crescenzo è una canzone napoletana del 1950, molto popolare non solo a Napoli. La cantava Giorgio Consolini ma poi ebbe molti interpreti, tra i quali Claudio Villa. Cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in RR I, p. 1707.

³³ PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzini di vita*, in RR I, pp. 678-679.

³⁴ -, *Una vita violenta*, in RR I, p. 827.

³⁵ *Ivi*, p. 1031.

³⁶ -, *Ragazzini di vita*, in RR I, p. 678.

che suonavano davanti al capanno, con la fisarmonica, la ghitarra e le nacchere; e le loro sambe si confondevano con le rumba dell'altoparlante del Marechiaro che rimbombava contro il mare.³⁷

E descritte con un cromatismo che rivela pure una vitalità che, seppure misera, niente ha a che vedere con il grigiore piccolo-borghese:

[...] l'orchestra formata da tre fanelli e un uomo anziano che pareva il Cacini, aveva attaccato una samba [...]

L'orchestrina pareva a cottimo, e specialmente il pischello che suonava l'armonica, nero come un marocchino, e con una fila di denti, scoperti come quelli delle carogne dei gatti, che brillavano allegramente.³⁸

Soprattutto a Trastevere, dove persino la pioggia suona «allegremente sui sanpietrini la comparcita» e i canti si spandono nell'aria: ³⁹

«Grrranadaaa...» si sentiva cantare dentro, nella calca e il fumo: contro la bocca del formo, ci stavano due suonatori, verdi come due sparagi di galera, e tutti, alla musica, mangiavano e chiacchieravano più di brutto.⁴⁰

Altra atmosfera respirano Riccetto e i suoi amici a Via Veneto e nei quartieri borghesi, dove si ritrovano a bighellonare tra i ricchi che passeggiano «tutti acchittati» con il sottofondo del «jazze»:

Il viale che portava verso Porta Pinciana era ancora pieno di donne, giovanotti imblusinati, stranieri, che se la passeggiavano al suono del jazze della Casina delle Rose.⁴¹

Eppure, sotto il brulichio di suoni musicali voci strilli canzoni che finora ha sostenuto la

³⁷ *Ivi*, p. 560. Cfr. anche p. 563 e p. 618.

³⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta*, in RR I, p. 852.

³⁹ *Ivi*, p. 872. Qui sembra proprio che la suggestione sonora sia colta dal narratore che poco prima (p. 870) aveva descritto il canto degli uccellini sugli alberi che animavano il paesaggio sonoro di Trastevere. Trastevere, d'altronde, appariva bellissima a Pasolini: cfr. i versi iniziali de *Il pianto della scavatrice*, in TP I, p. 833.

⁴⁰ -, *Una vita violenta*, in RR I, pp. 870-871.

⁴¹ -, *Ragazzi di vita*, in RR I, p. 587.

narrazione, s'estende, a un livello più profondo della stessa voce del narratore, il silenzio. È nella seconda parte di *Una vita violenta* che poi prevale. Il silenzio, che non è mai senza significato per Pasolini, non solo preannuncia la morte di Tommaso, ma pure sembra aprire la narrazione al messaggio disperante del narratore: infatti, nonostante Tommaso sembri, seppure in maniera sgangherata, incamminarsi verso un percorso teso a migliorare la propria condizione (il che emerge, come ci dice Pasolini, dalla storia dei suoi credo politici: prima fascista, anarchico, poi democristiano e infine comunista) per questi ragazzi del popolo, il cui destino è ora emblematicamente condensato nella vicenda di Tommaso, è impossibile uscire da quella condizione, non c'è alcuna speranza di affermarsi o di vivere un'esistenza migliore, anche quando ci si prova. Già nell'ospedale, dove Tommaso si ricovera per curare la tubercolosi, quando cala la sera non si sente né un rumore né una voce, niente: la vitalità sonora è fuori da quelle mura e nel sogno del ragazzo animato da una vera e propria baldoria di suoni voci e canzoni. Ma anche fuori, nel quartiere INA-Case, dove Tommaso ritorna quando esce dall'ospedale, alle solite canzoni e alla baldoria dei giovani ora s'alternano i silenzi: d'altra parte, nella visione di Pasolini l'omologazione culturale avviene nel silenzio della storia che si mescola al chiacchiericcio oramai indistinto delle voci di quel popolo di sottoproletari che si trasformeranno irrimediabilmente. L'inondazione del finale è segno di un mondo che simbolicamente viene spazzato via: l'acqua portatrice di vita, archetipo materno nella poesia friulana, si trasforma ora in segno di morte.

2.2. Una ‘nuova preistoria’: «e il popolo canta»

Il destino del *suo* popolo, illuminato con la luce carica di futuro accecante, che poi diventa «vecchio sole», si compirà nel buio di una totale incoscienza sociale: Pasolini scrive di ‘genocidio’⁴² e inizio di una ‘nuova preistoria’.⁴³

Una orrenda «Nuova Preistoria» sarà la condizione del neocapitalismo alla fine dell’antropologia classica, ora agonizzante. L’industrializzazione sulla linea neocapitalistica dissecherà il germe della Storia...⁴⁴

I segni di questo passaggio, segnato da un’involuzione negativa che s’imprime nell’anima dei sottoproletari, si colgono nella poesia *Il canto popolare*, un inno critico di Pasolini all’espressività popolare che svuota di significato il canto, per secoli tramandato di padre in figlio. Nella visione di Pasolini, l’assenza di una dimensione storica della coscienza popolare porta il singolo «a ripetere ingenuo quello che fu»:⁴⁵

⁴² Nel 1975, a proposito di *Accattone* che è del 1961 ma ritrae ancora la stessa umanità dei romanzi romani, dirà: «I personaggi di *Accattone* erano tutti ladri o magnaccia o rapinatori o gente che viveva alla giornata: si trattava di un film, insomma, sulla malavita. [...] Ma, in quanto autore, e in quanto cittadino italiano, io nel film non esprimevo affatto un giudizio negativo [...] tutti i loro difetti mi sembravano difetti umani, perdonabili, oltre che, socialmente, perfettamente giustificabili. [...] Il genocidio ha cancellato per sempre dalla faccia della terra quei personaggi». PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio ‘Accattone’ in TV dopo il genocidio*, [*Lettere luterane*], «Corriere della sera», 8 ottobre 1975, ora in -, *SPS*, p. 677.

⁴³ Pasolini la chiama ‘rivoluzione antropologica’, una rivoluzione calata dall’alto, quindi ‘passiva’ secondo la terminologia gramsciana, dai connotati contraddittori, ma in prevalenza negativi. La chiama anche ‘sviluppo senza progresso’, ovvero affermazione, senza efficaci opposizioni politiche, di un’ideologia livellatrice di tipo consumista sul terreno culturale del gusto e del costume, imposta dalle scelte di poteri economico-finanziari transnazionali e fatta propria dalle classi dirigenti italiane. «Chi ha manipolato e radicalmente (antropologicamente) mutato le grandi masse contadine e operaie italiane è un nuovo potere che mi è difficile definire: ma di cui sono certo che è il più potente e totalitario che ci sia mai stato: esso cambia la natura della gente, entra nel più profondo delle coscienze». Di questi temi scriverà nella prima metà degli anni Settanta – ma le idee maturano nei vent’anni precedenti – in vari articoli apparsi su giornali e riviste, poi raccolti in *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*. PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti 1975, poi 1981, ora in *SPS* pp. 267-535 e *Lettere luterane*, Torino, Einaudi 1976, ora in *SPS*, pp. 539-721. Il brano riportato è tratto da *Scritti corsari*: -, *Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *SPS*, p. 327. Si vedano, tra gli altri: -, *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia* (1974); -, *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino* (1974); -, *L’articolo delle lucciole* (1975).

⁴⁴ -, «Voto PC per contribuire a salvare il futuro», «L’Unità», 20 aprile 1963. Intervista a Paolo Spriano. Ora in -, *SPS*, p. 1564.

⁴⁵ -, *Il canto popolare* [*Le ceneri di Gramsci*], in *TP I*, p. 784, v. 9.

Nella vita che è vita perché assunta
nella nostra ragione e costruita
per il nostro passaggio - e ora giunta
a essere altra, oltre il nostro accanito
difenderla - aspetta - cantando supino,
accampato nei nostri quartieri
a lui sconosciuti, e pronto fino
dalle più fresche e inanimate ère -
il popolo: muta in lui l'uomo il destino.⁴⁶

Le classi dirigenti, bene o male, seguendo i loro interessi, fanno la storia. Il popolo la subisce incosciente, e canta supino.

Ragazzo del popolo che canti,
qui a Rebibbia sulla misera riva
dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti
è vero, cantando, l'antica, la festiva
leggerezza dei semplici. Ma quale
dura certezza tu sollevi insieme
d'imminente riscossa, in mezzo a ignari
tuguri e grattacieli, allegro seme
in cuore al triste mondo popolare?⁴⁷

Nella tua incoscienza è la coscienza
che in te la Storia vuole, questa storia
il cui Uomo non ha più che la violenza
delle memorie, non la libera memoria...
E ormai, forse, altra scelta non ha
che dare alla sua ansia di giustizia
la forza della felicità,
e alla luce di un tempo che inizia
la luce di chi è ciò che non sa.⁴⁸

⁴⁶ *Ivi*, vv. 27-36.

⁴⁷ *Ivi*, vv. 73-81.

⁴⁸ Scritta a cavallo tra il 1952 e il 1953, nel periodo in cui inizia a intravedersi la grande 'mutazione antropologica' che trasforma l'Italia in paese industriale, con riflessi mediatici dirompenti, grazie alle trasmissioni televisive che dal 1954 potenziano quanto già da decenni andava facendo la radio, *Il*

«Il popolo che canta del *Canto popolare* è il popolo com'era prima della civiltà industriale: mentre il canto finale (la canzonetta) di chi 'è ciò che non sa' si riferisce appunto al sottoproletariato sulle soglie della coscienza di classe, che vive dall'Aniene a Eboli...», così scrive Pasolini in una lettera a Franco Fortini del 1955.⁴⁹ Se i richiami alla musica del tempo hanno contribuito nei romanzi a definire situazioni e contesti, riflesso delle trasformazioni sociali, quei 'ragazzi di vita' che cantavano canzonette tuttavia, negli anni Cinquanta, esprimevano ancora una loro umanità:⁵⁰ perciò, forse, Pasolini si esprime contraddittoriamente sulla canzonetta di consumo, avvertendone la capacità, da una parte, di porsi come segnaletica della storia sociale – e, in questo senso assume la funzione di strumento 'narcotizzante' che favorisce la «diffusione ideologica della classe dominante sulla classe dominata»⁵¹ – dall'altra, di intrecciarsi alla vita individuale registrandone le tappe più significative. L'allegria, il sentimentalismo, la banalità dei testi delle canzonette si contrappongono al ricordo del canto popolare che si va svuotando di significato perché il popolo, oramai in quel mondo nuovo, «è diverso da quello che è sempre stato per secoli».⁵² E neppure lo sa.

Nel 1956, alla rivista «Avanguardia» che avvia un dibattito sulla canzone italiana coinvolgendo scrittori e intellettuali, così risponde Pasolini:

[...] non vedo perché sia la musica che le parole delle canzonette non dovrebbero

canto popolare aiuta meglio a collocare le scelte politiche di Pasolini in rapporto alla sua attenzione verso l'espressività popolare. PIER PAOLO PASOLINI, *Il canto popolare [Le ceneri di Gramsci]*, in TP I, pp. 784-786, i versi riportati (82-90) sono a p. 786. Cfr. anche ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 179-180.

⁴⁹ *Ivi*, p. 180. L'impegno di Pasolini, orientato a educare i giovani, si manifesta anche con la sua disponibilità a scrivere testi per canzoni più belli di quelli che l'industria discografica andava diffondendo in quegli anni. Su questo terreno avviene l'incontro con la ricerca intellettuale di Ettore De Carolis e con *Danze della sera* le cui parole, nelle intenzioni del compositore, sono un invito ai giovani del tempo a darsi una coscienza politica. Cfr. più avanti, capitolo IV.

⁵⁰ Come osserva Filippo La Porta, i 'ragazzi di vita' «ci appaiono feroci e innocenti, sentimentali [...] e senza scrupoli [...] in ogni caso non soggetti da redimere o da correggere, ma figure di una religiosità immanente, arcaica, paganeggiante, e che insomma attestano, sia pure diversamente dai contadini friulani, il sacro perduto nella modernità». FILIPPO LA PORTA, *Pasolini*, Bologna, Il Mulino 2012, p. 29.

⁵¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Rinnoviamo i canzonieri!*, *Le parole dei poeti. Una proposta di "Avanguardia" per la maggiore dignità della canzone italiana. – Il parere di Pier Paolo Pasolini, Mario Socrate, Nino Oliviero*, «Avanguardia», a. IV, n. 14, 1 aprile 1956 ora in -, *SLA*, II, pp. 2725-2726.

⁵² La lettera di Pasolini a Leonetti, datata 20 gennaio 1958, è riportata in ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 180.

essere più belle. Un intervento di un poeta colto e magari raffinato non avrebbe niente di illecito. Anzi, la sua opera sarebbe sollecitabile e raccomandabile. Personalmente non mi è mai capitato di scrivere versi per canzoni: ossia, come alla maggior parte dei miei amici, non mi si è presentata l'occasione. Musicisti e parolieri si sono stretti in un impenetrabile *clan*, si sono ben protetti dalla concorrenza (e si capisce, i diritti di autore fruttano talvolta milioni). Quanto a me, credo che mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare dei versi ad una bella musica, tango o samba che sia.⁵³

E ancora, nel 1964:

Sulle 'canzonette' potrei dare due tipi di risposte del tutto contrari. Niente meglio delle canzonette ha il potere magico, abietamente poetico, di rievocare un 'tempo perduto'. Io sfido chiunque a rievocare il dopoguerra meglio di quel che possa fare il 'boogie-woogie', o l'estate del '63 meglio di quel che possa fare 'Stessa spiaggia stesso mare'. Le 'Intermittences du coeur' più violente, cieche, irrefrenabili sono quelle che si provano ascoltando una canzonetta. (Chissà perché i ricordi delle sere o dei pomeriggi o dei mattini della vita, si legano così profondamente alle note che fila, nell'aria una stupida radiolina o una volgare orchestra. E anche la parte odiosa, repellente di un'epoca aderisce per sempre alle note di una canzonetta: pensate a 'Pippo non lo sa'...). Il modo immediato che io ho di mettermi in rapporto con le canzonette è dunque particolare, e non so prescindere. Non sono un buon giudice. Soffro inoltre di antipatie e simpatie profonde per i cantanti e le melodie (il massimo dell'antipatia è per la canzonetta "crepuscolare" di cui potrei dare come paradigma 'Signorinella pallida'...). Aggiungo infine che non mi dispiace il timbro orgiastico che hanno le musiche trasmesse dai juke-boxes. Tutto ciò è vergognoso, lo so: e, quindi contemporaneamente devo dire che il mondo delle canzonette è oggi un mondo sciocco e degenerato. Non è popolare ma, piccolo-borghese. E, come tale, profondamente corruttore. La Rai-Tv è colpevole della diseducazione dei suoi ascoltatori anche per questo. I fanatismi per i cantanti sono peggio dei giochi del Circo.⁵⁴

Intravediamo già le bellissime poesie per musica di Pasolini degli anni Sessanta-Settanta che, una volta musicate, diventano canzoni dallo stile molto diverso rispetto a ciò che il mercato

⁵³ PIER PAOLO PASOLINI, «*Mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare versi ad una bella canzone*», *Rinnoviamo i canzonieri!*, *Le parole dei poeti*, cit., ora in -, *SLA II*, pp. 2725-2726.

⁵⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Il fascino del juke-boxes*, a cura di G. Calligarich (a cura di), *Cultura e Ye'-ye'*. *Quel che penso della canzone*, in «*Vie Nuove*», 8 ottobre 1964.

musicale diffondeva in quegli anni.

Sono anni fervidi di dibattiti. Pasolini e gli intellettuali del tempo da un lato avvertono la necessità di individuare un approccio teorico e metodologico che guidi le loro indagini, in linea con la più recente tradizione storicista – Gramsci soprattutto, ma anche De Sanctis e Croce – al fine di evitare il rischio di una sterile raccolta di dati, e dall’altro si interrogano sul loro ruolo nella società del tempo. Sono questi i temi sui quali Pasolini si confronta con gli intellettuali italiani del tempo, anche di stampo progressista, con i quali collabora e pure, a causa della radicalità delle sue posizioni sulle trasformazioni della società e della cultura italiane, entra in conflitto.⁵⁵

Le polemiche riguardano più che altro la posizione dell’intellettuale nella società del tempo. Alcuni di loro, più orientati alla creatività poetica e letteraria (Pasolini, Calvino, Fortini, Jona) scrivono testi di canzoni destinati a interpretare un sentimento popolare che scaturisce dalla dura cronaca quotidiana.⁵⁶ Da Milano, Gianni Bosio e Roberto Leydi orientano la ricerca scientifica soprattutto nel campo dell’etno-musicologia, assumendo a punto di riferimento gli studi di De Martino. Questi, partendo dall’esperienza della civiltà contemporanea, aveva avviato una riflessione sul folklore ponendosi il problema di quale fosse la prospettiva giusta da cui guardare alle culture ‘altre’⁵⁷ in uno sforzo di comprensione storica universale. È sullo sfondo di questi fermenti che nel 1958 a Torino nasce Cantacronache, per iniziativa di Michele L. Straniero e Sergio Liberovici.⁵⁸

⁵⁵ Quest’aspetto si coglie bene in un *pamphlet* di CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri 1998.

⁵⁶ Calvino, che in quegli anni lavora alla raccolta delle fiabe popolari italiane compiendo un’operazione analoga a quella di Pasolini con i canti popolari del *Canzoniere* (la prima edizione, Einaudi, delle *Fiabe italiane* documentate da Calvino è del 1956), scrive cinque bellissime canzoni: *Dove vola l’avvoltoio*, *Oltre il ponte*, *Canzone triste*, *Il sentiero* e *Il padrone del mondo* tutte musicate da Liberovici. Fortini è autore di dieci canzoni, tra le quali ricordiamo: *Quella cosa in Lombardia*, un inno nazionale (parodia dell’inno di Mameli) e *Tutti amori*. Altre canzoni importanti sono: *Cantata della donna nubile* e *Valzer della credulità* (di Jona-Liberovici) e *Un paese vuol dire non essere soli* di Cesare Pavese.

⁵⁷ Bisogna tenere presente che si tratta di intellettuali ‘di sinistra’ – pur non essendo organici ai partiti della sinistra, nei confronti dei quali assumono posizioni critiche (ma sempre fraterne) – cresciuti nel seno della società borghese e colta. L’incontro con le culture ‘altre’ spesso diventa uno scontro e sul piano psicologico e su quello culturale. Mentre De Martino approda a una posizione definita di ‘etnocentrismo critico’ e sostiene la necessità per lo studioso di allargare la propria coscienza culturale di fronte a ogni cultura ‘altra’, avviando un sofferto processo di consapevolezza critica dei propri limiti, Pasolini, intellettuale borghese come i suoi colleghi, col cuore aderisce *in toto* al suo popolo.

⁵⁸ È la Torino della Fiat e degli operai, degli impiegati che arrivano da tutte le parti d’Italia, soprattutto dal Sud, abbandonando spesso un lavoro contadino e bracciantile e le comunità delle quali facevano parte, nelle quali avevano radici antiche, che vengono via via sgretolate. È la Torino resistenziale, quella della casa editrice Einaudi, di Pavese e di Italo Calvino in particolare. È

[...] si trattava, sintetizzando, di ricercare le radici di certa canzone popolare italiana (quella dei cantastorie, per esempio, che sono stati i mass-media di certi luoghi e certi tempi, quando ancora la trasmissione orale era essenziale, o quella dei canti del lavoro, dei canti della Resistenza) e trasferirla al presente facendone veicolo di comunicazione e di denuncia per ‘chi non ha voce’: la classe operaia, gli studenti, le donne, gli sfruttati, i diseredati. Su quest’onda nasce in Italia la canzone politica e sociale, anche quella culturalmente impegnata dei cantautori [...].⁵⁹

Negli stessi anni, in Italia, accanto alla canzone impegnata a sfondo politico, si diffonde la canzonetta di consumo che ha la sua più prestigiosa vetrina nel Festival di Sanremo. A partire dal 1955, il Festival della Canzone Italiana diventa un evento televisivo trasmesso in Eurovisione dalla Rai. Anche Cantacronache si pone come alternativa a Sanremo⁶⁰ e produce dischi con ‘Italia Canta’, società di proprietà del Partito Comunista che già da qualche anno stimolava una cultura attenta alle classi popolari, sull’onda dell’edizione dei *Quaderni del carcere* gramsciani.⁶¹ Gli intellettuali del tempo, impegnati nel movimento di

interessante constatare che, nello stesso periodo, molte delle opere di Pasolini, dalle poesie ai romanzi, hanno come riferimento le borgate romane. È naturale che tra gli intellettuali di riferimento di Cantacronache ci siano Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino e Franco Fortini.

⁵⁹ Per approfondire la storia di Cantacronache cfr. GIOVANNI STRANIERO e CARLO ROVELLO, *Cantacronache: i 50 anni della canzone ribelle. L’eredità di Michele L. Straniero*, Arezzo, Editrice Zona 2008. Sull’onda di questo libro, Nota editore (Udine) ha ripubblicato in CD quattro dischi LP ‘Albatros’ di Cantacronache, con le note di copertina originarie di Roberto Leydi. Cfr. <https://www.notamusic.com/categoria-prodotto/albatros/> (pagina visitata l’11 settembre 2017).

⁶⁰ Bisognerà attendere gli anni Sessanta e Settanta perché anche all’interno del Festival di Sanremo si manifestino alcuni sussulti resistenziali nei confronti della canzonetta che ‘istupidisce’. Basti pensare ad Adriano Celentano che con *Il ragazzo della via Gluck* (1966) critica l’exasperata urbanizzazione e la cementificazione delle periferie e, soprattutto, alla storia travagliata del testo di *Ciao amore, ciao* (1967) di Luigi Tenco il cui suicidio matura proprio in quell’ambiente che lo costringe a modificare la sua canzone in modo da stravolgerne il significato. Così scrive in un biglietto il cantante prima di darsi la morte: «Io ho voluto bene al pubblico italiano e gli ho dedicato cinque anni della mia vita. Faccio questo non perché sono stanco della vita (tutt’altro) ma come atto di protesta contro un pubblico che manda *Io, tu e le rose* in finale, e una commissione che seleziona *La rivoluzione*. Spero che serva a chiarire le idee a qualcuno. Ciao. Luigi». È importante la testimonianza di Tenco, perché nel 1971 proprio a Sanremo nasce un Contro-Festival – *Il Club Tenco*, ancora oggi attivo – che si pone l’obiettivo di cambiare dall’interno l’industria culturale sostenendo una canzone più impegnata culturalmente: in questo quadro si inserisce e consolida il fenomeno dei cantautori. Cfr. <http://clubtenco.it/storia/> (sito visitato il 12 settembre 2017).

⁶¹ La posizione del PCI si divideva in diverse linee programmatiche, a volte in contrasto fra di loro, per l’esigenza che aveva il Partito di raggiungere il maggior numero di elettori – la maggior parte dei quali erano egemonizzati dalla canzonetta di consumo – e quindi di orientare anche il lavoro di quegli intellettuali che svolgevano la loro attività di ricerca ai margini del Partito. Per approfondire,

riscoperta del canto popolare e sociale, si confrontano tutti, e tra loro Pasolini, con il pensiero di Gramsci sui rapporti tra espressione artistica popolare e società e tra intellettuali e popolo.⁶²

Come poteva il popolo, in questo quadro, farsi portatore di una nuova cultura, indipendente e alternativa rispetto a quella delle classi dominanti? cosa potevano fare gli intellettuali per favorire questi processi? Questi sono i temi sui quali si interrogano gli intellettuali. Il passo dalla cultura all'impegno politico è breve, la ricerca è essa stessa azione politica. Anche Pasolini avverte il 'pericolo' di una trasformazione orientata dalla classe egemone e subita dai ceti popolari che non ne possono cogliere significato e dinamica. È d'accordo con Gramsci sulla necessità di riavvicinare intellettuali e popolo per mettere quest'ultimo in condizione di avere una visione storica della realtà e elaborare una nuova cultura che abbia identità e forza. Ma mentre Gramsci ha una visione tutta politica del processo storico e pensa che lo strumento del cambiamento e anche della formazione unitaria del popolo debba essere il 'moderno Principe' (dal Machiavelli), cioè il Partito, guidato anche da esponenti della 'classe operaia' con la partecipazione 'organica' degli intellettuali più avveduti, Pasolini pratica un rapporto diretto e non mediato con le diverse espressioni popolari, in virtù di un amore viscerale verso il popolo, del quale vorrebbe far parte. A ciò si aggiunga che, mentre il pensiero di Gramsci espresso nei *Quaderni* è molto razionale e procede per concetti, quello di Pasolini è fatto di immagini, poesia, suoni e musica e non è esente da contraddizioni, che peraltro lui stesso mette in evidenza: il suo è un sentimento che, passando attraverso il corpo, diventa estetica, stile personale, ed è refrattario a seguire qualsiasi direttiva politica. Ne è testimonianza poetica una strofa de *Le Ceneri di Gramsci* (1957), laddove scrive:

cfr. NELLO AJELLO, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Bari, Laterza 1997.

⁶² Sia Gramsci, sia Pasolini, si pongono dentro la tradizione marxista e hanno la medesima visione del processo storico. Per entrambi è 'popolare' tutto ciò che non appartiene alla classe dominante e al ceto degli intellettuali, sinonimo di 'diretto', che si collega ad una cultura subalterna. 'Popolare' nel pensiero di Pasolini veicola memorie non prive di una certa idealizzazione per i valori che trasmettono (purezza, semplicità) ma allo stesso tempo è il terreno sul quale si innesta l'elemento pedagogico che vorrebbe 'educare' proprio gli strati popolari, asserviti al potere distruttivo delle classi dirigenti. Secondo Gramsci, il cui pensiero si distacca da quello degli studiosi coevi, a partire dal Cinquecento, in Italia era avvenuto un progressivo distacco degli intellettuali dalle classi subalterne e la cultura popolare nazionale non era stata in grado di intervenire efficacemente nel processo storico. Il popolo era un coacervo di diversità linguistico-culturali e di stratificazioni sociali senza un baricentro e la sua cultura, che pure aveva assimilato i cascami della cultura dominante, dal Cinquecento al Novecento era rimasta legata all'immediatezza dell'esistenza quotidiana, senza visione storica, capacità di immaginare un futuro, né tantomeno di costruirlo.

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro di te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere.⁶³

Per Pasolini l'uomo non è solo un prodotto della storia che deve essere messo in condizione di fare la storia. Anche chi appartiene alle classi subalterne ha una propria identità, sia pure frammentata, tendenzialmente conservatrice se non involutiva, ma pure originale,⁶⁴ che si esprime qui e ora nel confronto quotidiano con l'esperienza concreta e, seppure non abbia profondità né capacità di delineare prospettive, tuttavia è. Il popolo di Pasolini, frammentato, stratificato, s'esprime con le sonorità della propria lingua e anche con il canto; ma, tra gli «incantati rumori» che risuonano a Roma, a evocare il dolore delle trasformazioni in atto, v'è pure l'urlo di una scavatrice che, solo, raschia il silenzio:⁶⁵

quasi non avesse meta,
un urlo improvviso, umano,
nasce, e a tratti si ripete,

così pazzo di dolore, che, umano,
subito non sembra più, e ridiventa
morto stridore. Poi, piano,

rinasce, nella luce violenta,
tra i palazzi accecati, nuovo, uguale,
urlo che solo chi è morente,

nell'ultimo istante, può gettare
in questo sole che crudele ancora splende
già addolcito da un po' di aria di mare...⁶⁶

Immerso in questo clima culturale, Pasolini approda al cinema e realizza i primi film, da *Accattone* a *Edipo Re*, in modo che corrispondano all'idea gramsciana di opera nazional-

⁶³ Sono i versi di apertura della IV parte de *Le ceneri di Gramsci*. PIER PAOLO PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, in TP I, p. 820.

⁶⁴ Cfr. *Canzoniere Italiano, Antologia della poesia popolare. Introduzione di Pier Paolo Pasolini*, in SLA I, pp. 886-887.

⁶⁵ Il riferimento è a PIER PAOLO PASOLINI, *Il pianto della scavatrice*, in TP I, p. 833.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 847-848.

popolare: «abbastanza oggettivi, con personaggi a tutto tondo ed un andamento epico abbastanza solenne».⁶⁷ Esprimere attraverso il cinema «la realtà con la realtà» per Pasolini significa registrarla ponendosi dentro il campo della realtà, accanto a ciò che egli osserva e vede con quello sguardo mistico-sensuale-religioso che richiede uno stile e una tecnica in grado di mantenere la realtà carica della sua sacralità. Ed è proprio la musica che, intervenendo nello stile, rende esplicita la sacralità dei fatti. L'io, che nei romanzi aveva cercato faticosamente di proiettarsi/escludersi (attraverso l'uso del discorso libero indiretto) nella/dalla realtà oggettiva, ora più che mai, in coincidenza con un presente sempre più desolato, ritorna al bisogno di affermare quell'«infinità che noi sentiamo da ogni parte, ma più ancora in noi stessi» che era stata prerogativa della soggettiva e sonora parola poetica e della narrativa friulana.

⁶⁷ -, *Incontro con Pasolini*, in *PC II*, p. 2962.

3. CINEMA, LETTERATURA E MUSICA

[...] non mi piace dissacrare, anzi
voglio consacrare sempre di più.

PIER PAOLO PASOLINI

È Pasolini stesso a riflettere, nel 1961, sugli strumenti espressivi dei diversi codici a sua disposizione:

Mi sembra che la differenza tra l'espressione cinematografica e l'espressione letteraria si trovi nel fatto che la prima manca quasi del tutto di una figura, la metafora, di cui invece la seconda consiste quasi esclusivamente. [...] L'operazione letteraria consiste – dal punto di vista tecnico, si badi bene – in una applicazione sia pure liberissima, sia pure folle, sia pure inconscia di figure retoriche. [...] la metafora è predominante. Anzi, si può dire che non ci sia frammento di un'opera letteraria che non sia sospeso, lievitato, individuato da una metaforicità almeno albeggiante. Si può dire che la metafora rappresenti la sostanziale unicità delle parole, la possibile riduzione di tutte le infinite parole a una parola sola, archetipa: **la Parola dell'uomo**. [...] Infatti, il cinema se non può esprimere direttamente la metafora [con l'immagine] può stabilire **una specie di diapason che vibra, sia pure molto vagamente e aleatoriamente, all'unisono**. [...] Ma strano: le figure stilistiche che il cinema può co-usufruire con la letteratura, sono quelle tipiche della **letteratura arcaica, religioso-infantile**, da una parte, dall'altra quelle in comune, idealmente, con una terza arte: **la musica**.⁶⁸

Qui Pasolini si riferisce all'anafora e all'iterazione cinematografiche, due figure stilistiche applicabili nel cinema alla scelta e al trattamento delle immagini sulle quali interviene il commento musicale. Spinto dal bisogno di riunire in un codice espressivo tutti gli strumenti possibili che accolgano nell'opera il suo sguardo che ricerca la purezza, il mistero, ma pure la profonda autenticità delle cose, Pasolini riflette e tenta razionalmente di spiegare procedimenti forse non sempre del tutto razionali. Tanto è vero che torna a riferirsi alla parola arcaica, la prima parola dell'uomo – che mi sembra di poter connettere con l'assoluta parola del tempo friulano della quale, come abbiamo visto, contava moltissimo sia la sonorità interna (nella poesia) sia i riferimenti ai suoni nel contenuto (nella narrativa e nella

⁶⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Cinema e letteratura: appunti dopo «Accattone»*, in *PC I*, pp. 145-147, neretto mio.

poesia) – e la confronta con la composizione delle immagini nel cinema. Come sappiamo, le sonorità di quella parola, che ne manifestano l'ontologia, hanno un ruolo importante nella costruzione del senso, così come l'applicazione verticale della musica nel cinema sostiene l'espressione del senso più profondo delle immagini che accompagna. E, infatti, così continua:

Il fatto che il cinema possa assomigliare sì alla narrativa, ma a una narrativa soprattutto musicale, potrebbe dimostrare una certa irrazionale arcaicità e favolosità del cinema rispetto alla letteratura. Credo che possiamo prenderne senz'altro atto. [...]

La semanticità, o contenuto, ottiene la stessa potenza di comunicazione nei «cinemi» che nei fonemi.⁶⁹

Certo, è la stessa presenza di una storia che avvicina il cinema alla narrativa, ma Pasolini parla di 'narrativa musicale' perché per lui, che è un poeta, la dialettica è tra ciò che emerge in superficie e in qualche modo è sottoposto a un 'divenire' (la narrazione orizzontale) e ciò che è nel fondo, immutabile, di quella narrazione (il senso verticale, potremmo dire). E l'espressione di questo senso profondo può essere affidato alla musica che «sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita».⁷⁰ La musica è determinante nel 'cinema di poesia' di Pasolini non solo perché è strumento al quale il poeta istintivamente riconosce di poter affidare il senso profondo, ma anche perché ha il potere di 'sfondare le immagini piatte' dello schermo; essa è determinante persino al di là di quanto razionalmente Pasolini dice nel corso del noto incontro del 1964 con gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma:

La musica è l'elemento, diciamo, di punta, l'elemento clamoroso, la veste quasi esteriore di un fatto stilistico più interno. E questo fatto stilistico più interno al film è lo stile del film [...] questa musica [...] non è che la veste, ripeto, di un modo di girare, di vedere le cose, sentire i personaggi, modo che si realizza nella fissità, in un certo senso ieratica delle mie inquadrature, soprattutto in *Accattone* [...] siccome, ripeto, considero la musica come un elemento puramente psicologico del film, mi sembra che la musica di Bach abbia raggiunto una funzionalità dentro i limiti nei quali una musica

⁶⁹ *Ivi*, p. 149.

⁷⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in *PC II*, p. 2795-2796. Cfr. anche -, *Una visione del mondo epico-religiosa*, *PC II*, pp. 2844-2879.

ha in genere funzionalità in un film.⁷¹

Confrontiamo queste dichiarazioni con quanto Pasolini scrive nel 1972:

La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo, e nasce da un «altrove» fisico per sua natura «profondo» – sfonda le immagini piatte o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita.⁷²

Se dunque per lo stile sono fondamentali la composizione dei fotogrammi, le inquadrature e il modo di girare,⁷³ tuttavia, è la musica a dare profondità alle immagini che, una volta nello schermo, risultano «piatte, o illusoriamente profonde».

Perciò in *Accattone* il regista ricorre alla musica di Johann Sebastian Bach – «ho preso Bach non per il suo significato storico preciso, ma l’ho preso come la Musica con la emme maiuscola»⁷⁴ – e le affida il compito, come nota Serafino Murri, «di enfatizzare la condizione del povero Cristo [Accattone] che porta su di sé i peccati di tutto un mondo senza neppure il beneficio religioso della redenzione».⁷⁵ Così Pasolini: «la musica assolve [...] una funzione estetica, al limite “estetizzante”, ma nel contempo ha una funzione didattica. Per esempio, nella scena di Accattone [la scena della rissa] essa si rivolge allo spettatore e lo mette in guardia, gli fa capire che non si trova di fronte ad una rissa di stile neorealista, folklorica,

⁷¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in *PC II*, pp. 2846-2847.

⁷² -, *La musica nel film*, in *PC II*, p. 2795-2796.

⁷³ Così Sergio Bassetti: «Pasolini mette a punto un metodo che rivede sin dalle fondamenta norme, metodologie e consuetudini pratiche in uso nel cinema, e propone in alternativa un nuovo modello linguistico, il cosiddetto “cinema di poesia”, non allineato bensì intimamente personale [...] la cui eccentricità affiora già nella scelta [...] di obiettivi, piani di ripresa e movimenti di macchina, così come nei criteri [...] che lo guidano nella scelta degli interpreti, chiamati ad essere sé stessi piuttosto che a rappresentare altro da sé e, ancora, nel rifiuto della recitazione fluida e rifinita dei professionisti a favore di quel “modo” frammentato e legnoso che carpisce dai suoi attori dilettanti e di strada, via via sin nel ricorso privilegiato al doppiaggio – in tempi in cui il cinema d’autore internazionale è tutto schierato a favore del suono in presa diretta –, nella elezione del montaggio a momento risolutivo nella decostruzione e ricomposizione della realtà, e persino nella adozione di pellicole con insolito contrasto chiaroscurale [...] stilemi di una scrittura personale ancora imperfetta e ruvidamente alternativa rispetto ai “galatei” grammaticale e sintattico tradizionali, una scrittura “selvatica”, dagli esiti provocatori e talvolta indisponenti sotto il profilo formale, nient’affatto smaniosa di compiacere o di filare via inosservata, e tuttavia sempre più appropriata a tradurre, film dopo film, tensione poetica e intenzioni espressive del suo autore». SERGIO BASSETTI, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 4-5.

⁷⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in *PC II*, p. 2862.

⁷⁵ SERAFINO MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Editrice il Castoro 1994, in ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 371.

bensi a una lotta epica che sbocca nel sacro, nel religioso».⁷⁶ E così, la zuffa fra Accattone e il cognato assume i caratteri di una lotta epica, giacché:

Accattone può essere visto anche, in laboratorio, come il prelievo di un modo di vita, cioè di una cultura. Se visto così, può essere un fenomeno interessante per un ricercatore, ma è un fenomeno tragico per chi ne è direttamente interessato: per esempio per me, che ne sono l'autore. Quando *Accattone* è uscito, benché fossimo agli inizi di quello che veniva chiamato 'boom' [...], eravamo in un'altra età. Un'età repressiva».⁷⁷

All'alba del nuovo decennio – il film è ambientato nel 1960, all'epoca del governo Tambroni, nello spazio di un'estate – Pasolini, con la storia di *Accattone*, testimonia l'incoscienza sociale e spirituale di tutti quegli accattoni che, nel silenzio della storia, poi si sarebbero trasformati in «larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo-borghese».⁷⁸ E allora se è così, il *Corale n. 78* della *Passione secondo Matteo BWV 244* di Bach non sottolinea la quiete,⁷⁹ evocata nei versi dall'augurio di un sereno riposo⁸⁰ e dalla musica ariosa, ma semmai «l'accordo [...] il contrasto perfetto»⁸¹ che nasce dalla compenetrazione tra il dramma tutto umano di Accattone e lo sguardo più antico e arcaico, originario di

⁷⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufloy [1969-1975]*, in *SPS*, p. 1511.

⁷⁷ -, *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, cit., *SPS*, p. 674.

⁷⁸ Così dirà nel 1975 quando i processi di omologazione, avviati negli anni Sessanta, saranno compiuti. PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, cit., in *SPS*, p. 677.

⁷⁹ Calabretto cita Alberto Basso il quale interpreta gli ultimi versi del *Corale* di Bach come «un affabile messaggio di fede sublimato da una scrittura [...] ariosa e benedetta dalla morte apportatrice della quiete, quella 'buona notte' [...]» (ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 373). Ma Pasolini non tratta da musicologo la musica di Bach e, semmai, da poeta, la risemantizza: perciò, mi sembra possibile ipotizzare qui che quella musica non sia nelle intenzioni di Pasolini 'apportatrice di quiete' e oltre che motivo di morte e strumento per dire la sacralizzazione del proletariato (-, *Pasolini e la musica*, cit., p. 374), essa sembra partecipato commento che mostra lo sguardo sacrale di Pasolini sulle cose del mondo. Non quiete dunque mi sembra di vedere qui, ma semmai dolorosa partecipazione emotiva a una tragedia per ora tutta individuale ma avviata a diventare tragedia 'corale'. L'altissima musica di Bach qui simbolicamente evoca il 'Cielo', ossia quella dimensione sacra della realtà umana più profonda che si contrappone e insieme s'integra alla 'Carne' evocata dalla 'bassezza' dell'esistenza di Accattone.

⁸⁰ *Wir setzen uns mit Tränen nieder/ und rufen dir im Grabe zu:/ Rube sanfte, sanfte Rub'!/ Ruht, ihr/ ausgesognen Glieder!/ Ruhet, sanfte, ruhet wohl!* [Ci inginocchiamo con le lacrime/e gridiamo verso la tua tomba:/Riposa sereno, sereno riposa!/Riposate, o esauste membra!/Riposate serene, riposate!]

⁸¹ Così Pasolini commenta il momento culminante del dialogo fra le voci contrastanti del *Siciliano* di J. S. Bach. Sebbene si tratti di un'altra composizione di Bach, il poeta forse è proprio al dramma che qui pensa, evocato magistralmente dal contrasto tra 'contenuti musicali' e 'contenuti narrativi' nei quali poietta i suoi 'contenuti interiori'. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Studi sullo stile di Bach*, in *SLA* I, p. 84.

Pasolini: lo sguardo sacrale. E si comprendono pure le ragioni per cui in *Accattone* Pasolini accosti a Bach il *blues* negro: il famoso *St. James Infirmary* di William Primrose che qui sembra anticipare quella «tragicità mistica»⁸² del *jazz* afro-americano che con un'operazione simile egli inserirà negli *Appunti per un'Orestide africana* affidando ancora alla musica la stessa funzione di connettere in un unico spazio-tempo, attraverso l'attualizzazione del mito, il dolore di un intero popolo di negri emarginati e segregati – come il sottoproletariato romano che Pasolini vorrebbe vedere resistere allo stesso modo degli afro-americani – che oppone resistenza al moderno capitalismo occidentale che tenta di inglobarli, distruggendone sacralità e cultura:

Ma un'improvvisa idea mi costringe a interrompere questa specie di racconto, lacerando quello stile senza stile che è lo stile dei documentari e degli appunti. L'idea è questa: fare cantare anziché far recitare l'*Orestide*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani. Questo non sarà poi senza significato, perché se dei cantanti-attori negri dell'America si prestano a girare in Africa un film sulla rinascita africana, evidentemente questo non può presentarsi senza un preciso significato. È ben chiaro infatti a tutti, che venti milioni di sottoproletari negri dell'America sono i *leaders* di qualsiasi movimento rivoluzionario del Terzo Mondo.⁸³

Insomma Pasolini sembra veicolare con la musica, usata poeticamente,⁸⁴ un'idea altrettanto poetica della storia e degli uomini che la custodiscono nel presente. Il modo in cui il poeta-passero testimonia il presente è legato a doppio filo con ciò che sta nel fondo dell'animo e ha radici nel passato («Io sono una forza del passato»⁸⁵). Per questo lo sguardo di Pasolini sul presente rimane per sempre intimamente legato all'arcaico grembo friulano. Leggiamo la poesia che scrive per la poetessa russa Anna Achmatova, nella quale sembra dirci che la storia esiste solo se viene testimoniata dal canto del poeta-passero:

Un poeta dice che un poeta è un passero
che ripete tutta la vita le stesse note.

⁸² PIER PAOLO PASOLINI, *Appendice ad 'Appunti per un'Orestide africana'*, in *PC I*, p. 1201.

⁸³ *Ivi*, p. 1185.

⁸⁴ Così Pasolini: [...] l'incontro, e l'eventuale amalgama tra musica e immagine, ha caratteri essenzialmente poetici, cioè empirici. PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in *PC II*, p. 2795.

⁸⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *La realtà, [Poesia in forma di rosa]*, in *TP I*, p. 1099.

Le tue sono le note di un passero che crede
che la sua vita sia tutta la vita.

Nessuno va a disilludere un passero, perché
un passero non può farsi disilludere:
la sua sicurezza è come la presenza –
sulla terra – del paese di Carskoe Selò.

È passata su Carskoe Selò la rivoluzione?
Certo, è passata, ma semplicemente come
“un evento che non ha l’eguale”
e il passero continua a cantare.

Nulla esiste se non si misura col mistero:
che testimonianza avremmo degli “eventi”
se non cantasse *prima e dopo* di loro
un passero col suo canto lieve e severo?⁸⁶

Carskoe Selò è il paese dove Anna Achmatova vive dagli undici mesi fino ai sedici anni. Carskoe Selò è un luogo speciale per la poetessa, rappresenta le radici che rimangono rocciose, sicure e, anche se su Carskoe Selò passa la rivoluzione, il poeta-passero continua a cantare. Carskoe Selò è l’altrove profondo, la sorgente non immediatamente individuabile nell’opera ma custodita nel «canto lieve e severo» con cui il poeta-passero testimonia gli eventi. Carskoe Selò è Casarsa, il Friuli, il fuoco che Pasolini mantiene acceso tutta la vita proprio trasferendolo al suo sguardo rivolto agli eventi presenti. Il poeta sembra fare propria la massima di Gustav Mahler: «La tradizione è custodia del fuoco, non adorazione della cenere».

Leggiamo cosa scrive a proposito di *Accattone*:

[...] la «crisi» di *Accattone* è una crisi totalmente individuale [...] Se per caso io non avessi avuto l’idea di parlare di questa crisi, essa sarebbe passata ignota a sé e agli altri come un fenomeno meteorologico in qualche zona desertica, come una frana nel cuore di qualche vulcano.⁸⁷

⁸⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Quasi alla maniera dell’Achmatova, per lei*, [Poesie marxiste (1964-1965)], in *TP II*, p. 974.

⁸⁷ Cfr. *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un’illusione. I film, il cinema*, a cura di Laura Betti e Michele

Per il poeta-passero quella crisi di un solo individuo è la sua vita, tutta la vita. Perciò la testimonia: perché non passi, perché ognuna di quelle piccole narrazioni dà forma a quell'intero mondo popolare italiano che nel presente si avvia a scomparire senza resistenze. Per la stessa ragione accosta la storia degli 'accattoni' italiani alle vicende degli afroamericani, altro popolo nella stessa condizione ma che resiste:

Nel 1961 i borghesi vedevano nel sottoproletariato il male, esattamente come i razzisti americani lo vedevano nell'universo negro. [...] i sottoproletari erano «negri» a tutti gli effetti. La loro «cultura» – una «cultura particolaristica», nel quadro di una più vasta cultura a sua volta «particolaristica», quella contadina meridionale, – dava ai sottoproletari romani non solo degli originali «tratti» psicologici, ma addirittura degli originali «tratti» fisici. Creava una vera e propria «razza».⁸⁸

Rileggiamo l'ultima quartina della poesia per L'Achmatova:

Nulla esiste se non si misura col mistero:
che testimonianza avremmo degli "eventi?"
se non cantasse *prima e dopo* di loro
un passero col suo canto lieve e severo?⁸⁹

Se, come ho ipotizzato, l'altrove profondo, la sorgente non immediatamente individuabile nell'opera ma custodita nel «canto lieve e severo» con cui il poeta-passero testimonia gli eventi presenti, coincide con l'arcaico grembo sonoro friulano comprendiamo perché Pasolini si premuri di dirci: «La musica di un film può anche essere pensata *prima* che il film venga girato ma è solo nel momento in cui viene materialmente applicata alla pellicola, che essa nasce in quanto musica del film». La musica viene 'prima' ed è misteriosa: «Ciò che essa aggiunge alle immagini, o meglio, la trasformazione che essa opera sulle immagini, resta un fatto misterioso, e difficilmente definibile [...]». Ma da dove viene la musica? «La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo, e nasce da un 'altrove' *fisico* per sua natura 'profondo'⁹⁰ – sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo,

Gulinucci, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini 1991, p. 25.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 26-27.

⁸⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Quasi alla maniera dell'Achmatova, per lei*, in *Poesie marxiste* (1964-1965), in *TP II*, p. 974.

⁹⁰ Superficialmente si potrebbe intendere con questa espressione un rinvio alla musica di livello esterno, extradiegetico, ma credo che quel 'profondo' ci dica molto di più. Tra l'altro, come

aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita». ⁹¹ ‘Altrove’ fisico, – Carskoe Selò/Casarsa, grembo sonoro – profondo, che sfonda le immagini piatte (del presente) aprendole sulle profondità della vita. La musica così, che accoglie *prima* il ‘canto lieve e severo’ del poeta-passero, incontra *dopo* il presente e gli dà un carattere poetico.

Riecheggiano le parole degli anni Quaranta: «*Prima* il silenzio, *poi* il suono o la parola», laddove però il silenzio coincide con il mistero, con l’inespresso, che accoglie la musica da un ‘altrove profondo’, la porta in superficie dove avviene l’amalgama (applicazione verticale) con le immagini per dare così profondità alla narrazione filmica. ‘Prima’ e ‘poi’ di questa dialettica sono sì riferimenti temporali – «il tempo della poesia è il remoto, l’imperfetto o il futuro: l’azione epica, l’azione evocata o l’azione predetta» ⁹² – ma custodiscono l’azione del poeta di portare in superficie dal fondo – *prima* –, ciò che – *poi* – darà a quella superficie spessore e profondità.

Io posso dire empiricamente che ci sono due modi per «applicare» la musica alla sequenza visiva, e quindi di darle «altri» valori.

C’è «un’applicazione orizzontale» e «un’applicazione verticale». L’applicazione orizzontale si ha in superficie, lungo le immagini che scorrono: è dunque una linearità e una successività che si applica a un’altra linearità e successività. In questo caso i «valori» aggiunti sono valori ritmici e danno un’evidenza nuova, incalcolabile, stranamente espressiva, ai valori ritmici muti delle immagini montate.

L’applicazione verticale (che tecnicamente avviene allo stesso modo), pur seguendo anch’essa, secondo linearità e successività, le immagini, in realtà ha una sua fonte altrove che nel principio: essa ha la sua fonte nella profondità. Quindi più che sul ritmo viene ad agire sul senso stesso.

I valori che essa aggiunge ai valori ritmici del montaggio sono in realtà indefinibili, perché essi trascendono il cinema, e riconducono il cinema alla realtà, dove la fonte dei suoni ha appunto una profondità reale, e non illusoria, come nello schermo. In altre parole: le immagini cinematografiche, riprese dalla realtà, e dunque identiche alla realtà, nel momento in cui vengono impresse su pellicola e proiettate su uno schermo, perdono la profondità reale e ne assumono una illusoria, analoga a quella che in pittura si chiama prospettiva, benché infinitamente più perfetta.

Il cinema è piatto, e la profondità in cui si perde, per esempio, una strada verso

sottolinea Sergio Bassetti, i livelli, esterno e interno, spesso intenzionalmente si confondono, risultano ambigui ed è difficilmente identificabile la provenienza dei segnali sonori. Cfr. SERGIO BASSETTI, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 35-36.

⁹¹ PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in PC II, pp. 2795-2796.

⁹² PIER PAOLO PASOLINI, *L’italiano «orale» e gli attori*, in SPS, p. 1054.

l'orizzonte, è illusoria. Più poetico è il film più questa illusione è perfetta. La sua poesia consiste nel dare allo spettatore l'impressione di essere dentro le cose, in una profondità reale e non piatta (cioè illustrativa). La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo, e nasce da un «altrove» fisico per sua natura «profondo» – sfonda le immagini piatte o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita.⁹³

Pasolini ci dice anche che le musiche non hanno uguale funzione: così, ci sono musiche che danno ritmo, lineari, che seguono la narrazione e che si traducono in un'applicazione orizzontale. Forse Pasolini semplifica parlando di applicazione orizzontale e verticale come due modi di associare la musica alle immagini: l'impressione è di intravedere almeno un terzo modo, orizzontale e verticale insieme – una sorta di verticalità orizzontale – per il valore simbolico che la musica fornisce all'immagine. Così, infatti, si esprime Pasolini a proposito delle musiche del folklore napoletano selezionate per il *Decameron* e poi dei canti popolari inglesi e scozzesi inseriti nei *Racconti di Canterbury*: «La musica popolare non ha storia; il suo livello culturale si pone oltre agli eventi storici; è sempre pre-istorica. Anche quando se ne conosce la data di nascita, la sua collocazione è fuori dalla storia».⁹⁴ A essere fuori dalla storia oramai è soprattutto quel tempo de la *zoventut* espressione di una cultura popolare, già sprofondata nel mito, che Pasolini evoca, ancora negli anni Settanta, nel suo cinema grazie alle 'pre-istoriche' canzoni popolari, intonate dai personaggi dei film che risuonano come in un sogno. Non si può non notare che in questi film è proprio la musica 'pre-istorica' che ci 'dice' la fine di qualcosa di storico. Anche il popolo del *Decameron* (1971), dei *Racconti di Canterbury* (1972), del *Fiore delle mille e una notte* (1974), non è altro che il suo popolo che, poiché non esiste più, può entrare nella doppia finzione, musicale e cinematografica, e lì esprimere ancora la sua vitalità:

[...] gioco. Ma giocando mi distingo da una realtà che non mi piace più: nel *Decameron* gioco una realtà che mi piace ancora ma che nella storia non c'è più. Ho scelto Napoli per il *Decameron* perché Napoli è una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano, e, così, di lasciarsi morire: come certe tribù dell'Africa, i Beja, per esempio, nel Sudan, che non vogliono avere rapporti con la nuova storia [...]⁹⁵

⁹³ -, *La musica nel film*, in PC II, pp. 2795-2796.

⁹⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, cit., p. 274.

⁹⁵ -, *Io e Boccaccio*, SPS, p. 1652. Cfr. anche in questo capitolo p. 69, nota 28.

Una sacca storica, quella napoletana, che resiste ancora negli anni Settanta. Al contrario, il sottoproletariato che Pasolini aveva conosciuto a Roma è oramai inglobato nel modo di essere piccolo-borghese. Prima che accada tuttavia, Pasolini ne ‘fissa’ l’esistenza e la lingua anche nelle poesie per musica che scrive per Laura Betti.

4. LE CANZONI PER LAURA BETTI

[...] questo veneto con gli occhi che diventano
sempre più piccoli a forza di portare pazienza,
mi piace molto perché mi fa molta confusione in testa.
Ma è una confusione ordinata [...]⁹⁶

LAURA BETTI

Alla fine degli anni Settanta, Laura Betti⁹⁷ scrive il suo romanzo autobiografico, che intitola *Teta veleta*, e lo dedica a Susanna. Il bisogno insopprimibile è quello di dare voce anche con la scrittura, romanzata sì, ma irriverente e sincera, deliziosa, al dialogo interiore con Pasolini mai interrotto. La morte del poeta è un dolore acutissimo da elaborare in mille modi: l’assenza diventa presenza che assume varie forme e mai si scioglie nel semplice ricordo: i convegni, le pubblicazioni, il bisogno di giustizia non hanno sosta. Dal 1975, Laura dedica 30 anni della sua vita a raccogliere i libri del poeta, gli articoli, i saggi pubblicati in giornali e riviste o che lo riguardano e piano piano mette insieme tanto materiale documentale da riempire un’intera stanza della sua casa.⁹⁸ Nel 1976 dirige il documentario sull’omicidio di Pasolini, *Il silenzio è complicità*; nel 1977 cura il volume *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte* (Garzanti, Milano 1977); nel 1991, interpreta e cura il recital *Una disperata vitalità*, su testi poetici, teatrali e narrativi di Pasolini; nel 2001 è la volta della regia con il film *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno* e della curatela del libro *Le regole di un’illusione* (Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991). Bellissime sono le pagine inedite ritrovate accanto

⁹⁶ LAURA BETTI, *Teta veleta*, Milano, Garzanti 1979, p. 57.

⁹⁷ Laura Trombetti, in arte Laura Betti, nasce a Casalecchio di Reno (Bologna) il 1 maggio 1927 e muore a Roma il 31 luglio 2004.

⁹⁸ Tanti documenti da rendere necessaria la collocazione in una sede istituzionale: dapprima è l’Istituto Gramsci di Roma, poi l’Archivio Pier Paolo Pasolini custodito presso la Cineteca di Bologna. Cfr. ROBERTO CHIESI, LORIS LEPRI, LUIGI VIRGOLIN, *Il Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna*, in «Studi pasoliniani», Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore 2007, pp. 129-134.

a brani del romanzo *Teta veleta* e pubblicate nel 2005 dalla Cineteca di Bologna.⁹⁹

Donna dal carattere forte, insopportabile per molti, la ‘giaguara’ appunto, Laura è tenerissima con Pier Paolo:

[...] c'è questo veneto che mi ha portato la Goffredo che si chiama Pier Paolo e a me fa effetto perché forse è il solo che non è oma, o magari lo è ma non si vede,¹⁰⁰ e poi anche mi fa effetto perché arriva con il loden, si mette in un angolo attento a non disturbare e non parla, non solo non parla, me stringe anche le labbra che già le ha sottili così è proprio sicuro che non esce niente. Di tanto in tanto si stropiccia gli occhiali neri e a me, come dicevo, mi fa molto effetto.¹⁰¹

Si conoscono a Roma alla fine degli anni Cinquanta, grazie a Goffredo Parise. Di Pasolini la Betti sarà musa e amica, sempre gelosa di tutte le altre. E lavorerà con lui ogni volta che il poeta la cercherà.¹⁰² Nel suo bell'articolo scritto nel 1969, Adele Cambria così ricorda com'era Laura nel 1958:

Mi ricordo il '58. La sua stanza al Babuino, i suoi capelli come spaghi, e del colore dello spago, la faccia bianca infarinata, che poi s'è detta di Pierrot – Pierrot lunare – e le gambe pure bianche, come di antica bambola di stoffa, il corpo bianco di pezza e il viso di porcellana: questa era Laura allora, sopra un gran letto, a dirigere la sua vita, come un clown orchestra di clowns: ma in un circo straordinario. Seduti per terra, sul pianoforte, sulle poche sedie, cui Laura attribuiva genealogie morbide [...] c'erano Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Fabio Mauri, qualche volta Mario Soldati, Goffredo Parise, anche Paolo Volponi, gli scrittori del Nord sembravano, al principio, più reticenti. [...]

⁹⁹ Cfr. *Pagine inedite di Laura Betti* in *Laura Betti, illuminata di nero*, «Cineteca speciale», a cura di Roberto Chiesi, ottobre 2005.

¹⁰⁰ «[...] avevo capito che era meglio mettere tutto al femminile, la “oma” e le “ome”... piombi da un luogo come Bologna nel centro di Roma dove trovi tutte le frocie d'Italia... era un caos! Io non ho mai capito niente della mia sessualità, di quella degli altri, un casino, ma mi sono lasciata andare... niente è certo, tutto è forse, bisogna nuotare e godere nel forse...», così Laura Betti intervistata da Roberto Chiesi nel 2004. Tutti gli uomini sono “ome”, tranne Pier Paolo. Cfr. «*Bisogna nuotare nel forse*». Intervista a Laura Betti, a cura di Roberto Chiesi, in «Cineforum», n. 437, Roma 2004. Consultabile online in <http://pasolinipuntonet.blogspot.it/2012/07/intervista-laura-betti-di-roberto.html> (pagina visitata il 28 agosto 2017).

¹⁰¹ LAURA BETTI, *Teta veleta*, cit., p. 50.

¹⁰² La Betti recita ne *La ricotta* (1963), *La terra vista dalla luna* (1967), *Edipo re* (1967), *Che cosa sono le nuvole?* (1967), *Teorema* (1968), *I racconti di Canterbury* (1972), in *Porcile* (1969) è la voce di Margarita Lozano l'attrice spagnola interprete nel film di Madame Klotz.

Fellini preparava *La dolce vita*, e forse uno dei noccioli, degli embrioni del film, è stata l'unica stanza di Laura Betti al Babuino: con il gabinetto sul balcone, e il telefono saltuario perché era arduo, per la ragazza bolognese, pagare puntualmente le bollette.¹⁰³

Nella sua casa di Via del Babuino s'incontrano intellettuali e artisti; ci sono anche gli scrittori ai quali chiedere testi per canzoni:

[gli scrittori] continuano a salire e scendere dentro e fuori della mia casa del Babuino. Sicché ho deciso che mi devono scrivere delle canzoni cioè delle storie che spiegano chi sono che loro lo sanno mentre io invece non ne sono mica tanto certa. Dopo mi prendo un musicista intellettuale che ci mette su la musica e io le canto, le ballo e le recito tanto nessuno sa che all'estero si fa così e allora io sarò la prima e la sola.¹⁰⁴

[...] «Mi scrivi una canzone? Anche con dentro tutte quelle borgate e quei noiosissimi ragazzi di vita coi brufoli?»¹⁰⁵

Per lei Pasolini ne scrive quattro che confluiscono nel fortunato spettacolo *Giro a vuoto*:¹⁰⁶ *Macrì Teresa detta Pazza* e *Valzer della toppa* musicate da Piero Umiliani; *Cristo al Mandrione* e *Ballata del suicidio* con le musiche rispettivamente di Piero Piccioni e di Giovanni Fusco. A queste si aggiunge *Marilyn* interpretata da Laura Betti su sottofondo musicale composto da Marcello Panni.¹⁰⁷

¹⁰³ ADELE CAMBRIA, *Buia, bionda e scucita*, in «Radiocorriere TV», 11-17 maggio 1969, pp. 66-68. Una copia dell'articolo, recuperata presso gli Archivi della RAI di Roma, è riportata in *Appendice* al presente capitolo.

¹⁰⁴ LAURA BETTI, *Teta veleta*, cit., p. 48.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 51. Deliziosi i dialoghi con Pasolini riportati nelle pagine del romanzo: l'autrice sottolinea il silenzio abituale del poeta con una serie di 'mmmmm' più o meno estesi che fanno da contrappunto alla valanga di parole da lei pronunciate. *Ivi*, pp. 51-54 e 64-65.

¹⁰⁶ Il debutto di Laura con *Giro a vuoto* avviene a Milano, presso il Teatro Gerolamo, il 16 gennaio del 1960 diretto da Filippo Crivelli. Il 3 ottobre dello stesso anno la cantante è al Festival della musica di Venezia con *Giro a vuoto n. 2* (replicato a Parigi presso il Théâtre de l'Athénée il 17 dicembre 1961), cui segue, il 18 novembre 1962, *Giro a vuoto n. 3* ancora a Milano, nello stesso Teatro Gerolamo del debutto e, infine, *Giro a vuoto n. 4*.

¹⁰⁷ Pasolini include il testo di *Marilyn* con qualche variazione nel film *La rabbia* [1963] recitato da Giorgio Bassani e con il sottofondo musicale dell'*Adagio* di Albinoni. Riporto i testi delle cinque canzoni nell'*Appendice* a questo capitolo. Per completezza aggiungo che Pasolini compose altri testi per musica: oltre alle villotte (cfr. capitolo I) e alla canzone *Che cosa sono le nuvole?* trattata più avanti (cfr. Capitolo V), vanno ricordati i titoli di testa di *Uccellacci e uccellini* musicati da Ennio Morricone e interpretati da Domenico Modugno; *Meditazione* orale, testo letto e scritto da Pasolini su sottofondo musicale composto da Ennio Morricone (cfr.

È l'epoca dei letterati che scrivono canzoni, come già si faceva in altri paesi europei: in Germania c'è Lotte Lenya che canta Brecht e Kurt Weill le cui canzoni vengono peraltro interpretate anche dalla Betti; in Francia, come ricorda Adele Cambria, c'è Juliette Greco che già dieci anni prima chiedeva a Sartre di scriverle canzoni. In Italia è l'epoca di Cantacronche quando si cominciano a proporre testi impegnati che facciano da contraltare a Sanremo e alla canzonetta di consumo. Pasolini, come abbiamo visto, era favorevole a che i testi delle canzoni avessero maggiore dignità. Al tempo c'era anche la giornalista Lianella Carell che sollecitava gli scrittori a scrivere canzoni per il radiofonico *Palio della canzone* e per il concorso *Canzoni per l'Europa* i cui vincitori avrebbero partecipato al *Festival europeo* che sembrò un'altra occasione per svecchiare la canzonetta italiana.¹⁰⁸ Ma non fu un compito facile per la Carell, come si legge nell'articolo di Biamonte pubblicato sul Radiocorriere TV il quale riconosce che fino a quel momento soltanto Laura Betti era riuscita nell'impresa, anche se le sue canzoni «erano concepite più come *sketches* teatrali, beffardi o drammatici, che come canzoni destinate a un largo consumo popolare».¹⁰⁹ Aveva ragione Biamonte: Laura era riuscita a farsi scrivere canzoni da Pasolini, Moravia, Bassani, Fortini, Arbasino, Flaiano e altri illustri uomini di lettere, ma non era stato facile neppure per lei. Gli scrittori erano 'duri d'orecchio' e avevano bisogno di indicazioni:

L'unica che fa grande casotta è la Moravia che le scrive con grande impazienza e con parole piene di spigoli che nei numeri non riescono a entrare tanto che per lei ho dovuto cercare dei musicisti speciali che fanno musica d'avanguardia. Insomma non è proprio dotata ma non ci devo fare caso perché è troppo importante. La Fabio Mauri invece è proprio brava [...]. Anche la Siciliano sarebbe brava ma si dimentica sempre di scrivere di me [...]. Poi c'è la Buzzati – perché ormai salgono su anche quelle di

http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2013/20-agosto-2013/morricone-voce-pasolini-arena-concerto-stelle--2222685642192.shtml (pagina visitata il 1 settembre 2017), cfr. ENNIO MORRICONE, *La musica nel cinema di Pasolini*, Italy, General Music 1983; e *Caput coctu show* e *Chi è un Teddy boy?* mai eseguiti. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Poesie per musica*, in TP II, pp. 1309-1326. Inoltre, pubblicata nei Meridiani, è la raccolta dal titolo *Roma: canzoniere 1950* comprendente testi sicuramente scritti per la musica, alcuni dei quali (*Beguine*, *Ay desesperadamente* e *Tango de li sette veli*) vengono messi in musica soltanto nel 2009 quando escono nel disco *Le canzoni di Pier Paolo Pasolini*, Udine, Nota 2009. PIER PAOLO PASOLINI, *Roma: canzoniere 1950*, in TP II, pp. 879-888.

¹⁰⁸ Organizzato dagli enti radiofonici della Gran Bretagna, Francia, Benelux, Svizzera, Germania, Spagna e Italia, il *Festival europeo* nasce nel 1956 sul modello del Festival di Sanremo.

¹⁰⁹ S. G. BIAMONTE, *Poeti e scrittori in gara alla radio. Parolieri d'emergenza per salvare la canzone*, in «Radiocorriere TV», 9-14 gennaio 1961, p. 20. Una copia dell'articolo, recuperata presso gli Archivi della RAI di Roma, è riportata in Appendice al presente capitolo.

Milano – che è carina e distinta col suo colletto bianco a righe molto montato di collo e mi racconta sempre di cimiteri, pipistrelli e tome, così nelle sue storie io sono sempre morta e da morta faccio e dico. Invece la Fortini non la posso mettere al femminile perché è impegnata più delle altre che vuol dire che non dà confidenza.

Anche la Calvino non dà confidenza [...] ¹¹⁰

[...] gli ho insegnato che se mettono le parole su dei numeri come 33, 24, 31 poi va tutto bene sia con la rima che con il ritmo. Finalmente si sono calmati e arrivano di corsa con le tabelle dei numeri e le parole e sono contenti. ¹¹¹

Nelle canzoni di Pasolini per Laura Betti confluisce la Roma delle borgate, con i sottoproletari ex contadini sradicati dalle culture di appartenenza che cedono bellezza quasi senza accorgersene. È lo stesso *milieu* dei romanzi romani e dei primi film (*Accattone* e *Mamma Roma*): ¹¹² Macrì Teresa è la prostituta protagonista de *La Mortaccia*, un'opera in prosa di cui rimangono frammenti, ispirata alla *Divina Commedia* ma dove al posto di Virgilio c'è Teresa e l'Inferno corrisponde al quartiere dove abita, il Mandrione:

Macrì Teresa detta Pazzia, fu Nazareno e Anna Mei,
abbito a via del Mandrione a la baracca ventitré ¹¹³

La catapecchia di Teresa era una dell'ultime, quasi laggiù in fondo, poco prima dell'arco, verso i depositi della Coca Cola. [...]

Era un montarozzo che sotto i ragazzi ci giocano al pallone, e sulle coste è tutto pieno di puncicarelli e fratte, e, arrivati in pizz, laggiù si vede l'Aniene, tra i canneti, e dall'altra parte Pietralata, e tutt'intorno le borgate più lontane, bianche come spuma al sole. ¹¹⁴

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ LAURA BETTI, *Teta veleta*, cit., pp. 48-49. Anche Pasolini scrive i numeri accanto ai versi, proprio come fanno i parolieri. Nel Fondo Pasolini, presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, è possibile visionare le carte contenenti gli appunti di Pasolini con le indicazioni numeriche (collocazione: *Scartafaccio 1959* II.1.90.63 carte n. 259 e 264). Cfr. anche PIER PAOLO PASOLINI, *TP II*, pp. 1778-1779.

¹¹² Il v. 8 della canzone *Cristo al Mandrione* – «io che nun so' niente, e te er Re dei Re!» è pronunciato da Mamma Roma nella scena del viale delle Anime Perse. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Mamma Roma*, in *PC I*, p. 239 e *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti, Maria Careri, Annalisa Comes, Silvia De Laude e Caterina Petrecca, in *TP II*, p. 1779.

¹¹³ PIER PAOLO PASOLINI, *Macrì Teresa detta Pazzia*, in *TP II*, p. 1313, vv. 1 e 2.

¹¹⁴ I frammenti de *La Mortaccia* sono del 1959 e vengono pubblicati in *Alì dagli occhi azzurri* nel 1965. PIER PAOLO PASOLINI, *La Mortaccia*, *RR II*, p. 592.

L'impressione è che Teresa sia protagonista anche delle altre tre canzoni che, se ascoltate una di seguito all'altra, sembrano raccontare la parabola discendente di questa donna – ma la sua è una storia paradigmatica di una condizione umana diffusa nelle borgate – che prima si presenta (*Macrì Teresa detta Pazzia*) e ci dice cosa fa:

Me do a la vita da più de n'anno, che artro ancora vò sapé?
So' disgraziata, ma c'ho un ragazzo che, sarvognuno, pare un re.
Je passo er grano... Embèh, è così, che vò da me?¹¹⁵

poi viene ritratta in uno dei tanti momenti della vita di strada, ma è poesia: nel *Valzer della toppa* s'è ubriacata ed è come se vedesse il mondo per la prima volta. Solo in quella condizione può credere di essere felice:

Me so' fatta un quartino
m'ha dato a la testa
ammazza che toppa!
A Nina, a Roscetta, a Modesta,
lassateme qua!

An vedi le foje!
An vedi la luna!
An vedi le case!
E chi l'ha mai viste co' st'occhi?

[...]

Me so' presa la toppa
e mò so' felice!¹¹⁶

Ma la realtà è nei versi di *Cristo al Mandrione*, giacché in quella condizione nessun riscatto è possibile:

Ecchime dentro qua tutta ignuda,

¹¹⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Macrì Teresa detta Pazzia*, in *TP II*, p. 1313, vv. 4-6.

¹¹⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Valzer della toppa*, in *TP II*, pp. 1316-1317, vv. 1-9, vv. 28-29.

fracica fino all'ossa de guazza.
Intorno a me che c'è?
Quattro muri zozzi, un tavolo, un piqué.

Filame, se ce sei, Gesu Cristo,
guardeme tutta sporca de fanga,
abbi pietà de me,
io che nun so' niente, e te er Re dei Re!¹¹⁷

E la disperazione conduce alla *Ballata del suicidio*, unica via di fuga possibile dalla miseria:

Pietà, pietà!
Voi mi volete
morta e sepolta:
senza voce,
senza gesti,
senza viso,
senza vita...
che non torni
- voi dite - mai più
la pazzia ch'essa fu,
qui tra noi!

[...]

Pietà, pietà!
Pareva eterno
il mio destino:
di parlare,
di cantare,
di godere,
di peccare...
Ma sì, ma sì!
Per me è finita,
state tranquilli...
Entro nell'ombra,

¹¹⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Cristo al Mandrione*, in *TP II*, p. 1315, vv. 1-8.

vi lascio il mondo...¹¹⁸

E se i testi, in romanesco (*Macri Teresa detta Pazzia*, *Valzer della toppa* e *Cristo al Mandrione*) e in italiano (*Ballata del suicidio* e *Marilyn*),¹¹⁹ sono molto belli – in essi si rivela tutto l’amore di Pasolini per quei voci e corpi che vivono la loro vita di miseria ricca di umanità nelle borgate – la musica non sempre rende giustizia alla bellezza dei versi. Così commenta Umberto Fiori:

Lette sulla pagina, e confrontate con la produzione degli stessi anni (compresa quella “di qualità”), le canzoni “romane” di Pasolini colpiscono per la loro capacità di uscire dalle convenzioni, di “bucare” la finzione letteraria propria della canzonetta, creando un “effetto di verità” davvero inconsueto e dirompente. Quando però dalla lettura si passa all’ascolto del risultato finale, l’incanto svanisce [...] Il testo di “Macri Teresa”, ad esempio, risulta completamente neutralizzato e diciamo pure stravolto dalla musica di Piero Umiliani, un generico jazz da big band che avvolge di incongrue atmosfere da film poliziesco americano il personaggio della giovane prostituta, così potentemente radicato nella realtà suburbana di Roma.¹²⁰

Ciò che conta sono le parole e le storie che raccontano splendidamente interpretate dalla voce graffiante di Laura Betti, giacché «Di qualità eccezionale sono i suoi arnesi d’interprete: dizione infallibile, voce pieghevole a ogni occorrenza, musicalità capace di giocare sul millimetro; e poi un fisico dotato, dalla testa ai piedi, della vocazione istrionica più lampante. [...] In Laura Betti ogni mezzo gode della più spavalda autosufficienza: voce, parola, inflessione musicale e gesto, luci e ombre, durezze e legature, possono giocare l’una contro l’altra, illuminarsi e contraddirsi e commentarsi e prendersi in giro a vicenda, con un assoluto controllo del risultato finale».¹²¹

¹¹⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Ballata del suicidio*, in *TP II*, pp. 1318-1320, vv. 1-11, vv. 56-67.

¹¹⁹ Riporto tutti i testi delle canzoni nell’*Appendice* di questo capitolo.

¹²⁰ UMBERTO FIORI, *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini sconosciuto*, a cura di Fabio Francione, Alessandria, Edizioni Falsopiano 2010, pp. 234-237. Il brano riportato è a p. 236.

¹²¹ Estratto dal testo di FEDELE D’AMICO, *Laura Betti*, in *La Biennale di Venezia. XXIII Festival Internazionale di musica contemporanea*, Giardini di Castello, 18 giugno - 16 ottobre 1960 cit. in *Teatri corsari. Pasolini e Laura Betti: parole, immagini, frammenti*, a cura di Stefano Casi e Cristina Valenti, Cimes Centro di musica e spettacolo, Università degli Studi di Bologna, «Prove di drammaturgia», rivista semestrale Anno XII, n. 1 - luglio 2006, p. 31.

5. VERSO GLI ANNI SETTANTA: IL CASO DE *L'ORECCHIABILE*

– Ma possibile – interruppe Celso – che proprio non
 debba esserci una poesia senza musica?
 – Quando inventerai – ribattè Eftimio – delle parole senza suono,
 allora ti divertirai a scrivere dei versi
 che saranno lontani dalla musica [...]
 Ma finché la parola avrà un suono, non potrà rinnegare
 questa sua unità di origine, nel suono, con la musica.¹²²

CESARE BRANDI

Nel Fondo Pasolini, custodito presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, ho consultato le carte contenenti varie stesure de *L'orecchiabile*, una poesia pubblicata per la prima volta nel 1969 nella rivista «Nuovi Argomenti» che poi confluisce nella raccolta *Trasumanar e organizzar*, edita da Garzanti nel 1971.¹²³ Dal confronto tra i preziosi documenti del Vieusseux cui ho avuto accesso, e le *Note e notizie sui testi* del volume II di *Tutte le poesie* dei Meridiani sembrerebbero cinque le stesure, con piccole varianti, di questa poesia. Nelle carte con *L'orecchiabile*, tre volte su cinque, accanto ai versi, compare una nota in cui l'autore riferisce l'intenzione di inserire un rigo musicale tra i versi 5 e 6 del testo poetico,¹²⁴ o tra i versi 4 e 5; in una carta c'è uno spazio bianco al posto del rigo musicale; soltanto in un caso, non v'è alcun riferimento alla musica. Il frammento di pentagramma, come appunta Pasolini, è da trarre dalla facciata 5 della *Passione di San Giovanni* di Bach BWV 245. In uno dei fogli, il poeta scrive con la penna rossa: «rigo musicale da prendersi dalla 'Passione di San Giovanni' di Bach. Invierò a parte la stesura esatta».¹²⁵

Non sono riuscita a comprendere come mai, nonostante sembri evidente la volontà dell'autore de *L'orecchiabile* di interpolare la musica tra i versi, in nessuna edizione risulti il rigo musicale. Forse Pasolini non ha più inviato la stesura esatta all'editore Garzanti, o forse è stata una scelta dell'editore.¹²⁶ Nonostante ciò, tuttavia, mi sembra importante soffermarmi

¹²² CESARE BRANDI, *Celso o della poesia*, Roma, Editori riuniti 1991, p. 294.

¹²³ Di questa poesia si conservano in Archivio diverse versioni con piccole varianti. Cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti, Maria Careri, Annalisa Comes, Silvia De Laude e Caterina Petrecca, in *TP II*, p. 1533.

¹²⁴ Ma una freccia indica che il rigo musicale va inserito dopo il sesto verso.

¹²⁵ Fondo Pasolini, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti Gabinetto Vieusseux di Firenze, collocazione II 1.149, c. 89.

¹²⁶ Nonostante abbia chiesto informazioni sia a Walter Siti sia a Graziella Chiaricossi non sono

su questo tentativo del poeta di applicare ai suoi versi la musica di Bach.¹²⁷ Così la poesia:

*L'orecchiabile*¹²⁸

Il ritmo veloce e saltellante è un ritmo mentale:
esso umilia il cazzo
e lo respinge al suo misero ruolo di organo carnale;
mentre il cuore sì, lui, e la mente
ne traggono valore
e hanno paura di perderlo;
ma il denaro è eternamente estraneo; il corpo resta povero
il corpo resta povero –
ché se qualcuno intona una melodia l'organo anatomico
che hanno il bambino, l'uomo adulto e il vecchio –
la tragedia consiste nell'ansia di ciò che non è dato in sorte;
ma la melodia obbliga il cuore e la mente
ad avere come compagno di destino il cazzo;
che è pieno di prestigio, primo assoluto nelle nostalgie
e nelle fatalità.
L'anima è impoverita dal danaro;
ma ciò che conta è il corpo;
la cui povertà è garanzia di ricchezza –
e infatti egli porta in dono la morte.
Un tempo, avuta l'ordinazione dai potenti,
ci fu chi compose le sue opere puro e vicino a Dio!
Ora non più!
Chi è disonesto con la non-Verità è disonesto anche con la Verità.

Il ritmo saltellante è un ritmo di Corte e di Chiesa.
Le melodie le cantano i popoli.
Piova e vento, qualche fior bianco
e i popoli cantavano melodie

riuscita a ricostruire la vicenda.

¹²⁷ Rinaldi fa risalire quest'idea all'influsso che su Pasolini, negli anni Settanta, ebbero i *Cantos* di Pound, in particolare per l'inserimento di pentagrammi tra i versi del testo poetico, i *Cantos* CXI e LXXV. Cfr. RINALDO RINALDI, «Ubi amor ibi oculus est». *Pasolini e Pound*, in «Studi pasoliniani», Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore 2007, pp. 37-54.

¹²⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *L'Orecchiabile*, [*Trasumanar e organizzar*, 1971], in *TP II*, pp. 94-95.

dove il cazzo faceva morir di malinconia.
 La ricchezza aveva il suo ritmo saltellante e prezioso
 non orecchiabile. Ma il corpo è col popolo
 il corpo è col popolo
 il corpo è col popolo.

Nello stesso anno in cui esce la raccolta *Trasumanar e organizzar*, di cui fa parte *L'orecchiabile*, Pasolini viene intervistato da Enzo Biagi nel programma "III B facciamo l'appello". Così s'esprime il poeta: «Sono apocalittico, vedo di fronte a me un mondo doloroso e sempre più brutto. Non ho speranze, quindi non mi disegno nemmeno un mondo futuro. [...] La borghesia sta trionfando [...] la civiltà dei consumi è la vera rivoluzione della borghesia». Il contrasto fra il poeta e il tempo presente è oramai dichiarato, l'assenza di speranza in un rinnovamento civile si manifesta nei contenuti artistici e nella forma del verso. Ma, è Pasolini a ricordarlo nella stessa trasmissione: «La figura che predomina nelle mie opere è quella che Fortini chiama la sineciosi o che si potrebbe chiamare l'*oxymoron*. Cioè il definire le cose per opposizione [...] questo contrasto insanabile [...]».¹²⁹ Da una parte l'assenza di speranza, dunque, dall'altra la sineciosi, il contrasto insanabile che qui prende la forma dell'opposizione fra la 'ricca povertà' del corpo popolare e i meccanismi massificanti delle Istituzioni che orientano il desiderio primario, o lo slancio vitale, verso il denaro che impoverisce l'anima. La frattura tra il poeta e il mondo che muta antropologicamente sotto la spinta del consumismo viene messa a nudo in questa poesia e s'esprime nella ripetizione, quasi un grido, degli ultimi versi: «il corpo è col popolo», ripetuto tre volte, come se attraverso di esso, attraverso il corpo, possano resistere le radici autentiche dell'uomo. Ma Pasolini sa bene che quel corpo, senza cuore e anima impoveriti dal danaro, è inserito nella nuova mitologia del consumo, che uccide l'anima e decompone l'integrità dell'uomo. Ora l'uomo nella società si frantuma in più figure, nessuna delle quali è in grado di fornire autonomamente del carburante per procedere nel mondo. Così l'organo che simbolizza il desiderio primario e lo slancio vitale si riduce a «organo carnale» mentre il cuore e la mente, con l'anima, se ne allontanano. Una Carne senza Cielo è una Carne degradata, umiliata e ridotta a merce.

Che avvenga ciò è inaccettabile per Pasolini che perciò carica *L'orecchiabile*, soprattutto

¹²⁹ Cfr. <http://www.teche.rai.it/2017/03/enzo-biagi-e-pierpaolo-pasolini-un-confronto/> (pagina consultata il 20 agosto 2017). Nel luglio del 1971 doveva andare in onda la trasmissione di Enzo Biagi; fu sospesa per una vicenda giudiziaria che coinvolse Pasolini nella sua qualità di direttore responsabile di «Lotta Continua». Andrà in onda quattro anni dopo, il 3 novembre 1975.

nella scelta dei termini, di *vis* polemica, volutamente destinata a destare scandalo. Nella stessa raccolta, a questi versi si collega un'altra poesia il cui titolo figura, cancellato, ne *L'orecchiabile*:¹³⁰

*L'influenza del denaro sulla poesia*¹³¹

... su ordinazione di chi?
 Del Potere! anche magari del suo proprio, miserabile!
 Beato chi, un tempo avuta l'ordinazione del potere, fu puro e vicino a Dio!
 Ora chi fa poesia – che sia orecchiabile o non orecchiabile,
 non sa più obbedire, insieme, al potere e a Dio;
 chi è disonesto con la non-Verità è disonesto anche con la Verità.
 Ma per vendicarsi di questa doppia disonestà,
 si degrada: ciò che forse non potrebbe fare il potere,
 lo fa così lui stesso, con le proprie mani?

Il contatto fra questo testo e *L'orecchiabile* si manifesta non solo nel richiamo al titolo, ma anche nell'uso degli stessi termini «orecchiabile»/«non orecchiabile» – «Potere»/«potere»/«potenti» – «non-Verità»/«Verità» – «ordinazione» e nei versi quasi uguali:

Un tempo, avuta l'ordinazione dai potenti,/ ci fu chi compose le sue opere puro e vicino a Dio! /Ora non più! /Chi è disonesto con la non-Verità è disonesto anche con la Verità. [*L'orecchiabile*, vv. 21-23]

Beato chi, un tempo avuta l'ordinazione del potere, fu puro e vicino a Dio!/ Ora chi fa poesia – che sia orecchiabile o non orecchiabile,/non sa più obbedire, insieme, al potere e a Dio; /chi è disonesto con la non-Verità è disonesto anche con la Verità.

[*L'influenza del denaro sulla poesia*, vv. 3-6]

Il tema delle due poesie sembra sia proprio quello della mercificazione operata dal potere dei consumi. Tutto è ridotto a merce, persino i corpi, persino l'arte (non i corpi, non l'arte,

¹³⁰ Cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti, Maria Careri, Annalisa Comes, Silvia De Laude e Caterina Petrecca, in *TP II*, p. 1580.

¹³¹ PIER PAOLO PASOLINI, *L'influenza del denaro sulla poesia*, [*Trasumanar e organizzar*, 1971], in *TP II*, p. 324.

vorrebbe gridare Pasolini). Nella dialettica fra «Un tempo» e «Ora» che si ripetono in entrambe le poesie, l'espressione del totale capovolgimento dei valori dentro la storia è affidata a parole che evocano la musica: «Il ritmo veloce e saltellante», «il tempo», «la melodia», sembrano indicare quel *quid* sacrale – che la poesia e la musica colgono nel mondo e nell'uomo ed esprimono – che poi viene assorbito dal denaro. Le stesse parole, dunque, cambiano di significato non solo dentro la Storia ma anche nel procedere dei versi: mentre un tempo erano espressione di libertà anche nel rispondere a un potere – «Un tempo, avuta l'ordinazione dai potenti,/ ci fu chi compose le sue opere puro e vicino a Dio!» – ora esse non sono più vere, hanno perso totalmente di autenticità come l'uomo che le produce o ne fruisce. Il riferimento è a quella tradizione dentro la quale «l'ordinazione», la commissione cioè agli artisti di opere da parte dei potenti mecenati, lasciava libero l'artigiano di essere se stesso. Ora, il prevalere del consumo decompone l'integrità dell'uomo rinascimentale: c'è una mercificazione di tutto, il corpo e l'anima sono mercificati, non c'è più separazione fra il potere e chi lo subisce. Nessuno è libero: il potere trasforma l'uomo in merce e s'avvia il trionfo della pornografia (che sarà poi tema centrale di *Salò*). Intanto però Pasolini resiste:

Io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore,
moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia
resterà inconsumata.¹³²

Così come inconsumata resta la musica di Bach. Se è così, quel frammento della *Passione di San Giovanni* che il poeta aveva pensato di applicare ai versi, sarebbe stato l'elemento prevalente del *pastiche* e della *sineciosi* con la funzione di introdurre un'utopistica ambiguità dentro al contesto mercificato del tempo, tra l'impurità del tempo e la purezza del corpo popolare (che non esiste più). Bach sarebbe stato il Cielo, da unire alla Carne. Tanto è vero che il poeta voleva inserire il frammento musicale tra i vv. 4 e 5 o dopo il sesto, laddove dopo aver detto dell'«umiliazione» del desiderio primario introduce i riferimenti al «cuore», alla «mente», al «valore» e alla «paura» della perdita:

Il ritmo veloce e saltellante è un ritmo mentale:
esso umilia il cazzo
e lo respinge al suo misero ruolo di organo carnale;
mentre il cuore sì, lui, e la mente
ne traggono valore

¹³² Così Pasolini nella stessa intervista di Enzo Biagi, cit.

e hanno paura di perderlo;¹³³

Tuttavia, l'impressione è che quel frammento musicale – che deriva da un 'altrove' profondo – stavolta non s'amalgami con le immagini evocate dai versi ma sia applicato come qualcosa di posticcio, quasi un rudere del passato da contrapporre ai mali del tempo: non dunque strumento verticalizzante dei contenuti espressi dal testo ma, forse, espressione della non commerciabilità dello stesso comporre poetico. Che però sembrerebbe destinato a rimanere isolato, non più gradito al potere e neppure al mondo; ora, insomma, il poeta è tale solo per Dio e non più per il potere: «Ora chi fa poesia – che sia orecchiabile o non orecchiabile,/ non sa più obbedire, insieme, al potere e a Dio».¹³⁴

Nell'itinerario umano e artistico di Pasolini quel che colpisce a proposito del suo *modus operandi* con la musica è che a un certo punto al poeta non sembra più possibile 'verticalizzare' attraverso i suoni la mutata e vuota realtà del tempo; perciò non sorprende che dichiarò a un certo punto di voler fare un film muto.¹³⁵ Le motivazioni che il regista esprime a questo proposito hanno a che fare con l'universalità delle immagini rispetto alle parole, ma mi sembra ci sia molto di più. Pasolini, che dal silenzio era partito – «Prima il silenzio, poi il suono o la parola...» ma allora si trattava di un silenzio carico di attese e di futuro – al silenzio dice di voler tornare, stavolta perché nel mondo, così com'è diventato, sembra non esserci rimasto spazio per la musica, la voce, i suoni, la lingua ridotti a dire brutalmente solo cose.

Restano le immagini perché gli occhi rimangono aperti e la realtà continua a scorrervi dinanzi. Lo aveva detto già alla fine degli anni Sessanta:

E, poiché non posso tornare indietro,
a fingermi un ragazzo barbaro,
che crede la sua lingua l'unica lingua del mondo,
e nelle sue sillabe sente misteri di musica
che solo i suoi connazionali, simili a lui per carattere
e letteraria follia, possono sentire

¹³³ PIER PAOLO PASOLINI, *L'Orecchiabile*, [Trasumanar e organizzar, 1971], vv. 1-6, in TP II, p. 94.

¹³⁴ -, *L'influenza del denaro sulla poesia*, [Trasumanar e organizzar, 1971], in TP II, p. 324.

¹³⁵ «Nel 1984, se sarò ancora vivo e interessato alle cose di questo mondo, farò un film muto. Altro non so dire». Fondo Pasolini, Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti Gabinetto Viesseux di Firenze, collocazione II.1.117 cart. 7 e 8.

- in quanto poeta sarò poeta di cose.¹³⁶

¹³⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, in *TP II*, p. 1287.

6. APPENDICE DOCUMENTARIA



S. G. BIAMONTE, *Poeti e scrittori in gara alla radio. Parolieri d'emergenza per salvare la canzone*, in «Radiocorriere TV», 9-14 gennaio 1961, p. 20.

1969 - fasc. 19 - 11/17 maggio 1969 U. N. 66-67-68

Laura Betti ha deciso di lasciare la canzone per dedicarsi al teatro

di Adele Cambria

Roma, maggio

La prima volta che ho visto Laura Betti era il 1958. Allora cominciavo questo lavoro di cronaca, ed ero curioso degli altri, e dagli altri mi venivano emozioni. Per esempio, da Laura, il sentimento dello scandalo. Arrivavo dalla provincia, e, dopo, ho saputo che anche lei, che aveva avuto bambinaie tedesche, ed un nome glottologo, docente universitario, con la strada di Bologna intitolata al suo nome, ecc.

Ora vedo a ritrovare Laura, sul suo terrazzo quieto tra gatti, dietro piazza Farnese, e gli arredi nitidi, biancoblu, biancarancio (lei che grondava, nell'altra casa, ma prima di tutti gli altri, di stracci polverosi Liberty), mi dice: « Con me è il contrario che con molte. Con le signore capita di cominciare un discorso, una chiacchiera tutta signorie, per l'appunto, in salotto, e di finirla a vaammoriammazato per le scale. Con me, le maleparole vengono prima ».

Mi ricordo il '58. La sua stanza al Babuino, i suoi capelli come spaghi, e del colore dello spago, la faccia bianca infarinata, che poi s'è detta di Pierrot — Pierrot lunare — e le gambe pure bianche, come di antica bambola di stoffa, il cor-

In queste due pagine, alcune immagini di Laura Betti nella sua casa di Roma, un piccolo appartamento dietro piazza Farnese. Nella fotografia in basso, la cantante-attrice con la Coppa vinta a Venezia per « Teorema ».



po bianco di pezza e il viso di porcellana: questa era Laura allora, sopra un gran letto, a dirigere la sua vita, come un clown un'orchestra di clowns: ma in un circo straordinario. Seduti per terra, sul pianoforte, sulle poche sedie, cui Laura attribuiva genealogie morbide (« L'ho comprata a Porta Portese, una gran svendita, dopo la chiusura delle case di Mario dei Fiori »), c'erano Alberto Moravia, Pierpaolo Pasolini, Fabio Mauri, qualche volta Mario Soldati, Goffredo Parise, anche Paolo Volponi, gli scrittori del Nord sembravano, al principio, più reticenti. Alberto Arbasino incominciava a « garrirre la sua « gaia scienza », e Tomas Milian era affamato, e certe indossatrici bislunghe inseguivano, dall'America fino a casa di Laura, principi romani: e, lacrimando, perdevano le ciglia finte nell'insalata.

Fellini preparava *La dolce vita*, e forse uno dei noccioli, degli embrioni del film, è stata l'unica stanza di Laura Betti al Babuino: con il gabinetto sul balcone, e il telefono saltuario perché era arduo, per la ragazza bolognese, pagare puntualmente le bollette.

In fondo alla dolce vita di Laura — o di Roma? — c'erano tuttavia, si faceva presto a scoprirlo, sostanziose rosse lasagne, e agnolotti e

1969
B U L L E T T I N O
**ITSUIA, BIONDA
E SCUCITA**

ravoli. E non dico che questo della gola non sia un peccato capitale come l'altro della lussuria, nella lista dei sette: anzi è il peggiore peccato dei romani, perché fornisce albi alla loro pigrizia, anche rurale, civica. Dico che nell'agnolotto finiva, allora, la dissipazione di Roma e che il gusto della mangiata funzionava, eventualmente, da limite alle satanterie » di cui s'incominciava a disonorare, come alienazione, droga, incomunicabilità, eccetera.

« Io », ricorda Laura, « sono responsabile di avere esposto per prima alla luce del flash le bianchissime carni degli scrittori, e dopo si sono tutti trovati così bene che, per dieci anni almeno, sono stati lì ad abbronzarsi: ora magari c'è qualche ripensamento, per paura della contestazione ».

Come aveva fatto, Laura? Semplice. Arrivando da Bologna a Roma, aveva cominciato, metodica, a chiedere agli scrittori canzoni originali per lei. Aveva detto di sì per primo Moravia, la cui innocenza per qualche verso infantile e (egualmente infantile terrore della nota, lo rendono meglio disponibile. Moravia aveva scritto per Laura due canzoni: *Mentire vuoi dire amare* e *Stasera mi butto*.

Ricordo Laura, che già cantava Kurt Weill — e credo che fosse allora l'unica in Italia, salvo qualche esperimento della Milly — sgangherata sul pianoforte a provare, riprovare, e la sua voce ravida, come strappata dal ventre: « *Mentire vuol dire amare - Amare, vuol dir mentire - Perché io non so amare - Lasciate almeno che merita...* ».

S'è detto della Betti: « Ha fatto quello che Juliette Greco aveva fatto dieci anni prima di lei, chiedere a Sartre che le scrivesse le canzoni ».

Già, ma Laura stava in Italia e non a Parigi: anche se, quando portò i suoi *Giro a vuoto*, i suoi recital, a Parigi, il teatrino della Rive Gauche era pieno, e il poeta surrealista André Breton ogni sera le appuntava, con molte cerimonie una rosa fresca sulla tuta di scena, ed ancora, da Parigi gli impresari le chiedevano di tornare a cantare.

Voglia di esistere

Dopo Laura Betti, è migliorato il livello, almeno formale, della canzone italiana.

Da una parte lei e dall'altra — dalla parte del grosso pubblico — Modugno s'appellarono nel termine di due stagioni l'era, che oggi sembra mitica, della rima baciata « cuore-amore »: e vien quasi voglia per sazzietà di tanto falso « impegno di risuscitarla ».

Le esperienze di jazz, anche cool jazz (jazz freddo), e di Weill, e della canzone francese, Laura Betti s'è provata ad innestarle sul tessuto sub-operistico della canzone italiana. I cui caratteri erano l'analfabetismo musicale — escludendo qualche residuo dell'opera. *Traviata O Aida* — e l'abnorme sentimentalismo glucosato, con prevalenti inflessioni « mammiste », più una vena pseudo-popolare, che soltanto

Anche il cinema l'ha delusa: dopo il riconoscimento conquistato a Venezia per l'interpretazione di « Teorema », le hanno offerto solo i western. Reciterà in autunno una commedia scritta apposta per lei



nella canzone dialettale napoletana si risolveva talvolta in un fatto genuino di folklore.

A questo punto, si verificò, da un lato, l'immissione di Modugno — Festival di Sanremo 1958 — che portava, allora almeno, alla canzone italiana fantasia e, sia pure dilavato, adulterato, un nucleo di folklore: dall'altro lato, Laura Betti, con i suoi *Giro a vuoto* n. 1234, forniva la prima immagine del nostro dopoguerra di cantante di cabaret intellettuale. (I francesi ave-

vano avuto la Greco, s'è detto, i tedeschi la Lotte Lenya, ecc.)

« *Bionda, scucita nella mia calzamaglia l'occhio azzurro insensato gatto rughe nel secchio sono affrice e sciantosa donna moschia e mondana...* »

Fabio Mauri le aveva inventato queste parole, e Laura le cantava — il suo autoritratto — sul palcoscenico dell'agghiadato teatrino milanese « Gerolamo », e per la prima volta il pubblico italiano conosceva il piacere (allora nuovo, e quindi ecci-

tante) di subire l'offesa, la violenza, da parte dell'attore in palcoscenico. Era, ai tempi del « Gerolamo », il pubblico che le cronache mondane incominciavano a definire con un termine già decrepito oggi, o bene; ma Laura, dopo l'estate, prese a fare la tournée delle spiagge, Adriatico e Tirreno, e se al principio poteva anche scoppiare la sommossa, tra le care cattive agghiadate (vedi, per esempio, *E la barca torrà sola*), la rabbia e la tenacia, e, perché no?, la verità di Laura finivano per prevalere. La gente doveva sentire per forza questo, di Laura: la sua voglia di esistere, con prepotenza, per gli altri: voglia di successo, certo, ma anche fatica a inventarselo, fatica operata, paziente, in due direzioni: quella essenziale, rivolta a educarsi la voce, imparare il trucco e l'abito giusto per la sua persona, intuire qual era il vuoto, lo spazio, nell'abito del teatro italiano che lei, Laura, poteva riempire, e, per il repertorio, stimolare l'inventiva degli scrittori, magari aiutarli, sgobbando alla macchina da scrivere prima che al pianoforte o sul palcoscenico: la seconda direzione era, per l'appunto, la fabbrica (artigianale) di una dolce vita ante litteram.

Tutti dinosauri

Ora, oggi, può restarsene in pace al sole sulla terrazza e dire: « Non canto più ».

« Perché? »
« Per due ragioni, una è che cantano tutti, e tutti imitano tutti: allora è la noia. L'altra, la fondamentale, è che come cantante ho fatto il massimo: di più, non è possibile. Dopo quattro *Giro a vuoto*, i dischi, le incisioni con Bruno Maderna, il Festival di musica contemporanea a Venezia, i 7 peccati capitali di Weill. Una fatica bestiale, ma l'ho portata fino in fondo. E non mi interessa, non mi incuriosisce più. Invece, in teatro, recitando, credo di avere cose da scoprire ».

In teatro: non è in cinema. Il cinema, secondo Laura, è letargico per l'attore. Descrive: L'attore viene rianimato, per il tempo necessario a girare una scena, con una respirazione bocca a bocca, poi ricade nel suo sonno di morte. Gli attori cinematografici sono tutti dinosauri, mammuti che vengono fuori da un sonno sepolcrale, e subito si ricascano. Questo superwestern che sto girando ora, *Sledge*, si chiama: ho conosciuto praticamente la crema di Hollywood, i grossi nomi del film di cassetta degli ultimi trent'anni, be' facciamo quaranta, che è più giusto: fanno paura. Si reggono sulla stampella, psicologicamente ».

Il gatto siamese salta dentro la coppa Volpi che Laura Betti ha avuto al Festival di Venezia, l'anno scorso, per la migliore interpretazione femminile in *Teorema* di Pasolini. « Il divertente », dice Laura, « è che dopo avere vinto la coppa per un'interpretazione, di cui il minimo che si possa dire è che era difficile, è venuta la valanga di

segue a pag. 68

169

quando vi salta il tic...



mangiate i Tuc!



Provate un sapore nuovo assaggiare i TUC: gustosi, leggeri e così friabili si sciolgono in bocca. e nutrienti ideali per spuntini le ore seranda bambini.

la grande casa europea che produce i biscotti dai gusti nuovi

183° ~ 11311119111111P... 111,71 ~ "T"

LAURA BETTI

segue da pag. 67

offerte di film western. Questa è la razionalità del cinema. Ho girato solo una cosa intelligente, a Parigi, con un giovanissimo, André Téchiné: *Pauline s'en va*. Ora tutti grandi western n

Teorema non era stata la prima esperienza cinematografica di Laura: a parte *La dolce vita*, dove recitava se stessa, aveva fatto la star ne *La ricotta* di Pierpaolo Pasolini, avendo come partner Orson Welles.

Il rapporto di Laura con lo scrittore dura da quindici anni: amicizia, complicità, rissa, intelligenza — tra loro due — immediata delle cose, e delle persone e delle idee, e per anni, da parte di Laura, un immoramento pudico, di cui oggi ancora dura la radice: che era sentimento materno.

Dopo è arrivato Jurgens. Il discorso con Laura sopra le sue love stories è stato sempre discreto: anche nei tempi dello scatenamento dei flashes. Il fondo borghese provinciale permante, in Laura, mutandosi l'ipocrisia in riservatezza.

Jurgens è il fratello minore del musicista tedesco Henze. Quando è arrivato la prima volta a Roma sembrava, per la grazia infantile dei lineamenti, i capelli divisi nel mezzo e ben pettinati, le buone maniere, l'illustrazione ottocentesca del e piccolo Lord e. Non è cambiato molto. Ha partecipato a Laura una certa sua dimensione di serenità goethiana: il piacere del silenzio, un altro modo di ascoltare la musica, disinteressato, e come in mezzo agli arcangeli e il gusto di fare crescere i fiori sopra il terrazzo, e di avere la casa nitida, e poche persone in casa. Jurgens lavora a Roma come scenografo.

Distrutto il bric-à-brac di via del Babuino (dove saranno ora le sedie a tortiglione e il Buddha enorme dorato coi baffi, e la piccola cassa da morto, i ventagli delle ballerine di flamenco?), Laura vive in uno spazio anche fisicamente libero di residui, ingombri, memorie: l'operazione del cambio dell'arredo, dal liberty al mobile bianco, non è stata soltanto un fatto di snobismo, la smania d'essere à la page: corrisponde, invece, a una mutazione interiore di Laura.

« Anche se e, osserva lei, e una che è stata nelle epimache mondane non ha il diritto di fare qualcosa per una sua esigenza interna, vera. Io ho sentito la voglia di bruciare tutto il vecchio poco prima che la sentissero tutti, dalle parti di Piazza del Popolo e ormai anche a Piazza del Popolo: siccome ero in anticipo, al massimo ritardo che fiuto le mode in anticipo. ». Bo... i mobili comunque li ha disegnati e costruiti Jurgens, i più belli e. E sopra le mura bianche, un azzurro angelico da Chagall; e sono i quadri di Pasolini, che quasi nessuno conosce.

L'esperienza di *Teorema* è stata per Laura (diversamente, come è naturale, che per l'altro cinema) grande e violenta. Ricordo rabbie, malumori contro il regista e amico: perché Laura, la cui intelligenza — nel senso proprio di legame di fibra tenace — avrebbe avuto premio e appagamento nel film, si ribellava all'ignoranza in cui, mite implacabile, Pasolini teneva gli attori: ricordo le sue urla, quando gridava che lei non vendeva salami o formaggio, quindi non poteva fornire, a richiesta, l'espressione n. 19, benevola - compassionevole, o la n. 15, interiormente mistica, senza sapere che diavolo stava facendo.

La ricordo mangiare ortiche (senza trucchi), o farsi seppellire da vangate di terra, per ore ed ore rifilandoci la scena, e lei che s'era bevuta qualche bicchiere di grappa, per il freddo, e come, attrice d'istinto e di vocazione, prima ancora che di mestiere, smetteva d'imprecare allo scoccare del comando, e azione e.

Ed è venuta fuori, dalla sua rabbia e dal suo talento, la creatura pallida umiliata tenera, la migliore del film.

Perché Pierpaolo sa questo: sa come è la gente che sceglie per lavorare con lui nel cinema, anche se la gente non sa essere in quel modo. Io avevo Emilia dentro di me, il personaggio di *Teorema*, e lui me l'ha tirato fuori e. Enuclea, dalle creature, quanto gli serve: butta via, nella crudeltà dell'invenzione, il resto.

Ora, per Laura, il teatro. Wilcock sta scrivendo per lei *L'abominabile donna delle nevi*, che Laura allestirà in settembre. E dopo il teatro, il ritorno, in senso imitativo, nell'utero materno.

Perché una storia, della vita di Laura, non molti sanno: che la madre di lei, donna dell'ottima borghesia romagnola, ma accanita, inquieta, avida di novità quanto la figlia, un giorno decise di tentare l'avventura del cinema e, vent'anni prima di Laura, Roma. Allora, una donna poteva sognare di fare l'attrice: non la madre di Laura. Partendo da Bologna aveva con sé una macchina da presa: rimase bloccata a Roma, dove erano arrivati intanto gli americani e gli inglesi, e tornò in città con l'esercito di liberazione. Laura ragazzina se la ricorda, su una jeep, con la visiera verde di celluloidi, a filmare frenetica la folla che gridava di gioia, per le strade di Bologna.

Così Laura sente crescere dentro la voglia di fare la regista: dietro una macchina da presa, forse con la vecchia visiera verde di celluloidi della madre, che negando anche a se stessa, conserva nel fondo di una vecchia valigia.

Adele Cambria

Laura Betti cura con Carlo Cecchi il programma *Le donne di Cocteau*, di cui va in onda la prima parte venerdì 16 maggio alle ore 21 sul Terzo Programma radiofonico.

ADELE CAMBRIA, *Bnia, bionda e scucita*, in «Radiocorriere TV», 11-17 maggio 1969, pp. 66-68.

I testi delle canzoni di Pasolini

Macri Teresa detta Pazzia

Macri Teresa detta Pazzia, fu Nazareno e Anna Mei,
abbito a via del Mandrione a la baracca ventitré,
c'ho diciott'anni... - Embèh, è così, che vòì da me?
Me do a la vita da più de n'anno, che artro ancora vòì sapé?
So' disgraziata, ma c'ho un ragazzo che, sarvognuno, pare un re.
Je passo er grano... Embèh, è così, che vòì da me?

Si! 'O vesto da 'a testa ai piedi!
La raspa, i bighi, la capezza,
er bugiardello d'oro!

Me ha allumata ch'ero ciumaca, mentre che stavo a lavorà:
lui è un danzone, e me portava su la Gilera a danza,
tutto pastoso... Embèh, è così, che ce vòì fa?
Pei più de n'anno tutta moina, io me te sposo e qua e là.
Poi è venuto per me er momento de ripiegamme a camminà
a Caracalla... Embèh, è così, che ce vòì fa?

E mo' che te sei messo 'n testa?
N'a a fascio 'sta cantata de core!
N'ce so' n'infamona!

Io so' de vita, sor commissario, ormai so' fatta: ecchela llà!
Un giorno o l'altro ce lo sapevo che me toccava annà a provà
le Mantellate... Ahò, per me, tremà nun stà!
Solo me rode, se me chiudete, che se ritrova senza argiàn!
Ma a ogni modo, per quarche mese, coll'oro mio camperà
senza fa sbuffi... Ahò, per me, tremà nun stà!

None! None! Nun lo dico er nome!
Er nome suo nun l'aricordo!
Se chiama amore, e basta.

Valzer della toppa

Me so' fatta un quartino
m'ha dato a la testa
ammazza che toppa!
A Nina, a Roscetta, a Modesta,
lassateme qua!

An vedi le foje!
An vedi la luna!
An vedi le case!

E chi l'ha mai viste co' st'occhi?

Lassame perde, va da n'altra
stasera, a cocco, niente da fa!
E poi so' vecchia, ciò trent'anni
e er mondo ancora l'ho da guardà!

Mamma mia che luci
che vedo qua attorno!
Le vie de Testaccio
me pareno come de giorno
de n'arta città!

An vedi le porte!
An vedi li bari!
An vedi la gente!
An vedi le fronne che st'aria
te fa sfarfallà!

Va via a moretto, fa la bella,
stasera godo la libertà,
spara er Guzzetto e torna a casa
che mamma tua se stà a aspettà!

Me so' presa la toppa
e mò so' felice!
Me possi cecamme
me sento tornata a esse un fiore
de verginità!
Verginità! Verginità!
Me sento tutta verginità!
Che sarà!
Che sarà!
Che sarà!

Cristo al Mandrione

Ecchime dentro qua tutta ignuda,
fracica fino all'ossa de guazza.
Intorno a me che c'è?
Quattro muri zozzi, un tavolo, un piqué.

Filame, se ce sei, Gesu Cristo,
guardeme tutta sporca de fanga,
abbi pietà de me,
io che nun so' niente, e te er Re dei Re!

Lavorà, senza mai rifiatà

moro: e l'anima nun sa!

Filame, se ce sei, Gesu Cristo,
guardeme tutta sporca de fanga,
abbi pietà de me,
io che nun so' niente, e te er Re dei Re!

Ballata del suicidio

Pietà, pietà!
Voi mi volete
morta e sepolta:
senza voce,
senza gesti,
senza viso,
senza vita...
che non torni
- voi dite - mai più
la pazzia ch'essa fu,
qui tra noi!

Pietà, pietà!
Gente felice,
voi mi sperate:
impiccata,
annegata,
incendiata,
maciullata...
Che stà a fare
- voi dite - se fa
solo rabbia, e lo sa,
qui tra noi?

Pietà, pietà!
Gente per bene,
voi mi temete:
nel mio amore,
nel mio vizio,
nel mio ardore,
nel mio odio...
Perché vive
- voi dite - quaggiù,
peccatrice e tabù,
qui tra noi?

Pietà, pietà!
Gente normale,
mi condannate:

a tremare,
ad odiare,
a celarmi,
a sparire...
Chi è diverso
- voi dite - non può
rimaner neanche un po'
qui tra noi!

Pietà, pietà!
Gente al potere,
voi minacciate:
con l'arresto,
con la cella,
con la gogna,
con il rogo...
La passione
- voi dite - non dà
che fastidi e ansietà
qui tra noi!

Pietà, pietà!
Pareva eterno
il mio destino:
di parlare,
di cantare,
di godere,
di peccare...
Ma sì, ma sì!
Per me è finita,
state tranquilli...
Entro nell'ombra,
vi lascio il mondo...

Marilyn

Del mondo antico e del mondo futuro
era rimasta solo la bellezza, e tu,
povera sorellina minore,
quella che corre dietro i fratelli più grandi,
e ride e piange con loro, per imitarli,
e si mette addosso le loro sciarpette,
tocca non vista i loro libri, i loro coltellini,

tu sorellina più piccola,
quella bellezza l'avevi addosso umilmente,
e la tua anima di figlia di piccola gente,
non ha mai saputo di averla,
perché altrimenti non sarebbe stata bellezza.

Sparì, come un pulviscolo d'oro.

Il mondo te l'ha insegnata,
Così la tua bellezza divenne sua.

Dello stupido mondo antico
e del feroce mondo futuro
era rimasta una bellezza che non si vergognava
di alludere ai piccoli seni di sorellina,
al piccolo ventre così facilmente nudo.
E per questo era bellezza, la stessa
che hanno le dolci mendicanti di colore,
le zingare, le figlie dei commercianti
vincitrici ai concorsi a Miami o a Roma.
Sparì come una colombella d'oro.
Il mondo te l'ha insegnata,
e così la tua bellezza non fu più bellezza.

Ma tu continuavi ad essere bambina,
sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,
e fra te e la tua bellezza posseduta dal potere
si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.
Te la portavi sempre dentro, come un sorriso tra le lacrime,
impudica per passività, indecente per obbedienza.
L'obbedienza richiede molte lacrime inghiottite.
Il darsi agli altri,
troppi allegri sguardi, che chiedono la loro pietà.
Sparì come una bianca ombra d'oro.

La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico,
richiesta dal mondo futuro, posseduta
dal mondo presente, divenne così un male.

Ora i fratelli maggiori finalmente si voltano,
smettono per un momento i loro maledetti giochi,
escono dalla loro inesorabile distrazione,
e si chiedono: «È possibile che Marilyn,
la piccola Marilyn, ci abbia indicato la strada?»
Ora sei tu, la prima, tu sorella più piccola,
quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,
sei tu la prima oltre le porte del mondo
abbandonato al suo destino di morte.

7. DAL PRIMO AL SECONDO ‘MOVIMENTO’

Sin dall’infanzia, come emerge dai ricordi, Pasolini mostra i segni di una creatività che attinge alla fonte della vita segni e suoni per esprimere il «senso dell’irraggiungibile». Il poeta sa bene che come la parola poetica anche la musica, oltre a essere condimento della vita e potenziale veicolo di cultura per grandi masse di popolo, è arte che scaturisce direttamente dalle viscere della natura, anche della natura umana. Perciò, i valori che la musica e i suoni apportano agli altri codici espressivi usati dal poeta trascendono la realtà apparente e riconducono sempre alla realtà più profonda. «Se la musica non può essere considerata un vero e proprio linguaggio per la mancanza di un lessico», come scrive lo psichiatra e psicanalista Antonio Di Benedetto, tuttavia:

va considerata la struttura logica di un’esperienza pre-verbale, fortemente legata al nostro passato corporeo.

Con la mediazione dei suoni e dei simboli musicali si torna tutto sommato nei luoghi germinali del proprio sviluppo psichico. Ci si reimmerge in un clima di relazioni quasi simbiotiche o comunque arcaiche. Si salva il ‘verbo’ e il livello ‘paterno’ dell’esperienza. Si accede a un’area psichica più antica, al confine mente-corpo, impregnata di messaggi sensorio-affettivi non ancora simbolizzabili, pertinenti alle relazioni materne primarie. Si riattivano esperienze *simbiotiche pre-verbali*.¹³⁷

In effetti, sembrerebbe che l’inespresso (rinvio a un’esperienza simbiotica pre-verbale?) prenda forma sonora nel grembo sonoro della terra e della lingua materna, tante volte sacralizzati e composti di ‘Carne e Cielo’. Se è così, l’infinito (il Cielo) custodito nel ventre materno (la Carne) si riversa nell’opera, forse perché qui il poeta può meglio elaborare il dramma. Così, nella musica, e nei suoni, Pasolini trova il punto di congiunzione, esterno a sé, tra ‘Carne e Cielo’, due poli di una dialettica della passione opposti e contraddittori sempre in relazione – come testimonia la lettura e l’interpretazione che il poeta fa della *Siciliana* (BWV 1001) di Johann Sebastian Bach.

Per queste ragioni, se la ricerca della musica sposata alla parola del filologo laureato in Lettere con una tesi sul Pascoli è coerente con gli studi sulla poesia e sulla musica, – dove il confine tra poesia e musica è continuamente varcato, o forse non c’è – è significativo che il

¹³⁷ ANTONIO DI BENEDETTO, *Prima della parola. L’ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell’arte*, cit., p. 197.

poeta approdi alla lingua greca, la cui parola, per la sonorità che contiene, è capace, nella sua visione, non solo, di esprimere la «cosa reale», ma anche di mettere in comunicazione l'uomo con l'infinito.

Dalle prime poesie in friulano, fino all'inizio degli anni Sessanta, cioè fino a quando il poeta crede che la parola possa influire sulle relazioni umane, la parola musicale s'immerge nello 'stile' che dà forma alla poesia e anche alle canzoni. Ma già dalla fine degli anni Sessanta, quella fiducia viene meno e la parola si fa più pratica, funzionale, meno musicale, le immagini cinematografiche prendono il sopravvento, così pure le polemiche giornalistiche. È il periodo della 'disperata vitalità' quando Pasolini dice che la morte non è nel non poter comunicare ma nel non essere compresi, come se il complesso di segni e di simboli del quale è fatta, non solo l'opera, ma la sua stessa vita, non abbia più significato per il tempo. Da quando la cosiddetta 'rivoluzione antropologica' è penetrata dentro l'anima del popolo e l'ha stravolta, rendendola funzionale soltanto a progetti consumistici e l'uomo, nella visione di Pasolini, è diventato appendice della grande produzione mondiale di beni, gradualmente anche a me è sembrato di percepire l'opposizione fra i suoni del mondo e il silenzio urlante del poeta, sempre più solo. L'approdo si è rivelato carico di delusione, disperazione, abiura: se all'inizio il silenzio aveva una dimensione collegata alla ricerca di infinito (al di là del senso religioso del termine), alla fine (ben dopo *Il Vangelo secondo Matteo*) ne ha una umanissima; come nel *Pianto della scavatrice* dove il confine tra ciò che muore e ciò che nasce nel divenire storico è segnato dall'urlo, che solo l'artista sente perché questi processi trasformativi avvengono sempre nel silenzio più totale dei significati dentro la Storia. Laddove non si è compresi, il silenzio è un urlo che testimonia la solitudine e fa perdere di vista persino il senso stesso dell'amore, cioè del proprio esistere nel mondo. Tuttavia, solo con l'amore vissuto attraverso una reale conoscenza delle «forme del mondo» l'anima può crescere, giacché:

Solo l'amare, solo il conoscere
conta, non l'aver amato,
non l'aver conosciuto. Dà angoscia

il vivere di un consumato
amore. L'anima non cresce più.

[...] ¹³⁸

¹³⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Il pianto della scavatrice*, in *TP I*, p. 833.

Perciò è ancora bisogno di musica: arcaica e decontestualizzata, condimento del mito, la cui ricerca conduce nel Terzo Mondo, in quei paesi che appaiono al di fuori dei movimenti del grande capitale.

Un capovolgimento si ha negli anni Settanta, quando gli estremi tentativi resistenziali di ‘applicare’ la musica che verticalizza l’espressione della realtà si scontrano con la ‘mutazione antropologica’: con l’uomo trasformato in merce s’avvia il trionfo della pornografia (che deflagra con *Salò o le 120 giornate di Sodoma*). Il sacro, il profondo inesprimibile, evocato dalla musica, non ha più senso e la musica non riesce a ‘verticalizzarsi’ in un mondo fondato sul denaro. Eppure, se il cuore oscuro della realtà non risuona più e la musica esce di scena con il suicidio della pianista in *Salò*, il ballo finale del film sembra esprimere ancora il desiderio, utopico come non mai e ancora accompagnato dalla musica, di recuperare ciò che di bello la cultura popolare un tempo esprimeva.¹³⁹

Consapevole di aver trascurato molti aspetti di un’indagine che meriterebbe ulteriori approfondimenti, integrazioni, e forse anche modifiche, nel primo ‘movimento’ mi sono sforzata di guardare dall’alto l’immensa ed eterogenea opera di Pasolini mantenendo il filo rosso sul modo in cui il poeta traduce gli stimoli sonori in ricerca di senso. Così variamente articolato, il percorso è stato una sorta di cammino sonoro non lineare, intermittente nel suo farsi come quello delle lucciole, in cui gli improvvisi bagliori sonori, simboli di una umanità non corrotta, che danza e canta innocente, si sono fatti col tempo più effimeri e fragili e i silenzi sono aumentati, a volte anticipando le incursioni del ‘sacro’,¹⁴⁰ fino a quando

¹³⁹ Così commenta a proposito Bassetti: «[...] la danza così come le musiche che la suscitano fungono in Pasolini da epitome dell’innocenza, da emblema dei più umili la cui grazia incorrotta emerge proprio attraverso la pura forza elementare delle movenze, attraverso quell’impeto istintivo che è comunione non mediata con la pulsazione vitale; il ballo, in altre parole, è ad un tempo catalizzatore e sbocco della esuberanza primigenia di quei giovani maschi, che per suo tramite ritornano ad uno stato di innocenza, di purezza primordiale, a quella «disperata, antica vitalità» — che Pasolini stesso definiva «una forma di religiosità», certamente pagana — che può rigenerare gli individui, essa soltanto, facendo loro scudo contro le molteplici corruzioni e degenerazioni della civiltà». SERGIO BASSETTI, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in SERGIO MICELI, *Norme con ironie: scritti per i Settant’anni di Ennio Morricone*, cit., p. 41.

¹⁴⁰ Ciò che la realtà apparente nasconde emerge forse dal silenzio, come nel *Vangelo secondo Matteo* quando l’apparizione del divino avviene nel silenzio assoluto? E cosa indica il ritorno del suono (nella sceneggiatura sono indicati con una precisione certosina i suoni che devono seguire al silenzio: il canto degli uccelli, il cigolio di un secchio o la musica di Bach)? Ha ragione Moravia a definirlo ‘silenzio espressivo’ e a sottolineare la vertigine che si produce nello spettatore: «Pasolini ha capito il valore plastico e poetico, così del silenzio, come della parola. Diciamo subito che i silenzi sono la forza del film [*Il Vangelo secondo Matteo*] e le parole la debolezza. I silenzi di Pasolini sono affidati all’organo che è più legato al silenzio: gli occhi. Non parliamo

gli uomini, la storia e i linguaggi sono mutati, e con essi lo stile del poeta.

Sembra la mimesi della vita stessa: l'uomo arriva dal 'nulla' e al 'nulla' ritorna con la morte che per Pasolini non consiste nel 'non comunicare', ma nel non poter essere compresi: il silenzio esistenziale degli ultimi anni è l'eremo della Torre di Chia quando il poeta non crede più nella possibilità di farsi comprendere dai contemporanei, abiura le sue illusioni iniziali di uomo e artista e espone, nudo, il proprio corpo fotografato da Dino Pedriali attraverso i vetri delle finestre, diaframma trasparente che insieme unisce e divide l'interno dall'esterno. «Oggi quest'occhio [di Pedriali] ci dà l'illusione di entrare nella camera da letto di un poeta ma in realtà ci lascia fuori da un luogo definitivamente chiuso»¹⁴¹ scrive Bazzocchi; è vero, ma in realtà dalla morte di Pasolini l'opera e la stessa sua vita hanno funzionato come uno specchio per chi è mosso dalla necessità di comprensione e anche per il mondo della musica che non ha mai smesso di riconoscerne il valore.

Da questa constatazione prende l'avvio il secondo 'movimento', la parte più 'musicologica' di questo studio che è un tentativo di comprendere le ragioni per cui Sylvano Bussotti e Ettore De Carolis siamo stati ispirati dall'opera del poeta e come il pensiero pasoliniano, condensato nel cortometraggio *Che cosa sono le nuvole?*, parli agli uomini del tempo e, vedremo, ancora a noi oggi.

qui degli occhi degli spettatori, bensì degli occhi dei personaggi. Le sequenze silenziose del *Vangelo secondo Matteo* sono le più belle, appunto perché il silenzio è il mezzo più sicuro per farci fare il salto vertiginoso all'indietro che ci propone Pasolini con il suo film. La parola è sempre storica; il silenzio si pone fuori della storia, nell'assolutezza delle immagini: il silenzio della Annunciazione, il silenzio che accompagna la morte di Erode, il silenzio degli apostoli che guardano Gesù e di Gesù che guarda gli apostoli, il silenzio di Giuda che sta per tradire, il silenzio di Gesù che sa di essere tradito. Il silenzio nel film di Pasolini non è, d'altra parte, quello del cinema muto, cioè un silenzio per difetto; bensì è il silenzio del parlato, cioè un silenzio plastico, espressivo, poetico». Recensione di Alberto Moravia a *Il Vangelo secondo Matteo*, in «L'Espresso», 4 ottobre 1964.

¹⁴¹ Elio Grazioli e Marco Antonio Bazzocchi presentano il volume che raccoglie gli scatti di Dino Pedriali dedicati a Pier Paolo Pasolini. *Pier Paolo Pasolini fotografie di Dino Pedriali*, Monza, Johan & Levi 2011. Cfr. <http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/pasolini-ritratto-da-dino-pedriali> (pagina visitata il 6 giugno 2017).

SECONDO MOVIMENTO

MUSICA PER PASOLINI

CAPITOLO III

MEMORIA: VOCI E ORCHESTRE DI BUSSOTTI PER LA BANDIERA ROSSA DI PASOLINI

1. QUESTIONI DI METODO

Questa analisi si propone come riflessione critica sulla parte di *Memoria* di Sylvano Bussotti che intona il testo dell'epigramma *Alla bandiera rossa* di Pier Paolo Pasolini.¹ I due testi, poetico e musicale, sono pressoché coevi: *Alla bandiera rossa*, composto tra il 1958 e il 1959, è incluso nella raccolta *La religione del mio tempo*, pubblicata nel 1961; *Memoria*, nella parte dedicata alla lettura dell'epigramma di Pasolini, riporta, in partitura, la data del 20 giugno 1962. Nonostante la contemporaneità e le lettere di Bussotti a Pasolini, da cui emerge il desiderio di confrontarsi con il poeta sul tema del rapporto fra musica e poesia proprio in relazione a quest'opera,² sembrerebbe non esserci stata alcuna collaborazione fra i due

¹ Non ci sono in letteratura altre letture analitiche del tema qui trattato: questo è dunque il primo contributo allo studio del rapporto fra testo di Pasolini e musica di Bussotti in *Memoria*. Ringrazio Paolo Emilio Carapezza per aver condiviso con me i suoi ricordi di quegli anni e per i suoi preziosi suggerimenti.

² Le lettere sono contenute in ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 228-233. Calabretto scrive di un legame di amicizia fra Bussotti e Pasolini confermato, secondo lo studioso, dal carteggio fra i due (*ivi*, p. 167). Eppure Bussotti dà sempre del 'lei' a Pasolini, dalla prima all'ultima lettera, ed è presumibile che Pasolini faccia lo stesso. Da una conversazione telematica (6 luglio 2016) che ho avuto con Rocco Quaglia, compagno di Sylvano Bussotti, è arrivata la conferma: Pasolini e Sylvano non si parlarono mai direttamente. Ovvero non si incontrarono mai. Si trattava senza dubbio di un rapporto cordiale, tuttavia definirlo amicizia potrebbe essere fuorviante all'analisi perché si rischierebbe di supporre una condivisione del progetto, almeno nelle parti fondanti del rapporto fra musica e testo, che non pare esserci stato. Non possediamo le lettere di Pasolini, ma Bussotti nelle sue fa riferimento a due lettere e a una cartolina ricevute dal poeta. La più significativa avrebbe dovuto essere la lettera di Pasolini in risposta al compositore che, il 26 dicembre 1961, gli aveva posto due questioni: il permesso di includere l'epigramma *Alla bandiera rossa* nella sua ultima composizione e la richiesta di poter discutere con lui «dei rapporti possibili (o impossibili?) tra poesia e musica». Si può presumere che la risposta di Pasolini non sia stata molto articolata se Bussotti

artisti, giacché non abbiamo riscontro delle risposte di Pasolini che sarebbero state utili a ricostruire il dato. Quale tipo di analisi può, dunque, essere utile a far emergere le convergenze o le distanze fra il testo poetico e il testo musicale? In una simile condizione ermeneutica bisogna tener conto di diversi elementi, anche di natura extra-musicale, che facciano luce sull'incontro tra due testi apparentemente molto distanti fra loro. Nelle pagine seguenti, quindi, prendo in esame le idee che Pasolini esprime sulla musica, e più in generale sull'arte, anche se non riguardano direttamente *Memoria*; il significato che Bussotti e Pasolini affidano alla ricerca artistica e intellettuale, per entrambi fortemente interdisciplinare; la temporalità storica, socio-politica e culturale, premessa fondamentale per la comprensione dei due testi, musicale e poetico, e del loro valore semantico; e, infine, connetto questi dati all'analisi testuale, letteraria e musicologica e all'esame del rapporto che nasce dall'unione di parole e musica.³

Trattandosi di una materia complessa, in cui si intrecciano più livelli di informazioni e al fine di rendere chiaro al lettore cosa nelle pagine seguenti appartenga al dato oggettivo e cosa all'interpretazione conseguente all'analisi e a quella più libera, faccio riferimento, per lo studio dei testi al criterio usato da Paul Attinello in *Signifying Chaos: A Semiotic Analysis of Sylvano Bussotti's Siciliano*,⁴ di cui riprendo l'utilizzo, come indicatori dei paragrafi o dei

replica (5 gennaio 1962) con un semplice ringraziamento e conclude con la promessa di mantenerlo informato sugli sviluppi del suo lavoro. La breve replica di Bussotti fa pensare che Pasolini non dà le risposte dettagliate che il compositore spera di ricevere, limitandosi probabilmente a riconoscergli il consenso a musicare il suo epigramma. Le altre lettere di Bussotti a Pasolini contengono: a) la proposta di un breve incontro a Roma per discutere dell'epigramma *Alla bandiera rossa* inserito in *Memoria* (lettera del 22 luglio 1962); b) l'invito a Palermo alla terza "Settimana Internazionale Nuova Musica" che non risulta accolto da Pasolini (lettera del 26 agosto 1962); c) il consenso a utilizzare un verso di Pasolini tratto da *Alla mia nazione* nella composizione musicale intitolata *All'Italia* (lettera del 15 giugno 1967); ecc... si tratta dunque di 'comunicazioni di servizio', seppur molto affettuose e partecipate da parte di Bussotti, da cui non emerge affatto un'interlocuzione su temi riguardanti l'arte o il rapporto fra musica e poesia.

³ L'analisi di questo terzo livello linguistico-espressivo, ossia del modo in cui musica e poesia entrano in relazione e interagiscono, mi è stata suggerita dagli studi di STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, cit.; -, *La «canzone d'autore»: dal concetto alla serie di studi*, saggio introduttivo alla nuova serie de *La canzone d'autore, fra musica e poesia* cit.; -, *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in E. Careri e G. Ruberti (cur.), *Le forme della canzone*, cit. e -, *La canzone d'autore come terreno d'incontro tra "colto" e "popolare" (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», Anno XXII n. 1-2, 2016, Lucca, LIM, pp. 73-104.

⁴ Si tratta di un *paper* che Paul Attinello, docente di musica moderna e contemporanea presso la *Newcastle University*, ha scritto nel dicembre del 1987 e ha letto all'Università della California, Santa Barbara, nell'aprile del 1992 in occasione della *West Coast Conference of Music Theory and Analysis*. Un profilo dell'autore è consultabile a questo indirizzo:

capoversi, delle prime quattro lettere dell'alfabeto greco corrispondenti ai quattro livelli di analisi che vanno dalla esposizione degli elementi oggettivi all'interpretazione:⁵ comincio dal livello *alfa* (α) che contiene i dati oggettivi su cui si fonda l'analisi dei testi; il livello beta (β) riporta l'analisi dei dati; il livello gamma (γ) rinvia all'interpretazione dei dati oggettivi o dell'analisi; e nel delta (δ) tento una più libera e generale interpretazione confrontandomi, ove possibile, con la letteratura esistente.⁶ Qualche volta può essere necessario accostare due o più livelli nello stesso paragrafo. In tal caso, dichiarerò di volta in volta con precisione dentro il corpo del testo, le lettere greche corrispondenti ai livelli trattati.

http://www.ncl.ac.uk/sacs/staff/profile/paul.attinello#tab_profile (pagina visitata il 10 settembre 2017).

⁵ «Paragraph numberings identify linear relations between their subjects in the normal matrix of a treatise. In addition, each paragraph has an identity on another scale, one running from objectivity to interpretation. Four levels are employed herein: an alpha (α) level of “objective” received or commonly agreed facts; a beta (β) level of the analysis of facts, employing relatively straightforward methods; a gamma (γ) level of the interpretation of analyses or facts; and a delta (δ) level of freer interpretation and reaction. Paragraph indentations are employed to enable the reader to follow this structure. Thus, the heading “2.12- β ” implies that the ensuing singly-indented paragraph is the second major section, first subsection, second subsection of that subsection; and that it is essentially objective yet analytical». PAUL ATTINELLO, *Signifying Chaos: A Semiotic Analysis of Sylvano Busotti's Siciliano*, Berkeley, Music Department at the University of California 1992, pp. 84-85.

⁶ Il confronto ha luogo con la critica che si è occupata di questioni più generali riguardanti il periodo storico, le idee sull'arte e le biografie di Pasolini e Busotti.

2. LA RICERCA CULTURALE DI BUSSOTTI E PASOLINI NEGLI ANNI SESSANTA

Artisti capaci di captare con i sensi anche la più piccola, impercettibile, variazione del palpito vitale e dargli corpo e forma, Pasolini e Bussotti, già negli anni Sessanta, avvertono nel mondo i segni dei tempi che mutano: il consumismo polverizza a poco a poco l'integrità dell'uomo, il potere si rinchiude in olimpi remoti e disumani, gli Stati nazionali, i partiti politici, l'arte, la cultura⁷ si reggono su fragili equilibri e le reazioni si disperdono in mille rivoli. Si insegue il totale rinnovamento dei linguaggi dell'arte in una più o meno aperta e radicale rottura con la tradizione: linguaggi nuovi, o falsamente tali, e costruiti su basi utilitaristiche nascono per soddisfare le esigenze della diffusione della cultura di massa; altri si affermano, più sperimentali, apparentemente distanti, o forse molto confinanti, rispetto a una realtà che in pochi sanno veramente decifrare, ma che ai più appare ricca di traguardi e di nuove speranze da raggiungere. I partiti di sinistra, convinti che la soluzione al problema della povertà stia nel convertire le culture popolari alla cultura della classe dominante, sono responsabili per Pasolini di una totale borghesizzazione delle classi popolari.⁸ Un malessere diffuso si spande sui felici anni Sessanta e una parte del mondo della musica se ne fa portavoce, – le canzoni dei cantautori divengono veicolo di messaggi sociali: il confine fra canzone e poesia si assottiglia – contrapponendosi alle rappresentazioni del benessere consumistico di un'Italia 'gaudente e volgare'.⁹

Anche la musica colta riflette il fermento di quei tempi; nel dibattito si prende posizione

⁷ Per 'cultura' qui si intende «il sapere e il modo d'essere di un paese nel suo insieme, ossia la qualità storica di un popolo con l'infinita serie di norme, spesso non scritte, e spesso addirittura inconsapevoli, che determinano la sua visione della realtà e regolano il suo comportamento». PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi 1976, p. 87.

⁸ C'è anche la televisione che contribuisce alla contrazione dei dialetti (i teleabbonati nel 1960 sono due milioni e undicimila, nel 1969 saranno nove milioni), all'affermazione di nuovi stili di vita e alle trasformazioni dei contenuti e delle forme dell'arte. Tra queste, la musica: è l'epoca degli urlatori e dei *juke-box*, del *twist*, del *cha-cha-cha*, della *bossa nova* e dell'*hully-gully*, di Modugno che rivoluziona il modo di cantare marcando un confine netto con i predecessori, dei cantautori (Paoli, Bindi, Ciampi, Tenco, De André, Endrigo, Lauzi), dei letterati che scrivono canzoni con Cantacronache, del folk revival sulla scia americana - segnata da Bob Dylan, Joan Baez e Pete Seeger - del Festival di Sanremo, del boom discografico, dei cantanti 'ragazzini' – Morandi, Bobby Solo, Rita Pavone, Celentano – e dei Beatles che verranno in *tournee* in Italia nel 1965 (del 1962 è il loro primo disco *Love me do*), dei grandi raduni e del suicidio di Luigi Tenco a Sanremo (1967).

⁹ Per uno studio panoramico sulla musica leggera dell'epoca cfr. GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana*, cit., cap. V, pp. 141-198. Utile a ricomporre il quadro culturale dell'epoca il saggio di SANTI FEDELE, «In un'Italia gaudente e volgare». *Gli intellettuali e la Grande trasformazione*, «Humanities», III, numero 6, giugno 2014. Disponibile online (pagina visitata il 25 agosto 2017): <http://humanities.unime.it/riviste/6/fedele.pdf>

ora a favore di un dialogo fra creazione musicale, storia e trasformazioni sociali (contro la massificazione della cultura) ora contro qualsiasi compromissione dell'arte con le vicende sociali.¹⁰ In quegli stessi anni, come vedremo, a Palermo un gruppo di intellettuali organizza le "Settimane Internazionali Nuova Musica" e propone l'ascolto di composizioni di autori contemporanei, all'insegna dell'avanguardismo e di una magmatica commistione delle arti. Di «pitture cantabili, musiche da guardare, sculture sonanti»¹¹ scrive Bussotti, mentre già da molti anni gli elementi figurativi e musicali hanno un fortissimo impatto sulle opere di Pasolini.

La società dunque muta e Pasolini, che si era confrontato con il pensiero di Gramsci¹² sui rapporti tra espressione artistica e società, sollecita il Pci a un maggiore impegno e si chiede cosa possano fare gli intellettuali per favorire l'autonomia di pensiero dell'individuo, ridotto nella sua visione a consumatore di 'cultura' e beni imposti dall'alto: gli ideali sostenuti dalla 'bandiera rossa' vanno sgretolandosi. D'altra parte – se negli anni Sessanta prevale il bisogno di ripartire da zero, i nessi tradizionali (popolari e colti) vanno perdendosi e si tende a separare la cultura alta dalla cultura di massa (piccolo-borghese) – Pasolini e Bussotti fondano il loro pensiero sull'*et-et* e non fanno una piega di fronte alle contraddizioni.¹³

«Il suo giudizio sulla musica contemporanea è tanto negativo da indurla a rifiutarne

¹⁰ Sul rapporto di mutua reciprocità tra trasformazioni sociali e musica, cfr. l'ottimo articolo di NIKIL SAVAL, *Il muro del suono*, «Internazionale», 22 aprile 2011.

¹¹ SYLVANO BUSSOTTI, *A Fedele D'Amico*, in *Sylvano Bussotti e il suo teatro*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Ricordi 1976, p. 18.

¹² Anche Bussotti interpreta musicalmente il pensiero di Gramsci nel poema sinfonico per quartetto d'archi e orchestra *I semi di Gramsci* da cui nascerà poi il *Quartetto Gramsci (1962-1971)*. Cfr. MASSIMO MILA, *Sylvano Bussotti: "I semi di Gramsci"*, «La Stampa», 28 agosto 1974.

¹³ Si è già detto nei capitoli precedenti della posizione contraddittoria di Pasolini nei confronti della canzonetta di consumo, da una parte corruttrice e, dall'altra, magica e poetica per la sua capacità di rievocare un tempo perduto, cfr. *Rinnoviamo i canzonieri! Le parole dei poeti. Rinnoviamo i canzonieri!*, *Le parole dei poeti*, cit., ora in -, *SLA II*, pp. 2725-2726. Cfr. capitolo II, p. 75. Bussotti, dal canto suo, non è da meno. Intervistato nel 2010 da Antonio Gnoli per «La Repubblica», così risponde al giornalista che lo invita a raccontare le ragioni della sua scelta di andare al Festival di Sanremo: «Beh, non è che cantassi o suonassi. [...] Volevo rendere l'atmosfera meno incombente, sdrammatizzare la musica alta. [...] Nei linguaggi del suono e della musica non vedo grandi differenze. A volte la canzonetta, che viene banalmente presentata come una cosa minore, è in realtà assai più bella e riuscita di tante pretenziose opere della grande musica. [...] Con il mio compagno Rocco vediamo parecchia televisione. Molti artisti ostentano di non guardarla. Non me ne vergogno. Seguo gli oroscopi e adoro i Simpson, mi piacerebbe scrivervi sopra una musica». ANTONIO GNOLI, *Sylvano Bussotti io, amico di Adorno ora farei musica per i Simpson*, «La Repubblica», 10 aprile 2010, consultabile online (pagina visitata il 25 agosto 2017). <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/04/07/silvano-bussotti-io-amico-di-adorno-ora.html>

l'esperienza e la collaborazione?». La domanda è per Pasolini, formulata da un lettore del settimanale «Vie Nuove» - Mario Liverani - nel 1962, lo stesso periodo di *Memoria* di Bussotti.

Ci sono molte ragioni per cui preferisco la musica classica a quella contemporanea come commento ai miei film. La prima è stilistica: la creazione cioè di un *pastiche* linguistico, fortemente accentuato, “a contrasto” [...] che [...] serve a rappresentare con più drammaticità quello che voglio dire [...] E poi io sono... «una forza del Passato» [...] È un'idea sbagliata – dovuta come sempre alla mistificazione giornalistica – quella che io sia un ... «modernista». Anche i miei più fieri sperimentalismi non prescindono mai da un determinante amore per la grande tradizione italiana ed europea. [...] Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato: i borghesi non amano nulla, le loro affermazioni retoriche di amore per il passato sono semplicemente ciniche e sacrileghe: comunque, nel migliore dei casi, tale amore è decorativo, o «monumentale», come diceva Schopenhauer, non certo storicistico, cioè reale e capace di nuova storia. Mi lasci amare Masaccio e Bach, e detestare la musica sperimentale e la pittura astratta.¹⁴

Alla luce di questa risposta, si spiega il ritegno di Pasolini a lasciarsi coinvolgere da Bussotti, il cui sperimentalismo musicale forse lo rendeva un po' sospetto ai suoi occhi, pur approvando le ragioni di contesto, che condivideva. Forse Bussotti a quel tempo comprendeva Pasolini più di quanto Pasolini comprendesse Bussotti. Coltivare la tradizione per renderla una forza viva della rivoluzione, è un sublime ossimoro che tuttavia accomuna i due artisti. Bussotti conosceva certo l'aforisma di Rudolf Kolish, celebre violinista cognato di Schönberg, «La tradizione è rivoluzione permanente», assai spesso citato da Heinz-Klaus Metzger, discepolo prediletto di Adorno e per molti anni compagno di Bussotti. Il recupero del passato si configura per entrambi come memoria viva: capace di proiettare nel futuro per Bussotti e disperazione progressiva per Pasolini che, mentre assiste impotente alla morte del passato nel presente, ripiega verso una sorta di Preistoria prima, e di Utopia dopo, che ricongiunga passato e futuro (cfr. *Profezia e Pilade*) – giacché «Piange ciò che muta, anche/per farsi migliore. La luce/del futuro non cessa un solo istante/ di ferirci: è qui, che brucia/in ogni nostro atto quotidiano [...]».¹⁵ «Memoria del futuro» è stato scritto a proposito del fare

¹⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Le belle bandiere, Dialoghi 1960-1965*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Roma, Editori Riuniti 1996, pp. 233-234.

¹⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Il pianto della scavatrice, [Le ceneri di Gramsci]*, in *TP I*, p. 849.

creativo bussottiano¹⁶ e *Memoria* indica il ricorso a tradizioni musicali che per il compositore sono fondanti,¹⁷ ma anche qualcosa che non va dimenticato ed è connesso con la realtà presente (la scelta dei testi per *Memoria* è significativa).

Certo, il mistero della creazione esprime qualcosa che va oltre la rappresentazione del presente. «Ma – scrive Bussotti – se la musica si dovesse spiegare per forza, saremmo stupiti nel riconoscervi dentro i tenaci motivi del senso umano e politico, al punto di vanificare forse la bellezza e l'estetica in favore delle testimonianze e della *vox populi* che detta... [...] allora è meglio raccontare tante piccole storie, o attaccar polemica, oppure astutamente, palpare sensitive plaghe di pelle, abissi d'animo».¹⁸ L'opera si fa magmatica, non rimanda soltanto alla realtà esterna. C'è in essa «Carne e Cielo», vivificati da quell'*eros* necessario a congiungere per Bussotti memoria e desiderio (proiezione nel futuro).¹⁹ Scrive Paolo Emilio Carapezza: «Sylvano [...] la vita – così sembra almeno – la vive e la scrive contemporaneamente ogni giorno».²⁰ Anche Pasolini, come Bussotti, vive e scrive in presa

¹⁶ Cfr. DANIELA IOTTI, *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La Passion selon Sade a Lorenzaccio*, Quaderni di Musica/Realtà, LIM editrice 2014, p. XVI.

¹⁷ Il rapporto con la memoria per Bussotti, come è stato più volte sottolineato dalla critica, si manifesta nell'opera sia con la presenza di una forte componente autobiografica, sia nella forma dell'autocitazione attraverso il riutilizzo di materiali già usati in opere precedenti. Cfr. DANIELA IOTTI, *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La Passion selon Sade a Lorenzaccio*, cit., p. XV. Potremmo dire lo stesso dell'intero *corpus* pasoliniano, caratterizzato da un intreccio di esperienze diverse e sempre in movimento con continui rimandi, sovrapposizioni e rimescolamenti.

¹⁸ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *I suoi teatri*, Catalogo stampato per la mostra di Sylvano Bussotti alla Galleria «La Tavolozza», Palermo, maggio – giugno 1993. Pagine non numerate.

¹⁹ «Come definiresti la tua musica», chiede Dacia Maraini a Bussotti. «Carnale», risponde lui. *Sylvano Bussotti*, in DACIA MARAINI, *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani 1972, p. 110. «Una lotta, cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo» scrive Pasolini (nel 1950) della musica di Bach. Cfr. anche *Note e notizie sui testi*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in *SLA II*, p. 2879. Il comune sentire fra Pasolini e Bussotti sembrerebbe partire proprio da questa energia vitale da cui si genera ogni movimento che investe il corpo e stimola il desiderio. La poesia pasoliniana acquista corpo grazie a una espressiva dimensione figurativa e sonora del mondo che è percepito con tutti i sensi: «[...] capii che quel ponte, quelle case, quella città, io non le vedevo con gli occhi, ma era una musica, una musica dolorosa e altissima, a suggerirmene le immagini» (PIER PAOLO PASOLINI, *Un mio sogno* [1946], in *RR I*, p. 1304). E così anche Bussotti, nel racconto di Paolo Emilio Carapezza «Sempre [Bussotti] ha cercato d'amplificare la frase di Goethe presa a bandiera dagli espressionisti l'orecchio è muto, la bocca è sorda, ma l'occhio sente e parla in un suo denso epigramma orecchio, bocca e tutt'organi e sensi sentono e parlano con l'occhio. Con vivo desiderio disvela». PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *I suoi teatri*, cit. Dal desiderio scaturisce per Pasolini l'ansia di possesso che si sublima attraverso la pittura: ciò che non può possedere col corpo, lo dipinge. In *Amado mio*, Desiderio (*alter ego* di Pasolini) dice a Benito, di cui è innamorato: «Sai perché ti faccio il ritratto? aggiunse poi rivolto al ragazzo. No rispose Benito [...]. Perché non posso baciarti [...]. Gli occhi e le labbra che sto disegnando... vorrei baciarli». PIER PAOLO PASOLINI, *Amado mio*, in *RR I*, pp. 215-216.

²⁰ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *I suoi teatri*, cit.

diretta. Perciò non ha tempo di costruire architetture, né di mondare da contraddizioni e aspetti oscuri la realtà rappresentata, come fa chi prima vive e poi scrive. C'è tutto nella scrittura pasoliniana: «Bisogna che io mi esprima in musica [...] la vera, necessaria novità consisterebbe nella vera e propria tecnica musicale. Apporterei delle nuove note stonate e per indicarle dovrei inventare dei **nuovi segni**. Lei pensa che sarebbe **un caos**, vero?». ²¹ 'Un caos' scrive Pasolini; di certo, *Memoria*, inseguendo la realtà, infrange i canoni della bellezza, intesa come armonia. Ecco perché l'arte per Pasolini e Bussotti ha bisogno d'amore e l'amore non può essere disgiunto dallo slancio vitale ²².

Senza scambio di vita non si arriva agli 'abissi d'animo'. ²³ Come dire che nel magma si

²¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Atti impuri*, in RR I, p. 106 (neretto mio). È una citazione carica di senso sulle tecniche espressive di Pasolini che sembrano anticipare alcune caratteristiche della musica della seconda metà del Novecento, quando la notazione tradizionale non basta più a soddisfare le esigenze della nuova musica e i compositori inventano una miriade di segni nuovi. Anche Bussotti riporta in partitura un ampio repertorio dei segni, tradotto in italiano e in inglese. Cfr. SYLVANO BUSSOTTI, *Memoria con voci e orchestre*, Firenze, Aldo Bruzzichelli Editore – Ancona, Berben edizioni musicali s.d. Per approfondire cfr. MAURIZIO MAGGIORE, ANNA MARIA CORDUAS, TINA DI NATALE, *Triesis. Appunti di semiografia musicale con esercizi*. Milano, Curci 2007, e l'ottimo articolo di PAOLO BOLPAGNI, *Musica visiva / colori immateriali. Tentazioni sinestesiche e prospettive intermediali negli anni Sessanta-Settanta*, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1818>. (pagina visitata il 10 settembre 2017).

²² Per una completa trattazione del tema del rapporto tra *eros*, slancio vitale, autobiografia e opera in Bussotti, rimando al fondamentale testo di DANIELA IOTTI, *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La Passion selon Sade a Lorenzaccio*, cit. A p. 29 la studiosa scrive: «La componente erotica agisce, poi, come costante riferimento autobiografico [...] o ancora come precipua motivazione compositiva. Il binomio musica-sessualità è un tema su cui Bussotti ritorna frequentemente nei suoi scritti». Sorprende il comune sentire di Bussotti e Pasolini sul binomio musica-sessualità che si esprime attraverso la voce, il corpo che danza o suona uno strumento musicale. Cfr. la lunga citazione bussottiana, da *Disordine alfabetico*, riportata da DANIELA IOTTI, *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La Passion selon Sade a Lorenzaccio*, cit., pp. 29-30 e la descrizione che Pasolini, nel poemetto in terzine *La Guinea*, fa di tre suonatori e di una immaginaria danza tribale, dove con un riferimento al coito il poeta esprime per analogia il suo feticismo sessuale. Non mi dilungo sul tema che ritorna in tanta ottima letteratura critica su Pasolini e, come abbiamo visto, anche su Bussotti. Qui mi preme sottolineare la consonanza fra i due artisti per i quali la dimensione erotica non è scindibile dalla vita e dall'opera. *La Guinea*, scritta nel 1962, nello stesso anno viene pubblicata in versione orale, letta da PIER PAOLO PASOLINI, *La Guinea detta dall'autore*, in *La loro voce, la loro opera*, a cura di Sergio Bardotti e Paolo Bernobini, Roma, Edizioni letterarie RCA italiana 1962. Confluisce poi nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, pubblicata nel 1964. Cfr. –, *TP I*, pp. 1085-1092 e 1708-1709.

²³ Cosa sono gli abissi d'animo se non le buie viscere pasoliniane, l'inconscio freudiano, il sottosuolo di Dostoevskij, o quell'età della fanciullezza (che non ha età), che James Hillman, psicoanalista junghiano, chiama condizione del *puer aeternus*. Quando vi si arriva c'è bisogno di un punto unificante, esterno, che aiuti a riemergere/rinascere: quello stesso che vediamo in *Cosa sono le nuvole?* quando «Otello e Jago, morti come burattini, sballottati tra i rifiuti sembrano mimare, tra smorfie e boccacce, il trauma della nascita [...] Otello, riverso tra i rifiuti, vede per la prima volta il cielo, e vede le nuvole, [...] la bellezza viene ora da lì, è soffiata dal cielo. Sono le nuvole»: il punto unificante

mescolano la realtà interiore e la realtà esteriore. Al tempo della creazione di *Memoria* e dell'epigramma *Alla bandiera rossa* la realtà esteriore è già avviata alla cosiddetta 'rivoluzione antropologica' e la bandiera rossa si fa segno dello sgretolamento di quegli ideali che ne avevano segnato la nascita.

Senza questa breve premessa da cui affiora il confronto-scontro di Pasolini e Bussotti con la realtà del tempo e con il passato, senza l'immersione negli 'abissi d'animo', *Memoria* e *Alla bandiera rossa* forse non esisterebbero: in essi la condizione umana esistenziale e storico-determinata è fondamentale e, certo, non può che essere così. Non resta allora che scoprire come tutto ciò si manifesti nella scrittura di Bussotti e come la musica si rapporti con il testo di Pasolini. Malgrado i tratti del pensiero comuni ripercorsi in questa breve disamina,²⁴ anticipo sin d'ora che gli esiti di questa analisi saranno assai problematici e contraddittori. D'altra parte, un'indagine in cui si tentasse di appianare le contraddizioni,

fuori dal loro mondo e in qualche modo eterno e sacro. La citazione è ripresa da MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, cit., p. 100.

²⁴ Per completezza accenno qui alla recensione negativa che Pasolini, qualche anno dopo, farà della pellicola di Bussotti *RARA (film)*. Nel 1970, le posizioni di Pasolini sull'invenzione stilistica sono radicali: l'invenzione è una lotta, l'infrazione dei codici necessaria per esprimere la realtà e l'autore deve essere mosso da piacere misto a sadismo nei confronti della maggioranza degli spettatori che si scandalizzano, urlano, ridono, insomma lo uccidono con le stesse armi che questi ha loro offerto. *RARA (film)* appare a Pasolini oltre quel fronte, già in territorio nemico, l'infrazione del codice non avviene in quest'opera nel modo giusto: «non sulle barricate, ma nel retroterra opposto, dentro il Lager dove tutto è trasgressione, e il nemico è sparito: sta combattendo altrove». Il tema non è, a mio avviso, molto distante da quello espresso nella poesia *Il PCI ai giovani!* Il nemico è la borghesia e la cultura che sostiene, e il nemico sparisce se chi vuole contrapporvisi perde di vista l'obiettivo e, in un momento di autocompiacimento, eccede con la trasgressione. Fa parte del 'gioco' del Potere: la borghesia usa i suoi figli per rinnovare sé stessa. Bussotti, insomma, agli occhi di Pasolini non realizza il martirio, la morte, che ogni autore che voglia sfiorare la verità deve cercare rimanendo «sulla linea del fuoco», senza lasciarsi prendere la mano né dall'impeto eroico verso il martirio (ché semmai bisogna combattere sempre, al di qua del fronte, restando vivi ma sempre sul punto di morire) né dall'applauso di pochi. Cfr. LUIGI ESPOSITO, *Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Milano, Bietti 2013, p. 153; PIER PAOLO PASOLINI, *Il cinema impopolare*, «Nuovi argomenti», n. 20, ottobre-dicembre 1970, ora in -, *SLA I*, pp. 1600-1610. Altre sono le consonanze di poetica nelle opere dei due artisti: cfr. per es. l'opera di Bussotti *Tableaux vivants* nella quale Daniela Iotti – che si sofferma anche sull'intonazione bussottiana in *Cinque frammenti all'Italia* del verso di Pasolini tratto da *Alla mia nazione* – ha visto un collegamento con *La Ricotta* di Pasolini. Cfr. DANIELA IOTTI, *L'aura ritrovata. Il teatro di Sylvano Bussotti da La Passion selon Sade a Lorenzaccio*, cit., pp. 23-24; 43-44; 108-110. Calabretto, che richiama gli studi di Bortolotto e di Jürgen Maedher, mette in evidenza il comune sentire fra Pasolini e Bussotti per la tendenza ad assegnare alla voce un ruolo di primo piano in un momento in cui tra l'altro Bussotti stava approdando al teatro. Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., pp. 227-228, 230. Da approfondire in un'ulteriore analisi sarebbe la tendenza al narcisismo come si esprime nell'opera e nel pensiero e di entrambi gli artisti.

derivanti da una fondamentale inclinazione al *pastiche* e alla contaminazione di entrambi gli autori, risulterebbe con ogni probabilità del tutto fuorviante.

3. ALLA BANDIERA ROSSA

(α) Pasolini nel 1961 pubblica l'epigramma *Alla bandiera rossa*, incluso nella raccolta *La religione del mio tempo* che comprende testi scritti a Roma tra il 1955 e il 1960. Il libro è diviso in tre parti. *Alla bandiera rossa* è inserita nella II parte, a sua volta suddivisa in tre parti: 1) *Umiliato e offeso. Epigrammi* (1958); 2) *Nuovi epigrammi* (1958-1959), il secondo dei quali è *Alla bandiera rossa* (inedito fino alla pubblicazione della raccolta. Altri erano invece già apparsi in riviste e giornali: «Officina», «Botteghe Oscure», «l'Unità», «Paragone»; 3) *Poesie incivili* (1960). Poesia politica, animata da «una incontenibile passione civile, un'insaziabile fame di vita, un irresistibile desiderio di capire e sentire. *La religione del mio tempo* è un libro capace di raccontare in versi un'intera società in subbuglio». ²⁵ Ma come sempre in Pasolini «tanto più il mondo umano viene indagato e posto a giudizio, tanto più l'io straborda, occupando progressivamente ogni recesso della realtà. [...] 'Brucia il cuore' che resta impotente nel vedere come l'alta idea di Storia vagheggiata grazie al mito della Resistenza abbia lasciato il campo alla nuova corruzione; una corruzione delle anime e dei corpi». ²⁶

Per comprendere questi testi bisogna tenere conto allo stesso modo del «momento logico e del momento poetico, intimamente e indissolubilmente fusi», ammonisce Pasolini in un testo pubblicato il 9 novembre 1961 nella rubrica *Dialoghi con Pasolini* di «Vie Nuove», dove definisce *Alla bandiera rossa* «un pezzo polemico a proposito di certe posizioni [...] pigre, conformiste - dei comunisti italiani: ossia delle sopravvivenze del passato». È Pasolini stesso a spiegare il sostrato ideologico e poetico fusi nell'epigramma:

[...] In esso delinea una tragica situazione di regresso nel Sud (come si sa, coincidente con il progresso economico, almeno apparente, del Nord) e concludo augurandomi che la bandiera rossa ridiventi un povero straccio sventolato dal più povero dei contadini meridionali. Forse per questo, Salinari mi chiama, senza mezzi termini, senza appello, «populista». Ebbene, se egli usa questo termine nel senso in cui lo usa Lenin

²⁵ Così scrive Franco Marcoaldi, nella prefazione a PIER PAOLO PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti Novecento 2010, p. IX.

²⁶ *Ivi*, p. X.

in una concreta situazione storica, [...] rifiuto naturalmente di essere definito «populista». [...] Ma se Salinari usa il termine populista [...] nel senso di «marxista che ama il popolo di un amore preesistente al marxismo, o in parte al di fuori di esso», allora [...] potrei anche accettare la definizione. [...] in realtà, se letto nelle sue implicazioni, quell'epigramma pone semplicemente sul tavolo una questione viva e vera, e che, secondo me, il Pci non ha ancora affrontato con piena energia e con piena coscienza. La sua posizione nei confronti del sottoproletariato meridionale, mi pare classica, sì, ma anche vecchia.²⁷ In questo momento, in cui il neo-capitalismo tende o ad addormentare le aristocrazie operaie²⁸ [...] oppure tende a farle irrigidire su

²⁷ Pasolini risponde alla 'burocratica' accusa di populismo mossagli da Salinari, storico del momento organico al Pci, il cui pensiero era carico di un'ideologia marxista molto rigida e, tuttavia, comune nel clima plumbeo di quegli anni. Gli intellettuali e i dirigenti del Pci del tempo non comprendono il populismo pasoliniano: il percorso che questi compiono per giungere a Marx, passando attraverso l'idealismo di Hegel o di Croce, li porta a escludere dal loro orizzonte tutto ciò che considerano fuori dalla Storia. Nella loro visione stanno dentro la Storia, e in qualche modo la producono: la borghesia, che aveva sciolto gli istituti del feudalesimo, mandando a ramengo l'aristocrazia terriera, e il proletariato industriale, prevalentemente urbano, che aveva inglobato il mondo contadino del Nord (bracciantile) e del Centro (mezzadrile). Sui contadini meridionali pesava la cultura servile del latifondo. Sbaglia - per un eccesso di 'sogno retrò' - anche Pasolini quando definisce 'sottoproletari' i contadini meridionali, giacché la maggior parte di loro aspira a migrare al Nord per inserirsi nel mondo industriale, o a ingrossare le già sterminate periferie romane sperando in un lavoro nella burocrazia. I sottoproletari di cui parla e scrive Pasolini in realtà sono proprio quei ceti poco scolarizzati, e persino analfabeti, molto simili culturalmente ai piccolo borghesi, che hanno lasciato le terre di origine ma non sono ancora inseriti nel mondo industriale o burocratico. Sono insomma in *stand-by*, in una specie di limbo sociale e culturale, e hanno portato poco con sé del mondo contadino dal quale provengono, tanto vagheggiato da Pasolini. La polemica tra Pasolini e Salinari è in PIER PAOLO PASOLINI, *Dialoghi con Pasolini su «Vie Nuove»*, n. 44 e 45, novembre 1961. Ora in -, *SPS*, pp. 970-980.

²⁸ Le 'aristocrazie operaie' erano quei piccolo-borghesi e proletari, inquadrati nei Sindacati e nel Pci, che avevano già acquisito cultura di classe e consapevolezza della propria funzione storica. Sono le prime vittime della cosiddetta 'rivoluzione antropologica'. Nel bellissimo libro *Italia quanto sei lunga*, Giovanna Marini raccoglie le sue sconsolate esperienze nelle regioni del Centro e del Nord, dove il consumismo era già diventato la stella polare del progresso e la cultura popolare era un prodotto da museo, da riscoprire attraverso le ricerche antropologiche. Cfr. GIOVANNA MARINI, *Italia quanto sei lunga*, Palermo, L'epos 2004. Tuttavia Pasolini era fortemente contraddittorio: da una parte, invitava polemicamente i dirigenti comunisti (e dei sindacati) ad organizzare i sottoproletari per dare loro una coscienza di classe (che non gli sarebbe mai appartenuta); dall'altra, la sua intima aspirazione era di ritrovare nel futuro - un futuro diverso da quello in costruzione ad opera del grande capitale, non sufficientemente contrastato dal Pci e dai sindacati - il sogno popolare (casarsese) del suo particolarissimo passato. L'ideologia marxista della quale scrive Pasolini è quella razionale delle grandi organizzazioni della sinistra che tralasciavano la coscienza reale della persona, sulla quale pesavano i retaggi, nel migliore dei casi, dell'ideologia estetica risalente a periodi lontani, e le offrivano una coscienza ideologica, cioè falsa, perché imbevuta non di sogno (*Il sogno di una cosa*), ma della certezza che le rotaie della Storia avrebbero condotto tutti verso una giustizia ed una pace universali. Il quadro è complicato ulteriormente dal fatto che la posizione del Pci si divideva in

posizioni dure [...] è evidente che il problema del sottoproletariato meridionale – immenso – si pone sotto una luce nuova: una massa vergine e matura, da chiamare alla sua funzione storica. [...]

Nel mio caso: l'ideologia politica è quella marxista, ma l'ideologia estetica proviene – per quanto poi profondamente modificata – dall'esperienza decadentistica, e trascina quindi con sé, i rottami di una cultura superata: evangelismo, umanitarismo, ecc. L'ideologia politica è proiettata verso il futuro, l'ideologia estetica (dato essenziale nell'operazione di uno scrittore) contiene il passato. Uno scontro, e insieme una fusione.

In altre parole, l'ideologia di uno scrittore è la sua ideologia politica [...] ma calata in una coscienza in cui si dà il massimo del particolarismo individualistico, con tutte le sue sopravvivenze e contraddizioni storiche e concrete. La verifica di quello che succede in questo urto, in questa fusione, è la vera e propria ideologia di uno scrittore [...].²⁹

Qui Pasolini neppure tenta di cercare un equilibrio fra cuore e viscere, luce e buio, passato e presente/futuro, sfera privata e pubblica, ideologia politica e ideologia estetica, pensiero e scrittura, come avviene in *Le ceneri di Gramsci*: siamo di fronte a una fusione dichiarata che è anche scontro. Come nota acutamente Santato: «Alla stagione dell'equilibrio-squilibrio e comunque della tensione attiva tra le ragioni della vita e quelle della storia, tra la passione e l'ideologia segue un vistoso scollamento delle polarità oppositorie che apre la via al ritorno delle ragioni del sentimento, liberate dai nodi di una razionalità rivelatasi incapace di offrire soluzioni alla contraddizione vitale». ³⁰ Nell'epigramma *Alla bandiera rossa* s'innesta la maniera pasoliniana di vivere e vedere il mondo: la Storia, esplosa nella vita con la morte del fratello Guido partigiano e rivelata dal marxismo e dalla lotta di classe, si mescola all'utopia di un passato che appartiene al vagheggiato mondo materno, continuamente rivissuto, che il Poeta non vuole perdere. In Pasolini Marx è incomprendibile senza Proust: la memoria di derivazione proustiana si mescola qui con la necessità di guardare alla realtà politica e sociale nella maniera più oggettiva possibile.

diverse linee programmatiche, a volte in contrasto fra di loro, per l'esigenza che aveva il Partito di raggiungere il maggior numero di elettori – la maggior parte dei quali erano egemonizzati dalla cultura di massa – e quindi di orientare anche il lavoro di quegli intellettuali che svolgevano la loro attività di ricerca ai margini del Partito. Cfr. NELLO AJELLO, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Bari, Laterza 1997.

²⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Dialoghi con Pasolini su «Vie Nuove»*, cit., ora in -, *SPS*, pp. 973-974.

³⁰ GUIDO SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, cit., p. 275.

3.1. Analisi del testo

Alla bandiera rossa

Per chi conosce solo il tuo colore, bandiera rossa,

tu devi realmente esistere, perché lui esista:

chi era coperto di croste è coperto di piaghe,

il bracciante diventa mendicante,

il napoletano calabrese, il calabrese africano,

l'analfabeta una bufala o un cane.

Chi conosceva appena il tuo colore, bandiera rossa,

sta per non conoscerti più, neanche coi sensi:

tu che già vanti tante glorie borghesi e operaie,

ridiventa straccio, e il più povero ti sventoli.

(α) Si tratta di un componimento di dieci versi di diversa lunghezza, graficamente segnati da un rientro, senza rime ma con un'assonanza al verso 4 – «bracciante»/«mendicante» e due ripetizioni (poliptoti) al verso 2 («esistere» /«esista») e al verso 5 dove la parola «calabrese» è ripetuta a breve distanza, assumendo una funzione sintattica diversa (aggettivo prima e sostantivo poi). Siamo già nel periodo della crisi metrica, documentata a partire da alcuni componimenti dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*.³¹ Sono i contenuti civili de *Alla bandiera rossa* che necessitano di un impianto metrico narrativo, che si adatti alla *brevitas* epigrammatica, qui accentuato dall'uso del discorso diretto.

(γ) I versi 3-6, sul piano dei contenuti e della forma, trasmettono l'idea dell'elencazione e dell'accumulo e, in una sorta di climax discendente (le «croste» diventano «piaghe», il «bracciante» «mendicante» ecc...), dimostrano anche attraverso l'uso del poliptoto, che ha retoricamente questa funzione, l'abilità di Pasolini nel 'piegare' la parola al bisogno

³¹ La crisi metrica si fa via via più marcata. In *Una disperata vitalità (Poesia in forma di rosa – 1964)* leggiamo: «Versi, versi, scrivo! versi! [...] /versi NON PIÙ IN TERZINE! // Sono tornato tout court al magma! /Il Neocapitalismo ha vinto [...]». PIER PAOLO PASOLINI, *TP I*, p. 1185. Questa evoluzione, caratterizzata da una crescente disperazione, muta lo stile originario della poesia e della prosa pasoliniana: assumono minore importanza la metrica, la musicalità interna della parola, l'organizzazione del verso e del periodo, e il poeta approda a un ordine del discorso più disarticolato e magmatico, che non nasconde l'intento provocatorio. Gradualmente, fino agli anni '70 quando Pasolini sperimenta un'interpolazione di musica e versi ne *L'orecchiabile*, poesia inclusa nella raccolta *Trasumanar e organizza*, dove il poeta vuole inserire tra i versi un rigo musicale della *Passione Secondo Giovanni* di J. S. Bach. Cfr. capitolo II, pp. 98-103.

espressivo di trasmettere l'idea della situazione politica che precipita, provocando un peggioramento delle condizioni dei ceti più umili. Il sintagma «bandiera rossa» è posto significativamente alla fine del verso 1 e alla fine del verso 7. Si tratta dei due momenti in cui è possibile dividere la composizione segnata dal punto fermo e da un cambio nell'uso del tempo verbale del verbo «conoscere», presente al verso 1 e imperfetto al verso 7.

(δ) Come già accennato, l'epigramma è uno dei documenti della polemica di Pasolini con il PCI di allora: la bandiera sembra aver perso il suo significato storico, gli ideali sono finiti nella polvere e il riscatto sperato non si è prodotto. Eppure, la bandiera rossa è stata lo strumento della rivoluzione del proletariato - e anche per certi versi della borghesia - che però si è imborghesito, assorbito dalla cosiddetta 'rivoluzione antropologica'. Se le istanze rivoluzionarie iniziali sfumano, le 'aristocrazie proletarie' stanno per non conoscere più il colore rosso, nemmeno coi sensi: perdono cioè la coscienza del proprio passato. Ecco perché, in una progressione drammatica verso il basso della scala sociale, e persino umana, la bandiera rossa deve perdere la falsa carica simbolica che è venuta assumendo col tempo, ridiventare straccio nel quale gli ultimi, non più i proletari, si riconoscano. La critica all'immobilismo del Partito Comunista lascia spazio, nel finale, all'appello - dichiaratamente ingenuo - alla bandiera di recuperare la funzione che aveva per le classi più umili. Qui il poeta parla del Sud dell'Italia, ma in realtà è di tutti i Sud del mondo che comincia a farsi alfiere.

(α) Sono temi ricorrenti per Pasolini che già alla fine degli anni Cinquanta, riflettendo sulla nuova realtà neocapitalistica che assorbe sempre di più gli strati proletari e borghesi, scrive:

[...] quell'aumento dei dislivelli, che del neocapitalismo, pare essere la caratteristica più cospicua: maggiore ricchezza là dove c'è ricchezza, maggiore miseria là dove c'è miseria. [...] Non ho mai visto tanta miseria come recentemente a Napoli o, come ogni giorno, a Pietralata o a Primavalle, a due passi da San Pietro o dal Parlamento. [...] La conseguenza che [...] ne traggio è che sempre più il Partito comunista dovrà diventare il «partito dei poveri»: il partito, diciamo pure, dei sottoproletari.³²

Di fronte a questa realtà, l'intellettuale per Pasolini non deve né rinunciare, né arroccarsi in una torre d'avorio, anche se l'interlocuzione avviene con la borghesia che «non risponde: agisce, rifiuta, impone»:

³² PIER PAOLO PASOLINI, *Marxisants*, in «Officina», n.s., 2, maggio-giugno 1959. Ora in -, *SPS*, pp. 85-91. *Ivi*, p. 86.

Niente rinuncia, niente misticismo, niente ipocrisia: ciò che è va accettato, storicizzato, e quindi modificato attraverso le vie di un pieno e forte razionalismo.³³

L'artista, il letterato all'opposizione, devono convincere la borghesia neocapitalistica che «lo scrittore non è uno specialista, un tecnico di stile [...]; ma che è qualcosa che è in lui stesso, nell'uomo pratico e produttore, il meglio di lui, e quindi, in definitiva, lui, nell'atto di pensare, lui, uomo: ivi compreso il più povero della terra più povera, sul punto di essere eliminato, da lui, dal mondo, di non esistere più».³⁴

³³ *Ivi*, p. 88.

³⁴ *Ivi*, p. 91.

4. MEMORIA CON VOCI E ORCHESTRE, PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA:³⁵ LA TERZA
“SETTIMANA INTERNAZIONALE NUOVA MUSICA”

Il significato di un mutamento sociale fa parte in ogni epoca
del contenuto dell'arte. Un artista non è mai un precursore,
si limita a riflettere la propria epoca e a imprimerla nella storia.
Non è lui ad essere avanzato rispetto ai propri tempi,
è il grande pubblico a essere sempre arretrato.³⁶

EDGAR VARESE

Negli anni Sessanta Palermo vive una stagione di fermento culturale che interessa tutti i campi dell'arte: con le “Settimane Internazionali Nuova Musica” (1960-68), la nascita del “Gruppo ‘63”,³⁷ le mostre d'arte internazionali *Revort I* e *Revort II*, letteratura, musica e pittura, danza e teatro intrecciano la loro storia all'insegna della neoavanguardia. Già dalla fine degli anni Cinquanta, gli ispiratori delle “Settimane” - Antonino Titone, Francesco Agnello e Paolo Emilio Carapezza (cui poi si uniscono tanti altri artisti e intellettuali) - propongono a un pubblico non sempre bendisposto, ma curioso e provocatore, l'ascolto di opere di autori contemporanei: da Casella, Schönberg, Petrassi a Maderna, Sciarrino e altri.³⁸ Il 1 ottobre 1962,

³⁵ Così è riportato nel programma di sala del concerto (Dir: Daniele Paris; baritono: William Pearson); altre fonti, tuttavia, riferiscono di una prima esecuzione avvenuta a Roma nello stesso anno (Auditorium della Rai, Direttore: Andrzej Markoski e baritono Claudio Desderi). Cfr. per esempio LUIGI ESPOSITO, *Un male incontenibile*, cit., pp. 122 e 464.

³⁶ EDGAR VARESE, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi-Unicopli 1985, p. 108.

³⁷ Ci porterebbe fuori strada qui un'analisi del rapporto conflittuale fra Pasolini e il Gruppo '63. Basti sapere che gli attacchi che gli provennero dagli esponenti del Gruppo furono tanto duri da fargli scrivere: «egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso», PIER PAOLO PASOLINI, *La Divina Mimesis*, RR II, p. 1119.

³⁸ In questo clima nasce, nel 1962, l'audio-rivista «Collage. Dialoghi di cultura» che, a partire dal 1963, si trasforma in rivista stampata e viene pubblicata fino al 1970. A fondarla sono Paolo Emilio Carapezza e Antonino Titone insieme allo scrittore Gaetano Testa. L'oralità della rivista, letta in incontri organizzati in vari luoghi della città - dalla sede della Libreria Flaccovio al Salone delle Mostre del Banco di Sicilia, alla Sala Scarlatti del Conservatorio di Musica “Vincenzo Bellini” - includeva anche un dibattito sui temi della rivista. Questo è un dato essenziale di quel periodo: si sente il bisogno di discutere e coinvolgere il pubblico, composto per lo più da intellettuali ma anche da non specialisti, cittadini curiosi, giornalisti, artisti, politici, spesso provocatori e riottosi verso gli sperimentalismi della neoavanguardia. È in questo contesto che, nell'ambito della terza “Settimana”, viene eseguita *Memoria con voci e orchestre* di Sylvano Bussotti. Per una disamina più approfondita della biografia culturale di Palermo in quegli anni cfr. MARINA GIORDANO, *Palermo '60. Arti visive: fatti, luoghi, protagonisti*, Palermo, Flaccovio 2006 e PIERO VIOLANTE, *Swinging Palermo*, Palermo, Sellerio

al Teatro Biondo di Palermo, tutto è pronto per il concerto inaugurale della terza “Settimana Internazionale Nuova Musica” (1-8 ottobre). Autore delle ‘note illustrative’ del programma di sala è Mario Bortolotto che, nel suo testo,³⁹ riporta le parole dell’Autore di *Memoria*:

La protesta in quest’opera è volta principalmente contro la nuova musica indecisa fra bluff aleatorio e bluff «impegnato».

Clowns e leaders hanno dimenticato le regole più elementari del loro mestiere, o forse non le hanno sapute mai.

Memoria, per me, ha significato riconoscere come vicini modelli Gustav Mahler e anche Giacomo Puccini. Altri, vivi, di cui accolgo l’influenza? Frederic Rzewski e Mauricio Kagel che da tempo suona la campana. [...]

Dunque «memoria»; e se la nuova musica l’avesse persa sarebbe un minor male poiché, in senso infinitamente più grave, quanti italiani oggi ricordano, per esempio, come e perché è morto Marcello Elisei?

Scrittura non sempre di facile interpretazione quella bussottiana, tuttavia qui oltre alla volontà di dichiarare la poetica che sottostà all’opera e i suoi modelli musicali – modelli della tradizione e contemporanei – leggiamo una critica esplicita nei confronti della nuova musica che, con (auto-) ironia, Bussotti definisce un bluff, e di coloro che la fanno, detti *clowns* e *leaders*. Non si comprendono le parole riportate da Bortolotto nelle note del programma di sala, se non si allarga lo sguardo ad altre dichiarazioni, e a tutta l’opera, del compositore che si colloca a metà strada tra tradizione e innovazione e tiene distanti gli sperimentalismi più estremi. Tanto più che *Memoria* appare sul piano della forma, in molti punti, un’opera che utilizza lo stesso linguaggio sperimentale e innovativo, aleatorio, su cui il compositore ironizza nel testo riportato. Le parole di Bussotti chiariscono il senso del titolo: *Memoria* racchiude un duplice significante. Da una parte, rinvia alle caratteristiche della scrittura musicale che riconosce come modelli due autori del passato, Puccini e Mahler – e ancora qui c’è un attacco alla nuova musica che pare aver perso memoria di quella tradizione – dall’altra, a un contenuto politico con il riferimento alla morte di Marcello Elisei di cui è grave non conservare memoria. Un’opera provocatoria e politica, dunque, che si pone in

2015. Sulle “Settimane Internazionali Nuova Musica” cfr. PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Le sei Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo (1960-1968)*, in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Roma, Nuova Consonanza 1980, pp. 55-66, e *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le Settimane Internazionali Nuova Musica 1960 -1968*, a cura di Floriana Tessitore, Roma, Cidim-Rai Eri 2003.

³⁹ La nota su *Memoria* di Bussotti è a pagina 7 (le pagine non sono però numerate).

una zona di confine in cui passato e presente, dialogando nell'intonazione dei testi, veicolano un contenuto politico che è bene non dimenticare.

Il 1 ottobre del '62, il pubblico di Palermo sembra non gradire: è un concerto contestatissimo. Si sollevano fischi e proteste, attacchi diretti ai compositori o a chi, dopo, conduce il dibattito. Così leggiamo nella preziosa testimonianza di Francesco Pennisi:

[...] al concerto inaugurale dell'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Daniele Paris al Teatro Biondo, [...] Ascoltammo Matsushita, Belfiore, Bussotti e Gorecki. Si discuteva di Memoria: Bussotti stesso aveva letto i testi della voce recitante e un formidabile William Pearson aveva cantato. Ambedue senza un velo d'inquietudine per le interferenze del pubblico che un articolo di Camilla Cederna, pubblicato su «L'Espresso» della settimana successiva, ricordava: "... grida strozzate e altissime di "Viva Beethoven! Vergogna! Andate all'asilo!"

Sciarrino esordiva con i *Canti di Bashô*, un delicato pezzo affollato di strumenti a percussione in una serata nella quale si sfogliava la rivista parlata Collage, con esecuzioni anche di Kopelent e del reverendo Schnebel, pastore della Riforma, che molto incuriosiva. Sul dibattere non ho ricordi precisi, solo la sensazione che gli equivoci si sprecassero e la necessaria serenità non soccorreva a chiarire. L'era del *dibattito* del resto era di là da venire, e ancora più lontano era il cinema di Nanni Moretti che ne avrebbe certificato la dissolvenza. Soltanto un *flash* mi mostra Paolo Emilio Carapezza urlare *Intolleranza 1962!!* agli attacchi che gli venivano rivolti nel corso della sua conferenza La costituzione della nuova musica.⁴⁰

Oggi appare singolare una simile reazione anche perché non accade più: il pubblico è già frazionato e selezionato in mille rivoli come le correnti cui si ascrive la musica contemporanea, ognuna con il suo seguito. La musica che fa grandi numeri non risuona nelle sale da concerto, né nei teatri, televisione e social network orientano i gusti e le mode e ci si compiace di ascoltare la musica che ci si aspetta di ascoltare. Il pubblico delle "Settimane" di Palermo è composito,⁴¹ la musica in fermento innovativo: specialisti ed

⁴⁰ FRANCESCO PENNISI, *Cronache dell'esordio*, in «Avidi Lumi», n.8, febbraio 2000, pp. 28-29.

⁴¹ I primi nuclei di questo pubblico appartengono al mondo universitario. Già alla fine degli anni Cinquanta, Nino Titone a Palermo aveva fondato il GUNM, *Gruppo Universitario Nuova Musica*, con l'obiettivo di curare l'esecuzione di opere contemporanee già note e di favorire l'ascolto di opere prime di giovani compositori. Cfr. Paolo Emilio Carapezza, *Le sei Settimane*, cit. A partire da questo nucleo originario poi le "Settimane" diventano un evento di cui tutta la stampa parla e che per questa ragione attira un pubblico molto più vasto e vario. Lo spoglio e l'analisi degli articoli della stampa

esperti si mescolano a conformisti aggrappati al passato che considerano ‘musica’ soltanto quella che risponde alle regole codificate nel 1800; e non mancano i curiosi che vanno per sentirsi parte di un evento di cui tutti parlano. «Il pubblico era completamente diviso a metà, sia quello dei palermitani, sia quello degli ospiti».⁴²

Già all’ascolto di *Memoria* – ma più ancora dall’analisi della partitura - emerge chiaramente che siamo di fronte a un’opera d’arte che penetra dentro le parole di Pasolini, e la realtà cui rimandano, destrutturandole. Sono anni in cui si sente il bisogno di far dialogare il fare artistico con la storia e la società: a contare, almeno nelle intenzioni di alcuni artisti, sono le implicazioni politiche. In campo di riflessione ideologica, l’artista ha il compito di guardare alla realtà, complessa e stratificata, nel suo disfarsi e rifarsi - laddove il ‘rifarsi’ implica un’azione ‘politica’ in presa diretta, si bandisce ogni tendenza estetizzante che riconduca il fruitore verso immagini o idee di bellezza, e l’arte si confronta con la particolare realtà del momento, profondamente frantumata, ritenuta essenziale e riconducibile a una qualche realtà universale. La seconda metà del Novecento è percorsa da ansie di trasformazioni sociali e politiche: nei primi anni Sessanta si intravede un anticipo del ’68 che scoppierà a imitazione di quanto avveniva negli Stati Uniti ma il cui *humus* era stato preparato, nei primi decenni del ’900, dalle grandi guerre che testimoniavano la necessità di modificare la realtà se non si voleva andare verso la distruzione. Anche il mondo della musica sente questa esigenza se Luigi Nono, in conferenza a Palermo nel corso della terza “Settimana”, dice a «un pubblico un po’ perplesso, come sempre succede quando alle spensierate evasioni viene contrapposto un richiamo alla realtà, che sarebbe ora che la “superiore” civiltà di certe manifestazioni non ignorasse “l’inferiore” realtà che la circonda», sottintendendo una certa critica alla tendenza al distacco con la realtà che sentiva come un pericolo imminente sulle neoavanguardie.⁴³ Anche Pasolini si pone il problema di definire il ruolo dell’intellettuale nel contesto neocapitalistico, consapevole che, mentre l’assetto sociale muta, la borghesia, a concrezione della metastoricità del reale, richiede e favorisce una letteratura ispirata a forme di ‘squisitezza’. All’artista-sacerdote’ con funzione di guida spirituale, il poeta contrappone uno scrittore ‘puro flusso vitale’ che, per quanto si trovi in una condizione ‘eletta’, contiene

nazionale e internazionale, dalla prima “Settimana” del maggio 1960, sono in *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, op. cit.

⁴² Da una conversazione con Paolo Emilio Carapezza riportata in LUIGI ESPOSITO, *Un male incontenibile*, cit., p. 117.

⁴³ Cfr. ERASMO VALENTE, *Luigi Nono: per un teatro musicale. La conferenza alla «Sala Scarlatti» – Rivendicazione di un preciso rapporto con la storia e con la società*, «L’Unità», 6 ottobre 1962. Cfr. Appendice documentaria, p. 182.

in sé il più povero della terra più povera.

Certi corsi, tuttavia, si rivelano inarrestabili: la televisione e la stampa avviano i processi di trasformazione dell'arte in prodotto di massa per il grande pubblico e le neoavanguardie, come nota Lamberto Caccioli, nel tentativo di reagire a questa tendenza, marcano nuovi confini fra sé e il mondo:

[...] è ormai chiaro che nella seconda metà del Novecento le scelte eccessivamente astratte ed elitarie di gran parte delle avanguardie musicali hanno allontanato dalla musica contemporanea la maggioranza del pubblico e reso indifferente un'altra grande parte, rompendo di fatto il circuito della comunicazione tra compositori e ascoltatori, e privando la creazione musicale di uno strumento importantissimo di confronto, controllo e orientamento. In una parola, si è indebolita enormemente la funzione sociale del compositore, la sua necessità all'interno di una vita musicale attiva, mentre questo ruolo è stato gradualmente ricoperto dalle varie forme di musica "popolare".⁴⁴

⁴⁴ LAMBERTO COCCIOLI, *Promozione della musica contemporanea*, 2000. Disponibile online a questo indirizzo: <http://www.lambertocccioli.com/texts/promozione-della-musica-contemporanea/> (pagina visitata l'11 settembre 2017)

5. MEMORIA: IL VALORE SEMANTICO DELL'INTONAZIONE IN RAPPORTO AL CONTESTO STORICO E CULTURALE

(α) Sylvano Bussotti (Firenze, 1 ottobre 1931) compone *Memoria* nel 1962.⁴⁵ È un'opera divisa in due parti nella quale la componente politica dei testi scelti da Bussotti risalta a tal punto da invitarci a guardare alla musica come lettura e interpretazione del contenuto veicolato dal testo poetico. Il primo testo, di Aldo Braibanti,⁴⁶ è dedicato a Marcello Elisei e s'intitola significativamente *Memoria*. Marcello Elisei, 19 anni, condannato a oltre quattro anni di carcere per aver rubato le gomme di un'automobile, nel 1959 viene lasciato morire legato a un tavolo di contenzione nel carcere di *Regina Coeli*.⁴⁷ Il fatto di questa morte assurda colpisce molto anche Pasolini che si indigna e la riproduce nel finale del film *Mamma Roma*.⁴⁸ Il secondo testo – *Per un manifesto antifascista: «geographie française»* – è ancora di Aldo Braibanti.

(α) (β) Perché Bussotti sceglie uno scritto sulla Francia? A Parigi, dove peraltro Bussotti vive per molti anni, le avanguardie fermentano; lì sono nati i sogni di libertà assoluta – gli stessi per cui s'era fatta la rivoluzione – che contrastano con le strategie e i metodi adottati

⁴⁵ L'intonazione dell'epigramma di Pasolini riporta in partitura, sotto la firma, la data del 20 giugno 1962.

⁴⁶ Aldo Braibanti (Fiorenzuola d'Arda, 17 settembre 1922 – Castell'Arquato, 6 aprile 2014). Ex partigiano, filosofo, artista, militante del Partito Comunista, docente di filosofia e storia a Firenze e poi a Roma. Accusato di aver 'plagiato' un giovane, subisce uno dei processi più clamorosi dell'epoca. La sua condanna a nove anni, dopo quattro anni di processo, è rimasta l'unica nella storia repubblicana per questo tipo di reato, introdotto nel codice penale durante il fascismo. La vicenda segna la sua vita, per la violenza dell'accanimento mediatico e per la condanna morale da cui viene investito. Pasolini, che non lo conosce personalmente, ma ne segue le vicende biografiche e legge le sue opere, così scrive nel 1968: «Braibanti è un caso di intellettuale che ha rifiutato precocemente l'autorità che gli sarebbe provenuta dall'essere uno scrittore dell'egemonia culturale comunista, o di sinistra; [...] A me, personalmente, i suoi testi poetici non piacciono molto, perché non amo la letteratura d'avanguardia, qualunque essa sia, oggi: ma questo è un mio giudizio personale, probabilmente anche sbagliato. Ma ciò che produce Braibanti, io sono pronto a prenderlo in considerazione, e a stimarlo: esso infatti si 'propone', come ogni vera ricerca, non si impone. Non sa cosa vuol dire imporsi. Se c'è un uomo 'mite' nel senso più puro del termine, questo è Braibanti: egli non si è appoggiato infatti mai a niente e a nessuno; non ha chiesto o preteso mai nulla. [...] n. 33 a. XXX, 13 agosto 1968. Nello stesso anno, Pasolini gli dedica la prima dello spettacolo torinese di *Orgia* e nel 1969 ne farà l'oggetto dei versi di *Mirmicolalia*, una delle poesie iniziali di *Trasumanar e organizzar* pubblicata per la prima volta in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1969, p. 14-18; ora in PIER PAOLO PASOLINI, *TP II*, p. 26.

⁴⁷ Cfr. *Nuovi inquietanti interrogativi sulla morte del giovane detenuto*, «L'Unità», 2 dicembre 1959. Cfr. Appendice documentaria, p. 181.

⁴⁸ Cfr. l'intervento di Pasolini *Mi ribello alla morte di Elisei* pubblicato nella rivista «Noi donne» il 27 dicembre 1959, ora in PIER PAOLO PASOLINI, *SPS*, p. 734.

dai francesi per assoggettare i popoli che lottano per la propria libertà (basti pensare alle torture, ai rastrellamenti, agli attentati e alle violenze della guerra franco-algerina che durò ben otto anni, dal 1954 al 1962).⁴⁹ Gli artisti e gli intellettuali, reagiscono lanciando appelli contro la guerra e la Francia va sotto la lente d'ingrandimento, mentre tutte le contraddizioni del secolo sembrano passare da lì. Anche l'epigramma di Pasolini è un'opera dal contenuto essenzialmente politico, per quanto poeticamente reinterpretato – come d'altra parte tutti gli altri scritti che compongono la parte vocale di *Memoria* (fanno eccezione i versi di Giovanni Meli e di Paolo Emilio Carapezza⁵⁰ che aprono la seconda parte della partitura) – e la scelta bussottiana si comprende se la si inquadra in quegli anni in cui politica, arte, speculazione e rinnovamento musicale sono intrecciati e si influenzano a vicenda. Per questa ragione, non sottoscrivo l'interpretazione di Calabretto che ritiene sia stato il richiamo della bellezza a guidare la scelta di Bussotti d'intonare i versi de *Alla bandiera rossa* di Pasolini.⁵¹ Se si guarda agli scritti che Bussotti sceglie di musicare in quest'opera, la componente politica e civile, come abbiamo visto, pesa a tal punto da non lasciare spazio ad alcuna tendenza estetizzante: si tratta semmai di scritti che della realtà intendono disvelare tutte le disarmonie. (γ) Lo sguardo si sofferma sulla bellezza, quasi a recuperare il respiro, soltanto nelle due pagine al centro della composizione con i versi di Meli e Carapezza.

⁴⁹ Anche Pasolini nel film *La Rabbia* (1963) ricostruisce poeticamente le tappe più dolorose e significative della guerra d'indipendenza algerina. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *La Rabbia*, in *PC I*, pp. 353-404.

⁵⁰ I versi «O pastureddu di la trizza ad unna / chi fai pinnatu di la manu manca / pri'n tappigghiari 'ssa facciuzza biunna (?)» attribuiti a un «anonimo cantastorie popolare» sono di Giovanni Meli (*Buccolica*, Egloga 1, Palermo, Roberti ed., 1838, p. 10), per il quale il pastorello è la pastorella. È Melibeo che, rivolgendosi a Clori, domanda: «O pasturedda di li trizzi ad unna / Chi fai pinnata di la manu manca / Pr'un t'appigghiari ssa facciuzza biunna / Forse vidisti na Vitedda bianca [...]». «Il mare è che lunghi fiumi caldi raccoglie», è di Paolo Emilio Carapezza. Significativa mi appare la scelta di posizionare al centro della composizione queste due opere poetiche che, con la loro bellezza, si configurano quasi come una pausa, fuori dalla storia, necessaria al recupero del respiro, prima dell'immersione ancora nella dimensione storica con il testo di Pasolini, cui segue la musica solo strumentale che Bussotti compone sul titolo di un editoriale del n. 609 di «France Observateur» (gennaio 1962): «La partition ne peut se faire que dans la violence».

⁵¹ Calabretto sostiene che la scelta del testo di Pasolini da parte di Bussotti sia dovuta da una sorta di folgorazione provocatagli dalla bellezza dei versi dell'epigramma. Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 227.

5.1. Composizione e disposizione dell'organico strumentale e vocale della Seconda Parte di *Memoria*. Tra sperimentazione e tradizione⁵²

(α) (β) L'organico strumentale – con le famiglie degli archi, dei legni e degli ottoni al completo – fa pensare a un assetto orchestrale tipicamente tardo-romantico: è nelle percussioni che troviamo una sostanziale innovazione, rappresentata dai due bidoni di diversa grandezza, nel terzo gruppo delle percussioni, che in partitura intervengono alle misure 16 e 17.

ORGANICO DELLA SECONDA PARTE [scene c) d) e) – *]	
5 Soprani 6 Contralti 6 Tenori 6 Bassi	} Coro di solisti
Percussione I :	Vibrafono - 2 Timpani - Gran cassa - Tamburo - Piatto sospeso - Triangolo - 1 Tamburello - 3 Lastre - Castagnette - 3 Tomtoms
2 Corni 2 Trombe 2 Tromboni Tuba	
Percussione II :	Xilofono - 2 Timpani - Tamburo militare - Tamburo - 2 Tamburelli - Triangolo - 2 Piatti - Piatto sospeso - Tamtam - 3 Lastre - 3 Crotali - 2 Bongos
1° Flauto e ottavino 2° Flauto 2 Oboi Clarinetto Clarinetto basso 1° Fagotto 2° Fagotto e controfagotto	
Percussione III:	Campane - 2 Timpani - 1 Tamburello - Tamburo - Triangolo - Piatto sospeso - Gong - 3 Lastre - Guiro - Tamburo militare - 2 Bidoni (di diversa grandezza)
8 Violini I 6 Violini II 6 Viole 4 Violoncelli 3 Contrabbassi	
Arpa con 2 bamboo wind-chimes Pianoforte con una « ruota con campanelli » e celesta	
Baritono	

Fig. 1 – Organico della seconda parte di *Memoria con voci e orchestre*, cit., p. 22.

Per ogni singola voce o coppia di voci del coro – composto da 5 soprani, 6 contralti, 6 tenori, 6 bassi e insolitamente definito ‘Coro di solisti’ – Bussotti indica in partitura le parti reali. (α) (β) La disposizione dell'organico, è originale: il semicerchio si apre con gli archi a sinistra e si chiude con il coro a destra. Gli ottoni e i legni sono posizionati nella parte superiore dell'arco. Tre gruppi di percussioni si alternano in progressione da destra a sinistra: tra il coro e gli ottoni (I gruppo), tra gli ottoni e i legni (II gruppo) e tra i legni e gli archi (III gruppo). Con gli strumenti al centro del semicerchio siamo nell'ambito della

⁵² Effettuo l'analisi del testo musicale di *Memoria* basandomi sulla partitura originale. Cfr. SYLVANO BUSSOTTI, *Memoria con voci e orchestre*, cit.

sperimentazione: l'arpa, è arricchita da due *bamboo wind-chimes*, il pianoforte preparato è corredato da una 'ruota con campanelli' e collegato alla celesta. Arpa e *bamboo wind-chimes*, celesta e ruota con campanelli sono strumenti dal suono lieve: la posizione al centro del semicerchio ne favorisce l'ascolto. In questa disposizione tanto innovativa, direttore e solista sono collocati tradizionalmente: la tensione tra impianto tradizionale e sperimentazione è presente sin dall'inizio e in tutta la partitura.

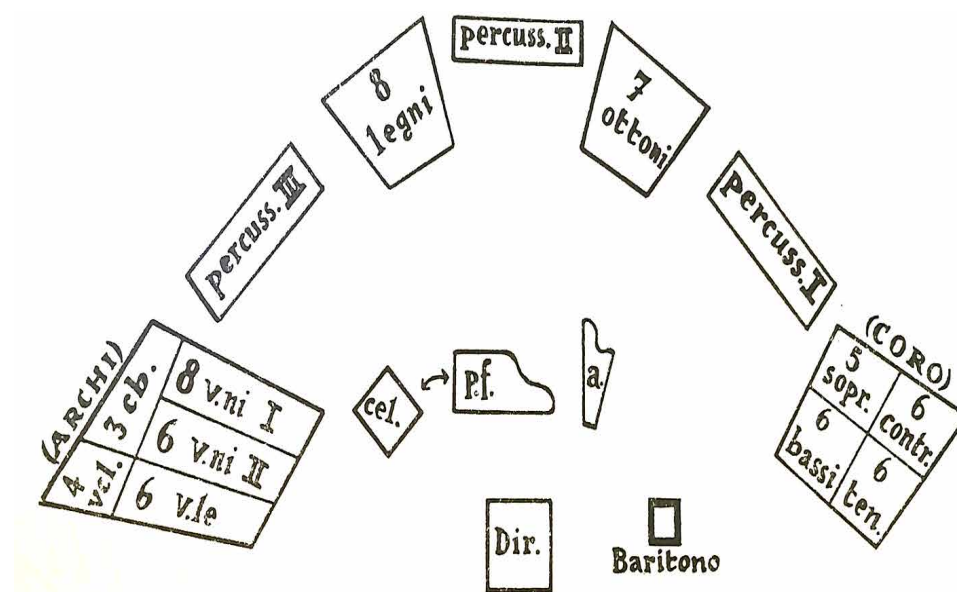


Fig. 2 – Disposizione dell'organico, *Memoria con voci e orchestre*, cit., p. 22.

5.2. Intonazione del testo di Pasolini

(β) Nelle prime misure, le parole intonate dal coro in *pppp* – «Per chi conosce solo il tuo colore» – non si percepiscono: una sorta di lamento introduttivo, affidato ai tenori e ai bassi, prepara e anticipa il fragore che sta per sopraggiungere.

The image shows a page of a musical score titled "alla bandiera rossa" by Pasolini. It is marked "GRAVE" and includes lyrics such as "CO-NO-SCE" and "TUO". The score features vocal lines and orchestral accompaniment, with various musical notations and dynamics.

Fig. 3 – L’inizio della composizione. *Memoria con voci e orchestre*, cit., p. 26

(α) (β) L’effetto straniante è provocato dal suono metallico degli archi (misure 1-3) e dall’uso dei suoni armonici e, mentre (misure 4-5) gli accordi, affidati ai legni che seguono, tendono a rasserenare, il gruppo dei tenori irrompe intonando all’unisono il sintagma «bandiera rossa» del verso 1 dell’epigramma di Pasolini. Sostenuto dagli effetti frullati in *ff* dei fiati, che mantengono un accordo per tutta la misura, e dai glissati e dal ‘vibrato molto’ degli archi, «bandiera rossa» si presenta come un inciso sillabico di natura melodica (seppur *gridato*). Le cinque sillabe delle due parole vengono intonate sulle note *do – fa – re – sol – mi* – con un accento sulla sillaba tonica della parola «rossa», sul *fa diesis* della tromba che suona in *fff* in corrispondenza del *sol* affidato ai tenori.

The image shows a page of a musical score focusing on the tenors intoning "Bandiera rossa" in unisono. The score includes the lyrics "BANDIERA ROSSA" and various musical notations, including dynamics like *mp* and *ff*.

Fig. 4 – I tenori all’unisono intonano “Bandiera rossa”. *Memoria con voci e orchestre*, cit., p. 27

Lo stesso trattamento sillabico è riservato alla seconda intonazione di «bandiera rossa», corrispondente al verso 7, stavolta affidata al coro e al baritono solista che pronunciano le parole scomposte in una sorta di contrappunto sfasato. «Bandiera rossa», posto alla fine dei versi 1 e 7, quasi tra parentesi nel testo di Pasolini – la presenza delle virgole favorisce un rallentamento della lettura e la posizione a fine verso una leggera inclinazione della voce – deflagra nella partitura, affidata com’è ai tenori, le voci più squillanti fra i registri vocali. La

deflagrazione viene anticipata significativamente da un andamento che parte dal *grave* (misure 1 e 2) e *movendo* (misura 3) giunge al *largo* (misura 4) dei soprani, contralti e tenori, che intervengono con effetti a bocca chiusa, per farsi *andante* al culmine della misura 5.

(β) Tutto sembra concorrere a preparare il momento cruciale e l'andamento rallentato prepara ed evidenzia quello che verrà dopo. Anche le percussioni, che non si muovono in omoritmia ma con un ritmo contrario rispetto alle parti vocali, contribuiscono all'effetto finale.⁵³

(γ) Con tali effetti, pare che Bussotti voglia ridare forza a qualcosa che nell'epigramma simbolicamente si va sgretolando. La voce solista è collocata nel rigo più basso della partitura, quasi a voler marcare la funzione di fondamenta dell'intera impalcatura orchestrale.

(β) Del baritono, registro potente e duttile nella zona medio-acuta, Bussotti sfrutta la pienezza ma anche le possibilità timbriche estreme. Il solista canta con salti continui, intervalli eccedenti, diminuiti, procedimenti melodici, lontani dalla tradizione del bel canto. L'innovativo trattamento melismatico affidato a questa voce, che non sempre procede per intervalli congiunti ma effettua salti di settima discendente, di nona ascendente, di ottava eccedente, produce effetti stranianti.

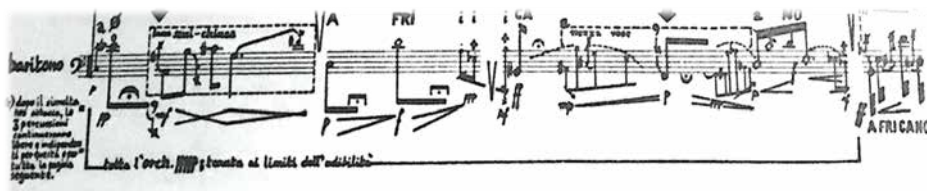


Fig. 5 - Scrittura difficile per il baritono solista. *Memoria con voci e orchestre*, cit., p. 31

(β) Interessante il trattamento musicale della parola «sensi», alle misure 23 e 24, da cui il solista elimina le consonanti, intonando soltanto le vocali «e» ed «i» sulle note $Re\#_1$ (in chiave di basso) – Si_3 (in chiave di violino), agli estremi della tessitura vocale.⁵⁴

(δ) Sul piano interpretativo, il significato mobile, sfuggente, della parola «sensi» fa pensare all'uscita dal *Logos* e all'immissione in un campo pre-razionale invocato metaforicamente dallo sprofondamento nel desiderio: la parola si snoda tra gli estremi, puro suono, del sentimento. Altezze disperate che ricordano gli estremi significanti – 'carne e

⁵³ Cfr. SYLVANO BUSSOTTI, *Memoria con voci e orchestre*, cit., pp. 26-27.

⁵⁴ *Ivi*, p.35. Inoltre, «e» ed «i» sono le stesse vocali di Heinz (Heinz-Klaus Metzger, compagno per molti anni del compositore): può darsi che qui Bussotti abbia giocato, come talvolta faceva, nascondendo tra le note riferimenti extramusicali.

cielo' – che Pasolini avverte nella musica di Bach, li affidate al registro medio del violino, con le sue note basse e calde, e alle note limpide e chiare del registro acuto. La tensione, provocata dalla distanza tra altezze opposte, si fa proiezione del sentimento del creatore (Bussotti) e dell'ascoltatore (Pasolini) e pare raccontarci i movimenti di un'energia vitale in bilico fra carnalità e purezza. Suoni metaforici dell'anima che subordinano (Bussotti) o fanno emergere (Pasolini) il *Logos* per esprimere in fondo l'ineffabile che appare nel segno, vive nella voce e risuona attraverso la musica. Per due artisti che fanno sprofondare l'espressione artistica nell'abisso dei sensi, tutto è superfluo, persino le consonanti di una parola di per sé ricca di significati. Nel Novecento, per raggiungere i territori più profondi della psiche umana, l'inconscio entra a far parte dell'arte che acquista così la finalità di una comunicazione 'totale'.

(β) (γ) In *Memoria*, come nell'intero *corpus* pasoliniano, lo sguardo è sì rivolto alla Storia, come emerge dalla scelta dei testi che la compongono, ma anche ai sedimenti dell'inconscio affidati ora alla voce del coro che affiora in *pppp* (misure 1 e 2) dalla tessitura orchestrale, dissonante e metallica, ora alla voce solista che canta saltando agli estremi della tessitura, mentre l'orchestra è tenuta ai limiti dell'udibilità (*pppppp*).

5.3. Frammentazione del testo vocale e interpretazione. Il 'Coro di solisti'

(α) Raramente il coro intona all'unisono i versi di Pasolini; in molti punti della partitura, ogni singola voce è trattata come se fosse solista con parti reali. Le parole del testo, frammentate e scomposte in sillabe, sono intonate singolarmente da ogni voce. Un trattamento simile disperde la continuità testuale: l'unità, la ricomposizione del testo frammentato nelle varie voci, si ottiene solo a uno sguardo d'insieme (cfr. per es. le misure 13, 14, 15 corrispondenti all'intonazione dei versi: «il bracciante diventa mendicante, /il napoletano calabrese, il calabrese [africano]»)⁵⁵ e nel dialogo tra le voci e il solista che interviene sulla parola «africano» a chiusura del verso. (γ) Anche nella scrittura orchestrale, ogni strumento, considerato solista, non perde la sua individualità; ma è solo nell'insieme che si ricostruisce il senso.

(δ) È suggestivo il collegamento con i dilemmi politici del tempo. Sono gli anni in cui la sinistra idealista e marxista riflette sul rapporto tra individuo e massa ed è oramai acclarato ai più che, in una somma di individui, la 'massa' produce una *diminutio*, distruggendo quell'individualità che ci sarebbe bisogno di recuperare in un rapporto con i gruppi sociali

⁵⁵ *Ivi*, p. 30.

equilibrato e paritetico. Anche Pasolini nel testo non dice «i braccianti», «i napoletani», «i calabresi» ma li indica significativamente al singolare, marcandone la separazione dalla massa – «bracciante», «napoletano», «calabrese» – e sottolineando l'individualità del singolo, da integrare all'interno di un gruppo sociale nel quale non si smarrisca e anzi acquisti forza e identità.

(α) (δ) La frammentazione del testo raggiunge il culmine nella sezione della partitura che riporta l'intonazione del verso 6 – «l'analfabeta una bufala o un cane» – affidato al coro. La scrittura polifonica, complessa e articolata fra le diverse voci, ricorda certe pratiche madrigalistiche del tardo Rinascimento, in cui la scrittura si configurava come mimesi del significato del testo. I primi 3 soprani intonano l'intero verso sovrapponendo sillabe e parole non in sincrono, il quarto e il quinto all'unisono con intonazione sillabica. I contralti a coppia cantano soltanto le vocali, ad eccezione della prima coppia che alla fine della sezione in crescendo dal *ff* al *fff*, grida, con violenza sonora, «una bufala» e della terza che in *pp* intona la parola «cane». I tenori tengono note lunghe, mentre i bassi, dopo una brevissima introduzione, che appare come un tentativo di pronunciare la parola «analfabeta», e somiglia più a una lallazione che a una prova riuscita, finiscono con l'intonare soltanto le consonanti della parola «analfabeta»: segni, scrittura musicale e intonazione mimano la difficoltà di esprimersi propria dell'analfabeta.

The image shows a complex musical score for a chorus, likely from the opera 'Memoria con voci e orchestre'. The score is written for Soprano (S), Contralto (C), Tenore (T), and Basso (B). It features a high degree of polyphony, with many overlapping notes and lyrics. The lyrics are fragmented and difficult to read due to the overlapping notes. A large 'V' is written at the end of the score. A note at the bottom left says 'fare in tornare il coro in qualsiasi libretto, inizio, all'inizio o fine, della pagina.'

Fig. 6 – Frammentazione del testo e madrigalismi, *Memoria con voci e orchestre*, cit. p. 32

(α) (β) Come abbiamo visto, i versi di Pasolini in *Memoria* vengono scomposti e sovrapposti, destrutturati; la voce veicola parole non sempre decifrabili. Le indicazioni dinamiche si muovono dal *pppp* delle voci iniziali (tenori e bassi, misure 1-3) al *ppppp* dell'orchestra 'ai limiti dell'udibilità' (Cfr. in partitura la misura 16). Le parole ora sono appena percepibili e costituiscono un sottofondo sonoro nel quale emergono gli strumenti, ora deflagrano (ad esempio «bandiera rossa» verso 1, misura 5, «borghesi e operaie» che si sovrappone a «tu che già vanti tante glorie» affidato al baritono, verso 9, misure 25, 26 e 27).

(δ) A guidare le scelte compositive bussottiane sembrerebbe inizialmente un procedimento basato sulla sottrazione e sullo svuotamento di significato delle parole tanto da renderle quasi un'ombra delle stesse nell'epigramma.

6. CONCLUSIONI

(γ) (δ) Qual è la necessità artistica e comunicativa che sta alla base di questo trattamento musicale che dalla mimesi passa a un significato mobile, sfuggente? Pur nella consapevolezza dell'impossibilità di fornire una risposta inequivocabile a questa domanda, ipotizzo, alla luce dell'analisi sin qui condotta, un collegamento tra la musica di Bussotti, che appare il frutto di una destrutturazione del linguaggio musicale, con il fatto che i segni, all'epoca, sembrano perdere il loro significato storico: come accade anche alla bandiera rossa nell'epigramma di Pasolini. La destrutturazione dei linguaggi è in rapporto con la realtà e l'arte si fa testimone della verità storica e sociale dell'epoca, di cui vorrebbe contribuire a favorire il cambiamento. Già all'ascolto emerge chiaramente che siamo di fronte a una destrutturazione musicale del testo di Pasolini e della realtà cui rimanda e a una nuova ricostruzione dall'interno. Nonostante la grande apertura verso l'innovazione – il linguaggio musicale bussottiano è in accordo con le tendenze che la musica andava sostenendo – la seconda parte di *Memoria* rimane una partitura tradizionale in cui il rigoroso riferimento alla tradizione musicale, con i dichiarati modelli di Mahler e Puccini, convive con gli sperimentalismi della neoavanguardia. È questo un punto di contatto fra Pasolini – sostenitore del *pastiche* stilistico di cui la contaminazione è elemento fondativo – e Bussotti, nelle cui opere il dialogo fra passato e presente, tradizione e innovazione, emerge sempre dal testo, si collega alla realtà del presente, dialoga con la storia e con la società e si fa 'azione' come, in quegli stessi anni, auspicava anche Luigi Nono.

(β) La struttura formale di *Memoria* aderisce anche 'figurativamente' al contenuto dell'epigramma di Pasolini: la forma che assume la scrittura musicale, nei punti messi in evidenza dall'analisi – frantumazione del testo, sottrazione di vocali o consonanti, incastro polifonico delle voci, ricorso ad abilità madrigalistiche – coincide simbolicamente con le idee che il testo verbale esprime o sottende.

(γ) (δ) Bussotti non si 'limita' ad intonare il messaggio pasoliniano (gli effetti sociali dell'immobilismo del Pci e lo sgretolamento degli ideali della bandiera rossa): entra dentro la realtà del testo di Pasolini, servendosi della musica e di un particolarissimo trattamento vocale, ne destruttura la costruzione orizzontale – esasperando la frantumazione testuale e simbolica – e insieme tenta di ricomporla nella polifonia verticale delle voci. Se è vero, dunque, che c'è corrispondenza nel senso appena espresso, tra il testo di Pasolini e l'intonazione di Bussotti, il confine che li allontana è in una correlazione tutta interna al testo: bisogna leggere la partitura per notarla. La relazione fra il contenuto del testo di

Pasolini e le strutture musicali bussottiane non si percepisce all'ascolto, anzi: le parole risultano incomprensibili e, in molti momenti, addirittura non udibili. Si genera perciò una distanza, anche stilistica, fra la polverizzazione del verso praticata dalla musica – la ricomposizione che deriva dal polifonico incastro delle voci non è percepibile all'ascolto – e i contenuti del messaggio dell'epigramma che avrebbero richiesto un'intonazione chiara e comprensibile in modo da risultare percepibili per l'ascoltatore.

(α) (β) Pasolini aveva sempre in mente la relazione con il pubblico, il suo *eros* pedagogico gli imponeva di trovare gli strumenti migliori per farsi comprendere: nel suo teatro la parola doveva essere oggettiva, persino l'interpretazione degli attori era bandita perché avrebbe potuto modificarne il significato. La parola oggettiva di Pasolini contrasta dunque con la frantumazione del testo bussottiano. E le parole sono tanto importanti per Pasolini perché si fanno azione, urto, e attraversano insieme attori e spettatori quasi con violenza carnale e mistica, senza filtri.

(γ) (δ) Sembra che l'analisi ci stia conducendo verso una conclusione contraddittoria: da una parte ho sottolineato il contatto tra il testo di Pasolini e la musica di Bussotti in quest'opera, dall'altra la distanza – generata proprio dalla frantumazione del testo – che si produce sul piano percettivo. In questo senso, l'intonazione del brano ha una natura meta-simbolica che agisce su un doppio livello: a livello testuale, la polverizzazione nell'intonazione delle singole parole dell'epigramma giunge a una ricomposizione dell'unità (come emerge soltanto a un'attenta osservazione dell'insieme delle voci in partitura); a livello percettivo, la maggior parte del testo intonato rimane incomprensibile, non si avverte una nuova (auspicata?) rappresentazione della realtà (sociale, politica?) alla cui ricostruzione anche la musica, almeno nelle intenzioni espresse dai protagonisti dell'epoca, vorrebbe contribuire. La musica, d'altra parte, fa leva su codici percettivi che preesistono al *Logos*, pre-razionali.

(β) Lo sa bene anche Pasolini quando se ne serve nei suoi film – sostituendola spesso alla parola, talvolta giudicata insufficiente – proprio in quei punti in cui vuole fare emergere gli aspetti per così dire più arcaici e profondi della realtà.

(γ) (δ) Del *Logos*, il cui significato si estende tra parola e suono, Pasolini e Bussotti scelgono di volta in volta di far prevalere l'una (più razionale) o l'altro (pre-razionale), a seconda del contenuto da esprimere. Se la parola, nell'intonazione bussottiana, delinea figurativamente la perdita di senso della bandiera rossa, per Pasolini la rappresentazione può avvenire sulla base di un'argomentazione giacché i soggetti per i quali essa aveva senso sono stati integrati dal capitale dentro le masse consumistiche e non rappresentano più

un'alternativa al capitale.

(8) In entrambi i testi c'è l'evocazione della dissoluzione della vecchia realtà e l'indicazione di una strada. Alla musica appartiene il livello più profondo. Alla parola, il livello razionale. Entrambi in *Memoria* si urtano e si fondono, generando frizione e ambiguità, in un apparente contrasto – contaminazione consapevole anche di tradizione e innovazione – che dà forma a una rappresentazione del mondo nel segno del *pastiche* e della contaminazione che sono garanzia di Verità.

7. APPENDICE DOCUMENTARIA

L'Unità

Nuovi inquietanti interrogativi sulla morte del giovane detenuto

Marcello Elisei fu legato al "panaccio" in violazione del regolamento carcerario

Consentito l'uso della "cintura di sicurezza", - non del "letto di convezione", - solo in casi di particolare gravità - i detenuti interrogati alla presenza dei "superiori"

Il fatto è che il ministro... Marcello Elisei... la morte del giovane detenuto...



La mamma di Marcello Elisei

Una lunga memoria del difensore di Inzolia

Chiesto l'annullamento dell'istruttoria Martirano

Reclamato il proscioglimento dell'imputato - I cardinali della richiesta del difensore - Analizzata la posizione di Sacchi

L'Avv. Cesare Degli Occhi... il proscioglimento dell'imputato...

Non è reato

le cambiali

PREARIO. L'una... l'istruttoria Martirano... non è reato le cambiali...

Il delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

delitto del

Il discorso del compagno Krusciov a Budapest

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

Non è ancora il calore... il discorso del compagno Krusciov...

La "gang" opera in Toscana

Avevano costituito una organizzazione

che "fabbricava", le vincite al Lotto

Imputati anche di falsificazione dei documenti delle spese di gestione dei botteghini

Dalla nostra redazione... la "gang" opera in Toscana...

Dalla nostra redazione... la "gang" opera in Toscana...

Dalla nostra redazione... la "gang" opera in Toscana...

Dalla nostra redazione... la "gang" opera in Toscana...

Dalla nostra redazione... la "gang" opera in Toscana...

Dalla nostra redazione... la "gang" opera in Toscana...

Dalla nostra redazione... la "gang" opera in Toscana...

Dalla nostra redazione... la "gang" opera in Toscana...

Non 9 mo 10

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

i tredicisti

E' tornato ieri a Roma

Modugno punta all'Est

Renato Gualandri è tornato a Roma, da una tournée di concerti in tutta Italia. Il regista Modugno, che ha appena concluso un tour di venti spettacoli, ha parlato di un futuro all'estero. Per tutto il mondo, dice, si sta aprendo un campo di azione che è quello di un teatro di massa. Un teatro che si muove verso il pubblico di massa, verso il teatro di strada, verso il teatro di piazza.

L'opera italiana a Lesanna

Lesanna, in provincia di Palermo, è stata scelta per la prima rappresentazione di un'opera italiana. Il regista Modugno ha parlato di un futuro all'estero. Per tutto il mondo, dice, si sta aprendo un campo di azione che è quello di un teatro di massa. Un teatro che si muove verso il pubblico di massa, verso il teatro di strada, verso il teatro di piazza.

Finito per Lanzaster il Gattopardo

Il film "Il Gattopardo" di Luchino Visconti è stato presentato a Lanzaster. Il regista Modugno ha parlato di un futuro all'estero. Per tutto il mondo, dice, si sta aprendo un campo di azione che è quello di un teatro di massa. Un teatro che si muove verso il pubblico di massa, verso il teatro di strada, verso il teatro di piazza.

Sullo schermo «I carabinieri» di Joppolo

Il film "I carabinieri" di Giuseppe Joppolo è stato presentato sullo schermo. Il regista Modugno ha parlato di un futuro all'estero. Per tutto il mondo, dice, si sta aprendo un campo di azione che è quello di un teatro di massa. Un teatro che si muove verso il pubblico di massa, verso il teatro di strada, verso il teatro di piazza.



Il film "I carabinieri" di Giuseppe Joppolo.

La Settimana di Palermo

Luigi Nono: per un teatro musicale

La conferenza alla «Sala Scarlatti» - Rivendicazione di un preciso rapporto con la storia e con la società

Il teatro musicale di Luigi Nono è un teatro che si muove verso il pubblico di massa. Un teatro che si muove verso il pubblico di massa, verso il teatro di strada, verso il teatro di piazza. La conferenza alla «Sala Scarlatti» ha rivendicato un preciso rapporto con la storia e con la società.

Orson Welles nella «Ricotta» di Pasolini

Orson Welles ha interpretato la parte di Ricotta nella commedia di Pier Paolo Pasolini. Il regista Modugno ha parlato di un futuro all'estero. Per tutto il mondo, dice, si sta aprendo un campo di azione che è quello di un teatro di massa. Un teatro che si muove verso il pubblico di massa, verso il teatro di strada, verso il teatro di piazza.

le prime

Testo I migliori sono rosi. Il ripreso del guerriero. «Commissario» il mercoledì alla radio. Gianna Sano. Nobrega e Giannone.

Fondi inadeguati per gli enti lirici

La conferenza dei direttori generali delle compagnie liriche ha parlato di fondi inadeguati per gli enti lirici. Il regista Modugno ha parlato di un futuro all'estero. Per tutto il mondo, dice, si sta aprendo un campo di azione che è quello di un teatro di massa. Un teatro che si muove verso il pubblico di massa, verso il teatro di strada, verso il teatro di piazza.

controcanale

Un futuro musicale vedremo. Rai programmi radio primo canale. HAZZIMALE 13.10 la TV dei ragazzi. 14.30 Telegiornale. 15.50 Non è mai troppo tardi. 18.30 Longo liberi. 19.30 Vite sul mare. 20 - Sette giorni di Pasticcini. 20.10 Telegiornale sport. 20.30 Telegiornale. 21.05 I salotti del giovedì. 21.25 Il teatro di lei. 22.30 Telegiornale. SECONDO 21.05 Inediti. 21.58 Telegiornale. 22.15 Reportage della settimana. TERZO 21.05 Inediti. 21.58 Telegiornale. 22.15 Reportage della settimana.

Advertisement for Rai TV programs, listing various shows and times for the first, second, and third channels.

ERASMO VALENTE, Luigi Nono: per un teatro musicale. La conferenza alla «Sala Scarlatti» - Rivendicazione di un preciso rapporto con la storia e con la società, «L'Unità», 6 ottobre 1962.

CAPITOLO IV

DANZE DELLA SERA DI DE CAROLIS E PASOLINI

1. INTRODUZIONE

Nell'ambito degli studi sulla canzone d'autore, il rapporto fra musica e poesia è stato, ed è tuttora, oggetto di analisi con metodi e approcci diversi. Le contestazioni mosse all'Accademia di Svezia che ha assegnato il Nobel per la letteratura (2016) a Bob Dylan, dimostrano che la tendenza di alcuni critici a erigere barriere fra le discipline, con i noti giudizi di valore, non ha ancora trovato un punto d'approdo e invitano a riflettere su un dato fondamentale: le divisioni, laddove si parla di conoscenza, spezzettano la cultura in compartimenti stagni sulla base di convenzioni che hanno poco a vedere con la realtà. Se si guarda ai prodotti culturali senza pregiudizi, ciò che invece emerge – oltre alle contaminazioni e reciproche influenze che ci sono sempre state tra musica classica e musica 'extra-colta' – è che, in ogni tradizione musicale, poesia e musica hanno sempre po(i)eticamente e in vario modo dialogato e, nella maggior parte dei casi, sono difficilmente scindibili.¹

Lo studio delle modalità in cui, nel corso del tempo, è avvenuto questo duplice dialogo costituisce una base imprescindibile del lavoro esegetico e contribuisce a fornire un quadro del clima culturale e storico dentro il quale si colloca l'ispirazione artistica. Il dibattito è lontano dall'esaurirsi,² mentre la ricerca produce sempre nuovi contributi: tra questi, molto importanti sono gli studi di Stefano La Via il cui metodo di lavoro – «incentrato sullo studio “tridimensionale” dell'interazione fra espressione musicale e linguaggio verbale [...] secondo una prospettiva [...] “transculturale”»³ – ho adottato per questa indagine su *Danze*

¹ Cfr. Cfr. STEFANO LA VIA, *La canzone d'autore come terreno d'incontro tra “colto” e “popolare” (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)*, in *Abbiamo bisogno della “popular music”? Prospettive critiche dagli studi musicali*, cit., pp. 73-104.

² Cfr. *Abbiamo bisogno della “popular music”? Prospettive critiche dagli studi musicali*, «Analitica», rivista online di studi musicali, vol. 9, 2016, numero speciale in collaborazione con la Rivista di Analisi e Teoria Musicale (XXII, 1-2, 2016) a cura di Alessandro Bratus.

³ Cfr. STEFANO LA VIA, *La canzone d'autore come terreno d'incontro tra “colto” e “popolare” (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)*, in *Abbiamo bisogno della “popular music”? Prospettive critiche*

della sera di De Carolis/Pasolini.

Se nella nostra tradizione sono molti gli esempi di cantautori che compongono canzoni i cui testi s'ispirano alla tradizione letteraria che si manifesta come reminiscenza, imitazione, citazione o allusione,⁴ la pratica di ricavare il testo di una canzone da un altro testo letterario senza variarlo non è molto diffusa in Italia (al contrario di quanto accade in Francia dove invece gli *chansonniers* [Georges Brassens, Leo Ferrè, Charles Trenet, Jacques Brel...] si innestano in una tradizione consolidata che dal Medioevo arriva al Novecento). *Danze della sera*, dunque, per il nostro Paese, è un'interessante eccezione non solo perché De Carolis non 'adatta' alla sua musica, variandoli, i versi del *Notturmo* di Pasolini, ché anzi li tratta con grandissimo riguardo, ma anche perché è uno di quei rari casi in cui abbiamo a disposizione sia il disco sia la partitura scritta, e le due forme coincidono. A queste due ragioni, che già giustificherebbero, sole, un approfondimento analitico, s'aggiunge la bellezza della musica e dei versi che rendono ancora più piacevole l'ascolto e lo studio.

In quest'opera, le rappresentazioni simboliche evocate dai testi intonati (i testi che compongono la canzone sono due: *Danze della sera*, appunto, di Ettore De Carolis, compositore anche della musica, e *Notturmo* di Pier Paolo Pasolini) s'intrecciano con le vicende storiche del periodo in cui viene composta e narrano una storia che sembra sospesa tra mito e realtà. Una canzone complessa nei cui testi poetici agiscono rimandi intertestuali a fonti più antiche e polisemiche, reinterpretate da De Carolis all'epoca delle contestazioni giovanili degli anni Sessanta, che a loro volta, come emerge dall'analisi della partitura, si trasformano in immagini sonore, sostenute da importanti e speculari corrispondenze tra le idee musicali e i testi. *Danze della sera* sembra sospesa in una dimensione temporale non lineare nella quale passato e presente coesistono e lasciano intravedere accenni di futuro. Se

dagli studi musicali, cit., p. 77. Cfr. anche -, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit.; -, ecc ecc...

⁴ Cfr. FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore*, Roma, Carocci editore 2016. Ciabattoni focalizza la sua attenzione sul dialogo fra cultura 'alta' e musica 'leggera' che si manifesta nei testi di molti cantautori come reminiscenza, imitazione, citazione o allusione. Le intonazioni di interi testi poetici non vi rientrano, perché ritenute meno interessanti a comprendere e la tecnica compositiva e il codice comunicativo che il cantautore stabilisce con l'ascoltatore. A mio parere, anche la scelta di intonare poesie senza modificarne il testo risulta illuminante per cogliere, attraverso le relazioni che il cantautore stabilisce con la musica, che non dovrebbe mai essere esclusa da indagini simili, su quale codice di comunicazione poggia il messaggio diretto all'ascoltatore. L'analisi del brano *Danze della sera*, oggetto di questa indagine, è un esempio in questo senso. E se l'analisi dei testi è necessaria, non meno importante è verificare come la musica li 'illumini': in *Danze della sera*, come vedremo, il suo ruolo è determinante sia quando appare ancillare, con i semplicissimi arpeggiati di chitarra, e sembra non voler sovrastare il testo di Pasolini (*Notturmo*, da *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, intonato senza modifiche al testo) sia quando si fa *pastiche* dialogante con i restanti dodici versi del compositore (nei quali sono tuttavia nascosti echi di altre liriche pasoliniane).

il tema ispiratore – il rapporto dei giovani con il mondo esterno, e con i Padri – si configura nei termini di una lotta antiautoritaria che assume caratteri simili nei testi che hanno ispirato De Carolis, tuttavia nasce da motivazioni diverse, non solo perché le fonti letterarie appartengono a tempi diversi da quello in cui il compositore crea la sua opera, quella metà degli anni Sessanta che pure ha un ruolo importantissimo nell'ispirazione, ma anche perché sono in sé frutto di varie revisioni (*Notturmo* di Pasolini scritto alla fine degli anni Quaranta e pubblicato nel 1958) e interpretazioni (*Il Cantico dei Cantici*, *l'Ecclesiaste* e il *Vangelo secondo Matteo*).

Consapevole dei rischi della mia interpretazione, ma sorretta da un'attenta riflessione conseguente all'analisi testuale, musicale e storica, tento di far luce sull'influenza del pensiero e dell'opera di Pasolini nello spazio po(i)etico di Ettore De Carolis, con la convinzione che sia possibile cogliere il significato di *Danze della sera* partendo proprio dall'analisi delle relazioni intertestuali che si attuano nella sovrapposizione di codici diversi. I rimandi alla Bibbia, i riferimenti sotterranei ai conflitti generazionali dell'epoca e le connessioni con la musica, riflesso del *pastiche* delle fonti da cui trae nutrimento l'ispirazione, richiedono un approccio metodologico interdisciplinare che non tralasci nessuno di questi aspetti e semmai evidenzi echi e corrispondenze, con un'attenzione particolare a quelle rappresentazioni mitico-simboliche che conferiscono a *Danze della sera* ampi caratteri universali e sovratemporali.

2. UNA CARICA DI VITALITÀ NEL CUORE DEGLI ANNI SESSANTA

A metà degli anni Sessanta Pasolini, come sempre, lavora a più progetti: il 1964 è l'anno del *Vangelo secondo Matteo* e della raccolta *Poesia in forma di rosa*; di *Italie magique* per Laura Betti e di *Vivo e Coscienza*, 'balletto cantato' per Bruno Maderna; nel 1965, *Uccellacci e uccellini* inaugura la serie di film 'difficili'⁵ ed esce *Alì dagli occhi azzurri*; progetta un film su San Paolo che non si realizzerà mai e scrive i trattamenti di *Teorema* e *Edipo re* (1966); costretto a letto da una terribile ulcera, rilegge i *Dialoghi* di Platone e inizia la stesura delle tragedie: *Orgia*, *Bestia da stile*, *Pilade*, *Porcile*, *Affabulazione* e *Calderón* che ultimerà negli anni seguenti; pubblica una parte di *Bestemmia*, «romanzo sotto forma di sceneggiatura in versi»; gira il cortometraggio *La terra vista dalla luna*; in una settimana, nel 1967, realizza *Che cosa sono le nuvole?* seguito da *Edipo re*; nel 1968 – l'anno de *Il PC ai giovani!* quando esplose la contestazione giovanile – esce il film *Teorema* e gira *La sequenza del fiore di carta*; presenta a Venezia *Appunti per un film sull'India*. Nel frattempo, non fa mancare i suoi contributi saggistici e gli interventi su «Nuovi Argomenti», «Paragone», «Tempo», per citarne solo alcuni, lo testimoniano; viaggia - Nord Africa, New York, India, l'Italia – e si difende dalle accuse e dalle condanne che i suoi film, i romanzi e perfino la sua stessa vita, gli procurano in quell'Italia perbenista e ipocrita che nulla ha da invidiare alla Santa Inquisizione.⁶ Per Pasolini, insomma, è il periodo della «disperata vitalità» quando, mentre già guarda ai paesi del terzo mondo, compie il primo viaggio a New York, rimane affascinato dalla spinta alla ribellione della società americana⁷ e matura il suo interesse per Allen Ginsberg e per la *Beat Generation*.⁸ Secondo Bazzocchi *Teorema* – che rappresenta l'irruzione del sacro in un

⁵ «E a quel punto ho fatto dei film più difficili, cioè ho cominciato con *Uccellacci e uccellini*, *Edipo re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*, insomma un gruppo di film più aristocratici e difficili, tali insomma che erano difficilmente sfruttabili», cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *LE II*, p. 607.

⁶ Per la ricostruzione cronologica, biografica e artistica, di Pasolini, cfr. *Cronologia*, a cura di Nico Naldini, pubblicata nell'edizione delle opere complete, Mondadori, Milano. Sui processi subiti dal poeta cfr. *I grandi processi. Pier Paolo Pasolini. Reo vilipendio alla Religione di Stato*, a cura di Annamaria Guadagni, supplemento al n. 115 de «L'Unità» del 18-05-1994.

⁷ Così si esprime Pasolini nell'intervista a Oriana Fallaci: «Il vero momento rivoluzionario di tutta la Terra non è in Cina, non è in Russia: è in America. Mi spiego? Vai a Mosca, vai a Praga, vai a Budapest e avverti che la rivoluzione è fallita: il socialismo ha messo al potere una classe di dirigenti e l'operaio non è padrone del proprio destino. Vai in Francia, in Italia, e ti accorgi che il comunista europeo è un uomo vuoto. Vieni in America e scopri la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire». Cfr. ORIANA FALLACI, *Un marxista a New York*, «L'Europeo», 13 ottobre 1966, ora in PIER PAOLO PASOLINI, *SPS*, pp. 1597-1606.

⁸ Una critica radicale nei confronti della società americana muoveva i *Beat* che esprimevano

contesto borghese - nasce proprio da quel viaggio a New York nel 1966 e dall'incontro con Ginsberg.⁹ Anche la musica, attraverso i cantautori che a metà degli anni Sessanta s'ispirano ai modelli americani,¹⁰ è influenzata in Italia dalla *Beat Generation*.

È questo il tempo in cui la storia di Pasolini s'incrocia con quella di Ettore De Carolis (Paliano, 13 febbraio 1940 – Roma, 25 dicembre 2007) che, anche se percorre strade diverse, scrive poesie, suona al Folkstudio, ama i versi de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* e lavora a *Danze della sera*: un progetto per una canzone molto importante che ha una lunga gestazione. Ettore, detto Chetro, polistrumentista, compositore di musiche che attingono al folklore nostrano ma anche europeo, etnomusicologo – molti suoi dischi dei primi anni Settanta sono raccolte di canti popolari laziali, abruzzesi, molisani, pugliesi – autore di programmi radiofonici e televisivi, arrangiatore di Francesco Guccini, Claudio Lolli, Gabriella Ferri, Alan Sorrenti e altri, è di certo un artista 'impegnato' nel panorama musicale, anche se la sua produzione artistica non appare scopertamente politicizzata.¹¹ A Franco Schipani che, intervistandolo, gli chiede cosa intenda quando parla di 'musica popolare' (espressione che ricorre nelle risposte) De Carolis risponde così:

artisticamente la volontà di cambiare il mondo, collegandosi ai movimenti della contestazione giovanile. Il termine *Beat* fu coniato nel 1947 da Jack Kerouac, ma il movimento nasce nel 1952 quando John Clellon Holmes pubblica il racconto intitolato *Go* e l'articolo *This is the Beat Generation*. Allen Ginsberg (1926-1997), il poeta di maggior talento, 'maledetto', omosessuale e anticonformista, autore di *Howl and Other Poems* (per cui subì un processo per oscenità) che in Italia esce con il titolo *Urlo* (1952) è apprezzato da Pasolini per il ruolo che la sua poesia ha nella ribellione contro la società del benessere: «In Italia il più grande poeta è Sandro Penna [...] Degli americani amo il primo Ginsberg». PIER PAOLO PASOLINI, [*Quasi un testamento*], in *SPS*, p. 855. E ancora cfr. la lettera che Pasolini gli scrive nell'ottobre del 1967: «Caro, angelico, Ginsberg [...]», cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *LE II*, pp. 631-633.

⁹ «A settembre Pasolini è a New York, dove incontra Allen Ginsberg. Il viaggio nella capitale del mondo borghese, dell'Occidente industrializzato, ispira l'idea di *Teorema*». Cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori 1998, p. 29. Il sacro è rappresentato dall' 'ospite' «il cui potere distruttivo è tale che si può quasi considerarlo l'incarnazione di una figura divina e diabolica insieme». -, *Teorema: mito e tragedia borghese*, in *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, cit., pp. 110-111.

¹⁰ Non è un caso che De Carolis inserisca nella copertina del 45 giri *Danze della sera* una foto di Allen Ginsberg. Il rock psichedelico nasce proprio in seno al *beat* italiano e produce dischi memorabili: oltre a questo dei Chetro & co., va ricordato *Dedicato a de Le Stelle di Mario Schifano*.

¹¹ Sono scelte di campo non casuali e cariche di significati politici. Al Folkstudio si ascoltano canzoni d'autore e politiche, il folk e il blues. Molti musicisti passano da lì: Guccini, De Gregori, Rino Gaetano, Della Mea e Giovanna Marini tra gli altri. Per le notizie sulla biografia di Ettore De Carolis ringrazio la figlia Donatina, e Gianni Ripani e Franco Coletta dei Chetro & co. che mi hanno concesso l'intervista riportata nella parte finale di questo lavoro intitolata *Pasolini dopo Pasolini – Interviste*, pp. 246-250.

La musica popolare è quella che un popolo sceglie come sua e cantandola la trasmette di padre in figlio anche al di fuori dei vari manoscritti in musica che ne esistono. Anche Gramsci ripete questo concetto ed io non me la sento molto di smentirlo tanto più che approvo questa definizione. La musica popolare è poi anche una scelta politica determinata che il popolo compie, di qualunque natura essa sia, io vedo la musica popolare come una politicizzazione di tutto il popolo. Se il popolo non è in grado di potersi esprimere in parole è giusto che lo possa fare in musica.¹²

Una dichiarazione questa che, se da una parte è in sintonia con il pensiero di Pasolini – per il riconoscimento dell'importanza della valorizzazione della cultura popolare trasmessa oralmente (le stesse ragioni erano alla base dell'interesse di Pasolini sin dagli anni friulani per le poesie e le canzoni popolari) – dall'altra sembrerebbe superare l'idea del Poeta in merito all'assenza di consapevolezza politica del popolo che, nella visione di Pasolini, subisce la storia, opera di altri (le classi dirigenti), e canta. Canta anche secondo un'idea del mondo che non corrisponde alla propria condizione. Per ben quattro volte riecheggiano nei versi della poesia *Il canto popolare* le parole «e il popolo canta» (vv. 54, 63, 72 e 81), a rimarcare la pervasiva funzione 'narcotizzante' di questa peculiare forma espressiva.¹³ L'interesse di De Carolis per la musica popolare si può considerare comunque nel quadro di quel movimento, avviato da Cantacronache alla fine degli anni Cinquanta e proseguito dal Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962,¹⁴ volto a ricercare le radici di certa canzone popolare italiana, per esempio quella dei cantastorie. Nella stessa intervista De Carolis, a proposito del suo doppio LP intitolato *Arie antiche dell'alto Aniene* dichiara: «[...] è davvero molto interessante [...] il secondo disco è cantato proprio dalla gente del posto. Lo abbiamo realizzato in questo modo, per poter dare veramente un'idea di quello che è il vero folk». Sopra tutto c'è sempre la musica, ch'è cultura diffusa e s'intreccia alla vita e alle sue contraddizioni, ne registra mosse e passaggi e li accompagna, precedendoli e seguendoli.

Sono quelli gli anni in cui ovunque, anche in Italia, sull'onda dei Beatles, dei Rolling Stones, dei Pink Floyd, di Bob Dylan e Joan Baez, di Leonard Cohen e Donovan Leitch, degli urlatori influenzati da Elvis Presley e dei primi cantautori, delle *jazx band* americane, del lavoro dei ricercatori folk, ogni giorno sembrano nascere nuovi complessi musicali:

¹² Cfr. Ettore De Carolis, *L'uomo nuovo del folk italiano*, «Super Sound», 25 maggio 1974, p. 20. L'intervista è riportata nell'Appendice documentaria del presente capitolo, p. 215.

¹³ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Il canto popolare [Le ceneri di Gramsci]*, in *TP I*, pp. 784-786.

¹⁴ Per ripercorrere l'esperienza del Nuovo Canzoniere Italiano e dell'Istituto De Martino cfr. CESARE BERMANI, *Una storia cantata*, Milano, Jaca Book 1997.

spesso formati da musicisti giovanissimi, i gruppi hanno stili diversi e messaggi da trasmettere.¹⁵ Gianni Ripani, il bassista dei Chetro & co., così ricorda il laboratorio di Ettore:

[...] andavo a trovarlo nella sua mansarda, spesso con la mia chitarra e mi sembrava di 'entrare' in un altro mondo: dischi, libri, riviste, appunti, disegni sparsi dovunque, in un disordine creativo che mi attraeva.¹⁶

Si suona, si fa un po' di teatro, si organizzano letture collettive, si imbastiscono ondivaghe discussioni politiche. L'obiettivo principale non è 'fare arte o politica', ma la socializzazione e l'apertura verso mondi nuovi.¹⁷ Non c'è solo la musica quindi, ci sono i fatti e la necessità di una loro interpretazione a caldo e non tradizionale: il Concilio Vaticano II, la crisi dei

¹⁵ Si respira un'aria nuova a metà degli anni '60: anche se la canzonetta, con le sue melodie codificate, non tramonta, qualcosa cambia (e i testi lo registrano) e lo testimonia la crisi dei musicarelli in estinzione alla fine del decennio (Cfr. DANIELE MAGNI, *Cuori matti. Dizionario dei musicarelli anni '60*, Milano, Bloodbuster 2012, p. 42 e DIEGO GIACHETTI, *Anni Sessanta comincia la danza*, Pisa, BFS edizioni 2002). Una gestazione che percorre tutti gli anni Sessanta – l'aumento di beni, di opportunità, anche intellettuali e culturali, aumentano la meraviglia per le possibilità che si schiudono e la rabbia per una condizione umana carica di ingiustizie sociali e individuali, e di speranze per le possibilità di cambiamenti più o meno palinogenetici – conduce al Sessantotto, che quindi non è un fenomeno improvviso a opera di trasgressori, capelloni, perdigiorno borghesi in lotta con i padri e in combutta con le madri. 'Siamo realisti, vogliamo l'impossibile', è uno slogan di quegli anni che mette in evidenza la necessità e la possibilità di uscire da tutte le pastoie. Al contempo, le nuove condizioni socio-economiche, creano fratture generazionali tra chi ha vissuto la guerra e chi nasce negli anni del 'benessere'. I padri condannano il disimpegno dei figli, non comprendendolo davvero – illuminato appare il pensiero di Sartre che intende la spoliticizzazione dei giovani come manifestazione di un atteggiamento politico indotto da una frattura fra il loro mondo e una società che percepiscono come vecchia e superata - e i figli si sentono «più in sintonia con i loro coetanei stranieri che non con gli adulti italiani» come riporta, nella sua documentatissima analisi sul rapporto padri/figli negli anni Sessanta, Diego Giachetti. *Ivi*, p. 11, 13 e ss. Sul piano musicale, in quegli anni le canzonette convivono con la canzone 'altra', quella impegnata e diffusa soprattutto oralmente di Giovanna Marini, Liberovici, Amodei, Pietrangeli, Margot, mentre i primi cantautori nascono in seno all'esperienza di Cantacronache (cfr. RICCARDO BERTONCELLI e FRANCO ZANETTI, *Avant Pop '68*, Milano, Rizzoli 2008 e GIOVANNI STRANIERO e CARLO ROVELLO, *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle. L'eredità di Michele L. Straniero*, Civitella in Val di Chiana-Arezzo, Zona 2008).

¹⁶ Cfr. l'intervista a Gianni Ripani e Franco Coletta, riportata nella parte finale di questo lavoro intitolata *Pasolini dopo Pasolini – Interviste*, pp. 245-249.

¹⁷ Così si esprime Paolo Pietrangeli, autore della famosa canzone intitolata *Contessa*: «Allora c'era un fatto straordinario: che nel momento in cui uno scriveva per esempio una canzone 'in sintonia' con quanto accadeva, con quanto si sentiva, c'era questo movimento che appunto letteralmente *muoveva* le cose. Certe canzoni si diffondevano senza bisogno di dischi, di *video-clip*, di radio: bastava la comunicazione orale. Un momento così non si è mai più ripetuto». PAOLO PIETRANGELI, *Gli anni cantati*, in MASSIMO GHIRELLI, '68. *Vent'anni dopo*, Roma, Editori Riuniti 1988, p. 200.

missili a Cuba, l'assassinio di John Kennedy, l'emergere del fenomeno di Che Guevara e del relativo culto, del terzomondismo e della decolonizzazione, l'esperienza traumatica della guerra d'Algeria che tanto divide gli intellettuali francesi, Martin Luter King e le sue lotte per i diritti civili, l'indipendentismo armato dei Baschi e degli Irlandesi, gli attentati del *Befreiungsausschuss Südtirol* per la secessione dell'Alto Adige dall'Italia; e ancora, la resistenza contro la guerra in Vietnam, sempre più rovinosa, e le ribellioni nelle Università americane, le convulsioni dei fascismi spagnolo e portoghese, l'avvento dei colonnelli in Grecia, l'invasione sovietica di Praga e il suicidio di Jan Palack, la guerra dei sei giorni arabo/israeliana, i ridicoli tentativi di golpe in Italia per arginare le aperture a sinistra, prime avvisaglie della successiva stagione delle stragi e del terrorismo. Tutto contribuisce a generare interminabili discussioni e litigi, che obbligano ad aprire le menti sul mondo guardato dal piccolo cortile italiano e i giovani, sostenuti da uno spirito antiautoritario e antiistituzionale, travasano nella musica il loro pervasivo bisogno di libertà. Importanti esperienze si affermano pure in Italia, fanno epoca e segnano l'emersione del fenomeno antiautoritario che esploderà, poi, nel movimento del Sessantotto. Per citarne solo alcune: l'esperienza straordinaria di Don Lorenzo Milani nella scuola e il volume, scritto insieme ai suoi alunni, *Lettera ad una professoressa*, o il testo *L'obbedienza non è più una virtù*, per il quale subisce anche un processo, indirizzato ai cappellani militari. E ancora la battaglia di un gruppo di psichiatri, guidati da Franco Basaglia, per la deistituzionalizzazione della malattia mentale, che si allaccia a studi ed esperienze condotti in Francia, in Inghilterra e negli USA e pone con forza non solo il problema dei manicomi, ma anche quello della famiglia e della società come universi generatori di malattia. C'è insomma un fermento che attraversa tutti gli anni Sessanta, si condensa nei movimenti giovanili studenteschi del Sessantotto e si trasmette alla musica.

È Ettore che cerca Pasolini. Lo legge, lo studia, ne discute l'opera con gli amici¹⁸ – rimane colpito in particolare da una raccolta di versi pubblicata nel 1958, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, che contiene liriche scritte negli anni friulani, ma di certo non gli dev'essere indifferente *Il Vangelo secondo Matteo* – e lo contatta per il progetto al quale sta lavorando da un po' di tempo. Ha già scritto dei versi che intende musicare – sono cinquantadue e s'intitolano *Danze della sera*¹⁹ – ma non gli bastano: vorrebbe includere nella sua

¹⁸ Gianni Ripani, che conosceva bene Ettore De Carolis, racconta degli incontri in casa di un amico di Roma passati a discutere de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* di Pasolini. Cfr. l'intervista a Gianni Ripani e Franco Coletta, riportata nella parte finale di questo lavoro intitolata *Pasolini dopo Pasolini – Interviste*, pp. 245-249.

¹⁹ Ettore De Carolis intona musicalmente soltanto dodici versi, ma non rinuncia ai restanti quaranta,

composizione una lirica di Pasolini, *Notturmo*. Ed è così che va a fargli visita.

Per me fu spontaneo mettere i versi di Pasolini su *Danze della sera*, perché proprio in quel periodo amavo molto il suo libro, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, da cui poi sono tratte le parole della canzone. Lo andai a cercare, ci incontrammo, e lui reagì positivamente a questa proposta, non sapeva bene in cosa consistesse la cosa e volle sentire la canzone.²⁰

L'interesse di Ettore per *Notturmo* risale alla metà degli anni Sessanta; con un amico, cultore di Pasolini, egli discute dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*:²¹ il percorso di crescita di un giovane io lirico che si rifugia nel rapporto con la madre, profondo e astorico, mettendosi al riparo dal padre fascista dal petto gonfio e piedi d'argilla, tutto in linea con i tempi; il riferimento al padre fragile, forte solo in apparenza, è funzionale all'idea che Ettore va maturando. Proprio in quel *Notturmo* Pasolini mostra un figlio che rifiuta l'autorità, rappresentata dalle stelle invecchiate e dal Dio lontano, e canta *ab joy*, come l'usignolo, immerso nel dolce ardore della sua esistenza.²² Ciò che all'autore di *Danze della sera* interessa

molto importanti per comprendere il processo artistico e l'origine dell'ispirazione, e che infatti inserisce significativamente nel *booklet* del disco.

²⁰ Lettera di De Carolis a Luciano Ceri, citata in TIZIANO TARLI, *Beat italiano. Dai capelloni a «Bandiera gialla»*, Roma, Castelveccchi 2005, p. 140. «Pasolini sembrava molto attento ai passaggi armonici e alla melodia di *Danze della sera*. Al termine dell'esecuzione, ci ha sorriso, si è complimentato e ci ha concesso il suo assenso perché si proseguisse nella realizzazione del disco con i suoi versi». Cfr. l'intervista a Gianni Ripani e Franco Coletta, riportata nella parte finale di questo lavoro intitolata *Pasolini dopo Pasolini – Interviste*, pp. 245-249.

²¹ «Ettore aveva un amico – di cui non ricordo il nome (individuato da Donatina [la figlia di Ettore, n.d.r.] in Giuseppe Visicato) – con il quale parlava spesso e a lungo di Pasolini. Abitava a Roma, mi pare a Via dei Serpenti, presso una pensione – come allora si usava – gestita da una signora anziana. A volte lo andavamo a trovare nella sua stanza, piena di libri, quasi tutti quelli che Pasolini aveva fino ad allora pubblicato. Ettore parlava di alcuni di questi libri ed in particolare si accaloravano sulle poesie de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*». Ivi, p. 29.

²² L'esistenza, che qui corrisponde all'età della giovinezza, è vissuta da Pasolini in un Friuli tutto idealizzato. Le ragioni del suo rifiuto dell'autorità risiedono altrove rispetto alle lotte antiautoritarie degli anni Sessanta di cui De Carolis si fa interprete e portavoce. Per Pasolini 'maturità' significa 'distacco dalla Madre' (in cui si identifica totalmente) necessario a entrare nel mondo dei Padri. Per questo Pier Paolo rifiuta l'autorità dei Padri. Diventare adulti significa entrare nella storia, ma per Pasolini l'ingresso nella storia, che pure c'è dopo la morte di Guido e che ne *L'Usignolo* è rappresentato dalla sezione *La scoperta di Marx*, non significa abbandono di ciò che era stato prima, al tempo del Friuli. Così, a proposito, commenta Bazzocchi: «Guido è un figlio che diventa adulto quando abbandona la madre e si unisce ai fratelli che come lui vogliono diventare padri, cioè uomini adulti. Guido compie azioni che Pier Paolo, all'altezza del '45, non compie». Insomma, rimane fanciullo Pier Paolo, non risolve il suo complesso di Edipo (al contrario del fratello Guido). Cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Tecnica e storia: un percorso nel Vangelo di Pasolini*, in *Cristo mi chiama*

è soprattutto l'ansia di libertà e di autenticità, lo smascheramento dell'ipocrisia dei padri che si esprimevano, per un giovane degli anni Sessanta, soprattutto all'interno di quei mondi – chiesa e famiglia – così ben presenti, con tutte le loro contraddizioni, nel pensiero pasoliniano.

Danze della sera è un disperato messaggio di speranza – sostenuto anche dalle citazioni e dalle allusioni alla ‘parola antica’²³ (in cui i padri e le madri sono intrisi di linguaggio religioso, sia pure declinato laicamente) – derivante da una fortissima esigenza di autoliberazione (e bisogno di diritti umani e civili) che si combina con la lotta antiautoritaria per smascherare l'ipocrisia del potere che distorce la realtà, sovrappone un'altra tutta ideologica. Da questa esigenza l'opera prende forma, battezzata da un produttore discografico che alla musica italiana ha dato un contributo importante: Vincenzo Micocci fondatore, insieme a Ennio Morricone,²⁴ dell'etichetta discografica *Parade* che nel 1968 produce il 45 giri dei Chetno & co.,²⁵ oggi considerato il primo esempio di musica psichedelica italiana.²⁶ *Danze*

ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo secondo Matteo, a cura di Roberto Chiesi, Recco-Genova, Le Mani edizioni 2015, pp. 39-47. Cit. p. 44.

²³ Bob Dylan, Bruce Springsteen, Fabrizio De Andrè, Francesco Guccini, Leonard Cohen, per citare solo alcuni fra i più grandi cantautori, hanno arricchito all'epoca i testi delle loro canzoni con citazioni e allusioni bibliche. L'antiautoritarismo contro tutti i poteri, compreso il potere familiare, si riversa anche sulle manifestazioni più ‘innocenti’: ad esempio, la diffusione del culto dei Beatles e, successivamente, dei Rolling Stones, oltre ad essere il frutto di colossali investimenti dell'industria culturale, è conseguente a questo atteggiamento giovanile contro qualsiasi tradizione vista come espressione di un potere (se non altro il potere dei padri). Il fenomeno si rifletterà ancora di più sui cultori di Bob Dylan e Joan Baez, che mettono esplicitamente in discussione il vecchio *establishment*. Anche il culto dei francesi alla Brel, alla Brassens, ecc... e dei tedeschi alla Kurt Weill, al traino di Brecht, ha risvolti antiautoritari. «Father? Yes son? I want to kill you. Mother, I want to... », cantava Jim Morrison con i Doors nel 1966 (*The End* in *The Doors*, New York, Elektra Records, 1967).

²⁴ Cfr. VALERIO MATTIOLI, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Milano, Baldini&Castoldi 2016, pp. 19, 91-117.

²⁵ È il duo formato da De Carolis (chitarra a 12 corde e violaccia) e Gianfranco Coletta (chitarra e voce) che si avvale della collaborazione di Gianni Ripani (basso elettrico) e del percussionista jazz Gegé Munari.

²⁶ Psichedelia' (dal greco ψυχή «anima» e δηλώω «manifestare») è termine coniato nel 1957 dallo psichiatra Humphry Osmond per indicare l'ampliamento della coscienza provocato dall'assunzione di allucinogeni, in particolare LSD. Da qui questa parola passa a significare un'espressione artistica capace di rendere manifesto ciò che appartiene alla regione più oscura dell'ispirazione. L'uso delle droghe che, come si credeva, permettevano di giungere alle profondità dell'anima, ovvero alla ‘sorgente’ non ancora usurpata dall'ideologia, è un riflesso dei sentimenti rivoluzionari politici, sociali e spirituali degli anni Sessanta contro il sistema di potere. La musica psichedelica comprende diversi generi musicali che in quegli anni nascono in seno agli ambienti della controcultura statunitense e britannica. Parole d'ordine sono ‘contaminazione’ e ‘sperimentazione’. Il folk, il rock, il blues si caratterizzano per le lunghe *jam sessions*, nelle quali la presenza di sonorità orientali, gli arrangiamenti sperimentali e i testi visionari, le dissonanze tendono a virare verso complessità ritmiche, sonore e

della sera/Le Pietre numerate.²⁷ A cercare notizie del complesso o del disco tuttavia si rimane delusi: il 45 giri più rappresentativo del rock psichedelico italiano, è introvabile e i Chetro & co. paiono dimenticati. Già all'epoca il disco venne sottovalutato e oggi solo i cultori del genere lo conoscono. Sta di fatto che, addentrandosi nella letteratura per rock-musicofili raffinati, si scopre un mondo fatto di musiche psichedeliche – parallelo a quello coevo della canzonetta sanremese e ai cantautori – che sono un *pastiche* di stili e atmosfere diversissime che pescano nel rock, nel folk, nel jazz e strizzano l'occhio alla cultura americana *underground*. A questo disco tuttavia nella letteratura è riservato poco spazio: cenni si trovano in alcuni blog e riviste online e in pochi libri, ma si tratta sempre di brevi informazioni, riassumibili in una scheda nella quale si elencano i dati principali (musicisti, strumenti utilizzati e atmosfere evocate dalla musica).²⁸ Nessun'analisi si è fatta dei testi: né della lirica *Notturmo* di Pasolini – al quale si è tuttavia riconosciuto il ruolo di 'paroliere d'eccezione' – né di *Danze della sera* di De Carolis e del modo in cui entrano in relazione, e neppure della musica, se si eccettua qualche raro commento sulla varietà degli stili che la compone. Uno studio è dunque necessario, se si vuole comprendere il ruolo di Pasolini nell'ispirazione creativa del compositore, cosa effettivamente la lirica di Pasolini abbia 'ceduto' a De Carolis e viceversa come questi abbia interpretato una poesia degli anni '40, pubblicata nel 1958, e come l'abbia combinata con i suoi versi e con la musica. Conviene perciò addentrarsi nell'analisi letteraria e musicale, senza trascurare il fondo culturale da cui trae origine quest'opera polisemica che, ispirata dal dato reale e storico, si apre all'universale e si rivolge ai giovani di ogni tempo, invitandoli, per così dire, ad una seconda nascita su basi più autentiche rispetto ai dettami di un'educazione carica di ipocrisia. Ritorna alla mente il pensiero del filosofo ebreo Martin Buber (Vienna, 8 febbraio 1878 – Gerusalemme, 13 giugno 1965), appartenente al grande movimento mistico-religioso chassidico che si afferma in Europa a partire dalla metà del XVIII secolo. Buber muore nel 1965, proprio quando De Carolis comincia a pensare a

vocali che si fanno riflesso dell'espansione della coscienza provocata dall'uso delle droghe. Per una panoramica sulla psichedelia musicale statunitense e britannica, cfr. CESARE RIZZI, *Psichedelia*, Firenze, Giunti 2001.

²⁷ CHETRO & CO., *Danze della sera. Suite in modo psichedelico/Le pietre numerate*, Roma, Parade 1968 (PRC 5053).

²⁸ Ho consultato diverse fonti, anche online, alla ricerca di informazioni sulla musica psichedelica e su *Danze della sera* in particolare. Qualche notizia dei Chetro & co. è in VALERIO MATTIOLI, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, cit., p. 150. Per la musica che i giovani ascoltavano in Italia nella metà dei Sessanta DIEGO GIACHETTI, *Anni Sessanta comincia la danza*, Pisa, BFS edizioni 2002. Un'intervista a Gianfranco (Franco) Coletta è contenuta in ALESSIO MARINO, MASSIMILIANO BRUNO, *Terzo grado. Indagine sul pop progressivo italiano*, Milano, A.SE.FI. Editoriale 2015, pp. 316-326. La sitografia consultata è alla fine del capitolo.

Danze della Sera. È molto conosciuto in quegli anni, anche nel mondo cattolico con il quale intrattiene un dialogo strettissimo. In una Conferenza tenuta nel 1947, il cui testo continuerà per decenni a circolare anche in Italia e diventerà la base di partenza per percorsi di crescita spirituale e culturale, Buber, partendo dal discorso biblico, invita uomini e donne d'Europa – era appena terminata una guerra sanguinosissima, che aveva messo in crisi, tra l'altro, tutte le certezze della cultura europea – a mettere da parte l'abitudine di nascondersi a se stessi, per raccontarsi senza ipocrisie la verità, cercare l'autenticità nelle profondità delle viscere, e da qui iniziare un cammino verso l'Altro ed il divino che è in ognuno di noi.²⁹

²⁹ MARTIN BUBER, *Der Weg des Menschen nach der chassidischen Lehre*, trad. it. di Gianfranco Bonola, *Il cammino dell'uomo secondo l'insegnamento chassidico*, Magnano (BI), Qiqajon 1990.

3. IL LIBRETTO DEL DISCO E I VERSI NON MUSICATI

Se c'è uno spazio dove, all'insegna del *pastiche*, la vocazione politica dell'opera si condensa in immagini oniriche e psichedeliche³⁰ è il libretto del disco progettato da De Carolis: immerse in una dimensione atemporale, dove tutto coesiste e perciò si fa specchio dell'anima, in una sequenza di raffigurazioni si sovrappongono passato, presente e sogno, realtà e finzione. I colori contrastanti del *collage*, i soggetti delle fotografie selezionate dal compositore, gli elementi floreali, i particolari degli affreschi giotteschi si combinano con frammenti della partitura e del testo di *Danze della sera*, restituendo un montaggio all'insegna dell'anacronismo, di accostamenti surreali e irriverenti che emergono dal foglio come 'creazione delle viscere'.³¹ Sul retro del *booklet* del disco – oltre a *Notturmo* di Pasolini – troviamo i primi 40 versi della lirica di De Carolis intitolata *Danze della sera*. Si tratta di versi liberi non musicati che, senza dirlo, se non tra le righe, prendono a modello la figura di Gesù del Vangelo di Matteo, citato solo in un verso all'inizio della composizione «*Entra nella tua camera e chiudi la porta e profumati il capo e lavati la faccia*» (v. 9). Dall'incontro di parole nuove e antiche - con i rinvii simbolici alla Bibbia (segnati graficamente con il corsivo), risemantizzata e connessa al tempo presente³² – affiora l'ispirazione di tutta l'opera, il punto

³⁰ De Carolis a proposito del sottotitolo *Suite in modo psichedelico* associato a *Danze della sera* così si esprime: «Ma di psichedelico non c'è proprio niente... Semmai di 'onirico'... Sono quelle 'amene' idee dei produttori...». Qui probabilmente il compositore si riferisce alla musica; tuttavia, l'influenza dell'arte visiva psichedelica sul libretto del disco è più che evidente. Per la citazione di De Carolis, cfr. www.ettoredecarolis.com (sito web consultato il 10 ottobre 2016).

³¹ C'è Pasolini che gioca a calcio accanto a Fellini, Totò e Aldo Fabrizi, poco sopra il teschio del dipinto *La vedova nera* di Ligabue (1955) e il leopardo, preda del ragno, che ruggisce di dolore, un manifesto recita 'Il sistema compra Bob Dylan', un collage di lettere compone la scritta: *Paul Nizun mais il est mort*, Allen Ginsberg, la fotografia del telo sul palco di Mussolini a Milano nel 1936 (*Gesù Re dei secoli dona anni lunghi e vittoriosi all'Italia e al suo duce...*), i fumetti, un frammento del *Tradimento di Giuda* di Giotto ritrae i Sommi Sacerdoti mentre s'accordano con Giuda, il fungo atomico e fiori, tanti fiori, e bambini e corpi di donne, spezzati e nudi. Cfr. Figura 1, Appendice documentaria, p. 214.

³² Non è un caso isolato questo: la letteratura, e la musica, da sempre attingono alla fonte biblica. Le ragioni le illustra molto bene, già nel 1902, il biblista Dante Lattes: «Nella Bibbia ci sono pagine che io chiamerei ribelli, in cui scorre e si diffonde tutta la libertà di pensiero che sia consentita ad un uomo: in cui si grida e s'impreca, si dubita e si nega, come se si vivesse nel secolo XX; pagine di scetticismo e di epicureismo, di spirito pessimista e ribelle o di passione amorosa; fiumi di vita senza freno, senza paura, senza rispetti, vestigia d'una attività di pensiero e d'una esuberanza di vita vera, non trattenuta o strozzata da nessun dominio né materiale né morale». DANTE LATTES, *Libertà di pensiero nell'ebraismo*, in «Il Corriere Israelitico: Periodico Mensile per la Storia e la Letteratura

di contatto tra Pasolini e il compositore e le motivazioni che lo hanno spinto a scegliere di musicare *Notturmo*. Conviene partire dunque da questi quaranta versi di De Carolis³³ e da qui risalire al rapporto che si stabilisce con i restanti dodici versi musicati, con *Notturmo* di Pasolini e con la musica che li accompagna.

Sin dall'inizio della lirica i riferimenti alla «sorgente» (v.3), alla «nascita» (v.4) e al «ritmo» (v.5) vitale, alludono a una dimensione intima e profonda: la sera, nel titolo del brano, anticipa il *Notturmo* pasoliniano e rinvia all'ora del giorno in cui le luci basse favoriscono la meditazione e il dialogo interiore (ma qui simbolicamente la «sera» sembrerebbe indicare anche le ombre della modernità): allora aumenta la consapevolezza («è l'ora della realtà», v. 2) e appaiono le catene che imbrigliano la vita (segno-simbolo delle sbarre di un'educazione ideologica finalizzata alla dipendenza e non alla crescita dell'autonomia individuale).³⁴ L'impressione è che De Carolis affidi all'io lirico il compito di avviare un processo nuovo.

Danze della sera (versi non musicati)

Quando le figure cominciano a colorarsi, vieni qui,
arrivaci con ogni mezzo, ché è l'ora della realtà.
Torna alla sorgente da cui ti hanno condotto via in catene
fin dai primi giorni della tua nascita.

5 Ecco il ritmo
non è cominciato adesso
hai cominciato adesso ad avvertirlo.

Istraelitica», 41-43, p. 3. Citato in SONIA GENTILI, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci 2016, p.11.

³³ Il 'quaranta' nella Bibbia è un numero simbolico che rimanda al tempo dell'attesa, della purificazione, ma anche delle decisioni mature: quaranta sono i giorni che Gesù trascorre nel deserto per meditare e accettare il suo destino, come stabilito dalle Scritture. Il legame tra la simbologia biblica e il contenuto della lirica di De Carolis è molto suggestivo: quei quaranta giorni sono il tempo della piena consapevolezza, del coraggio e dell'autoconvincimento (tant'è che Gesù vince le lusinghe e le tentazioni di Satana); questi quaranta versi sono il tempo necessario per la rinascita. La relazione comporta uno scambio vertiginoso di tempi e soggetti che attualizza e risemantizza le interpolazioni della parola biblica inserite nella lirica: l'epoca di Gesù/la metà degli anni '60 - Gesù/giovane inquieto e consapevole della propria funzione rivoluzionaria negli anni '60, a condizione di un ritorno all'autenticità dei primordi.

³⁴ Il destinatario di *Danze della sera* sono i giovani contemporanei di De Carolis che, in quella metà degli anni Sessanta, articolano la loro contestazione antiautoritaria in una lotta contro i padri, le madri, e tutte le presunte autorità che hanno fatto il loro tempo (più in generale, contro il potere percepito nel suo vuoto, e doloroso, esercizio di violenza quotidiana e di distorsione della realtà).

È tempo per ballare e per meditare.

E, rivolgendosi a un giovane del tempo, sembra dire: se la vita che hai vissuto fino ad ora è quella che altri hanno voluto per te, perché tu ti conformassi ad un certo tipo di società (borghese e cattolica) e non creassi problemi, una società molto attenta alle forme, esibite per nascondere più che per rivelare, ora invece «È tempo per ballare e per meditare» (v.8). Tornare ai primi giorni di vita è indispensabile per la rinascita,³⁵ ma per arrivarci è necessario sprofondare nell'inconscio ove si annida il 'sacro'³⁶. Un'anticipazione sul significato della dimensione profonda, e perciò sacra, cui rinviano questi versi mi sembra possano suggerirla le parole pronunciate da Nicola De Cilia al convegno su *Pasolini e il sacro*: «Sacro vale anche come recupero di una profondità, di quella regione oscura e irrazionale che si sottrae alla nostra capacità conoscitiva».³⁷ Entrambi gli artisti guardano al 'sacro', e lo riscrivono, da una prospettiva profondamente laica, consapevoli che bisogna addentrarsi nella dimensione oscura e irrazionale della realtà, per giungere «alla sorgente». Solo qui la realtà è manifesta e vera e si percepisce il battito vitale (vv. 5-7).³⁸

Già in questi primi versi, due elementi mi sembrano emblematici a indicare profonde relazioni intertestuali con Pasolini, che vanno persino al di là dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* di cui fa parte la lirica *Notturmo* del brano musicato: il primo, è il riferimento alla *sorgente* collegata alla *nascita*, cioè a qualcosa che sembra avere a che fare con l'*aga dal me país*.³⁹ Il secondo elemento riguarda l'analisi poetica del tempo come tempo maturo, non tanto per

³⁵ Cfr. le bellissime poesie di Pasolini *La nascita* [Poesie 1945] e *La sorgente* [L'*Usignolo della Chiesa Cattolica*], rispettivamente in -, TP II, p. 651 e I, p. 438.

³⁶ All'epoca, tutti gli sforzi tesi a rappresentare in modo artistico il mondo interiore della psiche sono considerati 'psichedelici'. Le figure colorate che De Carolis cita al v. 1, potrebbero riferirsi allo stato di allucinazione (sogno o sprofondamento nella coscienza) provocato dall'LSD.

³⁷ Cfr. NICOLA DE CILIA, *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di Angela Felice e Gian Paolo Gri, «Quaderni del Centro Studi Pasolini di Casarsa della Delizia», n. 3, Venezia, Marsilio 2013, pp. 221-236. Cit. p. 224.

³⁸ Per Pasolini il ritmo, che coincide con il desiderio primigenio, la libido freudiana, c'è da sempre ma lo si percepisce solo nelle profondità delle viscere, perché è stato modificato dalla storia e dai poteri che stanno dietro la storia. Cfr. per esempio come il tema è metaforicamente trattato in PIER PAOLO PASOLINI, *L'Orecchiabile* [Trasumanar e organizgar], TP II, pp. 94-95.

³⁹ L'acqua è un simbolo ricorrente nelle prime poesie friulane di Pasolini e sta a indicare la purezza della sorgente che si collega alla nascita e rinvia all'archetipo materno. Cfr. «Fontana d'acqua del mio paese / Non c'è acqua più fresca che al mio paese. / Fontana di rustico amore» e ancora «Sera imbarlumida, tal fossal / a cres l'aga, 'na femina plena / 'a ciamina pal ciamp [...]» («Sera luminosa, nel fosso / cresce l'acqua, una donna incinta / cammina per il campo»). PIER PAOLO PASOLINI, *Dedica e Il nini muàrt* [Poesie a Casarsa], in -, TP I, pp 9-10.

una rivoluzione, visto che era già in atto una ‘rivoluzione antropologica guidata dall’alto’ ma per una ‘resistenza’ a quelle trasformazioni che doveva passare attraverso una controcultura che arrivasse alle radici dell’essere, e che aveva tutte le caratteristiche di un processo di ‘salvezza’. Nei versi seguenti, un altro elemento si aggiunge, anche questo molto pasoliniano: l’identificazione dei giovani del tempo (nella visione di De Carolis) con la figura del Cristo, la stessa del *Vangelo secondo Matteo* («[...]sono venuto a portare non pace, ma spada. Sono infatti venuto a separare *l’uomo da suo padre e la figlia da sua madre e la nuora da sua suocera; e nemici dell’uomo saranno quelli della sua casa*»)⁴⁰. Che Ettore avesse ben presente il *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini che tanto aveva fatto parlare di sé all’epoca, nel bene e nel male, lo indica anche la citazione, cruciale per l’interpretazione della lirica, riportata nel v. 9.

Entra nella tua camera e chiudi la porta e profumati il capo e lavati la faccia.

10 Un essere
desiderato nel tempo
rivive in te.
Il ritmo lo avverti bene adesso, è amore.
Gridalo il tuo amore.

Il verso *Entra nella tua camera e chiudi la porta e profumati il capo e lavati la faccia*⁴¹ – che nel testo

⁴⁰ La citazione è tratta da *Matteo* 10, 34-36. Cfr. La spada non è simbolo di guerra, ma di divisione e conseguente conflitto. Perché una rivoluzione spirituale di quella natura non si fa solo con le esortazioni, ma anche con la ‘battaglia’ generazionale. Cfr. *La Sacra Bibbia*, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Bologna, Centro editoriale dehoniano 2009, p. 2339. Così Pasolini: «La figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza, qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all’uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione». PIER PAOLO PASOLINI, *Il Vangelo di Matteo una carica di vitalità*, «Il Giorno», 6 marzo 1963. In un breve saggio, ricco di connessioni e rimandi all’opera di Pasolini, Roberto Chiesi commenta e chiarisce il valore metaforico che la frase, ispiratrice del film per ammissione dello stesso regista, assume nell’interpretazione pasoliniana. Cfr. ROBERTO CHIESI, «Non sono venuto a portare la pace ma la spada». *Appunti sull’eresia occulta ed esplicita di Pasolini: Cristo, Bestemmia e i santi peccatori in Cristo mi chiama ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo secondo Matteo*, a cura di Roberto Chiesi, Recco-Genova, Le Mani edizioni 2015, pp. 67-80. Cit. p. 68.

⁴¹ Riporto qui il testo evangelico: «E quando digiunate, non diventate malinconici come gli ipocriti, che assumono un’aria disfatta per far vedere agli altri che digiunano. In verità io vi dico: hanno già ricevuto la loro ricompensa. Invece, quando tu digiuni, profumati la testa e lavati il volto, perché la gente non veda che tu digiuni, ma solo il Padre tuo, che è nel segreto; e il Padre tuo, che vede nel segreto, ti ricompenserà». *Vangelo secondo Matteo*, 1-6, 16-18.

dell'apostolo Matteo è un invito di Gesù a lasciare sul campo l'ipocrisia farisaica – nell'interpretazione di De Carolis recupera il senso originario e lo attualizza, per cui solo nell'autenticità di una condizione libera da falsità, catene e conformismi, è possibile avvertire l'amore e gridare la scoperta al mondo intero («Gridalo il tuo amore», v. 14). È il momento della rivelazione e della verità ad opera di un soggetto a cui si chiede di essere incurante dello scandalo che il grido produce.⁴² Così, in quell'«essere desiderato nel tempo» (vv. 10-11) si può scorgere l'ombra del Messia, atteso dai profeti e dal popolo ebraico sotto il giogo delle dominazioni degli uomini e di Satana, che rivive nei giovani perché si assumano il tremendo onere di agire come Lui.⁴³

- 15 *Levati, amica mia, bella mia, e vientene.*
 Gridalo senza pietà.
 Il mio amico m'è un sacchetto di mirra;
 egli passerà la notte fra le mie mammelle
 e l'insegna che egli mi alza è: amore.
- 20 *E il suo frutto è dolce al mio palato.*
 È tempo per ballare e per amare.
 I padri parlano di pace ma le donne sono in lutto.
 Le madri si lasciano regalare ancora parole eroiche
 e donano in cambio lacrime purificatrici.

Con i versetti in corsivo, frammenti di testi poetici della Bibbia⁴⁴, sembra che De Carolis voglia disvelare l'ipocrisia della Chiesa che vuole plasmare un tipo di uomo non coincidente

⁴² Incuranti dello scandalo erano anche i Chetro & co. che in quegli anni si facevano fotografare seminudi. Cfr. l'intervista a Gianni Ripani e Franco Coletta, riportata nella parte finale di questo lavoro intitolata *Pasolini dopo Pasolini – Interviste*, pp. 245-249.

⁴³ E così, dopo Pasolini che cerca il suo Cristo significativamente fra i poeti, De Carolis lo incarna nei giovani. Al giornalista che gli chiede come deve essere fisionomicamente il Cristo per *Il Vangelo*, Pasolini risponde: «Ho un'idea di Cristo, è vero: ma pressoché inesprimibile. Potrebbe essere tutti, e infatti lo cerco dappertutto. L'ho cercato in Israele e in Sicilia, e a Roma e a Milano... Ho pensato ai poeti russi e a poeti americani... È forse tra i poeti che lo cerco». *Cerco il Cristo fra i poeti*, "Italia Notizie", n. 18, 20 novembre 1963, intervista non firmata, citata in PIER PAOLO PASOLINI, *Il mio cinema*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2015, p. 94. Certo, il cambiamento per De Carolis non passa attraverso la Passione e la morte: con ottimismo, il compositore, che ha uno spirito religioso ma si professa ateo – come racconta la figlia Donatina –, può affidarsi alla parola poetica della Bibbia e riconoscerle un compito salvifico.

⁴⁴ I vv. 15, 17-20, 30-32 sono tratti dal *Cantico dei Cantici*. I vv. 8, 21 e 25 sono segnati graficamente in tondo perché non sono citazioni letterali anche se rinviano chiaramente all'*Ecclesiaste*.

con quello dei testi poetici della Bibbia: è il disvelamento della realtà che deve avvenire ad opera dei figli. E mentre i padri mentono parlando d'amore e mostrando il Cristo ucciso in croce, le madri con le loro lacrime sono testimoni della verità.⁴⁵

- 25 C'è tempo per amare e tempo per odiare.
E i padri parlano di amore mostrando un corpo martoriato.
E gli ipocriti continuano a ornare le tombe dei giusti.
E gli scienziati si fanno asservire.
E ogni giorno vengono alla luce più bombe che bambini.
- 30 *I fiori si vedono nella terra,
il tempo di cantare è giunto,
e s'ode la voce della tortora nella nostra contrada.*

L'assenza dell'articolo «un» innanzi alla parola «tempo» (v. 25), ripetuto due volte, che invece c'è nell'*Ecclesiaste*, suggerisce la compresenza di amore e odio: odio per l'ipocrisia, amore per l'autenticità capace di costruire un futuro di salvezza, che sbarrì il passo a bombe e scienziati asserviti. Ecco, «il tempo di cantare è giunto» (v. 31), e cantare qui significa testimoniare, ovvero rovesciare la realtà apparente.

- Ah! Potessi ancora incontrare il volto di un vecchio
e non sempre gli occhi liquidi di burocrati in pensione.
- 35 Un vecchio che vaga, con le mani dietro la schiena, in un paese di case di
pietra
- dove rimbalza ancora
l'eco dei suoni che mi rincorrono dall'infanzia,
tocchi di campane a festa e a morte
e canti di chiesa
- 40 e corde di antiche mandole.

⁴⁵ Le madri, non le donne, dice De Carolis. Le madri possono testimoniare la verità perché danno la vita, custodiscono i figli nel loro grembo e non manipolano la natura, al contrario dei padri che rappresentano il potere, quello della Chiesa e politico, e perciò mentono. Si tratta di una visione manichea dei ruoli genitoriali che negli anni Sessanta è molto diffusa.

Il finale nostalgico, con una logica del tutto pasoliniana, viene recuperato nel passato e proiettato nel futuro, con immagini non molto diverse da quelle che ricorrono nelle liriche friulane di Pasolini con cui De Carolis inizia da qui in poi a dialogare cantando.

4. DANZE DELLA SERA. SUITE IN MODO PSICHEDELICO (5'20'')⁴⁶

Dove si lotta c'è sempre una ghitarra
e un uomo che canta.⁴⁷

PIER PAOLO PASOLINI

L'«uomo che canta» qui è Franco Coletta e il testo della canzone è tratto da due liriche: *Danze della sera* di De Carolis e *Notturmo* di Pasolini, intonato quest'ultimo senza alcuna modifica ai versi. Anche se non troviamo riferimenti nei crediti del disco, gli echi e le allusioni ai temi di tutta la raccolta de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, per esempio al brano *La Chiesa*, nascosti da De Carolis in *Danze della sera*, sono talmente evidenti che indicano come le idee portanti di tutta l'opera derivino dalle suggestioni dei testi pasoliniani, reinterpretati da Ettore. In effetti, bisogna superare la tentazione di analizzare i tre testi singolarmente: tutti insieme raccontano una storia coerente con l'interpretazione di De Carolis. Si tratta di una storia non lineare, per cui le tre liriche vanno considerate sincronicamente.

Con il testo non musicato (*Danze della sera*, vv. 1-40) Ettore s'affida il compito di narrare, ma in maniera simbolica, il contesto per innescare un cambiamento nella storia; perciò lo pubblica nel libretto del disco, anche se non lo mette in musica. Ai dodici versi musicati (*Danze della sera*) sembrerebbe affidare, come vedremo, una funzione prolettica: non tanto per spiegare il presente raccontando il passato, quanto per prefigurare quale futuro attende i figli se non smascherano l'ipocrisia dei poteri che li opprimono. Il *Notturmo* di Pasolini, letto attraverso la sensibilità di De Carolis, qui sembrerebbe assumere la funzione di 'narrazione nella narrazione', insieme in contrasto e in accordo con il resto del racconto: il giovane io lirico appare come colui che ha già smascherato la realtà e l'ipocrisia con la quale il potere la distorce.⁴⁸ Se nel testo non musicato il pericolo espresso nei versi è quello dei

⁴⁶ Parole di Ettore De Carolis (*Danze della sera*) e Pier Paolo Pasolini (*Notturmo*); musica di Ettore De Carolis – Band: Chetro & co.; canta Gianfranco Coletta accompagnandosi con la chitarra. Suonano Ettore De Carolis (chitarra a 12 corde e violaccia), Gianni Ripani (basso), Gegè Munari (percussioni).

⁴⁷ Pasolini qui si riferisce ai musicisti della *beat generation* americana. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, Appendice. *Guerra civile*, in «Paese Sera», 18 novembre 1966, ora in -, *SLA I*, p. 1438.

⁴⁸ Come vedremo, anche il rasserenamento del commento musicale sul *Notturmo*, ben s'accorda simbolicamente a questa interpretazione. Va precisato tuttavia che per Pasolini le ragioni del rifiuto delle autorità, rappresentate dalle stelle invecchiate, sono altre: Pasolini infatti smaschera, sì, l'ipocrisia ma per rimanere dentro a una condizione di idealizzazione rappresentata dal rapporto con la madre. In realtà dunque quello smascheramento di Pasolini, colto da De Carolis, è il mascheramento di un'altra condizione esistenziale. «Come il mondo esterno viene semplificato

padri che provocano la morte dei figli, qui De Carolis dà voce a un Figlio (Cristo?) morto – a causa del padre che, mentendo, ha chiamato amore ciò che invece si è configurato come morte – che, da lontano, si rivolge alla Madre (Madonna?), figura mitica e approdo.⁴⁹ Morte/Vita si contrappongono e dialogano simbolicamente: laddove la vita appartiene alle madri, e coincide con il dolore, mentre la morte proviene dal padre, simbolo dell'autorità, nel binomio morte/amore. C'è un doppio rovesciamento: vita/amore vero (Madri) – morte/amore menzogna (Padri).⁵⁰ E dunque, è proprio questa necessità di narrare una storia che si inabissi nel mito, a rendere indispensabili tutti i versi che compongono l'opera di De Carolis/Pasolini. E se l'obiettivo è, concretamente, quello di mostrare la possibilità di un nuovo corso da indicare ai giovani della seconda metà degli anni Sessanta, il mezzo può essere soltanto poetico-musicale e si compie entro una simbolica ricostruzione e reinvenzione del tempo storico che, con un *pastiche* molto pasoliniano, De Carolis smonta e rimonta nella copertina del disco, nei testi e nella musica.

Se in *Danze della sera* si mescolano parole antiche e moderne, la musica che le accompagna è insieme antica e nuova poiché, come racconta Gianni Ripani:

La commistione di strumenti, antichi e moderni (elettronici), generava sonorità nuove che ci attraevano. Sì, di questo parlavamo spesso, anche perché ognuno praticava

nell'opposizione poveri/borghesi, così il mondo interno dei fantasmi affettivi viene stilizzato in un'opposizione madre/padre: la madre da amare e il padre da odiare. "Questo odiatore del padre", lo chiama Contini». Cfr. WALTER SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in PIER PAOLO PASOLINI, RR I, Milano, Mondadori 1998, pp. LXI-LXII.

⁴⁹ Il tema è cruciale nella poesia pasoliniana e rimanda ancora a quel rapporto simbiotico di Pier Paolo con la madre Susanna che percorre tutto *L'Usignolo* e si intreccia al dolore del fanciullo che vede i ragazzi crescere (morire?) entrando nel mondo dei padri, ovvero nel tempo della Storia. In realtà in Pasolini il rapporto con la figura del padre (e più in generale, con l'autorità) non è, come interpreta De Carolis, risolto. Tutt'altro. Il rifiuto non è motivato nel poeta da uno smascheramento dell'ipocrisia del Potere che i Padri rappresentano (De Carolis), ma dal bisogno di rimanere figlio per mantenere il rapporto simbiotico con la madre. L'identificazione figlio-Cristo e madre-Madonna è altro tema pasoliniano ricorrente, cfr. le tre varianti de *La domènia uliva* [*Poesie a Casarsa*], in PIER PAOLO PASOLINI, TP I, pp. 35-42, *La domenica uliva* [*Poesie a Casarsa*], in -, TP I, 183- 192, *La domènia uliva* [*Poesie a Casarsa*], in -, TP II, pp. 441-448 e *L'Annunciazione* [*L'Usignolo della Chiesa Cattolica*], in -, TP I, pp. 409-410.

⁵⁰ Se le figure dei Figli, delle Madri e dei Padri, riprese dalle liriche pasoliniane, sono 'riscritte' da De Carolis con l'obiettivo di demistificare il Potere e la sua cultura per avviare un processo nuovo a favore dei giovani e sono tutte figure dentro la storia, che si esprimono tuttavia in un linguaggio simbolico e universale, per Pasolini, senza ricorrere a letture psicanalitiche che ci porterebbero molto lontano, il ricorrere di questi temi, correlato alla sua esperienza infantile, rimane dentro a un involucro mitico, fuori dal tempo. Con la sua interpretazione, De Carolis dunque fa entrare dentro la storia quegli astorici simboli pasoliniani.

quella ricerca con il proprio strumento. Per mesi ho avuto in prestito, da Ettore, il suo violoncello, per ricercare timbri e suoni che parlassero un linguaggio antico a una mano che cercava di immettere “modernità” in quella struttura affascinante, dotata di archetto, propria del violoncello. E forse anche questo ha contribuito alla scelta di affidare nel brano alcuni significativi incisi alla ‘violaccia’.⁵¹

Antica è la denominazione *Suite*, moderna la *forma psichedelica* nella quale, tuttavia, convivono più antiche tradizioni: gli echi del canto gregoriano nell’intonazione di alcuni versi (vv. 1, 7 e 9 del testo di Ettore) e la citazione di Buxtehude con l’organo (il cui suono è ricavato da un *synth*) che s’alterna a più moderni effetti elettronici a sorpresa (il rombo della Ferrari), mentre un ritmico battito di mani in sovra-incisione richiama echi del flamenco e si collega alla tradizione più arcaica dell’espressione musicale (Fig. 1).

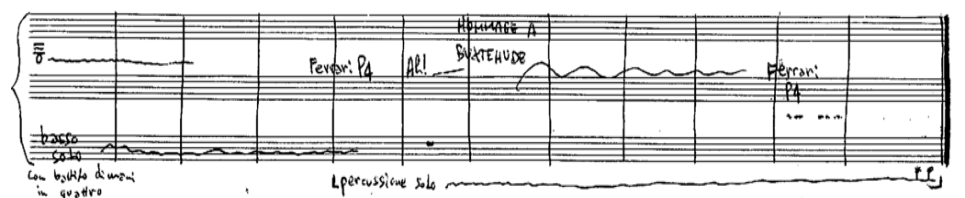


Fig. 1 – *Hommage a Buxtehude* e rombo della *Ferrari P4*. Ettore De Carolis, *Danze della sera*. Partitura manoscritta, inedita, depositata presso la S.I.A.E. Sezione Musica, misure 73-84.

Sin dall’inizio, l’armonia in *Danze della sera* è nebulosamente tonale con l’ultimo diesis in chiave tra parentesi che sembrerebbe richiamare la trascrizione dei brani modali. La tonalità è sfuggente, mentre l’utilizzo di suoni che appartengono alla scala naturale affidati alla violaccia, con i suoi glissandi, l’impianto modale, le dissonanze e la ricerca dei quarti di tono arricchiscono la composizione di suoni lontani, dalle atmosfere mediterranee. Le sonorità ricordano il sitar, antichi liuti, tiorbe e spinette, come rivelano i Chetro & co. nel libretto del disco. L’intro iniziale, di 12 battute, conduce, in un contesto di grande libertà, a un’atmosfera arabeggiante affidata all’intero organico strumentale, composto da due chitarre, una delle quali a 12 corde, e dalla violaccia, cui spettano gli interventi melodici che si appoggiano sul sostegno ritmico del [chitarrone] basso, con le sue note ribattute, e delle percussioni (non segnate in partitura, Fig. 2).⁵²

⁵¹ Per la descrizione della violaccia, strumento inventato da De Carolis cfr. Figura 2, in Appendice documentaria, p. 214. La citazione è estrapolata dall’intervista a Gianni Ripani e Franco Coletta, in *Pasolini dopo Pasolini – Interviste*, pp. 245-249.

⁵² Nonostante in partitura sia indicato il chitarrone basso, Ripani nel brano suona il basso elettrico,



Fig. 2 – L'intero organico strumentale nell'intro. Ettore De Carolis, *Danze della sera*, cit., misure 1-12.

Grande libertà creativa è nelle interpretazioni strumentali, frutto di vere e proprie *jam session*,⁵³ che precedono, e inframmezzano, i due testi intonati di De Carolis e Pasolini, mentre il tema del canto si ripete quasi uguale, con piccole variazioni, in entrambe le intonazioni.

Danze della sera (Ettore De Carolis)

Ah, se un giorno ancora ti potessi rivedere!
 schiaccerei la testa sopra i tuoi vestiti
 e da allora io vivrei del tuo odore.

Canta forte laggiù senza pietà
 grida forte alle donne di ridere con te,
 rideranno pazze le donne insieme a te.⁵⁴

O vecchia madre tu non devi piangere più,
 non lavare tutto con il tuo dolore,

«ma con timbri e sonorità tali da farlo sembrare un 'chitarrone'. Utilizzavo un basso elettrico *Fender*, a 4 corde, selezionato nei toni alti e suonato al limite delle corde ancorate sul ponte, in parte stoppate con la mia mano: veniva fuori un suono particolare, quel suono metallico e insieme arpeggiato che si ascolta nel disco». Cfr. l'intervista a Gianni Ripani e Franco Coletta in *Pasolini dopo Pasolini - Interviste*, pp. 245-249.

⁵³ La selezione delle tracce da utilizzare nel disco venne effettuata in fase di mixaggio. *Ibidem*.

⁵⁴ Cfr. «Un giovane canta forte [nel buio] senza pietà» scrive Pasolini ne *La Chiesa*; e ancora, «O supplizio del fanciullo che un giorno **con aspra voce** [...] griderà alle donne: «Ridiamo!» [...] Rideranno come pazze le donne [...]», PIER PAOLO PASOLINI, *La Chiesa, L'usignolo della Chiesa Cattolica*, TP I, pp. 401-402. Oltre agli evidenti richiami ai testi pasoliniani, è molto importante sottolineare nel passo il riferimento all'aspra voce (neretto mio) e confrontarlo poi con la voce di Franco Coletta che canta queste strofe, appunto, con aspra voce.

se piangi ancora un altro figlio devi dare.

O vecchio padre ciò che tu mi fai vedere,
non mentire, non è un simbolo d'amore,
è un uomo morto per gridare forte: Amore!

*Notturmo*⁵⁵ (Pier Paolo Pasolini)

Voi non mi conquistate
con le gioie o i terrori
dei freschi silenzi
vostri, stelle invecchiate.

E non mi trepidate,
gelide, nel fiore
dove impera un Ardore
dolce, la mia esistenza.

Ma con voi è lontano
(no, non piango non rido)
in questo cielo il Dio
che io non so né amo.

Il rapporto fra musica, voce e testo in *Danze della sera* è strettissimo: come una ballata o una preghiera, il brano – che sembra avere da una parte la funzione di alleviare il dolore e dall'altra appare come un grido contro una realtà segnata dalle lacrime delle madri in lutto – è sostenuto dalla straordinaria timbrica vocale di Franco Coletta, favorita anche dalla giovane età (Franco ha solo 16 anni) e oscillante tra altezze diverse che, all'ascolto, danno

⁵⁵ Composta nel 1946-47, *Notturmo* (quartine di settenari, con qualche ipometria) confluisce nella raccolta *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano, Longanesi 1958. In origine è parte di una lirica dal titolo *Inno al Dio che non amo* che comprende anche *La sorgente* e *Carne e cielo*. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *TP I*, p. 1556. L'iter editoriale de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* è piuttosto travagliato: comprende testi scritti tra il 1943 e il 1949. Composta da sette sezioni, sez. II *Il pianto della rosa* (1946), a sua volta divisa in due parti, 1. *La verginità* 2. *Il non credo* (qui è inserita *Notturmo*, insieme a *La sorgente* e *Carne e cielo*). *Ivi*, p. 1532.

persino l'impressione di essere due voci: ora serena, si muove infatti su un registro medio (nell'intonazione del testo di Pasolini), ora con un salto di undicesima (misure 4-5), diventa acuta e graffiante (misura 5 e ss.) e ben s'accorda con il dolore espresso dai versi. Nel manoscritto la sillabazione non è rigorosa, tuttavia appare chiaro come non vi sia una vera conduzione melodica della linea del canto che, da un registro basso iniziale, prosegue mantenendo la voce a un registro alto, muovendosi per intervalli per lo più vicini con un continuo ricorso alla nota di volta inferiore (Fig. 3).

Fig. 3 – La linea del canto. Ettore De Carolis, *Danze della sera*, cit., misure 13-36.

Il ruolo della voce è fondamentale nel sottolineare il contenuto della lirica che appare articolata in forma di dialogo interiore: le terzine sembrano pronunciate dal Figlio che, da una condizione di morte (simbolicamente evocata dagli effetti corali sulla voce che richiamano i canti gregoriani), nelle prime tre si rivolge alla Madre rimasta a condividere il dolore con le altre donne (le sole che possono comprendere perché vivono la stessa condizione),⁵⁶ nella quarta al Padre che invece rappresenta il potere da contrastare. La forma dialogica è rintracciabile in tutto *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* di Pasolini: non soltanto in quelle composizioni articolate come un dialogo tra soggetti diversi ma anche in quelle dove appare un'unica voce lirica che si sdoppia in più figure. Bisogna tenere presente che la raccolta è il frutto dell'ispirazione creatrice di un poeta/io lirico in formazione, che guarda al mondo come riflesso della propria persona e che per crescere sente il bisogno di sdoppiarsi in più figure, spesso contrastanti, funzionali a stabilire un rapporto con sé stesso

⁵⁶ Ricordiamo i versi 22-24 non musicati: «I padri parlano di pace ma le donne sono in lutto. / Le madri si lasciano regalare ancora parole eroiche / e donano in cambio lacrime purificatrici».

e con gli aspetti più oscuri dell'inconscio («Je est un autre», scrive uno dei poeti più amati da Pasolini). La divisione tra madre e padre la si trova anche in *Notturmo*; l'«Ardore» (v. 7) è un sentimento femminile e le «stelle invecchiate» (v. 4) sono un luogo del paterno (il Padre divino, la Chiesa, ma anche la figura paterna tutta umana).⁵⁷ Pasolini, che non ama il Potere comunque si manifesti, ama invece la feroce dolcezza dell'elemento femminile che rappresenta il motore della sua vita e coincide col desiderio primigenio; De Carolis sembra sposare questa separazione tra materno e paterno e la trasferisce in tutto il brano.

Un intermezzo strumentale – le lunghe improvvisazioni sono una caratteristica importante della musica psichedelica⁵⁸ – con violaccia, chitarra a 12 corde, chitarra, basso e percussioni – precede le ultime due terzine della lirica di De Carolis che, come già accennato, ripetono lo stesso tema musicale con piccole variazioni. Significativa è la presenza di un *sound* vocale che, per effetto di una maggiore presenza degli effetti corali – (per es. l'intonazione della parola «dolore» al v. 8, accompagnata da una notevole coda riverberante che la estende per due battute, cfr. Fig. 4) – dà l'impressione di voler fare emergere il sacro da una condizione tutta umana. È una sacralità laica che va al di là delle confessioni (e perciò molto pasoliniana) quella di De Carolis in *Danze della sera* ed è il frutto di uno spirito religioso che nella realtà cerca qualcosa che ha a che fare con il richiamo del primigenio. Non stupisce dunque che la canzone dei Chetno & co. sia piaciuta a Pasolini, il quale, com'è noto, a proposito del rapporto fra musica e sacralità, intesa laicamente, sosteneva l'importanza di abbinare a contenuti sacri musiche a contrasto per non scadere nella retorica (perciò le musiche del *Vangelo* sono le più diverse).

⁵⁷ Il rapporto con l'autorità è per Pasolini contraddittorio: se i silenzi delle stelle invecchiate sono 'freschi' e ricordano quelli delle chiese, e della tradizione da cui egli stesso proviene («Vengo dai ruderi, dalle chiese, /dalle pale d'altare [...]»), tuttavia la Chiesa è un riparo al quale non crede. Egli, l'usignolo, non riesce a entrare nel mondo degli adulti attraverso un confronto-scontro con l'autorità dei Padri. Su quest'ultimo tema del rapporto col Padre e ciò che rappresenta, cfr. l'articolo di NICOLA MIRENZEI, *Pasolini, il Padre che non era*, 2015. Consultabile online <https://rassegnaflp.wordpress.com/2015/11/01/pasolini-il-padre-che-non-era/> (pagina visitata il 3 settembre 2017).

⁵⁸ Anche il termine 'Suite' viene usato all'epoca per indicare le composizioni psichedeliche, arricchite spesso da lunghe divagazioni strumentali il cui tratto principale è la contaminazione di stili diversi (rock, free jazz, etno, ecc...).

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a line of lyrics underneath. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Italian and appear to be from a song. The handwriting is clear and professional.

Fig. 4 – Intermezzo musicale e intonazione delle ultime due terzine della lirica. Ettore De Carolis, *Danze della sera*, cit., misure 37-72.

Anche l'intermezzo strumentale che conduce al tema di *Notturmo* è un vero e proprio *pastiche* d'improvvisazioni e sonorità – con le percussioni, il battito di mani, il rombo del motore della Ferrari, le citazioni di Buxtheude e l'organo (Fig. 1), la violaccia con le sue melodie orientali arabeggianti e dalla tonalità sfuggente: laddove, con un solo bemolle in chiave e un pedale in re (re minore?) affidato a chitarra e basso all'unisono, la violaccia fa ricorso al mi bemolle nota estranea al re minore (Fig. 5).⁵⁹ Qui, il *pastiche* musicale sembra evocare un presente ricco di contraddizioni, rappresentate da arditi accostamenti sonori, dal quale tuttavia emergono echi del passato che preparano l'ingresso di una nuova melodia – affidata alla chitarra e alla voce cristallina a contrasto con ciò che precede – e del testo di Pasolini. In quel periodo Pasolini in Romania registra le musiche (popolari) che impiegherà nel film *Edipo re*: «[...] trovai certi motivi popolari che mi piacquero moltissimo, perché erano estremamente ambigui: qualcosa a mezza via tra canti slavi, quelli greci e quelli arabi, indefinibili: è improbabile che uno che non possieda una conoscenza specifica riesca a localizzarne l'origine; sono un po' fuori della storia. Poiché intendevo fare dell'*Edipo* un mito, avevo bisogno di musica che fosse astorica, atemporale».⁶⁰

⁵⁹ «Nel disco si è proceduto a registrare prima il basso, poi la chitarra e gli altri strumenti, infine la violaccia, che entrava ed usciva da quel re minore che le faceva da supporto, da base portante per la sua (di Ettore!) ricerca degli spazi sonori infinitesimali che sentivamo essere racchiusi nei quarti di tono». Cfr. l'intervista a Gianni Ripani e Franco Coletta nella parte finale di questo lavoro intitolata *Pasolini dopo Pasolini – Interviste*.

⁶⁰ PIER PAOLO PASOLINI, *Pasolini su Pasolini [1968-1971]. Conversazioni con Jon Halliday, «Edipo re» e «Amore e rabbia»*, SPS, p. 1366.

(LA VIOLACCIA)

Fig. 5 – Intermezzo musicale che precede l'intonazione della lirica di Pasolini. Ettore De Carolis, *Danze della sera*, cit., misure 85-112.

Il *pastiche* termina qui. Da questo momento in poi De Carolis fa ‘parlare’ Pasolini, la musica con una nuova idea tematica si fa ancella delle parole, limitandosi a un semplice arpeggiato della chitarra, mentre la voce si mantiene su un registro medio, serena e senza salti o asprezze. Complice anche la musicalità del verso che, con le rime nella prima quartina ai vv. 1 e 4; nella seconda ai vv. 6 e 7 e con l’uso prevalente dell’allitterazione nella terza – «non» ripetuto 3 volte, la vocale «o» ricorre 16 volte, «on» e «no», «an»/«am» – produce consonanze e assonanze molto musicali.⁶¹

⁶¹ L’allitterazione è la figura retorica prevalente in tutta la lirica e coinvolge ora le sillabe, ora le singole lettere e le vocali, con un effetto pari a quello prodotto dalle rime, accentuato dalla prevalenza di consonanti sonoranti liquide (l e r) e nasali (m e n) come evidenziato nello schema che segue:

Allitterazioni	
vv. 1 -2	(V)oi - (gi)oi(e) - o i
v. 3	(d)ei (fr)e(sch)i (s)i(l)e(nz)i
vv. 1 e 4	(conqui)st(ate) - st(elle)
vv. 2, 6, 7	(terr)or(i) - (fi)or(e) - (Ard)or(e)
vv. 3, 8	(sil)enz(i) - (esist)enz(a)
vv. 7 -8	do(ve)- do(lce)
vv. 9-12	(c)on (v)oi è l(on)t(a)no/no, non piango non rido/[...]/che io non so né amo.
Rime	
vv. 1, 4 e 5	(conquist)ate - (invecchi)ate - (trepid)ate
vv. 6 -7	(fi)ore - (Ard)ore

Ad essa si accorda una scrittura musicale, per solo due chitarre e voce, in cui lo stesso tema si ripete uguale per tutte e tre le strofe che si chiudono con un breve, delicato, intermezzo musicale, non segnato in partitura, cui segue la replica dell'ultima strofa. Suoni e accordi, elementi melodici, ritmici e armonici, il suono limpido e sereno delle chitarre sembrano svuotarsi di tutto ciò che è superfluo, mettono a nudo l'anima, e si susseguono come perle di una collana sonora che appare il corrispondente musicale della mitezza del timbro vocale di Pasolini. Alla varietà e dinamismo musicale che precedono, qui corrisponde la ripetizione che favorisce lo scivolamento in una condizione ipnotica utile all'evocazione di un rito. E proprio la ripetizione, che è caratteristica dei miti, rende possibile la manifestazione del sacro. La musica di De Carolis in *Danze della sera* sembra dunque suggerire il passaggio da una condizione umana, piena di rumore e dinamismo, a una condizione nella quale si imbocca la via per raggiungere il recinto del sacro. Significativo a questo proposito il collegamento con la concezione del sacro di Pasolini che si connette al pensiero di Mircea Eliade da cui deriva l'idea che «la ripetizione è il momento determinante della coscienza degli uomini delle società arcaiche» e della loro appartenenza a una realtà trascendente.⁶²



Fig. 6 – L'intonazione della lirica di Pasolini. Ettore De Carolis, *Danze della sera*, cit.

Ancora sul piano del senso, e alla luce di quanto affermato sinora, la serenità dell'atmosfera ben si accorda all'interpretazione di De Carolis a cui Pasolini appare come

⁶² Cfr. NICOLA DE CILIA, *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, cit., pp. 224-225. Citazione a p. 225. Cfr. anche MIRCEA ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno - Archetipi e ripetizione*, trad. it. di Giovanni Cantoni, Bologna, Edizioni Boria 1968 (ed. orig. *Le mythe de l'éternel retour - Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard 1949).

colui che ha già smascherato l'ipocrisia del Potere. Alla base di questi versi – come nei precedenti – c'è il rapporto dell'io lirico col Padre (che qui coincide con Dio), inteso come autorità, immota, fissa, invecchiata come le stelle, e lontana. Il desiderio, l'Ardore, è tutto dentro l'esistenza, battito vitale che non appartiene al cielo. La dolcezza della melodia accompagna allora, come pacato abbandono, i versi di chi, con sguardo profondo, tutto questo l'ha già visto: perciò, De Carolis può accostare ai «freschi silenzi» le note che salgono a contrasto fino all'ottava superiore e che poi, ridiscendono fino alle «stelle invecchiate» su un accordo di dominante sospeso che non risolve, eppure conclude la composizione.

L'assenza di una risoluzione finale concorda con il senso di tutto il brano: il congiungimento fra il desiderio primigenio e Dio non avviene. Il Dio a cui Pasolini e De Carolis si rivolgono non è una stella fissa che osserva il mondo da distanze siderali e sta nei cieli secondo il vecchio catechismo della Chiesa, ma colui che s'incarna, è in ogni uomo e, proprio come gli autori dei versi di *Danze della sera*, resiste alla desacralizzazione della realtà. Non bisogna considerare quest'ultima una dichiarazione di fede nel cristianesimo - anche se ne ha tutta l'aria - essa piuttosto è una precisa posizione culturale ed esistenziale a favore del sacro che è presente nel profondo dell'uomo. Pasolini conclude con i versi: [...] «è lontano / (no, non piango non rido) /in questo cielo il Dio /che io non so né amo»⁶³ e De Carolis, che si rivolge ai giovani del tempo, non risolve l'accordo finale, lasciando sospeso un avvenire che, nelle sue intenzioni – come manifesta nel testo non musicato – non può che dipendere da loro e giungere fino a noi, oggi.

⁶³ A causa di questi ultimi versi di Pasolini il brano *Danze della sera* venne censurato ed escluso dalle trasmissioni della RAI TV. Secondo altri il verso per cui venne censurato è di De Carolis ed è intonato nel lato B del disco: «Ormai sono quasi nudo per venire a te». Cfr. <http://classikrock.blogspot.it/2014/01/chetro-co-danze-della-sera-le-pietre.html> e <http://musicitta.blogspot.it/2013/08/vincenzo-micocci-la-parade-records-e.html> (pagine visitate il 10 settembre 2017).

5. APPENDICE DOCUMENTARIA

La copertina del disco e un'intervista a Ettore De Carolis



Il fronte della copertina pieghevole del disco con il *collage* di immagini.



Una porzione del retro della copertina del disco con le informazioni sui Chetro & co., sulla violaccia e i ringraziamenti a Enzo Micocci.

SUPER SOUND. 25 Maggio 1974 - Pag. 20

panorama della musica italiana

Ettore De Carolis

L'uomo nuovo del folk italiano

tistica e credo assolutamente che tutta la loro musica sia del tutto popolare. WEIN aggiunge che la partecipazione al Festival di quella che si può certamente che la loro musica sia del tutto popolare.

cosa intendi per "musica popolare"?
Risposta: Voglio farti degli esempi. Il jazz di Charlie Parker, credo che su questo siamo tutti d'accordo, è musica popolare; Stravinski, Bartok e Verdi sono popo-

ri manoscritti in musica che ne esistono. Anche Gramsci ripete questo concetto ed io non me la sento molto di smentirlo tanto più che approvo questa definizione. La musica popolare è poi anche una scelta politica

popolo. Se il popolo non è in grado di potersi esprimere in parole è giusto lo possa fare in musica.

Domanda: In questi ultimi tempi ti stai sempre interessando di musica folk?

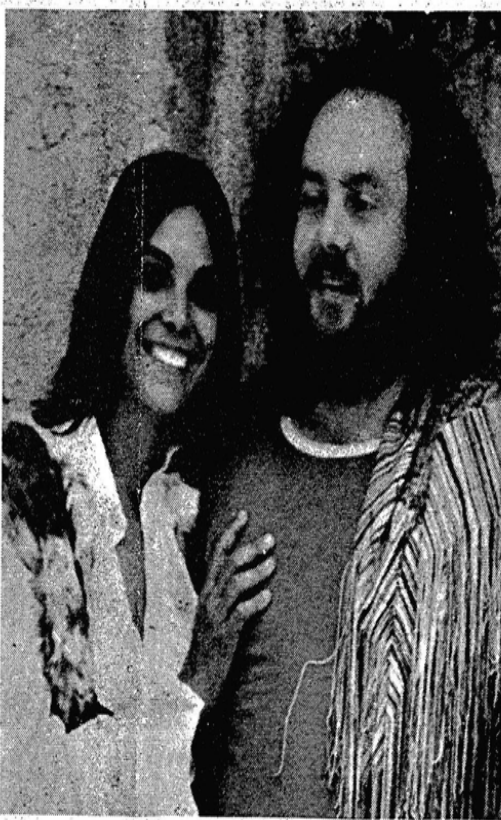
Risposta: la risposta che dovrei darti sarebbe un po' troppo complessa, posso solo dirti di preciso che ho iniziato a lavorare con Tony Esposito e sto ottenendo delle grosse soddisfazioni. Ho intenzione soprattutto di fare dei concerti e questi li posso fare solo con Tony, Tony è secondo me uno dei più grossi percussionisti mondiali e te ne accorgi solo nei suoi concerti. Con lui ho iniziato un nuovo tipo di discorso sul folk, è un folk visto dal punto di vista dello spettacolo e di una moderna teoria di interpretazione. In passato avevo iniziato a lavorare con Tony Marcus ma sono rimasto deluso e non ho continuato.

Domanda: Credi che il discorso sul contenuto della nostra musica possa dare qualche risposta positiva in merito?

Risposta: Quando ascolto un gruppo italiano ho sempre la speranza di poter finalmente ascoltare qualcosa di nuovo ma rimango sempre deluso. Devo notare tuttavia che molti musicisti hanno veramente imparato a suonare anche se in fondo non hanno una loro personalità ben definita. Sono molto deluso della musica italiana ed è per questo motivo che ho ridotto moltissimo la mia attività di arrangiatore. In passato ho fatto gli arrangiamenti a molta gente come Guccini, Maria Monti e Daisy Lumini ma ora mi sento molto limitato in questo senso.

L'intervista si conclude ma la curiosità di vedere i loro concerti resta, speriamo di ascoltarli presto e di renderli conto che finalmente qualcosa stia davvero cambiando.

Franco Schipani



Per coloro i quali seguono abitualmente il folk italiano un discorso su Ettore De Carolis potrebbe sembrare del tutto scontato e, in effetti, questa breve intervista ha il solo scopo di far conoscere ai più l'attività passata presente e futura di questo nostro valladissimo compositore. Ho incontrato Ettore alcuni giorni fa ed ho così potuto sapere dalla sua viva voce ciò che sta facendo in questo periodo.

Domanda: Vorresti parlarci innanzi tutto della tua interessante produzione discografica?

Risposta: Fino a questo momento ho inciso quattro LP, i primi due per la Ricordi e gli altri per la Fonit Cetra. Il primo si intitola "Ciocciara, una terra di antichi silenzi" e l'ho realizzato da solo; il secondo, "Abruzzo, canti e magia", lo abbiamo realizzato io e Donatina (ora De Carolis!). Il terzo si intitola "Stelluccia del cielo non ti scurire, arie antiche della Pescara" e l'ultimo "Arie antiche dell'alto Aniene". Quest'ultimo è davvero molto interessante e ci ha dato molte soddisfazioni; è un LP doppio, il primo disco è cantato da

me e Donatina ed il secondo proprio dalla gente del posto. Lo abbiamo realizzato in questo modo per poter veramente dare un'idea di quello che è il vero folk. Domanda: A giudicare dalla tua discografia si direbbe che il tuo solo interesse sia stato il folk, è davvero così? In che modo sei arrivato a questa scelta?

Risposta: E' errato pensare che un musicista serio possa avere solo un determinato modo ed una sola linea musicale con i quali esprimersi e questo, nel mio caso particolare, non è assolutamente vero. All'inizio mi sono interessato molto al jazz, tutt'ora me ne interesso e mi piace suonarlo con gli amici e in tantissime altre occasioni. Poi ho capito che il jazz non è altro che musica popolare in tutti i suoi aspetti ed ho iniziato così la mia ricerca nell'ambito del folk vero e proprio.

Domanda: Cosa pensi del rock? Credi che anch'esso sia musica popolare come il jazz?

Risposta: Ti dico subito che mi piacciono moltissimo i Rolling Stones, essi sono stati un momento decisivo della mia formazione ar-

Il rock dei Rolling e forse anche di altri ed il jazz in generale è propriamente musica popolare.

Domanda: Ma si può sapere

lari. La musica popolare è quella che un popolo sceglie come sua e cantandola la trasmette di padre in figlio anche al di fuori dei va-

ben determinata che il popolo compie, di qualunque natura essa sia, io vedo la musica popolare come una politicizzazione di tutto il

L'intervista di Franco Schipani a Ettore De Carolis: *Ettore De Carolis. L'uomo nuovo del folk italiano*, in «Super Sound», 25 maggio 1974, p. 20.

CAPITOLO V

CHE COSA SONO LE NUVOLE?

Alcune cose si vivono soltanto;
o, se si dicono, si dicono in poesia.

PIER PAOLO PASOLINI

Il poeta è un fingitore.
Finge così completamente
che arriva a fingere che è dolore
il dolore che davvero sente.

FERNANDO PESSOA

1. PREMESSA

Scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini e girato in una sola settimana nel 1967, *Che cosa sono le nuvole?* è un raffinatissimo cortometraggio in cui la musica, insieme ad altri linguaggi, gioca un ruolo di primo piano nella costruzione del senso più profondo. Pervaso da pura vitalità che maschera un'«ideologia della morte»¹ e dunque solo in apparenza comico – «gli italiani non ridono molto ai miei film comici» – *Che cosa sono le nuvole?* è incentrato sui temi dell'«identità» e della «verità», rappresentati in un incastro infinito di specchi in cui realtà e finzione si compenetrano e si separano, come in una combinazione di *matrioske*. Al centro della narrazione è la messa in scena dell'*Otello* di Shakespeare, ma sminuzzato, ridotto a commedia *ad usum populi*, modificato nei suoi significati essenziali e interpretato da burattini in un teatro che più popolare di così non si può. Ciascun personaggio-burattino recita la propria parte, fino a quando, al punto della narrazione in cui Otello sta per uccidere

¹ Con queste parole Pasolini in qualche modo ci rivela dove cercare il senso del film. Nello stesso anno in cui gira *Che cosa sono le nuvole?* in *Osservazioni sul piano sequenza* scrive: «[...] finché siamo vivi, manchiamo di senso», e perciò è «La morte» che «compie un fulmineo montaggio della nostra vita» e «Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci». PIER PAOLO PASOLINI, *Osservazioni sul piano sequenza* in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 1972, ora in -, *SLA I*, pp. 1560-1561.

Desdemona, gli spettatori, che non accettano l'epilogo della tragedia di Shakespeare, interrompono lo spettacolo, assaltano la scena e uccidono i colpevoli Jago e Otello. Caricati dall'immondezzaro nel camion della spazzatura e gettati nella discarica, Jago e Otello, tra i rifiuti, per la prima volta vedono le nuvole.²

Nel film, ogni elemento sostiene un gioco di rispecchiamenti che capovolge regolarmente la prospettiva narratologica: la finzione teatrale dentro la finzione del cinema, rappresentata da attori-burattini, ora di legno ora in carne e ossa, che si trovano come *in un sogno dentro un sogno*, mira a un'interlocuzione continua con lo sguardo dello spettatore cui Pasolini sembra affidare il ruolo di disvelamento di ciò che veramente è, oltre la finzione. Il film inizia infatti con un avviso ai naviganti: un quadro di Diego de Silva y Velázquez, *Las Meninas*,³ rappresenta la locandina dello spettacolo che sta per iniziare. Descritto con minuzia di particolari e con grande intelligenza in quegli anni da Michel Foucault,⁴ *Las Meninas* è un vertiginoso gioco di specchi; Velázquez si autoritrae nell'atto di riprodurre i massimi poteri di allora in Spagna, il Re e la Regina, che tuttavia sono contemporaneamente fuori e dentro il quadro (li vediamo riflessi in uno specchio), mentre risaltano i vari personaggi della corte (l'infanta, le damigelle, i nani) e lo stesso artista. Un'opera dunque che rappresenta l'atto di ritrarre il potere che non si vede, se non attraverso uno specchio, e che mette in primo piano coloro che in qualche modo del potere sono sudditi. Pasolini con il pennello di Velázquez forse ci sta dicendo che il suo cortometraggio usa le stesse logiche speculari e paradossali, perché ciò che sta per rappresentare riguarda direttamente

² Dopo *Uccellacci e uccellini* che ripropone il tema del rapporto padre/figlio, maestro/discepolo, interpretato dalla coppia Totò/Ninetto Davoli, e in contemporanea con la lavorazione di *Edipo Re*, Pasolini aveva in progetto un film a episodi tutti suoi, da intitolare *Cos'è il cinema?* (o *Smandolinate*) dove avrebbe trovato posto anche *La Terra vista dalla Luna*. La morte di Totò nell'aprile del 1967, le esigenze dei produttori e un po' di convulsa disorganizzazione hanno purtroppo spezzettato l'andamento del discorso artistico pasoliniano. Tuttavia, la produzione cinematografica pasoliniana di quegli anni rovista dentro la stessa trama tematica e un corretto approccio ermeneutico dovrebbe tenerne conto (cfr. più avanti, paragrafo 4.) I corti, poi, vengono inseriti in film a episodi di autori vari, a scopo esclusivamente commerciale. Così Pasolini, a proposito de *La terra vista dalla luna* incluso ne *Le streghe*: «[...] la mia parte non ha niente a che fare con le altre. L'unico elemento unificante del film è la presenza, in tutti gli episodi, di Silvana Mangano. Insomma, è un'opera di produttore, non d'autore» (cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Pasolini su Pasolini* in *SPS*, p. 1355). Lo stesso potrebbe dirsi di *Che cosa sono le nuvole?* che figura in *Capriccio all'italiana* insieme ai cortometraggi di Steno, Bolognini, Monicelli e Zac. Cfr. la scheda completa di *Che cosa sono le nuvole?* nell'Appendice documentaria di questo capitolo. Le citazioni di Pasolini sono in LUCIANO DE GIUSTI, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese editore 1983, p. 91.

³ Cfr. Appendice documentaria, p. 257.

⁴ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Gallimard 1966, trad. it. di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli 1967.

chi osserva, e ascolta, contemporaneamente fuori e dentro il film. Due mondi si mescolano in perfetta simmetria: gli spettatori esterni al film – che non vediamo e tuttavia siamo noi, riflessi nello specchio del cinema – e gli spettatori interni, ovvero il popolino che assiste alla rappresentazione teatrale.

Nella sceneggiatura, il burattinaio che presenta lo spettacolo teatrale usa parole che indicano l'ambiguità della rappresentazione, il doppio livello percettivo e, certo, poetico:

Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente;
ma anche la commedia che non si vede e non si sente.

Questa non è solo la commedia di ciò che si sa,
ma anche di ciò che non si sa.

Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono,
ma anche della verità che non si dice.⁵

Immersi in un'atmosfera carica di ambiguità, i burattini seguono un canovaccio prestabilito da cui usciranno solo con la morte; tuttavia, Jago e Otello possiedono uno specchio interiore che li spinge a cercare la verità e a interrogarsi sulla propria identità:

OTELLO (*rivolgendosi a Jago*) Ma allora qual è la verità? Quello che penso io de me, quello che pensa la gente o quello che pensa quello là dentro...

JAGO Mah... qualcuno dice che la verità non c'è... qualcuno dice che la verità è 'na media de tutte le verità diverse che ce stanno... ma tu non dà retta a nessuno de questi... Perché c'è, la verità.

OTELLO E qual è?

JAGO Senti qualcosa dentro di te? Concentrati bene! Senti qualcosa? Eh?

OTELLO (*dopo essersi ben concentrato*) Sì... sì... sento qualcosa... che c'è...

JAGO Beh... quella è la verità... ma ssssst, non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più...⁶

Il dialogo, che avviene dietro le quinte della rappresentazione teatrale, sembrerebbe richiamare l'interesse di Pasolini per Socrate e la maieutica, quell'arte dell'«ostetrica», utile a far emergere la verità che chi ascolta già possiede dentro di sé. L'ipotesi che il regista sia mosso da un'esigenza in certo modo maieutica – che, peraltro, non gli è affatto estranea –

⁵ L'introduzione del burattinaio viene poi eliminata nel film ma rimane nella sceneggiatura. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI *Che cosa sono le nuvole?* scena 5, in *PC I*, pp. 939-940.

⁶ *Ivi*, p. 959.

acquista forza leggendo le sue dichiarazioni a proposito del film:

Non ha significato, non ho voluto imporre un significato allo spettatore. Ho posto delle domande. Cioè è quello che Barthes, di Brecht, avrebbe detto “un’opera a canone sospeso”.⁷

Sorprende che i critici dell’epoca, disorientati, forse, da queste parole, abbiano giudicato *Che cosa sono le nuvole?* un’opera di scarso valore e gli abbiano dedicato poca attenzione senza approfondire l’analisi.⁸ Conviene allora soffermarsi su cosa Pasolini intenda per ‘canone sospeso’, richiamando più direttamente la *signification suspendue* di cui scrive Barthes a proposito del teatro di Brecht. Leggiamo un brano tratto da *La fine dell’avanguardia* (1966):⁹

Il segno dominante di ogni arte metonimica – e quindi sintagmatica – è la volontà dell’autore a esprimere un senso piuttosto che dei significati. Quindi a far succedere

⁷ Cfr. LUCIANO DE GIUSTI, *I film di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 91.

⁸ *Ibidem*. Giuseppe Turrone in «Filmcritica» nel 1968 scrive: «*Che cosa sono le nuvole?* è una ripetizione, un monologo anche breve e prolisso, un inutile insistere sui gesti di una coppia (Davoli-Totò) tra le più significative che il cinema abbia dato [...] Pasolini mette la sua angoscia a livello universale ma la carica non basta, la musica non si propaga, il suono resta opaco, il sapore falso. Un momento di stanchezza [...]». Meno severo, ma ancora negativo, il giudizio di Giulio Cesare Castello – «Bianco e Nero», XXIX, 1968 – che definisce il cortometraggio una «vacanza pasoliniana» di scarsa consistenza, anche se riconosce che «tra esso ed altre facezie, buffonate e scempiaggini corre un bel divario [...]». Citazioni riportate in Id., p. 91. Anche la critica più recente, fatte salve alcune eccezioni, non approfondisce l’analisi. Nico Naldini, che nella sua biografia su Pasolini dedica pochissime righe a *Cosa sono le nuvole?*, replica il commento del regista e cita il ‘canone sospeso’ quasi come a giustificare l’assenza di una sua interpretazione. Cfr. NICO NALDINI, *Pasolini, una vita*, Albaredo D’Adige (VR), Tamellini editore 2014. Guido Santato si riferisce al film come a un piccolo capolavoro, «un’amara e disincantata riflessione sul significato dell’esistenza umana e sui rapporti tra verità e finzione, tra la vita e la morte», nel quale il regista mette in atto tutta la sua inclinazione alla contaminazione dei linguaggi. Cfr. GUIDO SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L’opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, cit., p. 351 e 388. Laura Betti, nei suoi ricordi su Pasolini, si esprime così: «È difficile spiegare la grazia che regnava sul set di questi episodi. Penso che molto fosse dovuto al rapporto fra Pier Paolo e Totò, pervaso da rispettosa ironia e reciproca gratitudine. E non ho mai capito perché sia *La terra vista dalla luna* che *Che cosa sono le nuvole?*, che oggi sono considerati dei capolavori, all’epoca furono perfettamente ignorati. Nessuno se ne accorse. Non un solo critico. E neppure Pier Paolo, che non ne parlò più». Cfr. *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un’illusione.*, cit., p. 154. Assai stimolante è il confronto con l’analisi, acuta e ricca di suggestioni, di Marco Antonio Bazzocchi che si sofferma a lungo sul film, mosso forse dalla convinzione che la ‘sospensione’ di cui parla Pasolini a proposito di quest’opera voglia stimolare i suoi spettatori ad approfondire in autonomia la ricerca del senso più profondo. Cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, cit., pp. 83-106.

⁹ Pubblicato sulla rivista «Nuovi Argomenti» n. 10, aprile-giugno 1968, e confluito in *Empirismo eretico*, ora in PIER PAOLO PASOLINI, *SLA I*, pp. 1400-1428.

sempre qualcosa nella sua opera. Quindi a evocare sempre direttamente la realtà, che è la sede del senso trascendente i significati [...] «Sospendere il senso»: ecco una stupenda epigrafe per quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore. [...] «C'è senz'altro nel teatro di Brecht un senso, un senso fortissimo, ma questo senso è sempre una domanda».¹⁰

Evocare direttamente la realtà e sospendere il senso: certo, Pasolini sa che la realtà, come la verità, è inconoscibile nella sua totalità e all'artista non rimane che una parziale rappresentazione. Perciò è con una domanda che il regista dà forma al titolo di *Che cosa sono le nuvole?* e all'omonima canzone che apre e chiude il film, assegnando sin dall'inizio a noi spettatori il compito di cercare il senso. Ma perché, nel già complesso rapporto tra realtà e finzione, Pasolini introduce la metafora dello specchio? a cosa rimandano nella serietà del gioco narrativo il rapporto fra uomo e burattino (e burattinaio), i temi della ricerca dell'identità, dell'inconsapevolezza e della colpa? qual è la realtà, collocata sempre dietro le quinte – è infatti quello il 'luogo' in cui i burattini si fanno le domande – che si vuole evocare in *Che cosa sono le nuvole?* Come interpretare quell'"altro mondo", esterno al teatrino, dove si va quando si muore, che si percepisce solo con l'udito – il brusio, i suoni, gli echi, le voci – e la figura dell'immondezzaro Modugno che canta e mette in comunicazione i due mondi, assegnando alla musica l'importante funzione di sostegno di questo doppio livello narrativo? Tutta la musica – dal sublime *Adagio dal Quintetto per archi in Sol minore n. 3 K 516* di Mozart, alle toccanti note soffiate dal cielo e interpretate da Modugno, allo sfrenato *Can-can* di Offenbach, alla leggerezza cristallina del mandolino che accompagna la messa in scena teatrale nel film – entra in scena con una funzione molto importante: da una parte sostiene la narrazione orizzontale, dall'altra simbolicamente evoca il doppio livello narrativo e si fa *trait d'union* tra ciò che viene rappresentato e ciò che sta dietro le quinte della finzione.

In una tale complessità, a quale metodologia ricorrere per indagare nell'intreccio dei diversi codici espressivi – poesia, teatro e cinema, pittura e musica – che compongono la struttura profonda di *Che cosa sono le nuvole?* Sostenuta dalla convinzione, oramai acclarata dalla critica, per cui le opere di Pasolini, lungi dall'essere separate, costituiscono un intreccio di sovrapposizioni e rimescolamenti che, nella ricorrenza di temi e rimandi in cui s'articola la riflessione, rinviano a un'estetica di fondo unitaria, avvio, nei prossimi paragrafi, un dialogo con Pasolini su altre sue opere coeve che possa dare corpo alla mia ipotesi interpretativa secondo la quale Pasolini in questo film mette in scena, filtrata attraverso la

¹⁰ *Ivi*, pp. 1422-1423.

sua sensibile e privata esperienza, la realtà rocciosa del contesto storico, coesistente con la realtà naturale dell'uomo e della sua coscienza. Il seguente percorso analitico prende forma, sfiorando alcune categorie della psicanalisi, dal confronto con l'analisi critica, letteraria e filmica di Marco Antonio Bazzocchi [2007] e con la riflessione sulla musica contenuta nei lavori di Roberto Calabretto [1999] e Giuseppe Magaletta [1997 e 2009]¹¹ – ai quali si deve lo spoglio delle musiche del film e l'individuazione delle loro funzioni nella trama narrativa orizzontale. Sulla scia di queste letture, nell'ultimo paragrafo mostro come la musica entri in campo nel film non solo con il compito di dare forza espressiva alle immagini e accompagnare la narrazione, ma soprattutto, con il fondamentale ruolo di rappresentare metaforicamente il rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione (che si riassume nella figura di Modugno). La musica interviene in tal modo ad agire sul senso di tutto il film. Ciò è reso possibile dal fatto che i suoni si configurano, nella visione di Pasolini, come qualcosa di 'reale' e di 'vero': perciò, poiché non mentono, possono indicare solo con la loro presenza cosa appartiene alla realtà (soggettiva e profonda, e oggettiva) e cosa invece alla finzione. Se è così, allora la comprensione del senso – del film ma anche della realtà che il film evoca – passa dalla percezione della musica, inserita in un incastro di specchi, attraverso cui Pasolini sembra volerci mostrare ciò che lui stesso vede, senza tuttavia imporre un senso ultimo che «la verità... sssst, non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più».¹²

¹¹ Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero 1999, pp. 468-470 e GIUSEPPE MAGALETTA, *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*, Foggia, due tomi, Diana Galiani 2009, II, pp. 199-205 e 527-538. Dello stesso autore è *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Quattroventi 1997.

¹² PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?*, in *PC I*, p. 959.

2. LA METAFORA DEGLI SPECCHI

Marco Antonio Bazzocchi, nella sua interessante lettura del film,¹³ si pone il problema di interpretare la metafora degli specchi, richiamando l'analisi che Michel Foucault fa di *Las Meninas* in *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* e lo studio di Carl Justi *Velázquez e il suo tempo*, e acutamente li considera come strumenti che indicano l'ambiguità del rapporto fra realtà e finzione – «Pasolini aveva bisogno di vedere nel quadro il rapporto tra realtà e finzione, il cortocircuito tra due livelli diversi di rappresentazione. Altrimenti non lo avrebbe scelto per un'opera che, in modo simile a quanto avviene nel quadro, mostra la caduta delle regole della rappresentazione e l'irrompere della realtà esterna dentro la realtà recitata». Con un complesso e interessante percorso interpretativo, in cui la verità «è come Venere, che si contempla solo attraverso uno specchio. Ma se si rompe la finzione si può riconquistare la realtà», Bazzocchi formula l'ipotesi che Pasolini attraverso *Che cosa sono le nuvole?* stia mostrando non solo la grande capacità che ha il cinema di evocare la realtà ricorrendo alle fonti letterarie, pittoriche – e, aggiungo, musicali che hanno un ruolo determinante nel rivelare la realtà (cfr. paragrafo 5. e ss. di questo capitolo) – ossia a una «mescolanza di codici» nella quale finzione e realtà interagiscono e che conduce a un continuo ribaltamento di senso, ma stia anche indicando la via per «dare un senso alla parola “fine”» in cui morte e vita coesistono e la rinascita può coincidere con la composizione di una nuova realtà ma anche con la morte. Se è vero che in *Che cosa sono le nuvole?* il poeta è spinto dalla necessità di far emergere la realtà, per «liberarsi dalle regole della rappresentazione», ciò che Bazzocchi non dice è qual è questa 'realtà' che Pasolini vuol fare emergere.¹⁴

Leggiamo cosa scrive Pasolini nel 1966:

Mi sembra che se noi osserviamo quel «qualcosa» che sta accadendo nel mondo borghese, questo rovesciarsi nella quotidianità di valori negativi e ideali, violenti e non violenti: questo ripresentarsi della «povera e nuda» problematicità, forse cominceremo ad avere qualche confusa risposta... **Mi sembra, insomma, che non manchi una «realtà» da evocare – in qualsiasi modo. E anzi che è colpevole il non farlo.** E poiché quella realtà ci parla col suo linguaggio ogni giorno, trascendendo – in un

¹³ Cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, cit., pp. 83-106.

¹⁴ *Ivi*, pp. 95, 99, 104, 106.

«senso» ancora indefinito (è certo solo che è disperazione e contestazione furente) – i nostri significati è bene mi pare piegare a questo i significati! Se non altro per porre, appunto, delle domande in opere anfibologiche, ambigue, a canone «sospeso» (come il Brecht giustamente inteso da Barthes): ma niente affatto, in questo disimpegnate, anzi!¹⁵

Ha ragione, dunque, Gianni Borgna quando afferma che «I film di Pasolini corrispondono a momenti diversi della [...] storia italiana. Da *Accattone* al *Vangelo* al centro del racconto è un'Italia ancora non “omologata dallo sviluppo”, non ancora contaminata del tutto dai guasti di una modernizzazione senza progresso. *Salò*, al contrario, è la fine di questo mondo, la sua catastrofe, con il prevalere sempre più irrealista dei beni superflui sui beni essenziali».¹⁶ Disperato per l'andamento delle cose del mondo, ma vitale, Pasolini vira la sua attività artistica verso forme sempre meno mediate che evocano ‘direttamente’ la realtà,¹⁷ consapevole che rappresentarla significa mettere in scena il proprio dolore per le condizioni di un mondo in cui nessuno è al riparo degli effetti della modernizzazione capitalistica. E sa bene anche che ciò che appare, nel contesto della cosiddetta ‘rivoluzione antropologica’, non è affatto ciò che sembra. Perciò, «Quali sono le reali domande da porre, onde sospendere il senso di un'opera?»¹⁸ e, nel gioco di rispecchiamenti, cosa possono rivelare quelle domande a noi spettatori?

Negli stessi anni in cui gira *Che cosa sono le nuvole?*, tra il 1966 e il 1967, Pasolini in un componimento in versi autobiografico [*Who is who*, poi intitolato *Il poeta delle ceneri*], significativamente scrive:

bisogna dire più alto che mai il disprezzo
verso la borghesia, urlare contro la sua volgarità,
sputare sopra la sua irrealtà che essa ha eletto a realtà,
non cedere in un atto e in una parola
nell'odio totale contro di esse [...]

¹⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *La fine dell'avanguardia*, in *SLA I*, p. 1425, neretto mio.

¹⁶ GIANNI BORGNA, *Pasolini integrale*, Roma, Castelvetti 2015, p. 59.

¹⁷ Il cinema, certo, ma anche un tipo di poesia più prosaica, più aderente al fatto quotidiano, meno incline a ricercare lo stile, il grande stile degli anni friulani. È un periodo di passaggio anche per Pasolini quindi, non solo per il mondo occidentale, e per l'Italia in particolare. E fra le tante c'è anche una preoccupazione che lo assilla: «La morte non è/ nel non poter comunicare/ ma nel non poter più essere compresi», PIER PAOLO PASOLINI, *Una disperata vitalità* in *TP I*, p. 1183.

¹⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *La fine dell'avanguardia*, in *SLA I*, p. 1424.

vorrei tessere un elogio
della sporcizia, della miseria, della droga e del suicidio¹⁹

Irrealtà eletta a realtà: ecco una questione che sta a cuore a Pasolini sempre mosso dall'esigenza imprescindibile di smascherare la finzione. Anche in *Che cosa sono le nuvole?* dove tutto appare fittizio e che perciò si configura per Pasolini come un atto di estrema fiducia nei suoi strumenti espressivi, atti a rivelare più che a nascondere. Così il dedalo di specchi, i riferimenti letterari e la musica²⁰ sostengono la narrazione e ne suggeriscono il doppio livello.

Pasolini, si sa, evoca la realtà con estrema razionalità nella produzione saggistica, nelle polemiche giornalistiche e nell'ultima raccolta poetica *Trasumanar e Organizzar*, ma anche con un sogno nel fondo di un sogno, ovvero con la Poesia, o con il cinema di poesia, attraverso cui ne opera una rielaborazione che la trascende in 'universali'. Ne *Le belle bandiere*, a proposito della realtà soggettiva, scrive:

Attendono
che una nuova ondata di razionalità,
o un sogno fatto nel fondo di un sogno, ne parli.²¹

L'accostamento, non oppositivo, tra «razionalità» e «sogno fatto nel fondo di un sogno» testimonia l'importanza che Pasolini dà a due strumenti diversi ma allo stesso modo utili a evocare la realtà. Che si tratti di una realtà soggettiva poco importa, poiché, come fanno bene gli psicanalisti, ogni realtà esterna passa attraverso il soggetto. D'altra parte, come nota Sergio Bassetti, la «palingenesi privata avviata da Pasolini a carico del sistema segnico cinematografico» – che fa leva su personalissimi «artifici tecnici» usati al fine di «“ricreare”, di “ricostruire” il reale» – serve al regista di poesia per «filtrare i dati oggettivi dell'esperienza e trasfigurarli in un nuovo “sguardo” violentemente soggettivo».²²

¹⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, in TP II, p. 1271, neretto mio.

²⁰ *Che cosa sono le nuvole?* di Modugno-Pasolini, cantata da Domenico Modugno è la canzone composta per il film. Altri brevi frammenti musicali di repertorio accompagnano la narrazione: dall'*Adagio* dal *Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K 516* di W. A. Mozart al *Can Can* dalla *Gaité Parisienne* di J. Offenbach; Desdemona canta la filastrocca popolare *Non ho tazze chicchere e bicchier*, mentre marcette e motivi popolari affidati alla leggerezza cristallina del mandolino sostengono la messa in scena teatrale dentro al film.

²¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Le belle bandiere* [*Poesia in forma di rosa* (1964)] in TP I, p. 1179, vv. 148-150.

²² SERGIO BASSETTI, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in SERGIO MICELI, *Norme con ironie: scritti per i Settant'anni di Ennio Morricone*, cit., pp. 30, 31.

Uno sguardo soggettivo che lascia l'onere dell'interpretazione a chi guarda e ascolta per assolvere in *Che cosa sono le nuvole?* a una sorta di funzione pedagogica nascosta:²³ in questo modo, tutti gli strumenti espressivi a cui il regista ricorre²⁴ hanno il compito di stimolare una risposta negli spettatori su un dato della realtà presente, evocato dalla finzione, che egli stesso vive e soffre – ossia quella dimensione storica della cosiddetta 'rivoluzione antropologica' nella quale l'uomo, come un burattino, è eterodiretto dal potere dei consumi. Il film ci mette di fronte a due mondi: uno 'fittizio', quello della messa in scena teatrale, che viene percepito come 'vero' dal pubblico che assiste alla rappresentazione (dentro il quale però ci sono i momenti di verità dei 'dietro le quinte' con le domande degli uomini-burattini, anche loro doppi) e un altro mondo, quello 'vero' che sta fuori, dove si va quando si muore e che coincide con la finzione cinematografica. Il dubbio che il dramma messo in scena sia vero provoca l'irruzione del pubblico – che proviene dal mondo 'vero' della finzione cinematografica – nel palcoscenico e ci mette di fronte a una narrazione in cui la realtà irrompe nella finzione, distruggendola. È possibile che Pasolini affidi alla finzione, in cui s'intrecciano la dimensione filosofica (evocata dalle domande a 'canone sospeso') e la rocciosa realtà della 'rivoluzione antropologica', il compito di instillare il dubbio anche nello

²³ Bazzocchi acutamente richiama il parallelismo fra quest'opera di Pasolini e l'interpretazione di Manganelli del *Pinocchio* di Collodi. Non mi sembra peregrino evocare in questa consonanza il riferimento a una funzione pedagogica che faccia leva sui processi di identificazione. Fuori dalla finzione teatrale e dentro la finzione cinematografica, i due burattini/uomini compiono lo stesso percorso iniziatico di Pinocchio che trova un'accelerazione nella finzione teatrale, dentro a quella narrativa, dell'episodio di Mangiafuoco (anche qui due finzioni con i loro codici che interagiscono tra di loro e s'intrecciano). Fa bene Bazzocchi, citando Manganelli, a scrivere: «Pinocchio ha orrore della morte perché egli non saprebbe recitarla. Per poter “morire” egli ora ha bisogno di “vivere”» e conclude: «Ninetto e Totò non devono morire. Otello e Jago sì, ma in quanto burattini (cioè forme eterne dell'amore ingannato e del tradimento, della gelosia e dell'invidia). Ninetto e Totò rappresentano invece per Pasolini la possibilità di apertura di un nuovo ciclo umano». Tuttavia, ciò che Bazzocchi non fa è situare tutto questo gioco di finzioni dentro la dimensione storica: forse Pasolini non avrebbe rappresentato nel suo cinema questo viaggio dei burattini verso un nuovo ciclo umano, se non fosse stato da tempo convinto che l'umanità in Occidente, e forse tendenzialmente nel mondo intero, avesse già intrapreso un altro viaggio, a ritroso, verso una condizione burattina, con tanto di fili invisibili a guidarla e determinarla. Cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, cit., p. 105.

²⁴ Compreso il teatro dentro al film, che, nella mia lettura, non esprime una realtà meno intensa del cinema come crede Bazzocchi (*Ivi*, pp. 103-104) ma è un altro strumento atto a rivelarla. Stefano Casi, a proposito del teatro di Pasolini, scrive: «Tra il 1966 e il 1968 il teatro diventa per Pasolini il mezzo più adatto per rappresentare la nuova realtà nel suo processo di uniformazione di tutti i livelli sociali della popolazione al modello borghese, visto tuttavia come totalizzante». Cfr. STEFANO CASI, *Pasolini un'idea di teatro*, Udine, Campanotto editore, II edizione 1995, p. 136. Forse Pasolini anche qui mette in campo la finzione letteraria, cinematografica e teatrale per rappresentare quello 'spettacolo' del consumo che si sovrappone alla vita autentica e dirige l'uomo.

spettatore del suo film, per spingerlo a chiedersi quanto di vero ci sia nel mondo che abita?

3. IDENTIFICAZIONE PROIETTIVA

E il dramma recitato sarà il mezzo
per catturare la coscienza del re.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto* atto II

Nel suo interessante saggio *Specchio e identità personale: riflessioni pedagogiche*, Federica Bucchi scrive:

Il mondo dello specchio, grazie alla sua irriverente doppiezza, sa essere disturbante; con la sua carica provocatoria invita a dubitare delle apparenze e a diffidare delle ingannevoli maschere della realtà, proponendosi come straordinario viatico per la crescita.²⁵

Allo spettatore,²⁶ considerato nella sua figura di attore sociale immerso nella società dei consumi, ma ancora recuperabile a una funzione resistenziale che lo salvi dalla totale dipendenza, Pasolini chiede forse di rispecchiarsi nello schermo in cui viene proiettato *Che cosa sono le nuvole?* perché, identificandosi nei personaggi, possa scoprire cosa manifesta quell'incastro di *matrioske*. E più il film si fonda sulla finzione, riflessa anche dall'incastro di specchi, più chi lo guarda s'identifica e può riconoscere e percepire la propria identità di uomo non autentico perché eterodiretto dal potere del consumo.

Senza addentrarci nelle teorie psicanalitiche sul tema del rapporto fra identificazione cinematografica e ricostruzione della realtà soggettiva, mi sembra interessante richiamare qui la funzione dello specchio, peraltro riproposto in due dei cinque quadri di Velázquez (*Las Meninas* [1656-57] e *Venere allo specchio* [1644-48 ca.]) che vediamo nel film,²⁷ considerato

²⁵ FEDERICA BUCCHI, *Specchio e identità personale: riflessioni pedagogiche*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2007. Il saggio è reperibile online (pagina visitata il 10 settembre 2017) <https://rpd.unibo.it/article/viewFile/1496/872>

²⁶ Anche lo spettatore è raddoppiato: ci sono infatti gli spettatori esterni al film (è il pubblico dell'epoca e siamo anche noi, oggi) e gli spettatori dentro al film che guardano lo spettacolo degli attori-burattini.

²⁷ Gli altri tre dipinti del pittore seicentesco spagnolo che vediamo nei primi fotogrammi del film sono *Ritratto di un nano con un volume sulle ginocchia* (1645), *Ritratto di Filippo IV* (1644), *Il principe Baldassar Carlos e una nana* (1631). Tutt'e tre, insieme a *Las Meninas*, rappresentano le locandine degli spettacoli

come un mezzo per sollecitare nello spettatore non solo l'attivazione dei meccanismi inconsci di identificazione ma anche quei processi mentali che possono condurre a una rielaborazione della realtà soggettiva nella direzione della consapevolezza e del cambiamento.²⁸ Il senso di giustizia del popolino che assiste allo spettacolo passa attraverso la crudeltà dell'omicidio: quando gli spettatori del teatrino invadono la scena, è ancora la realtà a irrompere nella finzione, creduta reale – ma è davvero un travisamento, o quella finzione rivela una realtà di fondo?²⁹ – e favorire la trasformazione di Otello e Jago: da marionette eterodirette dal destino segnato, imposto da altri e non voluto, passano a una condizione più autentica, possibile perché essi già, interrogandosi sulla realtà, avevano manifestato un barlume di coscienza. La vicenda del teatro interrotto dal popolo, non prevista dalla storia di Shakespeare, accelera il processo di trasformazione dei due burattini

in programmazione nel teatrino di marionette. E così sappiamo dal manifesto con il *Ritratto di un nano con un volume sulle ginocchia* che lo spettacolo di 'ieri' è stato *La terra vista dalla luna* [altro film di Pasolini del 1967]; dal manifesto con *Il principe Baldassar Carlos e una nana* sappiamo che 'prossimamente' verrà rappresentato lo spettacolo *Mandolini* [*Smandolinate* o *Cos'è il cinema?* si doveva intitolare il film a episodi che Pasolini voleva realizzare con la coppia Totò/Davoli]; dalla locandina con il *Ritratto di Filippo IV* pubblicizza lo spettacolo di 'domani', *Le avventure del Re magio randagio e il suo schiavetto Schiaffo* [l'idea confluisce in *Porno-Teo-Kolossal*, film mai girato di cui ci rimane la sceneggiatura]; e *Las Meninas* indica lo spettacolo di 'oggi': *Che cosa sono le nuvole?*. Il dipinto *Venere allo specchio* appare alla fine del film, immagine appesa nel camion dell'immondezzaro che sta portando in discarica Jago e Otello.

²⁸ Così Pasolini: «Il legame tra film e spettatore è profondo: l'identificazione dello spettatore con i personaggi o con il loro autore non è un fatto esterno e superficiale: ma essenziale: tanto da determinare la forma del film». Cfr. *Incontro con Pasolini*, in *PC II*, p. 2955.

²⁹ A livello della narrazione più superficiale, gli spettatori, ingenui e moralisti, assaltano il palcoscenico per impedire la morte di Desdemona e uccidere i colpevoli. Ma a un livello più profondo, qual è il significato di questa scena? E se qui, oltre all'*Otello*, ci fosse anche l'influsso dell'*Amleto*? Pasolini, che nell'adolescenza ha letto tutto Shakespeare, conosce sicuramente la funzione della rappresentazione teatrale nell'*Amleto*, cui l'autore inglese attribuisce il compito di svelare la verità. D'altra parte, l'influenza shakespeariana è anche nella massima che Jago, rivolgendosi a Otello, pronuncia nella scena 12: «Eh, figlio mio, noi siamo IN UN SOGNO DENTRO UN SOGNO». Nell'*Amleto* di Shakespeare, com'è noto, il teatro nel teatro è strumento di finzione dal quale emerge la verità. Basti pensare agli effetti che produce la rappresentazione teatrale che mette in scena l'omicidio del padre di Amleto. Come in Shakespeare, anche nel teatrino di *Che cosa sono le nuvole?* la finzione teatrale è destinata a far emergere la verità, che provoca l'interruzione dello spettacolo. Due rappresentazioni teatrali dunque che si servono della finzione per rivelare la verità. Gli spettatori shakespeariani (il re zio, in primo luogo, e la regina madre dello stesso Amleto) identificandosi reagiscono immediatamente, gli spettatori pasoliniani, pur ingenuamente e senza vera consapevolezza, reagiscono distruggendo. È solo un astratto amore per la giustizia che spinge il popolino a irrompere sulla scena? o, giacché quell'irruzione produce distruzione, Pasolini, ricorre alla finzione teatrale per rivelare, tentando di distruggere, la rocciosa realtà della cosiddetta 'rivoluzione antropologica'? Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?* in *PC I*, p. 959, e WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, Milano, Oscar Mondadori 1993.

e, attraverso i processi di identificazione, potrebbe innescare un cambiamento anche nello spettatore esterno. Qualcosa di inatteso può accadere: che si tratti proprio del passaggio a un nuovo stato che può confrontarsi con la meravigliosa bellezza del creato? Condizione necessaria e ineluttabile perché ciò avvenga, insieme alle domande fondamentali che i due burattini si pongono, è la morte sulla scena della finzione. Quando Pasolini rappresenta la morte sappiamo che sta dicendoci qualcosa di fondamentale sulla vita che proprio nella morte trova il suo senso ultimo.

È stato Jung a parlare per primo in *Psicologia e alchimia* dell'identificazione proiettiva come mezzo per manipolare la materia oscura: l'uomo proietta in essa i conflitti psichici che non riesce a integrare in una personalità equilibrata, li elabora fuori da sé e li re-introietta. Il processo alchemico della trasformazione dalla *nigredo* (della materia oscura) alla *rubedo* (della pietra filosofale) avrebbe questa funzione psichica.³⁰ E la trasformazione può passare attraverso la morte di qualcosa che è esterno a chi attiva il meccanismo di proiezione.³¹ Che cambiamento c'è nella storia? Torniamo ancora a Bazzocchi: i due burattini muoiono, ma Ninetto e Totò si salvano³² e possono vedere le nuvole perché si sono liberati dai fili. Perciò sulla scena avviene l'uccisione da parte degli spettatori dei due burattini ritenuti nefandi, come se attraverso la loro morte si esorcizzasse la realtà. La finzione cinematografica lavora sottotraccia, introduce ambiguità e fa sembrare reale l'irrealtà del mondo burattino – e ciò che partecipa a far sembrare reale l'irreale è la canzone cantata da Modugno che appartiene al mondo altro, quello 'reale' nella finzione cinematografica, segna all'inizio e alla fine la cornice di realtà nella quale accade la finzione e non a caso porta il titolo del film, *Che cosa sono le nuvole?*: Jago e Otello, dietro le quinte del palcoscenico, sviluppano una coscienza fatta di domande sull'esistenza, sull'identità, e sulla verità. Il velo tra le due finzioni, teatrale e cinematografica, si squarcia quando i due burattini vengono uccisi e, proprio in virtù di una coscienza acquisita, entrano in quell'altro mondo del quale fino ad allora avevano 'sentito' solo i rumori di fondo³³ e attraverso l'immondezzaro entrano in una dimensione 'a canone sospeso' nella quale la visione delle nuvole può significare esiti diversi che hanno a che fare con le domande della filosofia e le intuizioni delle religioni.

³⁰ CARL GUSTAV JUNG, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri 1992.

³¹ Qui ad attivare il meccanismo di proiezione sarebbe lo stesso Pasolini che, proiettando soprattutto nelle figure di Otello e Jago un conflitto interiore tra ciò che sono e ciò che il canovaccio gli impone di essere, vorrebbe far emergere nella testa dello spettatore, inconsapevole dell'inautenticità della propria condizione esistenziale entro la civiltà del consumo, un barlume di consapevolezza.

³² Cfr. nota 15, pp. 5-6 del presente capitolo.

³³ L'ambiguità tra 'altro mondo' e morte dissimula un'altra ambiguità tra 'altro mondo'/vita vera e morte.

4. ESPERIENZE A CONFRONTO

[...] in realtà [teatro e cinema] sono la stessa cosa,
anche se possono essere tecniche diverse:
tutti e due sono sistemi di segni che coincidono
con il sistema di segni della realtà.

PIER PAOLO PASOLINI

Alla luce di quanto detto fin qui, a partire soprattutto dal gioco degli specchi, prende forma l'idea che Pasolini affidi alla finzione teatrale in *Che cosa sono le nuvole?* il compito di rappresentare la rocciosa realtà della cosiddetta 'rivoluzione antropologica', mentre alla finzione cinematografica la funzione contraria: una speranza, resa possibile dai barlumi di coscienza di Otello-Ninetto e Jago-Totò e dall'episodio del teatro interrotto nella narrazione.

Il minimo comun denominatore di opere tra loro molto diverse (vedi *La ricotta*, *Vivo e Coscienza*, *La rabbia*, *Italie magique*, *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna*, *Che cosa sono le nuvole?*) è, da una parte, la sovrapposizione di modelli, temi, codici espressivi eterogenei e, dall'altra, una convinta riflessione sui meccanismi distorti della storia e della società. Appare allora evidente come, proprio sulla scia del plurilinguismo e dell'ideologia brechtiani, Pasolini attraversi il decennio del boom economico inscenando (spesso nei toni di una farsa ideo-comica) il progressivo sgretolarsi delle coscienze e l'inevitabile approdo al nulla del consumo e dell'alienazione.³⁴

Se è vero quanto afferma Stefania Rimini, ovvero che la messa in scena delle conseguenze del boom economico passi in Pasolini attraverso il plurilinguismo e l'ideologia brechtiani, in *Che cosa sono le nuvole?* la mia ipotesi interpretativa sembrerebbe condurre a una reazione contraria rispetto all'«approdo al nulla» di cui scrive la studiosa. La messa in scena teatrale dentro al cinema qui appare come il frutto di un già effettivo, ma non ancora totale, sgretolamento delle coscienze che viene messo in crisi dalle domande sull'esistenza che i due burattini filosofi sono in grado di pensare. La sola presenza di questa capacità di farsi domande, anche in assenza di risposte, apre loro una via di fuga, resa possibile

³⁴ STEFANIA RIMINI, *Corpo di bambola: Laura Betti e lo straniato divertissement di Italie magique*, in «Studi Pasoliniani» rivista internazionale, n. 4, Roma, Fabrizio Serra editore 2010, pp. 47-58. Citazione a p. 52.

dall'intervento del popolo sulla scena teatrale che provoca la loro morte come burattini. Se Otello e Jago fossero stati solo di legno non si sarebbero certo accorti della meravigliosa bellezza del creato e dunque non sarebbero morti come burattini e rinati come uomini. La conclusione è sì sospesa – non sappiamo, tra l'altro, se i meccanismi di proiezione inneschino una trasformazione nello spettatore esterno – ma la storia personale di Otello e Jago di certo non approda al nulla del consumo e all'alienazione dell'essere umano dentro a una irreligiosità civile tutta immersa nel consumismo. Il film è un documento contro il nichilismo, una risposta non religiosa, ma filosofica, all'inevitabile desiderio dell'uomo di autonomia, alla sua costante ricerca di identità e di verità, pur in condizioni 'concentrazionarie'. Con *Che cosa sono le nuvole?* nel contesto della rivoluzione antropologica c'è ancora una timida speranza per l'uomo eterodiretto da un Potere superiore se, dall'immondezzaio nel quale si trova, si pone delle domande e si accorge della bellezza del creato.

È il 1967, un momento cruciale della vita di Pasolini. Quella che lui chiama la 'rivoluzione antropologica' è ormai in corso da tempo e fa emergere dalla realtà un tipo d'uomo che gli fa orrore: l'uomo massa tutto dedito al consumo, i cui desideri vengono indotti dai grandi centri di produzione di merci, merce egli stesso al servizio di un disegno che non controlla e non gli appartiene. C'è differenza con i burattini rappresentati in *Che cosa sono le nuvole?*, con gli innocenti alla Ricetto, con i volutamente inconsapevoli alla Edipo dei quali si occupano in tanti, da Freud al Pavese dei *Dialoghi con Leucò*? Sembra proprio di no.

Delle parole che chiudono l'*Edipo Re* di Pasolini, girato nello stesso anno (1967) colpisce la compresenza dei due verbi «imporre» e «volere»:

Tutto è chiaro... Voluto,
non imposto, dal destino.³⁵

Chi impone il destino e chi può contrapporre a una tale imposizione la volontà e l'accettazione?³⁶ C'è una differenza fondamentale tra le parole pronunciate da Edipo nel

³⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Edipo Re*, in *PC I*, p. 1044. Nel testo di Sofocle lo stesso verso è meno enigmatico: «Ahimè, come tutto è diventato limpido!». David Ballerini mostra come la rielaborazione pasoliniana di questo verso sia stata ispirata dalla lettura di alcuni passi del dialogo *La strada* di Cesare Pavese tratto da *Dialoghi con Leucò*. Cfr. DAVID BALLERINI, *Edipo Re e Medea di Pier Paolo Pasolini: mito, visione e storia di due sfortune*, San Francisco, CreateSpace Independent Publishing Platform 2013, pp. 15-16.

³⁶ Nel mito arcaico tutto si compie secondo un ordine naturale e divino e l'uomo in cammino verso la storia, man mano che acquista consapevolezza della realtà, può accettare o modificare il proprio destino. Ma Edipo, vittima ignara, vive una condizione di falsa coscienza poiché non ascolta i segni

film di Pasolini e lo stesso verso nella tragedia di Sofocle (*Edipo a Colono*). Nel testo greco, Edipo non sembra responsabile delle atrocità e nefandezze che compie perché non è consapevole, ha sempre cercato la verità fuori di sé, nel mondo esterno, escludendo dalla ricerca lo sguardo su sé stesso: così la realtà sfugge ineluttabilmente alla sua coscienza e più egli cerca fuori di sé, più aumenta l'inconsapevolezza. Edipo è, insomma, innocente: è il destino a volerlo colpevole. Per Pasolini, invece, l'innocenza che deriva dalla mancanza di consapevolezza è essa stessa colpa: perciò nel suo *Edipo Re* il mito viene attualizzato e il protagonista rappresentato come colui che, alla fine, si assume la responsabilità del proprio destino: nessuno gliel'ha imposto, la sua colpa è frutto della volontà di non cercare la verità dentro di sé, percorrendo la strada della consapevolezza.³⁷ Destino, libertà e volontà, imposizione dall'alto e consapevolezza, ricerca della verità, sono temi che troviamo anche in *Che cosa sono le nuvole?* dove però Otello-Ninetto e Totò-Jago, metà uomini e metà burattini, possono sfuggire a un destino preconfezionato, quello della rappresentazione teatrale, proprio perché la verità la cercano in sé stessi e non sono sordi a quei segni interiori che, dietro le quinte della finzione, li spingono verso la consapevolezza.

È necessario procedere senza fretta nella ricerca della strada verso l'interpretazione; le parole di Pasolini, questa volta scritte a proposito del cortometraggio *La sequenza del fiore di carta* (1969), ci pongono ancora di fronte agli stessi temi:

Ricorda quando Cristo vuol cogliere qualche fico, ma essendo marzo l'albero non ne

degli Dei (sogno, Sfinge, Pizia) che cercano di indirizzarlo sulla strada della verità: quando giunge la consapevolezza il suo destino è già compiuto e, a quel punto, può solo espellersi dal consorzio umano accecandosi e auto esiliandosi, in attesa della morte. Sul tema del destino individuale così articolato – tra il bisogno umano di sentirsi libero e un'imposizione che deriva dall'alto, cui non sembrerebbe possibile opporre alcuna volontà – si è riflettuto sin dai tempi più antichi.

³⁷ Tra la cultura dell'antica Grecia (Sofocle) e la nostra di uomini moderni dell'occidente si frappongono il cristianesimo e l'irruzione dell'ebraismo. La coscienza individuale, che è quella facoltà fondamentale nei processi di autodeterminazione perché consente all'uomo di discernere il bene dal male, nasce simbolicamente nella cultura ebraica - e nel cristianesimo nel quale è stata in qualche modo travasata – quando Adamo ed Eva si nutrono dell'albero della conoscenza (che nell'ebraismo ha valore esistenziale, non solo cognitivo). Nella Grecia classica, quando non si sapeva nulla dell'ebraismo, l'uomo era ancora determinato dal Fato, imparentato con gli dei. Se è vero che Edipo ha la sfortuna di appartenere alla stirpe di Cadmo, maledetta da Zeus, che lo espone alle traversie di un destino tragico, a Sofocle egli appare vittima di un'ingiustizia non tanto perché non ha ascoltato i 'segni', quanto perché il Fato è più forte dell'individuo. Con l'ingresso dell'ebraismo, e successivamente del cristianesimo, nella cultura, prima mediterranea, poi occidentale, la questione del destino individuale, attraverso la coscienza, viene regolata diversamente. Solo l'uomo è responsabile del suo destino e, attraverso la figura del Cristo, persino di ciò che accade alla comunità, che diventa man mano, nel corso del tempo, la comunità mondiale. Da qui deriva il peccato originale, che man mano diventa un senso di colpa inespriabile di ognuno verso sé stesso e gli altri.

ha prodotto ancora nessuno, e Cristo lo maledice. A me questo episodio è sempre parso molto misterioso e se ne hanno parecchie interpretazioni contraddittorie. Il modo in cui l'ho interpretato io è più o meno questo: **vi sono momenti della storia in cui non si può essere inconsapevoli, e non esserlo equivale ad essere colpevoli.** Perciò ho fatto camminare Ninetto per via Nazionale e mentre lui camminava senza un pensiero al mondo, inconsapevole di tutto, passano sullo schermo, sovrapposte a Via Nazionale, le immagini di alcune delle cose importanti e pericolose che stanno avvenendo nel mondo; cose di cui lui, appunto, non è consapevole, come la guerra del Vietnam, le relazioni tra Est e Ovest e così via. Sono solo ombre che gli passano sopra, delle quali lui è ignaro. Poi a un certo punto si sente la voce di Dio, in mezzo al rumore del traffico, che lo sprona a conoscere, a rendersi consapevole. Ma, come il fico del vangelo, il ragazzo non capisce, perché è immaturo e innocente, e così alla fine Dio lo condanna e lo fa morire.³⁸

La vicenda è quella di Riccetto-Ninetto che percorre una trafficata via di Roma totalmente indifferente, perché innocente, agli eventi del mondo. Qui Pasolini rappresenta i reiterati richiami di Dio, voce fuori campo, che lo invitano ad una consapevolezza della realtà che lo circonda, mentre le immagini storiche, come ombre, scorrono sull'allegria e ignara passeggiata di Riccetto.

DIO Riccetto, Riccetto, ascoltami, mi senti? Mi senti? Ascolta, Riccetto, è Dio che ti parla, Dio, Dio! [...]

RICCETTO No!

DIO Eppure ti parlo chiaro.

Fammi un segno, un segno solo e io capirò che vuoi ascoltarmi. Non mi senti? Sei sordo? Non hai orecchi per intendermi?

RICCETTO (canticchia) [...]

DIO È vero, tu sei innocente, e chi è innocente non sa e chi non sa, non vuole ma io che sono il tuo Dio, ti ordino di sapere e di volere.

RICCETTO (canticchia una canzone americana)

DIO È contraddittorio, lo so, forse è anche insolubile, perché se tu sei innocente non puoi non esserlo, e se sei innocente non puoi avere coscienza e volontà. [...]

Ascoltami, Riccetto, ascoltami. Un solo cenno del tuo capo, uno sguardo verso il cielo mi basterebbe.

Ascoltami, se non vuoi perderti.

³⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guanda 1992, pp. 117-118, neretto mio.

L'innocenza è una colpa, l'innocenza è una colpa, lo capisci? E gli innocenti saranno condannati, perché non hanno più il diritto di esserlo.

Io non posso perdonare chi passa con lo sguardo felice dell'innocente tra le ingiustizie e le guerre, tra gli orrori e il sangue.

Come te ci sono milioni di innocenti in tutto il mondo, che vogliono scomparire dalla storia, piuttosto che perdere la loro innocenza. E io li devo far morire, anche se lo so che non possono far altro, io debbo maledirli come il fico, e farli morire, morire, morire.

RICCETTO Che?

[*Cade a terra, morto*]

Con il messaggio contenuto nella parabola del fico,³⁹ Gesù attribuisce all'uomo la responsabilità di non crescere al punto di cambiare la sua stessa natura e produrre dunque, all'occorrenza, i suoi frutti fuori stagione. È questa la colpa di Riccetto: l'innocenza è una sorta di regressione allo stato animale e vegetale, è il rifiuto di essere uomo. È dunque questo, al contrario, il pregio di Otello/Jago in *Che cosa sono le nuvole?* ossia, la capacità di darsi una coscienza, espressa simbolicamente dalle domande che i due si pongono, grazie alle quali possono avvicinarsi a una condizione umana dove accanto all'immondezzaio (la carne) ci sono le nuvole (il cielo), mescolati in modo inscindibile. I due ex burattini si salvano; non sappiamo se muoiono, o rinascono: ciò che conta è che in quell'inferno sia avvenuta una trasformazione e che attraverso il canone sospeso si attivi un rapporto di reciproco rispecchiamento tra spettatori e narrazione. Anche gli uomini del tempo di Pasolini, tutti gli uomini, possono, seguendo un percorso che sviluppi la loro coscienza individuale, diventare come dei fichi che, contrariamente al Riccetto de *La sequenza del fiore di carta*, sappiano produrre frutti fuori stagione. Come Edipo, che riconosce sia pure in ritardo il suo destino e le sue colpe nell'averlo ignorato, possono perdere la vista ed acquistare 'visione'.⁴⁰

Pasolini, che in *Che cosa sono le nuvole?* alle fonti letterarie e pittoriche⁴¹ aggiunge la musica, veicolo, in alcune applicazioni, di un ribaltamento di senso, è talmente intriso di questi temi

³⁹ Cfr. Matteo 21,18-22 e Marco 11,12-14.

⁴⁰ In *Edipo a Colono*, che in Sofocle è il seguito di *Edipo re*, il cieco visionario vaga in terra straniera e percepisce, laddove altri vedono solo nuvole che possono portare anche pioggia, la "straziante, meravigliosa bellezza del creato".

⁴¹ Le sue fonti sono tutte del Seicento, il secolo di Shakespeare autore dell'*Otello* ma anche di *Amleto* (cfr. nota 28 p. 10), di Calderon de la Barca (*La vida es sueño*), di Cervantes (*Don Chisciotte*), di Velásquez e periodo di transizione dall'uomo rinascimentale all'uomo moderno.

e del bisogno di incidere nella realtà (identità-autenticità e verità, intesa come una dimensione della realtà vicina al ‘sacro’, nel dialogo continuo e intenso tra vita e morte), che in seguito porterà completamente in scena, attraverso i giornali e la televisione, quel fenomeno che Bazzocchi chiama ‘parresia’,⁴² cioè la totale e continua spoliatura pubblica di sé stesso mirante a convincere il mondo a seguire la stessa strada, in ossequio alla realtà e alla verità. E così, mentre la vicenda personale e artistica di Pasolini s’articola in varie tappe che segnano il passaggio dalla poesia a forme sempre meno mediate – il cinema, le lettere luterane, l’intervento sui giornali nella scena sociale e politica, fino all’uso persino del proprio corpo⁴³ – la musica, nella sua visione, acquista sempre più la capacità di evocare direttamente la realtà. Se negli anni ’40 «una musica dolorosa e altissima» gli suggeriva le immagini di un sogno,⁴⁴ alla fine degli anni ’60 Pasolini può scrivere:

[vorrei] comporre musica
l’unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà.⁴⁵

La musica diventa l’espressione umana più in presa diretta con la realtà per Pasolini che sembra anticipare il pensiero di Jacques Attali: «Da venticinque secoli la cultura occidentale cerca di guardare il mondo. Non ha capito che il mondo non si guarda, si ode. Non si legge, si ascolta».⁴⁶ Anche i burattini dal ripostiglio del teatrino sperimentano il contatto con il mondo esterno attraverso i suoni:

[Otello] è distratto... da voci... rumori... fracassi lontani...suoni... stridii... richiami... pianti... risa... che, da lontano, come da un altro mondo, piovono dentro il ripostiglio. È la città, dietro le pareti, immersa nella sua vita... E Otello si perde nell’ascolto... [...] poi, altrettanto distintamente, il fiotto di musica, da qualche radio accesa, che trasmette un quartetto di Mozart, subito spenta [...]
Ed ecco che si sente una voce lontana, maschia e forte che canta, facendosi sempre

⁴² MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, cit., p. 161 e ss.

⁴³ Significativa appare, in questo senso, la scelta di Pasolini di inserire in *Petrolio* le foto scattate da Dino Pedriali che lo ritraevano al lavoro a Sabaudia e nella casa di Chia. Cfr. *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza, Johan & Levi Editore 2011.

⁴⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Un mio sogno*, in RR I, pp. 1302-1304. «E allora capii d’essere morto; capii che quel ponte, quelle case, quella città, io non le vedevo con gli occhi, ma che era una musica, una musica dolorosa e altissima, a suggerirmene le immagini», p. 1304.

⁴⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, TP II, p. 1288.

⁴⁶ JACQUES ATTALI, *Rumori*, Milano, Gabriele Mazzotta editore 1978.

più vicina.

Otello drizza le orecchie, e gli occhi gli brillano sempre di più per la curiosità e l'espansività...

OTELLO E questo, che è?

JAGO È l'immondezzaro, che canta. [...]

OTELLO Che fa?

JAGO È uno che viene e se ne va. Viene, prende i morti, e se ne va...⁴⁷

A questo punto Domenico Modugno entra in scena cantando *Che cosa sono le nuvole?* con lui, che trasporta i rifiuti della finzione nella realtà, comincia e finisce film.

⁴⁷ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?* scene 2 e 3, in *PC I*, pp. 936-937.

5. LA MUSICA NEL FILM TRA REALTÀ E FINZIONE, DOPPIO E SOSPENSIONE DEL SENSO

[...] il cinema non è pura immagine,
 è una tecnica audiovisiva in cui
 parola e suono hanno la stessa
 importanza dell'immagine.

PIER PAOLO PASOLINI

La musica occupa in *Che cosa sono le nuvole?* una dimensione spazio-temporale rilevante: presente, infatti, in 15 scene su 22, la sua durata (9' 52") si estende quasi per metà dell'intero episodio (21' 03"). Poiché la SIAE non è in possesso della scheda musicale del film, ho ricavato la durata della colonna musica dalla visione dell'episodio uscito in DVD, con audio rielaborato in Dolby Digital 5.1,⁴⁸ sommando i tempi dei singoli interventi. Purtroppo, all'ascolto, le musiche risultano eseguite un semitono sopra: questo è un fatto che accade nella conversione dal formato pellicola al formato DVD che determina sempre lo slittamento almeno di un semitono. Così, non sentiamo la canzone di Modugno/Pasolini in tonalità di Mi minore, come è nello spartito originale depositato in SIAE, ma in Fa minore e l'*Adagio* di Mozart non in Sol minore ma in La bemolle minore.

Nonostante la musica abbia un ruolo così preponderante, nessun collaboratore musicale è indicato nei crediti del film e questo è perfettamente in linea con la sua idea:

Ho sempre concepito il film come opera di un solo autore, non solo della sceneggiatura e della regia, ma anche per quanto riguarda la scelta dei set, i personaggi, perfino i costumi. Io scelgo tutto, per non parlare della musica.⁴⁹

«Per non parlare della musica»... e così, Pasolini stesso seleziona i brani da associare alle immagini in movimento, Nino Baragli li monta⁵⁰ e Domenico Modugno intona i versi

⁴⁸ *Che cosa sono le nuvole?* in *Capriccio all'italiana*, Artwork and Design Filmauro Home Video, 2005.

⁴⁹ Cfr. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]*, in *SPS*, p. 1306.

⁵⁰ Antonio Bertini inserisce nel suo libro un'interessante intervista a Nino Baragli, il collaboratore di Pasolini che oltre a montare le immagini di tutti i film dell'autore, si occupava, sotto la supervisione del regista anche del montaggio della musica. Ne riporto uno stralcio che dà un'idea del loro *modus operandi* in fase di missaggio: «D.— Lei montava anche la colonna sonora? R.— No, la colonna sonora no. Lui chiamava me per tagliare la musica. D.— Il montaggio della musica Pasolini lo faceva col musicista? R.— Sì, ma non c'era quasi mai, il musicista. D.— Allora lo faceva con lei? R.— Sì. Lui diceva: "Ecco qui ci mettiamo Vivaldi". Provavamo Vivaldi, poi, stranamente, forse era proprio una

confezionati dal regista per la canzone *Che cosa sono le nuvole?*⁵¹ che interpreta nel ruolo dell'immondezzaro. Collocata in un contesto poetico-popolare, la musica nell'episodio è quasi esclusivamente diegetica e, o accompagna la rappresentazione teatrale e connota personaggi e vicende,⁵² mirando sempre a coinvolgere gli spettatori del teatrino quando la scena è priva di dialogo e negli stacchetti tra una scena e l'altra, oppure entra in campo nello spazio esterno al teatro, dentro la finzione cinematografica, laddove i dialoghi si riducono all'essenziale. Lì essa predomina come soggetto centrale, funzionale a connettere simbolicamente diversi momenti narrativi e a stabilire una relazione fra il mondo della realtà e quello della sua rappresentazione – mentre sul piano più tecnico contribuisce a dare unità a scene frammentate in diverse inquadrature.

Varia è la provenienza dei brani che troviamo nel film:

- musiche appartenenti a un repertorio preesistente, adattate alle sequenze e riprodotte sia in versione originale sia nella riduzione per due mandolini:⁵³ 1) W. A. Mozart, *Adagio dal Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K516*; 2) J. Offenbach, *Can Can* dalla *Gaité Parisienne*; 3) E. Morricone, *Funerale stonato*;⁵⁴ 4) filastrocca popolare, *Non ho tazze, chicchere e bicchier*;
- motivetti d'amore e arie popolari, non identificati, per due mandolini;⁵⁵
- canzone originale scritta espressamente per il film del quale porta lo stesso titolo, con

questione di ritmo di montaggio, trovavamo dei sincroni perfetti. Se la musica era lunga tagliavamo dentro la frase musicale, io ho un buon orecchio musicale, sentivo dove si poteva tagliare. D.– Quindi in sostanza la musica la montava lei? R.– Sì, sì [...]. ANTONIO BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, cit., pp. 205-211. Il brano riportato è a p. 210.

⁵¹ Pasolini ricava il testo della canzone dall'*Otello* di W. Shakespeare (atto I, 3; atto III, 3; atto IV, 2) da cui estrae alcuni versi che ricompono in una nuova sequenza: i versi di Shakespeare perdono in tal modo il loro significato originario per assumere quello voluto dal regista.

⁵² La musica della rappresentazione teatrale, composta di motivetti popolari o di musica classica, per lo più appare come se fosse eseguita dal vivo. «Sotto il palcoscenichetto, col sipario tirato, c'è un gobbetto e una gobbetta con i mandolini» (cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?* scena 5, in *PCI*, p. 939); ma i due gobbetti, che non sono veri mandolinisti, sulla scena fingono di suonare lo strumento.

⁵³ Non sappiamo di chi sia opera la riduzione per mandolini dell'*Adagio dal Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K 516* di W. A. Mozart che sentiamo due volte nel corso della rappresentazione teatrale.

⁵⁴ Giuseppe Magaletta attribuisce il motivo a Ennio Morricone. Cfr. GIUSEPPE MAGALETTA, *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*, cit., II, p. 533.

⁵⁵ Nei crediti del film non è indicato alcun compositore né collaboratore musicale, ad eccezione di Domenico Modugno. I motivetti suonati dai mandolinisti hanno l'aria di improvvisazioni musicali, ma nessuna fonte conferma se si tratti di motivetti improvvisati per il film o tratti dal repertorio popolare. I mandolini comunque sono stati interpretati da Stefano Casi come un omaggio di Pasolini al teatro di Brecht, giacché «in quanto strumento musicale il mandolino può verosimilmente rappresentare, infatti, la drammaturgia brechtiana che si avvale dei tipici *songs*». STEFANO CASI, *Pasolini un'idea di teatro*, cit., pp. 141-142.

testo di Pasolini/Shakespeare, musicata e cantata da Domenico Modugno nel ruolo dell'immondezzaro.

La scomposizione in tabelle delle sequenze del film in cui è presente la musica – con indicazione della durata, contesto e trama narrativa, diegesi o extra-diegesi, funzione, punto di 'ascolto' e rapporto con i dialoghi e le immagini – è la base di partenza di questa analisi audiovisiva che si pone come obiettivo l'indagine delle funzioni che Pasolini assegna alla musica nella trama narrativa, con le relative atmosfere, sia nello spettacolo teatrale, sia nella finzione cinematografica che tutto comprende (finzione teatrale e mondo esterno al teatrino che, percepito attraverso i suoni, si materializza nella figura di Modugno).

5.1. *Che cosa sono le nuvole?* La canzone di Modugno/Pasolini

Il ruolo fondamentale della musica (cfr. *infra*, Tabella 1) nella drammaturgia generale si condensa nella canzone che porta il titolo del film: sipario musicale in apertura e chiusura dell'episodio, prende forma nella figura dell'immondezzaro, personaggio chiave che compare nei momenti essenziali della storia – nascita di Otello⁵⁶ e 'rinascita', che passa attraverso la morte, di Jago e Otello. Le funzioni mnestica e di collegamento della canzone, posta a sostegno di contrastanti tensioni emotive, rivelano la sua ambiguità: la gioia che accompagna il momento della nascita e il terrore che aleggia intorno alla morte sono sottolineati musicalmente dall'immondezzaro che canta.⁵⁷ E così, nelle scene 1-4, il flusso musicale, con una pausa nell'intervallo di secondi che va da 00:45 a 00:53, inquadra la più importante domanda di Otello ai suoi compagni di avventura, connettendosi indissolubilmente alla nascita:

OTELLO E perché, son così contento? Perché?

JAGO⁵⁸ Perché sei nato!

OTELLO E che vuol dire che sono nato?

⁵⁶ La canzone è il soggetto sonoro principale nelle scene 1-4; soltanto per alcuni secondi (da 00:41 a 00:44 e da 01:05 a 01:17) coesiste con i primi dialoghi fra il novizio Otello e gli altri burattini.

⁵⁷ Qualche anno dopo, a proposito dell'ambiguità della funzione della musica nel cinema, Pasolini scrive: «[...] la sua [della musica] vera funzione è forse quella di concettualizzare i sentimenti (sintetizzandoli in un motivo) e di sentimentalizzare i concetti. La sua è quindi una **funzione ambigua** [...] tale ambiguità della funzione della musica è dovuta al fatto che essa è didascalica e emotiva, contemporaneamente». PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in *PC II*, p. 2795.

⁵⁸ Nella sceneggiatura la battuta è di Jago, nel film di Brabanzio.

JAGO Che ci sei!

OTELLO Ah!⁵⁹

E anche nel finale, con un apparente slittamento semantico, la canzone si ripete uguale, quando questa volta accompagna i due burattini che urlano spaventati verso la discarica.⁶⁰ Qui Pasolini sembra alimentare il nostro stato di incertezza percettiva, attraverso l'associazione fra il tessuto sonoro – la canzone, nella nostra memoria ancora associata alla nascita – e le immagini del film che ora inquadrano le espressioni di terrore di Jago e Otello, ora il volto malinconico di Domenico Modugno che canta. Pochi secondi separano questa esperienza sensoriale dalle ultime inquadrature del film, quando ancora la musica, questa volta di Mozart, in abbinamento con l'immagine delle nuvole, ci condurrà verso un grado maggiore di percezione/conoscenza dell'ambigua complessità del senso di questa morte.

⁵⁹ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?*, scena 2, in *PC I*, p. 936.

⁶⁰ *Ivi*, scena 18, p. 964.

PASOLINI E LA MUSICA, LA MUSICA E PASOLINI

DURATA SEQUENZA CON MUSICA (mm:ss)	DESCRIZIONE SCENE/SEQUENZA	MUSICA	RAPPORTO MUSICA/ DIALOGHI	FUNZIONI DELLA MUSICA ⁶¹ E PUNTO DI 'ASCOLTO'
00:01- 01:37	<p>Scene 1-4⁶²</p> <p>Inizio del film: Modugno, l'immondezzaro, porta via, cantando, i rifiuti dallo sgabuzzino del teatro, mentre il burattinaio crea un nuovo burattino, Otello, e lo appende nel ripostiglio accanto agli altri burattini.</p> <p>Primi dialoghi tra Jago e Otello (la gioia di essere nato e i suoni che provengono dal mondo [la canzone dell'immondezzaro])</p> <p>Cambio scena: i manifesti degli spettacoli (Velázquez) indicano gli spettacoli del teatrino di marionette.</p>	<p>DIEGETICA (IN) Canzone: <i>Che cosa sono le nuvole?</i></p> <p>I strofa Ritornello</p> <p>Pausa 00:45-00:53</p> <p>II strofa Ritornello</p>	<p>00:40-00:44 la canzone continua in sottofondo mentre Otello inizia a dialogare con gli altri burattini.</p> <p>1:05-1:16 <i>idem</i>, come sopra.</p> <p>00:45 - 00:53 pausa della canzone fra la prima e la seconda strofa e dialogo fra Otello, Jago e Brabanzio.</p>	<p>Funzione congiuntiva o di collegamento: la canzone collega due momenti della narrazione che si svolgono all'inizio e alla fine del film, unendo così nascita/morte/rinascita a...</p> <p>Unifica e connette le diverse inquadrature e funge da ponte di collegamento tra i mondi interni al film e tra il mondo esterno (da cui proviene l'immondezzaro che canta) e il film.</p> <p>Punto di ascolto: condiviso da tutti, personaggi del film e spettatori.</p>
17:03-20:20	<p>Scene 16-22</p> <p>PP dei burattini compagni di Jago e Otello: essi sentono la canzone che preannuncia l'arrivo dell'immondezzaro stavolta venuto a portar via con i rifiuti i due burattini 'morti'. Espressioni di dolore sui loro volti, Desdemona piange.</p> <p>Jago e Otello sul camion tra i rifiuti: espressioni di terrore. L'ultimo viaggio dei due burattini. Espressione malinconica di Modugno che canta mentre guida: alle sue spalle la <i>Venerè</i> di Velázquez. Jago e Otello gettati in discarica.</p>	<p>DIEGETICA (IN) Canzone: <i>Che cosa sono le nuvole?</i></p> <p>Qui le strofe della canzone sono eseguite integralmente ma senza l'introduzione iniziale di 24 battute che sentiamo nella coda finale.</p>	<p>18:02-18:07 Bianca: «Ecco, se li porta via. Non li vedremo più».</p> <p>18:08-18:16 Desdemona: «Addio Jago, addio Otello, addio per sempre». (piange)</p>	<p>Funzione congiuntiva o di collegamento. Funzione mnemonica: la canzone nel finale rinvia all'inizio del film riportando alla memoria il momento della nascita di Otello ma i sentimenti ora sono opposti: lì prevaleva la gioia della nascita, qui i due burattini sono terrorizzati. Ambiguità della canzone, associata a tensioni emotive contrastanti.</p> <p>Unifica e connette le diverse inquadrature e funge da ponte di collegamento tra lo sgabuzzino e il mondo esterno.</p> <p>Punto di ascolto: condiviso da tutti, personaggi del film e spettatori.</p>

Tabella 1 – Scene dell'episodio in cui compare la canzone *Che cosa sono le nuvole?*

D'altra parte, l'ambiguità audiovisiva ci aveva spinti verso un'opposta direzione sin dalle prime immagini di vita: Otello nasce ed è contento; ma, come accade nella vita reale, ogni nascita dialoga con la morte. Così i burattini (scena 4) percepiscono la morte, e la percezione passa attraverso l'udito:

⁶¹ Per l'identificazione delle funzioni della musica nel film, faccio riferimento a CRISTINA CANO, *La musica nel cinema*, Todi, Gremese editore 2002.

⁶² Le scene 3 e 4, separate nella sceneggiatura, vengono unificate nel film e dalla scena 3 viene tagliato il dialogo fra Otello e Jago sui rumori del mondo.

Otello drizza le orecchie, e gli occhi gli brillano sempre di più per la curiosità e l'espansività...

OTELLO E questo, che è?

JAGO È l'immondezzaro, che canta...

OTELLO Ah... E chi è l'immondezzaro?

JAGO Eh, l'immondezzaro!

OTELLO L'immondezzaro?

JAGO Eh, l'immondezzaro!...

OTELLO Che fa?

JAGO È uno che viene e se ne va. Viene, prende i morti, e se ne va...⁶³

Tutti i burattini sentono la canzone e l'ascolto è, dunque, strumento principale della loro percezione del mondo, esterno allo sgabuzzino del teatro. Poiché l'ascolto è condiviso con gli spettatori esterni al film, la musica assolve alla doppia funzione di 'ponte': dentro al film, fra il mondo interno e quello esterno al teatro, e nella realtà mette in connessione gli spettatori esterni al film con il mondo interno della finzione cinematografica.⁶⁴ In questo senso, forse, non è un caso che Modugno occupi la scena nella sua veste consueta nella vita reale, ossia quella di cantante.⁶⁵ Se, infatti, come scrive Pasolini: «La funzione principale [della musica] è generalmente quella di rendere esplicito, chiaro, fisicamente presente il tema o il filo conduttore del film [1972]»,⁶⁶ qui l'esplicitazione del tema si materializza nella figura interpretata da Modugno, segno fisicamente tangibile del 'movimento' dei burattini verso l'autenticità, vera incarnazione della musica, che apre e chiude *Che cosa sono le nuvole?* e che per i burattini rappresenta il momento di passaggio dalla finzione alla realtà.⁶⁷ Pasolini, che

⁶³ *Ivi*, p. 939.

⁶⁴ Le sole scene d'esterno, peraltro, sono in apertura e chiusura del film e d'entrambe è protagonista Modugno che canta.

⁶⁵ Anche Totò e Ninetto appaiono come attori e, nello stesso tempo, personaggi reali. Ninetto è un semplice anche nella vita, e Totò ha una personalità fortemente stratificata. Non potevano che essere loro i protagonisti di questo Otello rimaneggiato in un'ottica melodrammatica: entrambi fuoriescono, infatti, dalla scena teatrale e assumono la loro vera identità dentro la finzione cinematografica. Così si esprime Pasolini nel programma televisivo *Perché Totò* realizzato nel 1974 da Tommaso Chiaretti e Mario Morini: «[...] li [gli attori] prendo per quello che sono, non mi interessa la loro abilità, se prendo un attore lo prendo per quello che è. Mettiamo Ninetto Davoli: non era attore quando ha cominciato a recitare con Totò, e l'ho preso per quello che lui era, non ne ho fatto un altro personaggio. La stessa cosa ho fatto per Totò».

⁶⁶ Qui il regista si riferisce in generale alla funzione della musica nel film. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in PC II, p. 2795.

⁶⁷ Già collaboratore di Pasolini nel film *Uccellacci e uccellini* [1966] – sua è l'interpretazione della

già era intervenuto nel dibattito per il rinnovamento della canzone,⁶⁸ di Modugno sicuramente apprezza la capacità che aveva avuto di innovare la tradizione ingessata dei cantanti degli anni Cinquanta nel segno dell'autenticità – per la *performance*, per la scelta di uno stile musicale personale, per i testi delle canzoni (*Volare* è l'esempio più noto) – collocandosi in una posizione ibrida rispetto all'industria culturale,⁶⁹ ma anche l'uomo che scrive testi che parlano di problemi sociali, si definisce 'ignorante intellettuale' e non rinnega mai le sue origini umili restando, nonostante il successo gli cambi la vita, «sensibile e vicino ai problemi della gente più semplice».⁷⁰

E in effetti, anche la canzone in *Che cosa sono le nuvole?* appare come la mimesi di un ibrido con la sua melodia popolare affidata a mandolino e chitarra (arricchita da un basso che segna il ritmo e dai timbri creati con l'organo che simulano il soffio del vento) e il testo che invece è un *collage* di versi di Shakespeare composto da Pasolini. È il solito *pastiche* pasoliniano in cui colto e popolare si mescolano e si prestano, qui, a interpretazioni speculari che riflettono l'ambiguità della sospensione del senso. Non è un caso che il titolo della canzone sia uguale al titolo dell'episodio: sia il testo,⁷¹ sia l'interpretazione di Modugno – alle cui spalle, nelle

canzone dei titoli di testa e di coda (parole di Pasolini e musica di Morricone) – Domenico Modugno (Polignano a Mare, 9 gennaio 1928/Lampedusa, 6 agosto 1994) è una figura controversa: se è vero che si muove, lavora e opera all'interno di quel mondo danneggiato, nella visione di Pasolini, dalla cosiddetta 'rivoluzione antropologica', tuttavia mantiene una propria autonomia culturale e, già a fine anni '50, opera «una vera e propria rivoluzione nello statuto della nostra canzone». cfr. GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza 1985, pp. 142. Per il ruolo innovatore di Modugno nella storia della canzone italiana, oltre al cit. libro di Gianni Borgna, cfr. SERENA FACCI, PAOLO SODDU, *Il festival di Sanremo*, Roma, Carocci 2011, pp. 69-81.

⁶⁸ Il dibattito è avviato da Cantacronache alla fine degli anni Cinquanta. Cfr. *Rinnoviamo i canzonieri!*, *Le parole dei poeti*, cit., ora in -, *SLA II*, pp. 2725-2726. Cfr. capitolo II, p. 75.

⁶⁹ Giorgio Ruberti che nella sua monografia analizza il repertorio di questo autore prima e dopo *Volare*, mostra come, a fine anni Sessanta, Modugno inizi a sottostare alle dinamiche dell'industria culturale. Ciò tuttavia non sminuisce la forza delle innovazioni che aveva innescato nel panorama della canzone italiana che costituiscono un'eredità con cui tutti, dopo di lui, si sono dovuti confrontare, come viene riconosciuto anche nel 1974 dalla giuria che gli assegna il Premio Tenco: «Per la funzione storica nella evoluzione della canzone e per avere iniziato quel processo di rinnovamento inteso a dare ad essa nuova verità e dignità artistica». GIORGIO RUBERTI, ... *E ancora più su. Modugno, 50 anni dopo Volare*, Napoli, Alfredo Guida Editore 2008, p. 129. Cfr. inoltre FELICE LIPERI, *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai-Eri 1998, pp. 183-184.

⁷⁰ Anche Massimo Mila che, com'è noto, stronca musicalmente Modugno ne riconosce la vivacità culturale: «Vergine musicalmente, Modugno non è affatto un incolto. Abbia o non abbia fatto studi regolari, è un uomo letterariamente aggiornato, fornito di opinioni politiche precise; fa con puntiglio e passione l'attore di prosa, e recita in spettacoli d'avanguardia, larghi di soddisfazioni morali. In questo connubio di primitivismo e di cultura sta probabilmente la ragione della sua forza». Cfr. GIORGIO RUBERTI, ... *E ancora più su. Modugno, 50 anni dopo Volare*, cit., p. 169.

⁷¹ Il testo è concepito come un monologo interiore (non così in Shakespeare) rivolto a prima vista

scene finali, Pasolini colloca la *Venere allo specchio* che riflette invertita la sua immagine⁷² – sia alcuni punti del linguaggio musicale sembrerebbero rinviare proprio al ‘canone sospeso’ dell’intero film.

Già le parole della canzone ci conducono verso un’ambiguità interpretativa che rimanda alla sospensione del senso. Doloroso e autoriflessivo il testo, che a prima vista sembrerebbe rivolto alla donna amata (richiamando l’amore tradito di Otello per Desdemona), genera incertezza e oscillazione del giudizio su quale sia la realtà cui veramente si riferisce. Il linguaggio ricercato del testo tradisce la sua derivazione colta: Pasolini, autore del *collage* di versi shakespeariani, non riduce la complessità polisemica e allusiva della sorgente letteraria, ma semmai l’aumenta. Il rapporto fra tessuto filmico e canzone dunque attiva una comunicazione pregnante, ma non facilmente comprensibile. La lingua della canzone affidata all’immondezzaio-Modugno non è realistica, così come l’immagine della *Venere* di Velázquez alle sue spalle: Pasolini vi introduce elementi poetici e polisemici (e rivoluzionari per un genere estremamente popolare in cui, di norma, il linguaggio è semplice e facilmente comprensibile), trasformandola così da strumento di evasione a mezzo di divulgazione della cultura alta e metafora della sua interiorità.

A ben vedere, inoltre, il testo della canzone si presta a uno sguardo duplice, anche per l’uso di espressioni che volgono tutte al negativo – ‘non ti amo’/ ‘non fosse’/ ‘non capirei’ – e per l’ambiguità del ritornello. È un gioco di specchi e *Venere allo specchio* alle spalle di Modugno sembrerebbe autorizzare un ribaltamento del significato dei versi di Shakespeare: così, «*All my fond love thus I blow to heaven:/ 'Tis gone.*» [Othello, act III, scene 3] «In un soffio, io disperdo nell’aria il mio folle amore. Così... è svanito»⁷³ diventa «Tutto il mio folle amore/ lo soffia il cielo / lo soffia il cielo / così» dove il significato può, in perfetto stile pasoliniano, significare l’esatto contrario: l’amore soffiato ‘dal Cielo’, e non ‘nel cielo’ verrebbe a coincidere con una sorta di forza universale che dà senso a ogni cosa. Allora la canzone assumerebbe un significato più comprensibile in cui ogni elemento, compresa la figura dell’immondezzaro che trasporta i burattini verso la morte e rappresenta anche colui che li traghetta verso una vita diversa, in realtà rinvia al suo opposto. D’altronde:

Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente;
ma anche la commedia che non si vede e non si sente.

alla donna amata. Per il confronto con i versi di Shakespeare, cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit. p. 496, nota 108.

⁷² Cfr. Fig. 2, Appendice documentaria, p. 258.

⁷³ Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., pp. 154-155.

Questa non è solo la commedia di ciò che si sa,
ma anche di ciò che non si sa.

Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono,
ma anche della verità che non si dice.⁷⁴

La prima strofa con ritornello (A [abab] +Rit.) descrive subito una situazione emotiva di sofferenza d'amore, messa in evidenza dalle parole 'dannato' (v. 1) e 'folle' (Rit.). Abbiamo appena assistito ad una parodia del dramma di Otello, quindi abbiamo in mente quell'idea dell'amore e pensiamo subito a quello. Ma qui non è Otello/Ninetto che canta. Se il folle amore fosse il suo, sarebbe lui a cantare mentre va verso la morte/rinascita. Invece canta Modugno, forse immagine traslata dello stesso artista, colui che dà voce alla canzone (come Pasolini al film) e la avvia verso il suo sacrificio (come l'intero episodio, col suo 'canone sospeso', anche la canzone è destinata a essere 'mangiata' dallo spettatore che così gli dà nuova vita⁷⁵).

Che io possa esser dannato
se non ti amo
e se così non fosse
non capirei più niente.
Tutto il mio folle amore
lo soffia il cielo
lo soffia il cielo
così.

Nella seconda strofa (B + Rit.), il linguaggio diviene oppositivo e si esprime con l'uso di endiadi che accostano 'mal'erba' e 'soavemente delicata', 'profumo' e 'spasimi'. L'invocazione 'Ah! tu non fossi mai nata' (v. 11) segna il punto finale di un climax che si

⁷⁴ L'introduzione del burattinaio viene poi eliminata nel film ma rimane nella sceneggiatura. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?* scena 5, in *PC I*, pp. 939-940.

⁷⁵ In questo modo, la finzione cinematografica, che racchiude la finzione teatrale, è contenuta dentro la realtà storica nella quale i soggetti fruitori dell'opera d'arte avviano una dinamica potenzialmente infinita d'interpretazioni. L'atto è quello, tanto caro a Pasolini, del 'mangiare' e, successivamente, del metabolizzare l'opera che così si trasforma (anche Pasolini trasforma le sue fonti: sia i testi classici, sia teatrali, sia musicali con lui assumono 'forme' e significati nuovi). Il gioco delle metafore fa sì che la complessa storia narrata, che sembra partire da un amore tradito, ma in realtà significa altro (cioè un inno a un'autenticità individuale da non tradire mai, pena l'interruzione del ciclo infinito nascita-morte-rinascita), possa rimandare ad altro ancora, cioè a una ri-creazione infinita della realtà volta a ricercarne il cuore segreto.

stempera nella dolcezza del ritornello. Certo, anche qui tutto cambia se quel ‘mal’erba’ lo intendiamo come ‘ma l’erba’: allora tutta la strofa diventa un inno alla vita, che coincide con l’esserci come dice Jago a Otello.

Ah! mal’erba soavemente delicata
di un profumo che dà gli spasimi.
Ah! tu non fossi mai nata.
Tutto il mio folle amore
lo soffia il cielo
lo soffia il cielo
così.

Allora, si comprende meglio il significato della terza strofa (C) dove solo apparentemente Pasolini introduce, sul piano concettuale, un’idea nuova: in realtà, il regista ci ha invitati a sorridere in tutto il film – con lui, la tragedia shakespeariana si fa commedia – per contrasto con l’ideologia della morte che egli stesso riconosce come elemento fondante.⁷⁶

Il derubato che sorride
ruba qualcosa al ladro
ma il derubato che piange
ruba qualcosa a se stesso.
Perciò io vi dico
finché sorriderò
tu non sarai perduta.

Nella quarta strofa (A+ Rit.) la conclusione è rassegnata e malinconica e le parole (della canzone così come forse quelle del film) non bastano... Il canone è sospeso, certo, ma è anche ricchissimo di echi e implicazioni, come i quadri di Velázquez.

Ma queste son parole
e non ho mai sentito
che un cuore, un cuore affranto
si cura con l’udito.
E tutto il mio folle amore
lo soffia il cielo

⁷⁶ Cfr. p. 1.

lo soffia il cielo
così.

Concettualmente la canzone si divide in tre sezioni in cui si snoda la narrazione in divenire: nella prima, il poeta esprime la sofferenza d'amore (strofe 1 e 2); nella seconda (strofa 3), vorrebbe aggrapparsi a una speranza che oppone alla sofferenza un sorriso; e nella terza (strofa 4), si conclude in una sorta di rassegnata malinconia. Modugno non pare tenere conto della struttura concettuale e, anche se articola la canzone in tre temi (A + Rit. – B + Rit. – C – A + Rit.), questi tuttavia non corrispondono all'articolazione concettuale: la canzone comincia e finisce, infatti, con lo stesso tema che accompagna sia il dolore della prima strofa, sia la rassegnazione finale dell'ultima. Sul piano della scrittura musicale, se è vero che Modugno sembra non seguire la struttura concettuale più superficiale della canzone, è nella coda di 24 battute, uguale all'intro,⁷⁷ che percepiamo chiaramente il senso di sospensione. Preludio all'attacco dell'*Adagio* mozartiano che segue, con cui entriamo nel cuore del canone sospeso, la sospensione della linea melodica sulla quinta della triade di tonica (Mi min.) – cfr. *infra* Fig. 1, misure 21-24 – che non ritorna sulla sottodominante, come nelle misure precedenti (misure 13-20), unita alla dissolvenza dei mandolini, non segna una fine netta ma lascia immaginare una continuazione *ad libitum* che ben si presta a questa idea della non circolarità e sospensione finale. Nel film, significativamente, la coda risuona soltanto nella scena finale (22), mentre assistiamo a «Una lunga soggettiva, che fa rigirare vertiginosamente terra, cielo e immondezza, dei due corpi che rotolano urlando di spavento».⁷⁸

⁷⁷ Cfr. Fig. 1, pag. 29.

⁷⁸ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?* scena 22, in *PC I*, p. 966.

cosa sono le nuvole M. di Modugno
P. di Pasolini

Allegro (in 1)

Fig. 1 – L'introduzione di 24 battute, nella prima pagina dello spartito originale depositato presso la SIAE, Sezione Musica, Roma.

5.2. L'Adagio dal *Quintetto per archi n. 3 in Sol minore* K 516 di W. A. Mozart

Oltre alla canzone di Modugno/Pasolini, l'altro brano che ha funzione di 'ponte' tra realtà – nella quale la vita dialoga con la morte – e finzione è l'Adagio dal *Quintetto per archi n. 3 in Sol minore* K 516 di W. A. Mozart. Ma se la canzone appare sempre dentro la finzione cinematografica che in rapporto alla finzione teatrale si configura come il mondo della realtà, all'inizio e alla fine del film, l'Adagio ricorre ben tre volte nella rappresentazione teatrale affidato a due mandolini e, unico caso in tutto l'episodio di musica extradiegetica, alla fine nella scena (nella versione originale, per quintetto d'archi) in cui i burattini scoprono le

nuvole (cfr. *infra*, Tabella n. 2).

Che Pasolini affidi a due mandolini il tema dell'*Adagio* di Mozart e lo utilizzi come musica di scena di un teatrino popolare non stupisce: rientra nel suo interesse per il *pastiche* e la contaminazione. Siamo pur sempre in un contesto popolare e dunque la musica di Mozart può divenire con i mandolini un appassionato motivetto d'amore.

DURATA SEQUENZA CON MUSICA (mm:ss)	DESCRIZIONE SCENE/SEQUENZA	MUSICA DIEGETICA	MUSICA EXTRA-DIEGETICA (OVER)	RAPPORTO MUSICA/DIALOGHI	FUNZIONE DELLA MUSICA E PUNTO DI 'ASCOLTO'
4:10-5:36	Scena 7 Il burattinaio situa la vicenda a Cipro dove la flotta turca è stata distrutta da una tempesta. Otello e Desdemona amoreggiano mentre Jago li spia da dietro le quinte.	MUSICA DIEGETICA (IN) Mozart, <i>Adagio</i> dal <i>Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K516</i> , eseguito con i mandolini da due gobbetti sotto il palcoscenico.		4:13-4:23 la musica continua in sottofondo mentre il burattinaio racconta ciò che è accaduto prima della scena d'amore fra Otello e Desdemona. 4:24-5:26 la musica soltanto accompagna la rappresentazione teatrale priva di dialoghi (amoreggiamenti fra Otello e Desdemona). 5:27-5:36 la musica continua in sottofondo sostenendo il breve dialogo fra Desdemona: «Signore mio, diletto...» e Otello: «Ah, già... di letto... Andiamo a letto...»	Musica di scena. Funzione: accompagnamento (motivo appassionato, tenero, d'amore)
13:43 -14:17	Scena 13 Jago e Otello rimangono da soli e Jago lo istiga a uccidere Desdemona perché l'ha tradito. Otello in scena piange, prova pena ed è arrabbiato.	MUSICA DIEGETICA (IN) Mozart, <i>Adagio</i> dal <i>Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K516</i> , trascrizione per 2 mandolini suonati dai gobbetti sotto il palcoscenico.		Musica di sottofondo, accompagna il dialogo di Otello e Jago e la decisione di uccidere Desdemona.	Musica di scena. Funzione: commento, l'intervento musicale assume qui, in associazione alle immagini, un'aria tragica.
15:20-16:06	Scena 15 Desdemona nella sua camera da letto aspetta Otello. Otello arriva e tenta di ucciderla.	MUSICA DIEGETICA (IN) Mozart, <i>Adagio</i> dal <i>Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K516</i> , trascrizione per 2 mandolini suonati dai gobbetti sotto il palcoscenico.		La musica accompagna in sottofondo il monologo di Desdemona che aspetta Otello e dice le preghiere; arriva Otello	Musica di scena. Funzione: accompagnamento, l'intervento musicale, in associazione alla narrazione (Desdemona languida e romantica che

				che tenta di ucciderla. La musica si interrompe.	attende Otello), ritorna ad assumere la funzione di motivetto appassionato d'amore.
1:03	Scena 22 Le nuvole.		Mozart, <i>Adagio</i> dal <i>Quintetto per archi in Sol min. n. 3 K516</i> versione originale	20:32-20:55 La musica accompagna in sottofondo il dialogo fra Jago e Otello. Otello: «Iiii, che so' quelle?» Jago: «Sono... le nuvole...» Otello: «E che so' le nuvole?» Jago: «Boh!» Otello: «Quanto so' belle! Quanto so' belle!» Jago: «Oh, straziante, meravigliosa bellezza del creato!»	Punto di ascolto: lo sente solo l'ascoltatore esterno al film. I due burattini, nella visione di Pasolini, non sono ancora consapevoli perciò forse non possono sentire l' <i>Adagio</i> . Il canone è sospeso, ma Pasolini attraverso la musica di Mozart dà un indizio allo spettatore chiamato a interpretare la scena finale e a ricercarne il senso: una via di fuga insieme sublime e umana si apre sulle profondità della vita.

Tabella 2 – Scene dell'episodio in cui compare l'*Adagio* dal *Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K 516* di W. A. Mozart.

5.3. Altre musiche di scena

La musica di scena ha per lo più la funzione di accompagnamento, sottolinea le azioni, le commenta e caratterizza i personaggi. Esempio forse più significativo, tra tutti, dell'efficacia drammaturgica musicale è il commento sonoro affidato al *Can can* di J. Offenbach. In sincrono contrastivo con la scena dell'assalto del pubblico al palcoscenico, la musica di Offenbach sottolinea l'aspetto comico della vicenda. Il regista qui gioca con il distacco e l'ironia, e si serve della musica che ancora ha la funzione di tenere il canone sospeso. Al contrario del pubblico del teatrino, che s'identifica totalmente con quanto accade sulla scena perché è manipolabile come i burattini, il pubblico cinematografico (ovvero chi guarda il film) nella visione di Pasolini deve mantenere il distacco necessario, controllare i processi identificativi perché gli sia possibile esaminare la storia che è ancora in divenire.

L'incerta collocazione della fonte sonora da cui proviene il *Can can* contribuisce a indicare che la scena segna un momento di passaggio. L'inquadratura iniziale dei gobetti che

suonano i mandolini, lascia intendere che si tratti di musica diegetica *in* ma in realtà ciò che sentiamo è la versione originale del *Can can*. Come la fonte sonora, anche la scena sta a cavallo, per ciò che rappresenta, tra finzione e realtà: la fine del *Can can* coincide, infatti, con la fine della rappresentazione teatrale; da ora in poi, la vicenda si svolge nella ‘realtà’ cinematografica, mentre una via di fuga attende i due burattini in viaggio verso la discarica.

DURATA SEQUENZA CON MUSICA (mm:ss)	DESCRIZIONE SCENE/SEQUENZA	MUSICA DIEGETICA (IN O OFF)	RAPPORTO MUSICA/DIALOGHI	FUNZIONE DELLA MUSICA
5:43-6:45	Scena 7 Jago raccoglie il fazzoletto di Desdemona, architetta il suo piano di vendetta contro Cassio e lo comunica a Roderigo.	MUSICA DIEGETICA (OFF) Marcia funebre bandistica (<i>Funerale stonato</i> di Morricone)	5:43-6:45 Prima l'immagine (PP, 05:42) del volto diabolico di Jago (è il momento in cui gli viene in mente il piano per vendicarsi) e un secondo dopo (05:43) la musica affidata agli ottoni, lenta, cadenzata dall'intervento dei piatti, accompagna in sottofondo Jago che spiega a Roderigo il suo piano.	Musica di scena. Tema della gelosia (Leitmotiv)
7:16-7:47	Scena 9 Cassio e Bianca amoreggiano. ⁷⁹	MUSICA DIEGETICA (IN) Motivetto d'amore, mandolini, del tipo <i>Calabresella mia</i> ⁸⁰ di autore anonimo.	Da 7:21 a 7:26 la musica in sottofondo mentre il burattinaio racconta l'antefatto: Cassio e Bianca nel frattempo si sono messi insieme. Dopo la musica accompagna la scena muta degli amoreggiamenti fra i due.	Musica di scena. Tema d'amore fra Cassio e Bianca.
7:52-8:46	Scena 10 Duello fra Roderigo, Cassio e un cipriota. Otello crede all'ipocrita Jago e caccia via Cassio.	MUSICA DIEGETICA (OFF) Marcetta bandistica (non individuata)	Musica di sottofondo al duello e al dialogo fra Otello e Jago.	Musica di scena. Funzione: accompagnamento ⁸¹
9:28-9:42	Scena 11 Desdemona aspetta Otello e culla la sua bambola	MUSICA DIEGETICA (IN) <i>Non ho tazze chichere e bicchier</i>	La filastrocca, cantata dall'ingenua Desdemona, da 9:33 a 9:42 fa da sfondo al dialogo fra Otello (che s'accorge che con	Musica di scena. Funzione: caratterizza Desdemona come una bambolina ingenua e pura.

⁷⁹ Nella sceneggiatura corrisponde alla scena 10. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?* in *PC I*, p. 948.

⁸⁰ Cfr. GIUSEPPE MAGALETTA, *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*, cit., II, p. 533.

⁸¹ Intendo la funzione di accompagnamento nel senso che le attribuisce Sergio Miceli a proposito di quegli interventi musicali: «privi di autonomia discorsiva, essendo limitati a rafforzare per analogia anche stretta un corrispondente evento filmico». Cfr. SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, estetica-analisi, tipologie*, Milano, Ricordi 2009, p. 632.

V - CHE COSA SONO LE NUVOLE?

			Desdemona c'è Cassio) e Jago.	
11:28-11:52	Scena 7 Jago mostra a Roderigo il fazzoletto di Desdemona con cui inscenano il tradimento.	MUSICA DIEGETICA (OFF) Marcia funebre bandistica ⁸²	Musica di sottofondo, dialogo fra Jago e Roderigo e monologo esultante di Jago.	Musica di scena che sottolinea la crudeltà del piano di Jago. Funzione: accompagnamento.
16:20-16:45	Scena 15 Il pubblico irrompe sulla scena e uccide Iago e Otello.	MUSICA DIEGETICA (IN-OFF) <i>Can Can</i> dalla <i>Gaité Parisienne</i> di Offenbach.	Musica di sottofondo in sincrono con l'assalto del pubblico sulla scena.	La Musica di Offenbach sottolinea l'aspetto comico della vicenda. Funzione: sincrono contrastivo. Inquadratura dei gobbeti che suonano i mandolini, ma la musica che sentiamo è la versione originale.

Tabella 3 – Scene dell'episodio in cui compaiono le musiche di scena dello spettacolo teatrale.

⁸² Giuseppe Magaletta attribuisce il brano a Ennio Morricone (*Funerale stonato*), cfr. GIUSEPPE MAGALETTA, *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*, cit., II, p. 201.

6. CONCLUSIONI

E così, ritorniamo alle scene finali sostenute musicalmente dalla canzone cantata da Modugno. La riproposizione della canzone di Modugno/Pasolini nelle scene 16-22,⁸³ fa dire a Roberto Calabretto che essa «idealmente inquadra la vicenda sottolineando l'andamento circolare della storia».⁸⁴ La morte di cui scrive lo studioso – che pure riconosce che si tratta di morte elegiaca e sublime, esaltata, negli ultimi secondi dell'episodio, dall'accompagnamento finale dell'*Adagio* di Mozart – in realtà ha tutta l'aria di una 'rinascita' per i due burattini/uomini che vanno verso una dimensione più autentica.⁸⁵ Peraltro, non possiamo non accettare l'invito di Pasolini ad entrare nel 'canone sospeso' della vicenda che, essendo tale, non può rinviare a una chiusa circolarità ma semmai all'apertura del simbolico infinito riproporsi del ciclo nascita/morte/rinascita... i cui ruoli, nella sua visione, si annodano poiché è la morte che rivela il 'vero' significato della vita e perciò può corrispondere in modo figurale a una rinascita.

L'intervento musicale finale con l'*Adagio* di Mozart, extradiegetico, mette in comunicazione interno della narrazione - l'avevamo sentito risuonare come un motivetto d'amore popolare suonato dai mandolini - ed esterno: l'*Adagio* nella scena finale rievoca quella finzione e la sublima, aprendo una via di fuga per Jago e Otello, non più burattini. La metamorfosi (che riguarda anche l'*Adagio* di Mozart che risuona nella versione originale) giunge dall'esterno della narrazione e coincide col cielo visto dalla scarica. La musica quindi evoca, si trasforma e agisce sul senso.

Io posso dire empiricamente che ci sono due modi per «applicare» la musica alla sequenza visiva, e quindi di darle «altri» valori.

C'è «un'applicazione orizzontale» e «un'applicazione verticale». L'applicazione orizzontale si ha in superficie, lungo le immagini che scorrono: è dunque una linearità e una successività che si applica a un'altra linearità e successività. In questo caso i

⁸³ «Ed ecco che nel brusio del mondo di fuori, si alza una bella, nitida, voce che canta; e cantando, si fa sempre più vicina. [...] Ed ecco i corpi straziati di Otello e Jago, nel buio del loro carro funebre. Nella tenebra si vedono solo i loro occhi spalancati e imploranti. [...] I due sballottati là dentro, cominciano a urlare spaventati [...] L'immondezzaro riprende spensierato e potente a cantare». *Ivi*, pp. 963-965.

⁸⁴ ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 469.

⁸⁵ Anche Stefano Casi interpreta la morte di Jago e Otello come l'inizio di una nuova vita. Cfr. STEFANO CASI, *Pasolini un'idea di teatro*, cit., p. 141.

«valori» aggiunti sono valori ritmici e danno un'evidenza nuova, incalcolabile, stranamente espressiva, ai valori ritmici muti delle immagini montate.

L'applicazione verticale (che tecnicamente avviene allo stesso modo), pur seguendo anch'essa, secondo linearità e successività, le immagini, in realtà ha la sua fonte altrove che nel principio: essa ha la sua fonte nella profondità. Quindi più che sul ritmo viene ad agire sul senso stesso.

I valori che essa aggiunge ai valori ritmici del montaggio sono in realtà indefinibili, perché essi trascendono il cinema, e riconducono il cinema alla realtà, dove la fonte dei suoni ha appunto una profondità reale, e non illusoria come nello schermo. [...]»⁸⁶

La diversa applicazione della musica di Mozart, dentro (orizzontale) e fuori la scena teatrale (verticale), coincide con la riflessione razionale sulla musica nel film di Pasolini.

Sul piano uditivo, il brusco passaggio nel finale dalla canzone all'*Adagio* di Mozart, provoca un effetto di straniamento causato dalla non contiguità tonale fra il Mi minore e il Sol minore⁸⁷, e la frattura uditiva è molto suggestiva a indicare il passaggio da una condizione nella quale predominava la finzione a quella più 'vera' nella quale si trovano ora Jago e Otello. Tuttavia, ancora ci muoviamo in un contesto in cui predomina l'ambiguità percettiva: il passaggio tonale brusco è compensato infatti da una scansione ritmico-metrica (in $\frac{3}{4}$) comune a entrambi gli interventi musicali, anche se la canzone è concepita come 'Mosso in 1' e l'*Adagio* di Mozart è 'Lento in 3', con suddivisione binaria. Sul piano ritmico nel passaggio dalla canzone all'*Adagio* prevale dunque una tendenza alla rarefazione che ben s'associa alle immagini: il 'Mosso in 1' accompagna i due burattini che rotolano in disarmonia e il 'Lento in 3' il momento in cui si fermano, distesi a guardare le nuvole.

«La commedia di ciò che si vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente [...] di ciò che si sa, ma anche di ciò che non si sa [...] delle bugie che si dicono ma anche della verità che non si dice» è già finita. La tragedia di Shakespeare è uno strumento funzionale a mettere in scena una 'commedia umana' che ricorda, se non nello svolgimento, certo nelle finalità, la *Divina Commedia* di Dante tanto cara a Pasolini. E così, come al termine dell'Inferno, Virgilio/guida e Dante/allievo possono finalmente vedere le stelle – *E quindi uscimmo a riveder le stelle* – così al termine dell'episodio pasoliniano Jago-Totò/guida e Otello-Ninetto/allievo possono finalmente uscire da un sogno per entrare nella vita, o meglio una seconda vita più autentica, e scoprire le nuvole.

⁸⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in PC II, pp. 2795-2796.

⁸⁷ Sorprende che Roberto Calabretto trascriva in *La minore* il tema dell'*Adagio* di Mozart. Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 468, es. 66.

L'ambiguità della musica di Mozart si presta bene ad essere usata dal 'regista di poesia' come strumento atto a rappresentare contemporaneamente il sublime e il mondano, la carne e il cielo – «La sua [della musica] è quindi una funzione ambigua (che solo nell'atto concreto si rivela e viene decisa)»⁸⁸ – mai scissi nella sua visione giacché «Come Rimbaud, Pasolini “*fait palpiter le dieu dans l'autel de la chair*”».⁸⁹ E così sono la carne e il cielo a collegare i due mondi, che l'*Adagio*, nel finale, può unificare perché Jago e Otello hanno finalmente perso i fili e stanno rinascendo come uomini.⁹⁰

Concludo con le parole di Pasolini che mi sembra mostrino più di ogni ulteriore commento il valore che l'*Adagio* di Mozart aggiunge al finale del film:

La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo, e nasce da un «altrove» fisico per sua natura «profondo» – sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita.⁹¹

Questa 'rinascita' speciale, nel segno della meraviglia per il creato, dei due uomini non più burattini, avviene ai bordi di un immondezzaio (terra-polvere) e sotto un cielo abitato da nuvole spazzate dal vento (alito)⁹² e con le prime 12 misure dell'*Adagio* di Mozart a fare da fondo sonoro.

The image shows a musical score for the first 12 measures of the Adagio from Mozart's Requiem. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio'. The dynamics are marked 'p' (piano). The Cello/Double Bass part includes markings for 'pizzicato' and 'coll' arco'.

⁸⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in PC II, p. 2795.

⁸⁹ Cfr. GUIDO SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, cit., p. 146.

⁹⁰ Il tema mozartiano, in questa lettura, dunque non rinvia tanto all'amore fra Otello e Desdemona preannunciando la loro morte come sostiene Roberto Calabretto (peraltro in *Che cosa sono le nuvole?* Desdemona non muore). Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 468.

⁹¹ PIER PAOLO PASOLINI, *La musica nel film*, in PC II, p. 2796.

⁹² Se nel film, l'immagine delle nuvole appare ferma, nella sceneggiatura leggiamo: «Le nuvole passano veloci nel gran cielo azzurro».



Fig. 2 – Frammento della partitura [Kassel, Bärenreiter-Verlag 1967] dell'*Adagio* dal *Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K 516* di W. A. Mozart.

La musica ora sembra condurci nel campo del 'sacro', e addirittura del 'rivelato' per bocca di un divino che appartiene alla nostra cultura occidentale, anzi ne è fondamento. «DIU» creatore del mondo «DICE»: «Çar», «Çera», «Seil», «Carne», «Terra», «Cielo».

DIU AL DIS

«Çar» al mormora Diu.
L'omp al cola tl cuàrp.
Al jòt la çar, la sint,
Al toçala çar çalda.

DIO DICE

«Carne» mormora Dio.
L'uomo cade nel corpo.
Vede la carne, la sente,
tocca la carne calda.

LI PERAULIS

«Çera» al mormora Diu.
Sùbit a nas la çera
e a sostèn l'omp pognèt
sidina tal so sen

LE PAROLE

«Terra» mormora Dio.
Subito nasce la terra
e sostiene l'uomo disteso
silenziosa sul suo seno.

A UNA A UNA

«Seil» e la ploja e i rajs
a ghi nàssin tai vuj,
inluminànt na altessa
spasemada e sidina

A UNA A UNA

«Cielo» e la pioggia e i raggi
gli nascono agli occhi,
illuminando un'altezza
angosciata e silente.⁹³

⁹³ PIER PAOLO PASOLINI, *LI PERAULIS o La creation* [Poesie disperse e inedite], in TP, I, p. 347.

Lasciando risuonare queste parole dentro di noi e ripercorrendo la scena delle nuvole in discarica, ricordiamo il primo libro della Bibbia, laddove si legge della nascita di Adamo: «Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente»,⁹⁴ senza perdere di vista il ritornello della canzone:

tutto il mio folle amore
lo soffia il cielo
lo soffia il cielo
così.

Il canone è sospeso, certo. Non sappiamo quali siano le risposte alle domande che ci pone il film. Per ricercare il senso, non ci resta allora che accettare l'invito di Pasolini e con Jago e Otello dalla discarica guardare alle nuvole, accompagnati dalla celeste ambiguità della musica dell'*Adagio* di Mozart: chissà che anche per noi non si apra una via di fuga sulla profondità di una nuova vita.

⁹⁴ Cfr. *La Sacra Bibbia*, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Bologna, Centro editoriale dehoniano 2009, *Genesi* 2.7, p. 25.

7. APPENDICE DOCUMENTARIA



Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656).



Diego Velázquez, *Venere allo specchio* (alle spalle di Modugno in un fotogramma del film).

Scheda del film

Soggetto e sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini. Montaggio: Nino Baragli. Aiuto alla regia: Sergio Citti. Fotografia: Tonino Delli Colli. Scenografia e costumi: Jurgen Henze. Musiche originali: *Che cosa sono le nuvole?* di Modugno-Pasolini, cantata da Domenico Modugno. Musiche di repertorio: *Adagio* dal *Quintetto per archi n. 3 in Sol minore K 516* di W. A. Mozart; *Can Can* dalla *Gaité Parisienne* di J. Offenbach; *Non ho tazze chicchere e bicchier*, filastrocca popolare; marcette e motivi popolari. Interpreti e personaggi: Totò (Jago), Ninetto Davoli (Otello), Laura Betti (Desdemona), Franco Franchi (Cassio), Ciccio Ingrassia (Roderigo), Adriana Asti (Bianca), Francesco Leonetti (il marionettista), Domenico Modugno (l'immondezzaro), Carlo Pisacane (Brabanzio), Luigi Barbini, Mario Cipriani, Piero Morgia, Remo Foglino (altri burattini). Produzione: Dino De Laurentiis Cinematografica, Roma. Produttore: Dino De Laurentiis. Pellicola: Kodak 35 mm, colore. Sviluppo e stampa: Technicolor. Riprese: febbraio-marzo 1967; Teatri di posa: Cinecittà. Esterni: dintorni di Roma. Anno: 1967; Durata 22'. Data di uscita: 14 giugno 1968 (Roma). Terzo episodio del film *Capriccio all'italiana*. Altri episodi: *Il mostro della domenica* di Steno; *Perché* di Mauro Bolognini; *Viaggio di lavoro* di Pino Zac; *La bambinaia* di Mario Monicelli; *La gelosa* di Mauro Bolognini.

Sceneggiatura: PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?* in *PCI*, pp. 933-966.

Spartito originale della canzone, depositato presso la SIAE, Sezione Musica, Roma

The image shows a page of musical notation with several staves. At the top, there is a rectangular stamp from SIAE - SEZ. MUSICA. The stamp contains the handwritten title "Parole sono le nuvole" and the number "890183". Below the stamp, the number "890183" is printed in a larger font. The first staff contains the handwritten text "Parole di P. P. Pasolini" and "Musica di D. Modugno". The rest of the page is filled with empty musical staves. At the bottom of the page, there is a line of text: "Ediz. CURCI - Ediz. INTERLANCIO" with "MILANO" and "ROMA" printed below it.

SIAE - SEZ. MUSICA
Parole sono le nuvole
890183
REFERTORIO

890183

Parole di P. P. Pasolini
Musica di D. Modugno

Ediz. CURCI - Ediz. INTERLANCIO
MILANO ROMA

cosa sono le nuvole M. di Modugno
P. di Pasolini

Allegro (in 1)

Handwritten musical score for the piece "Cosa sono le nuvole" (What are the clouds), composed by Modugno and arranged by Pasolini. The score is written on six systems of two staves each. The first system includes a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is marked "Allegro (in 1)". The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as "p" and "sf". There are also some handwritten annotations like "+55" and "+5" below the notes. The piece concludes with a double bar line.

V - CHE COSA SONO LE NUVOLE?

This image shows a handwritten musical score for voice and piano. The score is written on seven systems of staves. The top staff is the vocal line, and the lower staves are for the piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line consists of a single melodic line with lyrics written below it. The piano accompaniment features a variety of textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. There are several dynamic markings such as *p.* (piano) and *pp.* (pianissimo) throughout the piece. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The overall style is that of a personal manuscript or a composer's sketch.

PASOLINI DOPO PASOLINI - INTERVISTE

‘UN RICORDO DI PASOLINI’. INTERVISTA A DACIA MARAINI

CC:

Lei conosceva bene Pier Paolo. Nella biografia scritta da Siciliano il suo nome compare parecchie volte. Come vi siete conosciuti? Com’era con lei e con Moravia? Com’era nei rapporti di amicizia?

DM:

Rapporti molto intensi, di vera amicizia. Il che vuol dire avere voglia di viaggiare insieme, come abbiamo fatto per anni, vuol dire potere restare vicini per ore senza parlarsi, leggendo ciascuno un libro. Oppure ridere insieme e camminare e cenare, senza dirsi niente di speciale ma con la sensazione di stare bene insieme. Abbiamo anche costruito una casa insieme a Sabaudia. Purtroppo lui l’ha goduta poco perché è morto due anni dopo averla inaugurata. Ma quando eravamo lì, d’estate, lui veniva a pranzo e a cena da noi. Spesso perfino la mattina appena alzato, quando era solo, perché senza la mamma non sapeva neanche accendere il fuoco per farsi un caffè.

CC:

Siciliano racconta la vicenda del suo attacco d’ulcera, scrivendo di una cena al portico d’Ottavia con lei e Moravia. Scrive che quando si è accasciato e lei l’hai preso tra le braccia, continuava a dirle: “Non mi lasciare ... Non mi lasciare”. Immagino che l’ulcera sia frutto anche delle durissime prove che per tutta la vita ha dovuto sostenere, della persecuzione che ha patito, ecc... In tante delle sue poesie – *Il Poeta delle Ceneri* in primis – ci sono continui accenni a queste persecuzioni. Quanto hanno inciso su di lui e sulla sua opera secondo lei?

DM:

Certo l’ulcera è una malattia psicosomatica e lui con quelle piaghe nella pancia mostrava di portare dentro delle sofferenze che non guarivano. Sanguinavano come sanguinava la sua immaginazione. È vero quello che racconta Siciliano. Eravamo da “Gigetto” al ghetto e Pier Paolo è caduto per terra svenuto in un lago di sangue. Nessuno si è alzato per assisterlo, forse pensavano che fosse morto, forse erano spaventati, non so. Io l’ho preso in braccio e lui ripeteva: “tienimi, tienimi”. E io l’ho tenuto cercando di fare in modo che la testa fosse sollevata, che potesse respirare, ma anch’io pensavo che stesse per morire. Avevo chiesto

con insistenza un'ambulanza, ma ci ha messo quasi mezz'ora ad arrivare, e lo vedevo boccheggiante. Ogni tanto sveniva e poi si riprendeva. Era una pena guardarlo. Non sapevo che fare. Mi ha riempito il vestito di sangue e per tre giorni non sono riuscita a mangiare. Per fortuna si è ripreso. Ma dopo ha dovuto fare una dieta ferrea. Ricordo ancora i pranzi e le cene a base di latte, prosciutto crudo e bieta bollita. In quei tre mesi che non ha potuto muoversi da casa, ha scritto cinque testi teatrali. Il mio preferito è *Calderon*.

CC:

Nel 1978 viene pubblicato un suo libro di interviste, che ne comprende una a Pasolini. Focalizza l'attenzione sui suoi rapporti con il padre, con la madre e con Guido. Come li inquadra quei rapporti dentro la formazione dell'uomo e dell'artista, al di là di quanto ne scrive lui nelle sue poesie?

DM:

Come tutti, Pier Paolo era stato molto condizionato dai suoi primi anni: il rapporto d'amore e di confidenza col padre, che poi si è trasformato in paura e rancore l'ha ferito per sempre. Il rapporto di amore viscerale e assoluto con la madre, con cui ha convissuto fino alla morte, ha sostituito in maniera morbosa ogni altro rapporto affettivo e familiare. Tutta la sua vita di adulto è stata condizionata da queste prime relazioni. E ha continuato a narrarle nelle sue poesie e nel suo cinema, anche se in forme simbolizzate.

CC:

Tra la sua opera e la vita mi pare non ci sia soluzione di continuità, come invece si può rintracciare in altri artisti e intellettuali. Ho notato anche un'evoluzione, con il mutare del tempo, verso una disperazione sempre più manifesta e dichiarata. Mi può dire qualcosa di più in proposito?

DM:

È vero, Pasolini era sempre più disperato, perché il mondo che aveva amato e di cui aveva scritto, il mondo del sottoproletariato, si stava trasformando sotto i suoi occhi. Da mito canagliesco ma tenero e pieno di vitalità innocente, stava diventando una realtà meschina, volgare e senza carattere.

CC:

È vero che si può parlare grosso modo di due Pasolini diversi: uno friulano, immerso nella gioia quasi metafisica di un mondo contadino mitizzato, e l'altro romano, immerso invece nell'inferno della Storia e sempre più disperato?

DM:

Non direi. Se ci sono due Pasolini, uno è quello felice di vivere e, come ho già detto, preso dal mito del sottoproletariato che per lui coincideva con la gioventù di un popolo povero e innocente. L'altro Pasolini è segnato dalla delusione, dalla scoperta di una borghesia violenta e ipocrita che aveva corrotto quella cultura innocente e lo aveva portato la disperazione e allo sconforto.

CC:

Avete scritto insieme la sceneggiatura del film *Le mille e una notte*. È importante la musica nei suoi film? Che funzione ha secondo la sua esperienza?

DM:

Non è un caso che nei suoi film mettesse soprattutto i classici: Bach, Mozart... A volte invece chiedeva a un autore di comporre delle musiche apposta, come nel caso di *Che cosa sono le nuvole?* per cui si è affidato a Modugno e in *Uccellacci e uccellini* dove ha utilizzato le deliziose musiche di Ennio Morricone.

CC:

Quanto si interessava Pasolini al processo compositivo delle musiche delle sue canzoni? Lo ha mai visto lavorare con i compositori (Morricone, Panni, Umiliani, Fusco, Modugno...)? Le ha mai raccontato qualcosa di com'erano i loro rapporti?

DM:

Di solito si affidava. Naturalmente si affidava quando conosceva e stimava l'autore.

CC:

Si sa che le poesie di Pasolini, ad eccezione per sua scelta delle ultime, sono molto musicali. Anche per lui le arti, pur avendo linguaggi specifici, sono compatibili tra loro: musica e poesia, cinema e pittura, poesia e cinema... tutte insieme sembrano fondersi nella sua

poetica.

DM:

Il mio compagno che purtroppo ora è morto, Giuseppe Moretti, ha composto delle canzoni sulle poesie di Pier Paolo. E mi dispiace che non l'abbia conosciuto. Credo che si sarebbero intesi. Giuseppe è entrato con morbidezza e intelligenza nel ritmo delle parole pasoliniane.

CC:

Non c'è molta letteratura sul tema delle canzoni scritte da Pasolini. È molto difficile, ad esempio, trovare qualcosa di utile sulle due canzoni che avete scritto per *Sweet Movie: C'è forse vita sulla terra?* e *I ragazzi giù nel campo*. Leggo che sono due adattamenti. Quali furono le circostanze e che rapporti avevate con il regista Dusan Makavejev e con il compositore Manos Hadjidakis? Vi occupavate anche di altro nella lavorazione del film?

DM:

Pasolini ed io abbiamo lavorato su alcuni doppiaggi. Il che voleva dire che io traducevo e poi lui sceglieva le voci, e quindi io mi mettevo alla moviola a trasportare le parole italiane sulla bocca degli attori stranieri. L'abbiamo fatto con il film di Dusan Makavejev e anche con altri film.

CC:

La posizione di Pasolini nei confronti della canzonetta di consumo, come si sa, è fortemente critica: pur essendo strumento della 'rivoluzione antropologica', tuttavia, combinandosi con la memoria, segna la vita di un individuo. Perciò Pasolini non ha ignorato questa forma espressiva? O invece le canzoni sono state solo un divertimento passeggero?

DM:

Ma no: Pasolini era cresciuto, come me, in un'epoca in cui ancora non esisteva la canzone d'autore. C'era solo la musica classica da una parte e le canzonette melense dall'altra. La canzone d'autore che nobilita e politicizza la musica leggera, è un fenomeno che nasce credo negli anni '60.

CC:

Pensa che le sue canzoni, come quelle scritte da altri intellettuali dell'epoca, come Moravia, Calvino, Fortini ecc... insieme all'esperienza di Cantacronache e dei diversi Canzonieri abbiano influenzato la produzione successiva dei cantautori e del cabaret impegnato?

DM:

Certo l'esperienza di Cantacronache, come quella di Ornella Vanoni con le canzoni della mala o di Milva che cantava per Strehler, hanno avuto una certa importanza per la creazione dei cantautori. La canzone usciva dal concetto di melodia pura e intrattenimento, per entrare nell'ottica di una critica sociale. Cantare gli umili, i diversi, è diventata una nuova forma di poetica sociale. Ma non sono una storica della canzone e non so come stiamo a date. Se fosse vivo Gianni Borgna che sapeva tutto sulla storia della canzone italiana – d'altronde ha scritto diversi libri in proposito – saprebbe rispondere con più precisione.

CC:

Lo ha mai sentito cantare una canzone? Avete mai cantato, magari con gli amici, una sera, in allegria con la chitarra e la gioia di trovarvi insieme?

DM:

Pier Paolo si considerava stonato e non cantava mai. Forse per questo ammirava sconfinatamente chi aveva una bella voce ed era intonato. Si era innamorato della Callas soprattutto per la sua voce.

CC:

Pasolini scrive, in gioventù, un saggio su Bach. Cerca anche di suonare il violino, poi abbandona l'impresa. Nel *Poeta delle Ceneri* afferma di volersi ritirare nella torre di Chia a comporre musica. Lo ha mai sentito parlare di musica?

DM:

L'ho sentito parlare con amore di Bach. Di cui ammirava gli spazi interiori e la pace sublime che ispirava. Ma anche di Mozart, di cui gli piaceva la parte buffonesca, teatrale, ma anche la profondità dolorosa. Non so se avrebbe mai composto musica. Era più portato alla pittura. Ma l'amore per le note lo accompagnava.

CC:

Nella biografia di Siciliano viene affrontato con una certa insistenza il tema del rapporto di Pasolini con l'universo femminile, sottolineando ovviamente il ruolo profondamente incisivo giocato dalla madre. Dalle sue poesie (della raccolta *Trasumanar e organizzar*, in particolare) risulta molto problematico, ma non caratterizzato da barriere del tutto insuperabili, tant'è vero che si parla, nelle sue biografie, di tentativi con alcune donne (Bemporad? Mauri? Callas?) di costruire legami impegnativi. Ne scrive anche lei in un articolo del *Corriere della Sera*, nel quale accenna al famoso viaggio in Africa, in compagnia della Callas. Cosa ne pensa in proposito e com'era nella vita quotidiana con le donne?

DM:

Pier Paolo aveva molto rispetto per le donne. Ma le voleva madri più che compagne. Infatti, in ciascuna delle donne che ha amato, ha cercato la madre. Anche con me, e l'ho sentito soprattutto in quel famoso momento del "tienimi, tienimi", ho sentito che per lui ero soprattutto una madre, anche se ero più giovane di lui.

CC:

Cosa le manca di Pier Paolo Pasolini?

DM:

La sua compagnia, quasi sempre silenziosa, ma intensa e affettuosa. Come compagno di viaggio poi era perfetto. Si adattava a tutto. Osservava ogni cosa con interesse. Aveva uno sguardo intelligente e profondo sulle cose. Era un piacere stargli accanto.

CC:

Grazie

ROMA, 9 DICEMBRE 2014

CONVERSAZIONE SULLA MUSICA CON GIOVANNA MARINI

Il 24 gennaio 2015, in una sala della Scuola di musica popolare di Testaccio dove si è appena concluso un bellissimo seminario intensivo diretto da Giovanna Marini sui canti sociali, Giovanna mi concede un po' del suo tempo. Nasce una piacevole conversazione, lei non si risparmia mai, è sempre disponibile e, nonostante l'ora tarda, racconta... i suoi rapporti con Pasolini, i canti popolari, le necessità culturali degli anni 60 e 70, l'impegno, i confronti con gli intellettuali del tempo... una storia ricca di aneddoti e ricordi, mai banale, in cui il filo rosso è l'amore per la musica.

CC:

Ho letto che anche tu, come Pasolini, hai avuto a che fare con il Cinema, occupandoti di alcune colonne sonore, con Maselli, Pietrangeli, Odorisio...

GM:

Sì, ho lavorato con molti registi. Anche Nanni Loy...

CC:

Qual è il grado di autonomia di un compositore di musiche da film?

GM:

Minima. Ci deve essere furbizia più che altro, e grande istinto come ce l'ha Morricone. Io lo invidio, perché per fare la musica da film non puoi coprire il film. O fanno una cosa come *L'armata a cavallo* [film ungherese diretto nel 1968 da Miklós Jancsó] per cui la musica ha un ruolo preponderante e allora lì puoi dire di valorizzare l'opera tua tramite una sinfonia, la fai sentire tutta intera senza tagli. O tu musicista ti rassegni ad avere un regista che ti dice cosa devi fare.

CC:

Quindi ti rassegni ad un ruolo marginale...

GM:

Sì. Come fa per esempio Nino Rota, bravissimo. I due più sensibili: Nino Rota e Morricone.

Adesso c'è Franco Piersanti. Spesso il regista fischieta e tu scrivi. Oppure il regista ti snocciola tutta una serie di aggettivi e tu ti regoli di conseguenza. Gli aggettivi sono sempre molto utili. Maselli mi diceva molti aggettivi. E allora si capisce... a meno che non ti dicano 'giallo!' Insomma si è guidati per mano, bisogna dare retta ai registi perché sono loro che sanno quello che vogliono. E poi devi stare attenta all'orchestrazione, tante volte basta un violoncello che fa un *La*, o una nota bella piena di risonanza, che hai già risolto una scena. Altre volte tu sai arrampicarti sulle stelle e poi ti accorgi in sala con il film davanti che bastava una nota. È terribile... è bello fare la musica per i film, a me piace molto, però devi entrare in sintonia con il film, lo devi guardare dall'inizio. Bisogna vedere gli spezzoni del film, e invece spesso non te li fanno vedere. Però devo dirti che mi piace molto, ne ho fatto uno da poco di Yervant Gianikian. È un film muto che gratifica molto, perché ci sono 50 minuti buoni di musica. E quindi lì la musica è protagonista. Insomma dipende molto dal buon gusto e dal fiuto del compositore e qualche volta devi rassegnarti a togliere tutto quello che hai scritto per lasciare spazio a una sola nota...

CC:

Certo, immagino sia difficile rinunciare a ciò che si è composto. Pasolini come si comportava? È vero che dava indicazioni molto precise ai compositori di musica per i suoi film?

GM:

Pasolini raramente collaborava con i musicisti, perché il musicista era lui. Diceva di non capirci niente ma non era vero per niente. *La Passione di San Matteo* [di J. S. Bach] che ha messo all'inizio del film *Accattone* è di una bellezza straordinaria. Aveva un gran gusto musicale.

CC:

Nei suoi film spesso le musiche contrastano con le immagini.

GM:

Sì, certo. È un trucco. Anche un normale scrittore di musica da film deve sapere che una musica appassionata su un'immagine fredda è di una potenza straordinaria. Per esempio nel film *Il discorso del re* la musica risolve tutto il finale. C'è l'allegretto della *Sinfonia n. 7* di Beethoven sull'immagine del re balzubiente: in piena guerra deve parlare agli Inglesi, dargli

coraggio e lo fa con uno sforzo terribile. Non riesce a parlare e quella musica scorre sullo sfondo... appassionata, bellissima, mentre lui balbetta e tutti gli Inglesi lo ascoltano, in famiglia, nei locali pubblici... Ecco, questa è una trovata geniale.

CC:

Dal contrasto in questo senso emerge con più forza la realtà... In qualche modo questa caratteristica c'entra con il tuo primo incontro con Pasolini che avviene in un salotto romano. Mentre tu suoni Bach lui a un certo punto si mette a cantare canzoni popolari. Com'è andata? Era intonato Pasolini?

GM:

Era intonato, sì. Però cantava un po' vergognandosi. Quindi cantava così: *Si saveis ches fantaxinis...* la facciamo spesso ora. Era il 1960. Pasolini era a questa festa un po' seccato. Sai, quest'*intelligenza* romana, un po' frivola... Tutti intelligenti, colti, ma frivoli. C'era Enzo Siciliano, Masolino D'amico, i più bei nomi della cultura nazionale del secolo. Io ero un pesce fuor d'acqua, preparavo il mio esame di diploma per il Conservatorio. Mi pagavano per stare lì, e io suonavo la *Ciaccona* perché mi esercitavo per l'esame. E allora tutti supportavano chiacchierando, in sottofondo la mia *Ciaccona*. Pasolini, forse attratto dalla *Ciaccona*, viene a sentirmi. E mi dice: «Non puoi cantare qualcosa?», forse anche per aiutarmi, per tentare di coinvolgere i presenti. Ma io ho pensato: «Mamma mia, il solito rozzo!» e l'ho trattato un po' male. Ho detto: «No, io non canto, suono e basta» e mi son rimessa a suonare. E lui invece dopo un po', sospirando... – sospirava molto prima di parlare. Quando poi l'abbiamo conosciuto di più dicevamo: «Quando Pasolini sospira, bisogna stare zitti perché sta per parlare e poi non ripete quello che ha detto» –: «Questa la sai? E mi canta *Si saveis ches fantaxinis*». Non la conoscevo però mi piacque, gli dissi: «Bella! Sei pure intonato...». Non sapevo che fosse Pasolini e non sapevo chi fosse Pasolini e allora gli ho detto: «Su che libro l'hai trovata?» perché io fino ad allora le canzoni le avevo trovate sui libri. E lui ha risposto: «Ma questa non è su un libro, questa è una canzone, viene dalla strada, è cultura orale...». Io di cultura orale non ne avevo mai sentita, lui ha visto il mio smarrimento e mi ha detto: «Ma guarda, i canti degli alpini... i canti delle mondine. È cultura orale! I canti del lavoro nei campi. È cultura orale». E mi ha spiegato, mi ha fatto una lezione e io lo ascoltavo. Poi ho pensato: «Adesso lo frego» e gli ho detto: «E questa la conosci?» e gli ho cantato una *Lauda*. Lui mi ha detto: «Sì, è bella!». «Ecco, questa sta su un libro: il *Laudario di Cortona*». E lui: «Ma era cantata per la strada, in pieno Medioevo». E allora ho capito che era un uomo

molto colto ed era meglio stare ad ascoltarlo. Mi disse di andare a Milano dove stava nascendo una casa editrice che pubblicava i dischi del lavoro (*I dischi del Sole*). A Milano non andai, ma poco dopo mentre cantavo al *Folk Studio* venne Roberto Leydi e mi disse: «Sono dei Dischi del Sole».

CC:

Oggi pomeriggio hai parlato degli stornelli e del fatto che cambiano da paese a paese. Vale anche per le villotte? Perché Pasolini diceva una cosa del genere a proposito dei canti friulani.

GM:

Sì, credo di sì.

CC:

Insomma tutto il canto popolare è molto locale. Pasolini insieme alla sua amica Giovanna Bemporad realizza l'idea di riunire in un coro i ragazzi di Casarsa. Pasolini scrive i testi delle villotte, Giovanna Bemporad le musica e poi il coro le porta in giro per il Friuli.

GM:

Interessante. Stai parlando dei testi che sto mettendo in musica per uno spettacolo per il quarantennale. Sto musicando tutto il Pasolini friulano. Sono le cose più belle. [Nel 2017 esce il disco *Jo i soj Pasolin*].

CC:

Cantacronache nasce nel 1958 e il Nuovo Canzoniere italiano nel 1961. Le informazioni che ti riguardano, che ho trovato sul tuo diario *Italia quanto sei lunga*, pubblicato da Mazzotta, riferiscono che il tuo incontro con la musica popolare data dal 1963, allorché ascolti il disco *Canti del Lavoro*. Si può parlare di una loro influenza su di te, e sulla tua scelta, o invece sei anche tu tra i fondatori del Nuovo Canzoniere Italiano?

GM:

Non credo di essere tra i fondatori che sono stati, sul piano del pensiero, Luciano Della Mea, fratello di Ivan, e Gianni Bosio. A loro si è unito Roberto Leydi, già da tempo cultore dei canti popolari. Loro partivano dalla teoria. Poi c'era il Gruppo di Piadena, i figli morali

di Gianni Bosio. Mi sono innamorata di tutto questo mondo così intelligente, così diverso dai salotti e dalle feste e dai musicisti pure chiusi nel loro ghetto di musica classica. Mi sono innamorata e ho cominciato a fare cose mie insieme a loro; io prendevo spunti, idee e loro si avvantaggiavano della mia conoscenza della musica, del mio contributo: mi facevano trascrivere le musiche. Le canzoni le ho trascritte tutte io.

CC:

Pensi che anche Pasolini sia stato influenzato da queste esperienze e dal clima che avevano creato, o è lui che essendo già arrivato alla canzone popolare nel periodo friulano, cioè negli anni '40, in qualche modo ha avuto una certa influenza sulla nascita di questi movimenti?

GM:

Lui era un precursore. Dopo aver fatto queste ricerche è entrato in contatto con Cantacronache e ha scritto una serie di canzoni per Laura Betti. Quindi era lui che precorreva.

CC:

C'era parecchia discussione in quegli anni nella sinistra sul rapporto da costruire con le tradizioni popolari. In sintesi, c'era chi pensava solo alla riproposizione dei canti della tradizione, e chi cercava di innovarla, con nuove produzioni che potessero meglio coinvolgere i contemporanei.

GM:

Sì, infatti ci fu lo scontro nei due gruppi. La nostra *Bella Ciao*, che ebbe un grande successo, era una riproduzione originale molto fedele. Io però tendevo sempre a inventare. Quando arrivò Dario Fo con lo spettacolo *Io ci ragiono e canto* ci fu una frattura perché Dario non lasciava mai una canzone così com'era. La cambiava proprio mentre la eseguivamo: «No! Qui non fare così, cambia cambial», e ci stimolava a innovare. Cambiavamo tutto, tranne i sardi che non si potevano proprio cambiare. Quelli restavano intatti. Ma in tutto il resto lui ci ha messo le mani. Poi c'erano due scuole di pensiero. Quella di Roberto Leydi e della moglie, Sandra Mantovani, che cantava e diceva che i canti dovevano essere fatti tali e quali. C'ero io, con il seguito di Ivan Della Mea, Paolo Ciarchi, - all'epoca eravamo i più giovani - che dicevamo che andava colto lo spirito, gli incisi musicali diversi, senza però fare la brutta copia di cose inimitabili che devono restare come sono. Ma quando io sentivo per esempio

un grido fortissimo, bellissimo: quello diverso fatto col naso, con una particolare emissione, lo prendo e lo esalto, lo enfatizzo. In modo che si colga la diversità. Essendo musicista ero avvantaggiata perché sentivo le variazioni di suono che gli altri non sentivano.

CC:

C'è una affermazione di Mahler che mi sembra bellissima a questo proposito: «La tradizione è la custodia del fuoco, non l'adorazione della cenere». È in linea con quanto stiamo dicendo.

GM:

Sì, hai ragione.

CC:

Ho letto di una partecipazione appassionata di alcuni letterati a questo lavoro, che forse per loro era anche un lavoro di formazione, sulla scia dei *Quaderni* di Gramsci. Calvino, Fortini, e altri, e poi Pasolini. C'era una differenza, quanto a passione almeno, e radicalità dell'impegno, tra Pasolini e gli altri?

GM:

Sì, perché Pasolini era sempre critico: quando parlava alle riunioni all'ANAC era faticoso perché non accettava che si dessero delle cose non discusse, degli assiomi: è così e basta; e allora trovava sempre il modo di dimostrare che non era così. Era un gruppo: c'era Franco Fortini, profondamente comunista e marxista, come Gianni Bosio d'altra parte; Calvino non lo era affatto, era socialista piuttosto ma solo di voto, credo, comunque di sinistra. Pasolini era critico in tutti i sensi, come un riccio di una castagna, con tutti gli aghi. Non riuscivi a prenderlo da nessuna parte perché era sempre lui che voleva prendere te. Non so perché facesse così, ma c'è un bellissimo pezzo nel IV canto delle *Ceneri di Gramsci*: «Lo scandalo del contraddirmi, di essere con te e contro di te...». Questo è quello che faccio nell'ultimo mio lavoro sulle liriche friulane. Nello spettacolo che sto preparando c'è un attore che legge le *Lettere luterane* e c'è il coro che canta le poesie friulane che lo contraddice.

CC:

D'altra parte anche lui continuava a contraddirsi. La sua stessa vita era tutta una contraddizione.

GM:

Continuamente. Non poteva lasciar stare... nel '68 abbiamo fatto la contestazione a Venezia, buttando all'aria il Festival. Ci sono voluti poi dieci anni per rimetterlo su. Era divertente vedere Pasolini unito a noi, con Zavattini e tutti i registi che non erano fascisti; ci avevano dato la saletta Volpi per il dibattito. Zavattini era il Presidente, tanti si prenotavano per parlare e facevano il loro intervento. Pasolini prima ascoltava, poi parlava e non era mai d'accordo. Quando è arrivata la polizia e ci ha detto: «Signori, la contestazione è finita perché alle sette serve il locale!» ci siamo rifiutati di uscire e si discuteva fra noi se farci prendere dalla polizia e in che modo eppure se uscire. Si decide di restare tutti là e fare una contestazione all'americana; erano i tempi del Vietnam e si facevano questo tipo di contestazioni: così, tutti seduti per terra o sdraiati aspettiamo. Pasolini guarda tutto ciò e alla fine dice: «no, devo dire una cosa: non posso farmi prendere sotto braccio da due poliziotti, mi vergogno». E tutti: «Eccolo, il solito cattolico». Ma aveva ragione lui. Anche io mi vergognavo e piano piano mi sono avvicinata a lui. Alle sette si aprono le porte, entra il commissario che osserva l'assemblea... evidentemente ci conosceva. E infatti va verso Zavattini e gli dice: «Maestro, sono anni che la seguo e la ammiro molto». E tutti ad applaudire. Dopo di che il commissario fa: «Per lui, quattro!». E quattro persone alzano la poltrona dov'è seduto Zavattini e lo portano fuori dalla sala. Poi diminuendo: «Per lui, due!», ecc... a seconda del valore. «Per lui niente, lo rotolo io» - era Marco Ferrero. «Per lui, uno; per lui, tre!» a seconda del peso, a seconda di tutto. E così si vuota la sala. Io ero già uscita con Pasolini, camminavamo vigliaccamente dietro la poltrona con Zavattini. Fuori, siamo stati fermati da un gruppo di locali che ci tiravano i sassi e ci insultavano perché eravamo intellettuali. Pasolini gli chiede cosa vogliono, e loro: «Vogliamo il nostro lavoro!» e lui: «Anche noi!» e allora quelli si sono avvicinati ed è cominciata una discussione bellissima fra Pasolini e loro, meravigliosa. E camminando e discutendo siamo arrivati al molo; loro ribattevano a Pasolini e Pasolini li ascoltava, rifletteva molto e gli rispondeva. Si sono sentiti presi sul serio per una volta: perciò è finita quasi ad abbracci. E poi hanno detto: «Attenzione, è l'ultimo traghetto!», ce ne siamo andati ed è finita la discussione. Ma è stato bellissimo, me lo ricordo ancora come se fosse oggi. È stato magnifico... Però lui era sempre più amareggiato. Ricordo quando è tornato dalla Germania - era andato al Festival del libro - ha detto che era stata un'esperienza orribile, era tutto degradato. Poi però mi ha detto: «Però sono contento perché ho trovato le magliette per la mia squadra!» [sorridente].

CC:

Che squadra era?

GM:

Non lo so, l'Udine, il Friuli...

CC:

Il calcio era una delle sue passioni... Tornando alla musica: la canzonetta di consumo era una sorta di bestia nera per Pasolini, che la vedeva come uno degli strumenti di omologazione della cultura del popolo all'ideologia dominante. Tuttavia lui riconosce l'importanza delle canzoni nella vita di ognuno e spinge per una produzione più intelligente e, per certi aspetti, autonoma dall'industria culturale. È possibile pensare che Pasolini abbia aperto la strada al cantautorato? Tu, che giravi l'Italia in lungo e in largo cantando canzoni popolari e di lotta, pensi forse che esistessero le condizioni per una alternativa alla canzonetta? Il tuo diario *Italia quanto sei lunga*, mi pare scoraggiante a questo proposito.

GM:

Non so se Pasolini abbia aperto la strada al cantautorato, perché bisogna pensare che il cantautorato c'è sempre stato. Anche quando Pasolini era giovane, comunque c'era gente che faceva canzoni. Lo *show business* è arrivato dopo ma il cantautorato è stato sempre molto presente... ci devo pensare. In Italia non era un cantautorato d'élite, era un'abitudine fare canzoni. Mi ricordo che a Roma – abitavo a Piazza Cavour e andavo spesso a Piazza Navona – quando decidemmo di fare il Folk Studio andammo a Piazza Navona in un'osteria a cantare, a vedere cantare perché lì cantavano sempre. C'era un certo Armandino, bravissimo. Infatti poi le canzoni di Armandino le abbiamo prese. Molto carine, c'era quella... *Me so' fatta la Seicento*.

CC:

Quindi tu dici che è l'organizzazione intorno alla canzone che è venuta a cambiare e paradossalmente quello che condannava Pasolini ha favorito anche una canzonetta più intelligente...

GM:

Quella sarebbe arrivata comunque. Noi siamo venuti a seguito di Cantacronache. Ho

conosciuto Sergio Liberovici e parlo ancora con Emilio Jona che è vivo e Fausto Amodei. Loro sono nati dalla ricerca, prima sono andati in Spagna subito dopo la guerra di Spagna a raccogliere *I canti della Resistenza* e hanno cominciato a fare canzoni. Pasolini lo sapeva e poi ha lavorato con lui e con Laura Betti.

CC:

Pasolini ha lavorato con Amodei?

GM:

No, con il gruppo di Amodei.

CC:

Con il gruppo di Amodei per preparare lo spettacolo di Laura Betti?

GM:

Sì, aiutava Laura e se la tirava dietro quando c'era da cantare. Non so come Pasolini sia entrato in contatto con Cantacronache ma il contatto c'è stato. Nel periodo dopo la Resistenza si comincia a guardarsi in giro e si scrivono i canti della Resistenza... Calvino con *Oltre il ponte*... Si facevano queste cose, i poeti partecipavano.

CC:

Cantacronache portava i canti ai cortei degli operai, organizzati dalla CGIL. Pasolini invece ha scritto canzoni per il teatro.

GM:

Sì, a Pasolini non piaceva questo populismo. Però partecipava alle cose che trovava intelligenti, come al solito.

CC:

Com'era con te Pasolini?

GM:

Come me non c'era quasi rapporto. Era stato gentile in quel primo incontro, ci siamo visti a Venezia e poi l'ho visto pochissimo. Non ero amica di Pasolini, questa è un'esagerazione

dei francesi. Non è così, non l'ho mai detto. Ci siamo visti per la dichiarazione di voto del 1975 e lì mi ha sentito cantare I treni per Reggio Calabria, è venuto a dirmi che era una bella canzone e mi ha chiesto se potevo mettere in musica un po' di canti friulani. E io poi l'ho fatto. Ne ho musicate dodici, però ho sbagliato a mettere gli strumenti per cui di quel disco non sono soddisfatta [Pour Pier Paolo Pasolini, Etichetta: Le Chant Du Monde – LDX 74826. Formato Vinile, LP, Francia 1984]. Per sole voci sarebbe stato meglio. Ora le sto riscrivendo per questa occasione.

CC:

Pasolini non era musicista, tuttavia mi sembra significativo per comprendere il suo rapporto con la musica quanto scrive a metà degli anni Sessanta: «Vorrei essere scrittore di musica, vivere con degli strumenti dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare, nel paesaggio più bello del mondo, dove l'Ariosto sarebbe impazzito di gioia nel vedersi ricreato con tanta innocenza di querce, colli, acque e botri, e lì comporre musica l'unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà».

GM:

Si può essere musicisti nell'anima come lo era Pasolini: le sue scelte delle musiche per i film lo testimoniano. Aveva una gran cultura musicale e sapeva come utilizzare le musiche che conosceva e associava alle immagini. Basti pensare ad *Accatone* e alla scena con la *Passione secondo san Matteo* di Bach: è una scena folgorante.

CC:

Comporre musica sui versi di un poeta dovrebbe comportare l'assimilazione della sua poesia, e una qualche identificazione. Vi sono molte composizioni musicali ancora oggi sui testi di Pasolini, una costellazione di autori vari, anche giovani. Che cosa li attrae, secondo Lei? È la sua opera, o anche la sua vita?

GM:

È una cosa molto interessante: sicuramente Pasolini ha inciso molto nella società, ha perforato proprio tutto il ben pensare. Ha sconvolto tutto e quindi ci voleva tempo per accettarlo. C'è un rifiuto da parte di chi si vuole sentire sicuro, Pasolini non ti fa più sentire sicuro. E la gente invece vuole star sicura e quindi c'è un rifiuto immediato. Ciò di cui parli mi fa piacere, non lo sapevo... forse colgono di Pasolini la rivoluzionarietà e la coerenza fra

l'opera e la vita.

CC:

Ti manca Pier Paolo Pasolini? Manca una figura come la sua, di intellettuale artista impegnato fino a morire, radicale quanto basta per vedere prima di tutti gli embrioni di futuro presenti nella nostra società?

GM:

Mi manca moltissimo, per me Pasolini era importantissimo. Io non ero nessuno per lui ma per me... Tutti i venerdì quando usciva il *Corriere della sera* con il fondo di Pasolini andavo a comprarlo. Li leggevo proprio tutti...

CC:

La tua passione, Giovanna Marini, sembra inesauribile. Nel 1974 hai partecipato alla fondazione della Scuola di Musica Popolare di Testaccio e oggi ho assistito al tuo seminario "La storia dai fogli volanti". Sono passati ben 41 anni... complimenti. Grazie, con un abbraccio.

ROMA, SCUOLA DI MUSICA POPOLARE DI TESTACCIO, 24 GENNAIO 2015

INTERVISTA A GIANNI RIPANI (GR), BASSISTA E A GIANFRANCO (FRANCO)COLETTA (FC), VOCE DEI CHETRO & CO. 15 SETTEMBRE 2016

CC:

I Chetro & Co esordiscono nel 1968 con il prezioso 45 giri *Danze della sera (Suite in modo psichedelico / Le pietre numerate)* e si sciolgono non molto tempo dopo. Come arriva a fare parte della *band*? Che ricordo ha di Ettore De Carolis?

GR:

La cronologia andrebbe retrodatata: il 45 giri è stato ‘pensato’ a metà degli Anni '60 e registrato intorno al 1966/67. Conoscevo Ettore, ‘Chetro’, dal 1963 (ero più piccolo di 9 anni), abitavamo vicini, andavo a trovarlo nella sua mansarda, spesso con la mia chitarra e mi sembrava di ‘entrare’ in un altro mondo: dischi, libri, riviste, appunti, disegni sparsi dovunque, in un disordine creativo che mi attraeva. La mia esperienza musicale era minima: suonavo la fisarmonica e il basso e studiavo la chitarra classica con il Maestro Gangi. Con Cristiano Fortini al piano, Pino detto Gegè (Munari) alla batteria, io al basso e Ettore alla chitarra formiamo una band che tuttavia ha breve vita (rimarrà in piedi più a lungo il trio: chitarra [Ettore], basso [io] e batteria [Cristiano che sostituisce Gegè]). Sempre in quegli anni, e prima del disco, Ettore ed io lavoriamo con Gabriella Ferri e Luisa De Santis, agli albori della loro carriera. Si unisce a noi Franco (Gianfranco) Coletta, ancora molto giovane. Non ricordo come si conoscessero Franco e Ettore, ricordo però che suonammo insieme a Salerno, su invito del sassofonista Mario Schiano, conosciuto al *Folkstudio* di Roma.

FC:

Nel '65 con *The Nuts*, il gruppo fondato con mio fratello Salvatore, vinciamo un concorso e vengo ingaggiato da *I Fauni* e incontro Ettore De Carolis, Gianni Ripani e Cristiano Fortini che erano nel gruppo di Mario Zelinotti (autore di *Cuore matto*). Con Ettore diamo vita a Chetro & co. e iniziamo a lavorare a *Danze della Sera*, disco *cult* della psichedelia italiana. Il progetto era già nel bagaglio di Ettore. Aveva più di dieci anni rispetto a me e proveniva da una formazione jazzistica (i suoi eroi erano Coltrane e Davis). Il gruppo non si sciolse ma poiché l'interesse per *Danze della sera* riguardava, direi, solo Vincenzo Micocci e un ristretto gruppo di intellettuali di allora, ci fu una metamorfosi di Chetro & co. in un sodalizio artistico che ci ha visti collaborare a diversi progetti: tanti anni di lavoro in studi di incisione, l'amicizia e collaborazione con Gabriella Ferri, le colonne sonore [*Diabolik* con Morricone

tra le più importanti] e i concerti tri-settimanali al *Folkstudio*, lo storico locale da cui passarono, ancora sconosciuti, Bob Dylan e Pete Seeger.

GR:

Morricone ci volle per la colonna sonora del film *Diabolik* di Mario Bava. Suonavamo alla 'Risacca' di Torvaianica, al tempo in cui Franco Zeffirelli stava girando il film *La bisbetica domata*; durante la notte il locale si riempiva di attori e attrici e una notte il gestore del locale ci diede un biglietto da visita; c'era scritto: «Siete proprio bravi, vi aspetto a casa mia. Ennio Morricone». Dopo qualche giorno, accompagnai Ettore da Ennio, che ci affidò lo spartito da suonare durante le riprese del film *Diabolik*, di Mario Bava. La scena riproduceva un locale notturno molto particolare, tra l'orientaleggiante e il fumetto. Le nostre sonorità così sono entrate nella colonna sonora, di Ennio Morricone. Le foto e i fotogrammi del film ci ritraggono in vestiti 'psichedelici', con i corpi seminudi.

CC:

Come eravate in quel 1968? Ricorda in particolare le discussioni su questo disco?

FC:

Il rapporto musicale con Ettore per me era un po' forzato, quello umano non dei migliori, ma comunque lo vedevo come una sorta di guru. La differenza di età si faceva sentire, e lui in parte non condivideva il mio modo di essere. Amava il mio modo di cantare, amava anche il fatto che attraverso me aveva un contatto diretto con tutto quello che stava succedendo alle più giovani generazioni.

GR:

Gli anni '60 erano tutto un fermento di lavori, passioni, voglia di cambiamento. I Castelli Romani, dove abitavamo Ettore ed io, videro trasformare la loro attività agricola in un mercato pendolarismo verso le fabbriche di Pomezia, Aprilia, Santa Palomba, dove la manodopera veniva assunta in massa, così che un poco alla volta scomparvero gli artigiani e i contadini di un tempo. La maggiore disponibilità economica portò alla diffusione di sale da ballo, con orchestre e complessi musicali 'dal vivo': nacquero così i numerosi gruppi musicali dei Castelli Romani e si diffuse a raggera lo studio della chitarra e in genere della musica 'leggera'. Ettore era uno sperimentatore, in sintonia con il mondo e la cultura più vasti dei "paeselli" di Albano Laziale, Genzano, Frascati e degli altri Castelli Romani, ma

nello stesso tempo era amante del folklore non d'accademia, ascoltato in presa diretta nei tavoli d'osteria o per le campagne. Inoltre la "generazione beat" si faceva sentire con le scritture di Allen Ginsberg (Jubox all'idrogeno), ma anche con l'Antologia Americana di Fernanda Pivano, che si è anche molto interessata alla poesia psichedelica "italiana" negli anni 60. Per questo, posso dire anch'io, con Charles Bukowski che *avevamo la sensazione che la vita sarebbe stata una gran cosa*. Il disco fu la conclusione e la realizzazione di una 'ricerca' musicale ed espressiva durata nel corso della metà degli anni Sessanta. Le sonorità realizzate nella registrazione finale sono figlie di ore ed ore di libera improvvisazione, a casa di Ettore o durante le prove. Lavoravamo sodo nello studio di registrazione, con pochi intervalli, in modo da diminuire i costi. Ricordo la presenza costante del produttore Vincenzo Micocci e poi la – dolorosa per me – scelta di sostituire la mia voce con quella di Franco.

CC:

Avete mai discusso con Pasolini del pezzo?

GR:

Pasolini ci ha accolto nella sua casa di Roma: ricordo una grande stanza e lui, molto cortese, seduto in poltrona, sembrava molto attento ai passaggi armonici e alla melodia di *Danze della sera*. Al termine dell'esecuzione, ci ha sorriso, si è complimentato e ci ha concesso il suo assenso perché si proseguisse nella realizzazione del disco con i suoi versi. È stata una grande emozione.

CC:

In partitura è indicato che il ruolo del basso è affidato al chitarrone. Com'era il suo strumento? Quali sonorità andavate ricercando?

GR:

Ho suonato solo il basso elettrico, ma con timbri e sonorità tali da farlo sembrare un 'chitarrone'. Utilizzavo un basso elettrico *Fender*, a 4 corde, selezionato nei toni alti e suonato al limite delle corde ancorate sul ponte, in parte stoppate con la mia mano: veniva fuori un suono particolare, quel suono metallico e insieme arpeggiato che si ascolta sul disco. Le sonorità ricercate durante le prove e prima di incidere il disco possono essere paragonate a quelle di un Sitar; eravamo alla ricerca dei quarti di tono, debordando dagli schemi delle tonalità canoniche. Nel disco si è proceduto a registrare prima il basso, poi la chitarra e gli

altri strumenti, infine la violaccia, che entrava ed usciva da quel re minore che le faceva da supporto, da base portante per la sua (di Ettore!) ricerca degli spazi sonori infinitesimali che sentivamo racchiusi nei quarti di tono.

CC:

In *Danze della sera*, dopo la seconda strofa e prima dell'intonazione della poesia di Pasolini, c'è un'improvvisazione affidata al solo basso e alle percussioni (battito di mani) che precede l'inserimento del rombo della Ferrari e la citazione di Buxtheude. Quanta libertà d'azione vi venne lasciata in questa improvvisazione?

GR:

Eravamo allenati all'improvvisazione, ancor prima del disco: le nostre prove potevano essere paragonate ad una *jam session* che terminava solo per stanchezza, dopo avere esaurito tutte le possibilità che ciascuno di noi aveva per creare negli "a-solo" il proprio percorso musicale. Durante la registrazione del disco potei suonare 'liberamente', improvvisando per diversi minuti, poi nel mixaggio furono utilizzati solo quei minuti che ora si ascoltano nel disco.

Le percussioni sono di Gegè Munari, uno straordinario batterista che, insieme ad Ettore, utilizzò in sovra-incisione anche le mani, creando, con il basso, quell'effetto quasi da flamenco che è nel disco (a proposito, Ettore aveva a lungo studiato e suonato con la chitarra le modalità del flamenco).

CC:

A cosa è dovuta la scelta di accostare strumenti che richiamano sonorità antiche con suoni elettronici?

GR:

Ci piaceva la Musica, ci piacevano gli strumenti musicali, ci piacevano le chitarre: tutte, da quelle classiche a quelle amplificate a quelle elettriche, da Jazz o da Rock! La ricerca dei suoni costituiva la molla di ciascuno che, nell'esecuzione, immetteva sempre una buona dose di creatività personale, così bene intercettata dagli altri nei numerosi dialoghi musicali delle prove o nei concerti dal vivo. La commistione di strumenti antichi e moderni (elettronici) generava sonorità nuove, che ci attraevano. Sì, di questo parlavamo spesso, anche perché ognuno praticava quella ricerca con il proprio strumento. Per mesi ho avuto

in prestito, da Ettore, il suo violoncello, per ricercare timbri e suoni che parlassero un linguaggio antico a una mano che cercava di immettere “modernità” in quella struttura affascinante, dotata di archetto, propria del violoncello. E forse anche questo ha contribuito alla scelta di affidare nel brano alcuni significativi incisi alla violaccia.

CC:

Ha mai parlato con Ettore De Carolis delle ragioni che lo hanno portato a scegliere di intonare *Notturmo* di Pasolini?

GR:

Ettore aveva un amico – di cui non ricordo il nome (individuato da Donatina [la figlia di Ettore, n.d.r.] in Giuseppe Visicato) – con il quale parlava spesso e a lungo di Pasolini. Abitava a Roma, mi pare a Via dei Serpenti, presso una pensione – come allora si usava – gestita da una signora anziana. A volte lo andavamo a trovare nella sua stanza, piena di libri, quasi tutti quelli che Pasolini aveva fino ad allora pubblicato. Ettore parlava di alcuni di questi libri ed in particolare si accaloravano sulle poesie de *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*.

Ringrazio Gianni Ripani e Franco Coletta per la loro testimonianza diretta, e dunque preziosa, su un capitolo della nostra cultura che non solo non dobbiamo dimenticare ma semmai valorizzare se è vero, come credo, che la storia si può raccontare molto bene anche attraverso la musica.

NOTE CONCLUSIVE

Arrivata alla fine di questo lavoro, mi sembra importante ripercorrerne brevemente le tappe principali, a partire dalle intenzioni che lo hanno animato. L'obiettivo è stato quello di indagare il ruolo che musiche e suoni hanno avuto nella ricerca del poeta – espressiva, certo, ma soprattutto di verità come poi è emerso dall'indagine – e di connettere questa ricerca, dell'uomo e dell'artista Pasolini, all'influsso che ha esercitato sull'ispirazione dei compositori di musica che hanno scelto di intonare i suoi versi. Sebbene l'attenzione sia stata rivolta solo a una porzione dell'opera di Pasolini, ho tentato di mantenere uno sguardo d'insieme sull'intero percorso artistico e umano del poeta. Ho dato questo taglio alla mia ricerca dopo essermi confrontata con i lavori degli studiosi che mi hanno preceduta. Pochi, per la verità, se si allarga la prospettiva oltre la produzione cinematografica e si includono nell'indagine la poesia e la narrativa, soprattutto del periodo friulano, cioè del tempo in cui Pasolini, nel rappresentare la realtà, va alla scoperta di se stesso, anche attraverso i suoni e la musica.

Nel primo movimento l'approccio del poeta alla musica e ai suoni ha rivelato qualcosa di significativo sulle fonti intime della poesia: come la poesia, sono connessi con la vita e con il desiderio, esprimono la realtà che passa attraverso i sensi e hanno solo parzialmente a che fare la parola scritta e con gli spartiti. Eppure, voglio richiamare ancora, qui nelle conclusioni, quello che mi sembra un dato importante: Pasolini con la sua particolare lettura e interpretazione della *Siciliana* e dell'*Adagio* (BWV 1001) di Bach ha dato prova di saper entrare nelle trame della scrittura musicale e questo merita attenzione e risalto anche in considerazione del ruolo importante che le affida nel suo cinema. La speranza è di aver contribuito a combattere un po' di stereotipi e pregiudizi che vogliono il poeta mosso solo da un ineffabile istinto e da una poetica sensibilità musicale.

Le indagini effettuate nel secondo 'movimento' mi sembra affermino che, come per Pasolini, anche per De Carolis e Bussotti – sia pure in modo differente – la musica e i suoni sono, insieme alla parola poetica cui vengono associati, strumenti attraverso i quali passa la ricerca della verità. La formula di questa ricerca si accorda con uno dei fondamenti della tensione creativa dei nostri autori: quello, cioè, di ambire anche attraverso la musica e i suoni, a sviscerare la realtà più profonda, per comprenderla e, forse, anche trasformarla. Certo, il tempo spingeva in quella direzione – e tutto si infrange con i processi di

globalizzazione che cambiano la realtà più di quanto gli intellettuali, gli artisti e i partiti politici riescano a fare – ma il valore del loro contributo è d’aver dato alla musica, nella trama che loro stessi hanno contribuito a tessere, un valore insieme politico e di sostegno alla ricerca della verità umana più profonda.

Il fatto poi, come abbiamo visto, che questa tensione creativa si esprima nelle partiture con il ricorso al *pastiche* stilistico – e ciò è vero sia per Bussotti che per De Carolis – rende manifesto un ulteriore raccordo con la poetica pasoliniana e con la contraddittoria e complessa realtà che queste pagine musicali evocano. La struttura formale delle loro opere aderisce al senso evocato dai versi del poeta: come Pasolini vorrebbe ricomporre l’ordine nella passione – a un livello profondo, per il poeta questo sembrerebbe aver a che fare con la (ri)composizione di ‘Carne e Cielo’, ossia delle proprie scissioni interiori, ma anche della dimensione sacra, come era in origine, dentro alla sorgente fisica dell’esistenza – con una musica simile al canto dell’usignolo nella quale si mescolino tradizione e innovazione, così Bussotti, che nella sua partitura ricorre a tradizioni musicali che dialogano con gli sperimentalismi, polverizza le singole parole dei versi per poi ricompone l’unità attraverso effetti che gli servono a ridare forza a ciò che nell’epigramma simbolicamente si va sgretolando.

Un’opera provocatoria, politica e insieme poetica, è anche *Danze della sera*, le cui musiche associate ai testi si pongono in una zona di confine sospesa tra passato e presente da cui è possibile lanciare un sassolino nel futuro. Se dunque è vero che De Carolis sprofonda la storia nel mito, il suo obiettivo è indicare ai giovani della seconda metà degli anni Sessanta un nuovo corso: il mito è dunque strumento che, collocato in un altrove atemporale, conferisce ai temi validità universale, forza viva per una rivoluzione che intanto si compie, ancora, entro una simbolica ricostruzione e reinvenzione del tempo storico che, con un *pastiche* molto pasoliniano, De Carolis decostruisce e ricostruisce nella copertina del disco, nei testi e nella musica. E qui la consonanza con Pasolini è fin troppo esplicita: anche il poeta affida alla musica la funzione di connettere in un unico spazio-tempo il mito e la storia per evocare la realtà umana più profonda.

Così, il mistero della creazione artistica va oltre la rappresentazione del presente. A contare per Pasolini è che il linguaggio musicale, composto «da quel susseguirsi di domande e risposte, da quel rincorrersi di suoni» che possono condensarsi nel «contrasto perfetto», nell’accordo fra il «canto amoroso» e la «risposta celeste» – di cui scrive a Farolfi nel 1941 riferendosi alla musica di Beethoven e negli *Studi sullo stile di Bach* – si leghi alla vita e sia capace, senza descrivere, di esprimere l’inesprimibile e accostare «Carne e Cielo»; il che per

il poeta equivale pure a evocare la presenza del sacro nella vita, finché almeno questa non si è del tutto disseccata. Come ci ha mostrato con la sua lettura della *Siciliana* di J. S. Bach, la (ri)composizione dell'unità non coincide con l'annullamento, o la fusione, delle forze contrastanti in gioco, ma si attua nella permanenza del contrasto, che per Pasolini sembra avvenire attraverso la compresenza drammatica, e il dialogo, di queste forze dentro una dimensione spazio/temporale che rimanda a ciò che egli chiama 'sacro': anche nell'opera, come nella vita, la lotta rimane, e le forze non si annullano. Se la ricomposizione fosse una riduzione a uno nella quale non si distinguessero più le identità di 'Carne e Cielo' si perderebbe di vista la drammaticità della vita stessa; perciò nell'opera il poeta tenta fino alla fine di farci vedere la ricostruzione di uno spazio-tempo dentro al quale le due forze interloquiscono senza annullarsi. E poiché dal rapporto con il sacro la musica non può essere separata, essa proviene da un «altrove profondo» che allude, con fatti «puramente musicali», a cosa si agita nel cuore segreto della realtà.

Perciò non può esservi distanza tra vita e arte, giacché:

se si è destinati a perdere, in un futuro più o meno prossimo, la propria cultura, in realtà si è destinati a perdere la propria vita.¹

Concludo, non a caso, questo lavoro con *Che cosa sono le nuvole?* nel quale mi sembra si condensino tutti i *topoi* della riflessione pasoliniana: c'è l'uso della tradizione (Shakespeare) e la rappresentazione scenica di una realtà preordinata dove gli uomini vengono ridotti a burattini, c'è Velasquez e la realtà inafferrabile degli specchi che si rispecchia continuamente su se stessa, c'è la coscienza come preconditione per la trasformazione del burattino in uomo e quindi per la salvezza, ci sono la carne dell'immondezzaio e il cielo delle nuvole e la musica che accompagna tutti questi momenti, a volte in accordo e a volte a contrasto. E c'è, soprattutto, la sospensione del senso giacché, se musica e suoni sono, tra gli altri, strumenti privilegiati attraverso cui è possibile avvicinarsi alla verità, Pasolini sa bene che essa è inconoscibile nella sua totalità e si aspetta che anche coloro che si accostano alla sua opera compiano il medesimo percorso, cercando di individuarne un senso.

Con questo piccolo capolavoro collocato nel cuore della produzione filmica del poeta, questa ricerca s'avvia, dunque, a una parziale conclusione. Parziale, dato che ho dovuto limitare il campo di studio solo a una porzione dell'opera di Pasolini e delle intonazioni dei suoi versi. E perciò la speranza è che da qui si apra una strada in grado di condurre a nuove

¹ PIER PAOLO PASOLINI, *SLA* II, p. 2186.

riflessioni e approfondimenti. Ma parziale, soprattutto perché il senso di musiche e suoni che scaturiscono dall'incontro/scontro tra terra e cielo dipende, così almeno voglio credere, dalla nostra disponibilità a coglierlo e trasferirlo un po' anche alla nostra stessa vita.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Pasolini

PIER PAOLO PASOLINI, *Canzoniere Italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda 1955

-, *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Mario dell'Arco e Pier Paolo Pasolini. Introduzione di Pier Paolo Pasolini.

-, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 1972

Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday, Parma, Guanda 1992

-, *Lettere (1940-1954)*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1986

-, *Lettere (1955-1975)*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi 1988

-, *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, due volumi, Milano, Mondadori 1998

-, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, due tomi indivisibili, Milano, Mondadori 1999

-, *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori 1999

-, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, due volumi, Milano, Mondadori 2001

-, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori 2001

-, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, due tomi indivisibili, Mondadori, Milano 2003

Opere su Pasolini

DAVID BALLERINI, *Edipo Re e Medea di Pier Paolo Pasolini: mito, visione e storia di due sfortune*, San Francisco, CreateSpace Independent Publishing Platform 2013

SERGIO BASSETTI, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in

SERGIO MICELI, *Norme con ironie: scritti per i Settant'anni di Ennio Morricone*, Milano, Suvini Zerboni 1998

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori 1998

-, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori 2007

-, *Tecnica e storia: un percorso nel Vangelo di Pasolini*, in *Cristo mi chiama ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo secondo Matteo*, a cura di Roberto Chiesi, Recco-Genova, Le Mani edizioni 2015, pp. 39-47

- CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri 1998
- CESARE BERMANI, *Una storia cantata*, Milano, Jaca Book 1997
- ANTONIO BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma Bulzoni, 1979
- ATTILIO BERTOLUCCI, *Due frammenti biografici e un envoy a P.P.P.*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Amado mio. Preceduto da Atti impuri*, Milano, Garzanti 1982
- GIANNI BORGNA, *Pasolini integrale*, Roma, Castelvecchi 2015
- ALESSANDRO CADONI, *Paesaggio a-sonoro nel cinema di Pasolini. La poetica del silenzio*, XÁOS - Giornale di confine, Anno II n. 3 novembre-giugno 2003/2004
- , *La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: Accattone e Il Vangelo secondo Matteo*, Quaderni Casarsesi, 9, dicembre 2004
- ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero 1999
- , *...l'unica azione espressiva forse, alta e indefinibile come le azioni della realtà. Pasolini e la musica*, in «Musica/Realtà», n.61, marzo 2000
- , *Portate dal vento... le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi. La musica nella trilogia classica di Pier Paolo Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena Fabbro, Forum, Udine 2004
- , *Il Vangelo secondo Matteo: «Musica tra stile sublimis e piscatorius»*, in *Cristo mi chiama, ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo secondo Matteo*, a cura di Roberto Chiesi, Genova, Le Mani 2015, pp. 97-134
- ALESSANDRA CARNEVALE, *Studi sullo stile di Bach di Pier Paolo Pasolini*, «De Musica», IX, 2005
- STEFANO CASI, *Pasolini un'idea di teatro*, Udine, Campanotto editore, II edizione 1995
- ROBERTO CHIESI, «Non sono venuto a portare la pace ma la spada». *Appunti sull'eresia occulta ed esplicita di Pasolini: Cristo, Bestemmia e i santi peccatori in Cristo mi chiama ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo secondo Matteo*, cit., pp. 67-80
- ROBERTO CHIESI, LORIS LEPRI, LUIGI VIRGOLIN, *Il Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna*, in «Studi pasoliniani», Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore 2007, pp. 129-134
- TANIA CONVERTINI, *I Want to be a Writer of Music: The Role of Music in Pasolini's Film*, in «Studi Pasoliniani», Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2012, pp. 53-66
- NICOLA DE CILIA, *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)*, in *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, a cura di Angela Felice e Gian Paolo Gri, «Quaderni del Centro Studi Pasolini di Casarsa della Delizia», n. 3, Venezia, Marsilio 2013
- LUCIANO DE GIUSTI, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese editore 1983

- ANGELA FELICE, *L'utopia di Pasolini*, Udine, Bottega Errante Edizioni 2017
- UMBERTO FIORI, *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini sconosciuto*, a cura di Fabio Francione, Alessandria, Edizioni Falsopiano 2010
- VITTORIO GELMETTI, *La musica nei film di Pasolini*, «Filmcritica», XIV, n. 151-152, novembre-dicembre 1964
- FILIPPO LA PORTA, *Pasolini*, Bologna, Il Mulino 2012
- PAOLO LAGO, *L'ombra corsara di Menippo*, Firenze, Le Monnier 2007
- GIUSEPPE MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Quattroventi 1997
- *Pier Paolo Pasolini. Le opere. La musica. La cultura*, Foggia, due tomi, Diana Galiani 2009
- GLORIA MANGHETTI, *Il Fondo Pier Paolo Pasolini al Gabinetto Vieusseux*, in «Accademie & Biblioteche d'Italia 1-4/2015», Trimestrale di cultura delle biblioteche e delle istituzioni culturali a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma, Gangemi editore 2016, pp. 37-41
- GIUSEPPE MARIUZ, *La meglio gioventù di Pasolini*, Udine, Campanotto editore 1993
- SERAFINO MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Editrice il Castoro 1994
- NICO NALDINI, *Pasolini, una vita*, Albaredo D'Adige (VR), Tamellini editore 2014
- STEFANIA RIMINI, *Corpo di bambola: Laura Betti e lo straniato divertissement di Italie magique*, in «Studi Pasoliniani» Rivista internazionale, n. 4, Roma, Fabrizio Serra editore 2010
- RINALDO RINALDI, «*Ubi amor ibi oculus est*». *Pasolini e Pound*, in «Studi pasoliniani», Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore 2007, pp. 37-54
- GUIDO SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci 2012
- CESARE SEGRE, *Vitalità, passione, ideologia*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, due tomi indivisibili, Milano, Mondadori 1999, I, pp. XIII-XLVI.
- CARLO SERRA, *Tra carne e legno: Bach e Pasolini*, in *Corpus Pasolini*, a cura di Alessandro Canadè, Cosenza, Pellegrini 2008, pp. 239-262
- LUCIANO SERRA, *L'estate del '41*, in *Pasolini e Bologna*, a cura di Davide Ferrari e Gianni Scalia, Edizioni Pendragon, Bologna 1998
- Enzo SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Oscar Mondadori 2005
- WALTER SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. LXI-LXII
- , *Descrivere, narrare, esporsi*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. XCV-

CXLIV

- , *L'opera rimasta sola*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., II, pp. 1906-8
- FRANCESCA TOMASSINI, *Pasolini in America La controcultura, il Living Theatre e la Beat Generation*, «Oblio» IV, 16, Manziana (RM), Vecchiarelli editore 2014
- ANNA TONELLI, *Per indegnità morale. Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*, Roma-Bari, Laterza 2015
- PAOLO VITTORELLI, *Il Vangelo secondo Matteo. Pasolini e il sacro: «Crist al mi clama / ma senza lus»...*, in «Philomusica on-line», Rivista di Musicologia del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia, Vol. 6 n. 3, 2007
- Rinnoviamo i canzonieri! Le parole dei poeti. Una proposta di "avanguardia" per la maggiore dignità della canzone italiana. Il parere di Pier Paolo Pasolini, Mario Socrate, Nino Oliviero*, «Avanguardia», n.1, aprile 1956
- Pier Paolo Pasolini: "Una vita futura"*, a cura di Laura Betti, Giovanni Raboni, Francesca Sanvitale, Milano, Garzanti - "Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini" 1985
- I grandi processi. Pier Paolo Pasolini. Reo vilipendio alla Religione di Stato*, a cura di Annamaria Guadagni, supplemento al n. 115 de «L'Unità» del 18-05-1994
- Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini 1991
- La perdita gioventù*, fotografie di Danilo De Marco, catalogo della mostra allestita a Casarsa della Delizia, Casa Colussi presso il Centro Studi Pier Paolo Pasolini, dal 16 novembre 2012 al 5 maggio 2013, cura di Danilo De Marco e Angela Felice, Pasion di Prato, Lithostampa 2012
- Pier Paolo Pasolini, Polemica Politica Potere, conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di Riccardo Costantini, Milano, Chiarelettere 2015
- Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema*, Bologna, Edizioni Cineteca, 2015

Opere di altri autori

- LAURA BETTI, *Teta veleta*, Milano, Garzanti 1979
- CESARE BRANDI, *Celso o della poesia*, Roma, Editori riuniti 1991
- FEDOR DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, Torino, Einaudi 2002
- ALLEN GINSBERG, *Howl and other poems*, San Francisco, City Lights Pocket Poets Series 1956, trad. it. di Fernanda Pivano, *Jukebox all'idrogeno*, Parma, Guanda 2001 (Prima ed. Milano,

Mondadori 1965)

WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, Milano, Oscar Mondadori 1993

La Sacra Bibbia, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Bologna, Centro editoriale dehoniano 2009

Altri studi

THEODOR WIESENGRUND ADORNO/HANNS EISLER, *La musica per film*, Newton Compton editori, Roma 1975

NELLO AJELLO, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Bari, Laterza 1997

JACQUES ATTALI, *Rumori*, Milano, Gabriele Mazzotta editore 1978

ALBERTO BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, due volumi, Torino, EDT 1979

RICCARDO BERTONCELLI e FRANCO ZANETTI, *Avant Pop '68*, Milano, Rizzoli 2008

GIANNI BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza 1985

MARTIN BUBER, *Der Weg des Menschen nach der chassidischen Lehre*, trad. it. di Gianfranco Bonola, *Il cammino dell'uomo secondo l'insegnamento chassidico*, Magnano (BI), Qiqajon 1990.

PIERRE BOULEZ, JEAN-PIERRE CHANGEUX, PHILIPPE MANOURY, *I neuroni magici*, Roma, Carocci editore 2016

CALVIN S. BROWN, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Roma, Lithos 1996

CRISTINA CANO, *La musica nel cinema*, Todì, Gremese editore 2002

PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Le sei Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo (1960-1968)*, in *di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Nuova Consonanza, Roma 1980, pp. 55-66

– *I suoi teatri*, Catalogo stampato per la mostra di Sylvano Bussotti alla Galleria «La Tavolozza», Palermo, maggio – giugno 1993

FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'amore*, Roma, Carocci editore 2016

ANNA MARIA CORDUAS, TINA DI NATALE, MAURIZIO MAGGIORE, *Triesis. Appunti di semiografia musicale con esercizi*, Milano, Curci 2007

ANTONIO DI BENEDETTO, *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*, Franco Angeli, Milano 2000

MIRCEA ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno - Archetipi e ripetizione*, trad. it. di Giovanni Cantoni, Bologna, Edizioni Boria 1968

LUIGI ESPOSITO, *Un male incontenibile. Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Milano, Bietti 2013

- SERENA FACCI, PAOLO SODDU, *Il festival di Sanremo*, Roma, Carocci 2011
- FRANCO FABBRI, *Cosa ci raccontano i testi e le musiche delle canzoni del Novecento*, Pubblicazioni della Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus», 2013
- ROBERTO FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del '900*, collana “Le Sfere”, Milano, Ricordi-Unicopli 2002
- MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, Gallimard 1966, trad. it. di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli 1967
- MASSIMO FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino 2006
- SONIA GENTILI, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci 2016
- DIEGO GIACHETTI, *Anni Sessanta comincia la danza*, Pisa, BFS edizioni 2002
- MARINA GIORDANO, *Palermo '60. Arti visive: fatti, luoghi, protagonisti*, Palermo, Flaccovio 2006
- ALDO GRASSO, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti 2004
- HANS WERNER HENZE, *Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo*, in AA.VV., *Henze*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT musica 1989
- JAMES HILLMAN, *Puer aeternus*, Milano, Adelphi 1999
- CARL GUSTAV JUNG, *Psicologia e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri 1992
- STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci 2006
- , *La «canzone d'autore»: dal concetto alla serie di studi*, saggio introduttivo alla nuova serie de *La canzone d'autore, fra musica e poesia* (Carocci editore), in Cosi-Ivaldi 2011, pp. 11-22;
- , *Principi e modelli formali della canzone d'autore*, in E. Careri e G. Ruberti (cur.), *Le forme della canzone*, Lucca, LIM 2014, pp. 3-43
- , *La canzone d'autore come terreno d'incontro tra “colto” e “popolare” (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», Anno XXII n. 1-2, 2016, Lucca, LIM, pp. 73-104
- FELICE LIPERI, *Storia della canzone italiana*, Roma, Rai-Eri 1998
- DANIELE MAGNI, *Cuori matti. Dizionario dei musicarelli anni '60*, Milano, Bloodbuster 2012
- GIOVANNA MARINI, *Italia quanto sei lunga*, Palermo, L'epos 2004
- ALESSIO MARINO, MASSIMILIANO BRUNO, *Terzo grado. Indagine sul pop progressivo italiano*, Milano, A.SE.FI. Editoriale 2015
- VALERIO MATTIOLI, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Milano, Baldini&Castoldi 2016
- SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, estetica-analisi, tipologie*, Milano, Ricordi 2009

PAOLO PIETRANGELI, *Gli anni cantati*, in MASSIMO GHIRELLI, '68. *Vent'anni dopo*, Roma, Editori Riuniti 1988

GIORGIO RUBERTI, ... *E ancora più su. Modugno, 50 anni dopo* Volare, Napoli, Alfredo Guida Editore 2008

ROBERTO RUSSI, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci 2005

RAYMOND MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, collana "Le Sfere", Ricordi-Unicopli, Milano 1985

GIOVANNI STRANIERO e CARLO ROVELLO, *Cantacronache. I cinquant'anni della canzone ribelle. L'eredità di Michele L. Straniero*, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Zona 2008

TIZIANO TARLI, *Beat italiano. Dai capelloni a «Bandiera gialla»*, Roma, Castelveccchi 2005

FAUSTO TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento: musiche ariose e poesia popolareasca*, Milano, Ulrico Hoepli 1939

EDGAR VARESE, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi-Unicopli 1985

PIERO VIOLANTE, *Swinging Palermo*, Palermo, Sellerio 2015

Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le settimane internazionali Nuova Musica 1960-1968, a cura di Floriana Tessitore, Roma, Eri RAI – Cidim 2003

Comporre. L'arte del romanzo e la musica, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, Collana Labirinti n. 156, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia 2014

DISCOGRAFIA

PIER PAOLO PASOLINI, *La Guinea detta dall'autore*, in *La loro voce, la loro opera*, a cura di Sergio Bardotti e Paolo Bernobini, Roma, Edizioni letterarie RCA italiana 1962

-, *Meditazione orale*, cd audio e fascicolo di 32 pagine, Roma, Sossella editore 2005

THE DOORS, *The End in The Doors*, New York, Elektra Records, 1967

CHETRO & CO., *Danze della sera. Suite in modo psichedelico/Le pietre numerate*, Roma, Parade 1968 (PRC 5053)

ENNIO MORRICONE, *La musica nel cinema di Pasolini*, Italy, General Music 1983

Le canzoni di Pier Paolo Pasolini, Udine, Nota editore 2009

LUIGI MAIERON, *I Turcs tal Friul di Pier Paolo Pasolini*, Udine, Nota editore 2009

Le canzoni di Pier Paolo Pasolini, Udine, Nota editore 2009

REMO ANZOVINO, *L'alba dei tram - Dedicato a Pasolini*, Saluzzo (CN), Incipit Records/Egea Music 2015

GIOVANNA MARINI, *Jo i soy. Ricordando Pasolini*, Udine, Nota editore 2016

AZIO CORGHI *Tra la carne e il cielo. Filigrane bachiiane. D'après cinq chansons d'élite*, London, Decca

2016

ARTICOLI DI GIORNALI E RIVISTE

GIANFRANCO BOLOGNA, *Nuovi inquietanti interrogativi sulla morte del giovane detenuto*, «L'Unità», 2 dicembre 1959

ADELE CAMBRIA, *Buia, bionda e scucita*, in «Radiocorriere TV», 11-17 maggio 1969

ORIANA FALLACI, *Un marxista a New York*, «L'Europeo», 13 ottobre 1966

MASSIMO MILA, *Sylvano Bussotti: "I semi di Gramsci"*, «La Stampa», 28 agosto 1974

ALBERTO MORAVIA, *Il Vangelo secondo Matteo*, «L'Espresso», 4 ottobre 1964

FRANCESCO PENNISI, *Cronache dell'esordio*, «Avidi Lumi», n.8, febbraio 2000

NIKIL SAVAL, *Il muro del suono*, «Internazionale» spa, 22 aprile 2011

ERASMO VALENTE, *Luigi Nono: per un teatro musicale. La conferenza alla «Sala Scarlatti» – Rivendicazione di un preciso rapporto con la storia e con la società*, «L'Unità», 6 ottobre 1962

SITOGRAFIA, ARTICOLI E SAGGI CONSULTABILI ONLINE

PAUL ATTINELLO, *Signifying Chaos: A Semiotic Analysis of Sylvano Bussotti's Siciliano*, Berkeley, Music Department at the University of California 1992

<https://www.ocf.berkeley.edu/~repercus/wp-content/uploads/2011/07/repercussions-Vol.-1-No.-2-Attinello-Paul-Signifying-Chaos.pdf>

PAOLO BOLPAGNI, *Musica visiva / colori immateriali. Tentazioni sinestesiche e prospettive intermediali negli anni Sessanta-Settanta*, «Medea», I, 1, 2015, DOI:

<http://dx.doi.org/10.13125/medea-1818>

FEDERICA BUCCHI, *Specchio e identità personale: riflessioni pedagogiche*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2007 <https://rpd.unibo.it/article/viewFile/1496/872>

«Bisogna nuotare nel forse». Intervista a Laura Betti, a cura di ROBERTO CHIESI, in «Cineforum», n. 437, Roma 2004. Consultabile online in

<http://pasolinipuntonet.blogspot.it/2012/07/intervista-laura-betti-di-roberto.html>

ALESSANDRO CADONI, *Cinema e musica classica. Il caso di Bach nel film di Pasolini*. Quest'ultimo saggio è reperibile online, all'indirizzo:

<http://users.unimi.it/gpiana/dm9/cadoni/cadoni.html>

LAMBERTO COCCIOLI, *Promozione della musica contemporanea*, 2000

<http://www.lambertococcioli.com/texts/promozione-della-musica-contemporanea/>
VIRGILIO FANTUZZI, *Attualità del dramma antico nel cinema di Pasolini. Osservazioni sui film «Edipo re» e «Medea»*, testo dell'intervento al Convegno "Pasolini Poeta Civile" promosso dalla Fondazione INDA e dalla Fondazione Banco di Sicilia, Siracusa, Palazzo Greco, 26 maggio 2008 www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2010/07/fantuzzi.pdf
SANTI FEDELE, *«In un'Italia gaudente e volgare». Gli intellettuali e la Grande trasformazione*, «Humanities», III, numero 6, giugno 2014 <http://humanities.unime.it/riviste/6/fedele.pdf>
ANTONIO GNOLI, *Silvano Bussotti io, amico di Adorno ora farei musica per i Simpson*, «La Repubblica», 10 aprile 2010
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/04/07/silvano-bussotti-io-amico-di-adorno-ora.html>
LEONARDO PERSIA, *Pasolini e «la malattia del mondo futuro»*, in «Rapporto confidenziale», rivista digitale di cultura cinematografica, Lugano Svizzera, Arkadin 2012
[http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=22111#\(12\)](http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=22111#(12))
NICOLA MIRENZI, *Pasolini, il Padre che non era*, 2015
<https://rassegnafp.wordpress.com/2015/11/01/pasolini-il-padre-che-non-era/>

I seguenti sono link a blog di autori che si presentano per lo più con pseudonimi. Si tratta di brevi testi utili a confrontare le informazioni di base sui Chetro & co. e *Danze della sera* e reperire materiale fotografico.

<http://classikrock.blogspot.it/2013/12/chetro-co-danze-della-sera-la-pietre.html>
<http://verso-la-stratosfera.blogspot.it/2013/04/1968-chetro-co-danze-della-sera.html>
<http://oceanrain91.blogspot.it/2011/06/chetro-co-danze-della-sera-le-pietre.html>
<http://www.sands-zine.com/articoli.php?id=4304>
<http://officinebrand.it/offpost/album-della-settimana-5-chetro-co-le-danze-della-sera-1968-45-rpm/>
<http://ww2.rockit.it/rockit/MAGAZZINO/rockitMAG48.pdf>
<http://musicitta.blogspot.it/2013/08/vincenzo-micocci-la-parade-records-e.html>

FILMOGRAFIA DI PASOLINI

- *Accattone*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1961. Interpreti principali: Franco Citti, Franca Pasut, Silvana Corsini, Paola Guidi, Adriana Asti, Romolo Orazi, Massimo Cacciafeste.

Coordinamento musicale: Carlo Rustichelli. Produzione: Arco Film (Roma)/Cino Del Duca (Roma). Produttore: Alfredo Bini. Prima proiezione: XXII Mostra di Venezia, sezione Informativa, 31 agosto 1961. Premi: Primo premio al Festival di Karlovy Vary, 1962. Durata: 117'.

- *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1962. Interpreti principali: Anna Magnani, Ettore Garofolo, Franco Citti, Silvana Corsini, Luisa Orioli. Coordinamento musicale: Carlo Rustichelli. Produzione: Arco Film (Roma). Produttore: Alfredo Bini. Prima proiezione: XXIII Mostra di Venezia, 31 agosto 1962. Premi: Premio FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) Mostra di Venezia 1962. Durata: 115'.

- *La ricotta*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia 1963. Quarto episodio del film *RoGoPaG*. Interpreti principali: Orson Welles, Mario Cipriani, Laura Betti, Edmonda Aldini, Vittorio La Paglia. Coordinamento musicale: Carlo Rustichelli. Produzione: Arco Film (Roma) / Cineriz (Roma) / Lyre Film (Parigi). Produttore: Alfredo Bini. Premi: Grolla d'oro, Saint Vincent, 4 luglio 1964. Durata: 35'.

- *La rabbia*, Pier Paolo Pasolini (testi), Italia 1963. Film in due parti, la prima è di Pasolini, la seconda di Giovannino Guareschi. Narratori: Giorgio Bassani, Renato Guttuso. Produzione: Opus Film (Roma). Produttore: Gastone Ferranti. Durata: 53'.

- *Il Vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia 1964. Interpreti principali: Enrique Irazoqui, Marcherita Caruso, Susanna Pasolini, Marcello Morante, Mario Socrate, Settimio di Porto, Otello Sestili, Enzo Siciliano, Giorgio Agamben, Ferruccio Nuzzo, Giacomo Morante, Alfonso Gatto, Guido Cerretani, Rosario Migale, Natalia Ginzburg. Partitura musicale del film curata da Luis Bacalov. Produzione: Arco Film (Roma) / Lux Compagnie Cinématographique de France (Parigi). Produttore: Alfredo Bini. Prima proiezione: XXV Mostra di Venezia, 4 settembre 1964. Premi: Premio Speciale della Giuria, XXV Mostra di Venezia; Premio OCIC (Organisation Catholique Internationale du Cinéma); Premio Cineforum; Union International de la Critique de Cinema Award (UNICRIT); Premio Lega Cattolica per il Cinema e la televisione del RFT; Grifone d'oro Città di Imola; Gran Premio OCIC, Assisi, 27 settembre 1964; Premio d'eccellenza, IV concorso tecnico del film, Milano; Caravella d'argento, Festival di Lisbona, 1965; Nastro d'argento 1965 per la miglior regia, fotografia in bianco e nero e i migliori costumi. Durata:

137'.

- *Uccellacci e uccellini*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1966. Interpreti principali: Totò, Ninetto Davoli, Femi Benussi, Francesco Leonetti (la voce del corvo). Partitura musicale del film curata da Ennio Morricone. Produzione: Arco Film (Roma). Produttore: Alfredo Bini. Prima proiezione: Festival di Cannes, 13 maggio 1966. Premi: Nastro d'argento a Pier Paolo Pasolini per il miglior soggetto originale e a Totò come migliore attore. Durata: 86'.

- *La terra vista dalla luna*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia 1966. Terzo episodio del film *Le streghe*. Interpreti principali: Totò, Ninetto Davoli, Silvana Mangano, Laura Betti. Musiche originali di Ennio Morricone e musiche di repertorio. Produzione: Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma) / Les productions Artistes Associés (Parigi). Produttore: Dino De Laurentiis. Prima proiezione: XVII Festival di Berlino, 23 febbraio 1967. Durata: 31'.

- *Che cosa sono le nuvole?*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1967. Terzo episodio del film *Capriccio all'italiana*. Interpreti principali: Totò, Ninetto Davoli, Laura Betti, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Adriana Asti, Francesco Leonetti, Domenico Modugno. Musiche originali di Modugno e musiche di repertorio. Produzione: Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma). Produttore: Dino De Laurentiis. Durata: 22'.

- *Edipo Re*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Marocco 1967. Interpreti principali: Silvana Mangano, Franco Citti, Alida Valli, Carmelo Bene, Julian Beck. Coordinamento musicale: Pier Paolo Pasolini. Produzione: Arco Film (Roma) / Somafis (Casablanca). Produttore: Alfredo Bini. Prima proiezione: XXVIII Mostra di Venezia, 3 settembre 1967. Premi: XXVIII Mostra di Venezia, premio CIDALC (Comitè Internationale pour la Diffusion del Arts et des Lettres par le Cinéma); Grolla d'oro, Saint Vincent; Nastro d'argento 1968 ad Alfredo Bini e a Luigi Scaccianoce per le scenografie. Durata: 104'.

- *Appunti per un fim sull'India*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1968. Produzione: RAI Radio Televisione Italiana. Produttore: Gianni Barcelloni, BBG cinematografica srl. Prima trasmissione: Rai Programma Tv7, 5 luglio 1968. Durata: 34'.

- *Teorema*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1968. Interpreti principali: Silvana Mangano,

Terence Stamp, Massimo Girotti, Anne Wiazemsky, Laura Betti, Andrés José Cruz Soublette, Ninetto Davoli. Coordinamento musicale: Pier Paolo Pasolini. Produzione: Aetos Film (Roma). Produttore: Franco Rossellini. Prima proiezione: XXIX Mostra di Venezia, 4 settembre 1968. Premi: XXIX Mostra di Venezia, coppa Volpi per la migliore attrice a Laura Betti; Navicella d'oro, premio OCIC. Durata: 98'.

- *La sequenza del fiore di carta*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia 1968. Terzo episodio del film *Amore e Rabbia*. Interpreti principali: Ninetto Davoli, Rochelle Barbini, Aldo Puglisi (la voce di Dio). Coordinamento musicale: Pier Paolo Pasolini. Produzione: Castoro Film (Roma) / Anouchka Film (Parigi). Produttore: Carlo Lizzani. Durata: 10'.

- *Porcile*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia 1969. Interpreti principali: Pierre Clementi, Franco Citti, Luigi Barbini, Ninetto Davoli, Jean-Pierre Léaud, Alberto Lionello, Marco Ferreri, Ugo Tognazzi. Partitura musicale del film curata da Benedetto Ghiglia. Produzione: Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma) / I Film dell'Orso, CAPAC Filmédis (Parigi). Produttore: Franco Rossellini. Prima proiezione: Cinema Cristallo, Grado 30 agosto 1969 e XXX Mostra di Venezia, 30 agosto 1969. Durata: 98'.

- *Medea*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia-Germania 1969. Interpreti principali: Maria Callas, Giuseppe Gentile, Laurent Terzieff, Massimo Girotti, Margareth Clementi. Coordinamento musicale: Pier Paolo Pasolini con Elsa Morante. Produzione: San Marco SpA (Roma) / Le Films Number One (Parigi) / Janus Film und Fernseh (Francoforte). Produttori: Franco Rossellini e Marina Cicogna. Durata: 110'.

- *Appunti per un'Orestiade africana*, Pier Paolo Pasolini, Italia 1970. Musica originale: Gato Barbieri, eseguita da Barbieri (sax), Donald F. Moye (batteria), Marcello Melio (basso) e cantata da Yvonne Murray e Archie Savage. Produzione: Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica (Roma) / I Film dell'Orso. Produttore: Gian Vittorio Baldi. Prima proiezione: Cannes MIDEM, 16 aprile 1970. Durata: 73'.

- *Il Decameron*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia-Germania 1971. Interpreti principali: Franco Citti, Ninetto Davoli, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Zigaina, Silvana Mangano. Coordinamento musicale: Pier Paolo Pasolini con Ennio Morricone. Produzione: PEA (Roma) / Les Productions Artistes Associés (Parigi) / Artemis Film (Berlino). Produttori:

Alberto Grimaldi, Franco Rossellini. Prima proiezione: XXI Festival di Berlino, 29 giugno 1971. Premi: XXI Festival di Berlino, Orso d'argento. Durata: 111'.

- *I racconti di Canterbury*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia 1972. Interpreti principali: Hugh Griffith, Laura Betti, Ninetto Davoli, Franco Citti, Pier Paolo Pasolini, Alan Webb, Josephine Chaplin. Coordinamento musicale: Pier Paolo Pasolini con Ennio Morricone. Produzione: PEA (Roma). Produttore: Alberto Grimaldi. Prima proiezione: XXII Festival di Berlino, 2 luglio 1972. Premi: XXII Festival di Berlino, Orso d'oro. Durata: 110'.

- *Le mura di Sana'a*, Pier Paolo Pasolini, documentario. Produzione: Rosima Anstalt (Roma). Produttore: Franco Rossellini. Prima proiezione: 20 giugno 1974, Milano. Durata: 13'.

- *Il fiore delle mille e una notte*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia 1974. Interpreti principali: Franco Merli, Ines Pellegrini, Ninetto Davoli, Franco Citti, Tessa Bouché, Abadit Ghidei. Coordinamento musicale: Ennio Morricone. Produzione: PEA (Roma) / Les Productions Artistes Associés (Parigi). Produttore: Alberto Grimaldi. Prima proiezione: Festival di Cannes, 20 maggio 1974. Durata: 129'.

- *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, Italia-Francia 1975. Interpreti principali: Paolo Bonacelli, Uberto Paolo Quintavalle, Giorgio Cataldi, Aldo Valletti, Caterina Boratto, Hélène Surgère, Elsa de' Giorgi, Sonia Saviange. Coordinamento musicale: Pier Paolo Pasolini con la consulenza di Ennio Morricone. Produzione: PEA (Roma) / Les Productions Artistes Associés (Parigi). Produttore: Alberto Grimaldi. Prima proiezione: Festival di Parigi, 22 novembre 1975. Durata: 116'.

FONTI MUSICALI

SYLVANO BUSSOTTI, *Memoria con voci e orchestre*, Firenze, Aldo Bruzzichelli Editore – Ancona, Berben edizioni musicali s.d.

-, *Cinque frammenti all'Italia*, Milano, Ricordi 1962

ETTORE DE CAROLIS, *Danze della sera*. Partitura manoscritta, inedita, depositata presso la S.I.A.E. Sezione Musica, Roma

DOMENICO MODUGNO, *Che cosa sono le nuvole?* Spartito manoscritto della canzone,

depositato presso la SIAE, Sezione Musica, Roma.

JOHANN SEBASTIAN BACH, *Three Sonatas and three Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006*,
Edition no. BA 5116, Kassel Germany 1958, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH &
Co. KG.