

«PORTATE DAL VENTO... LE ALLEGRE MUSICHE POPOLARI, CARICHE DI INFINITI E ANTICHI PRESAGI». LA MUSICA NELLA ‘TRILOGIA CLASSICA’ DI PIER PAOLO PASOLINI

Roberto Calabretto

Ebbene, ti confiderò, prima di lasciarti,
che io 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 realtà¹.

«Vorrei essere scrittore di musica»

«L’unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà»: così Pasolini ha cercato di definire la musica in *Poeta delle ceneri* con un vero e proprio adagio finale dove si può cogliere il fascino che il mondo dei suoni ha sempre esercitato nel suo immaginario. Un fascino enorme, profondamente suggestivo, che ha condizionato la propria poetica cinematografica e che ha lasciato il segno, anche se in maniera meno evidente ma pur sempre importante, nella sua narrativa e poesia. Un fascino, va infine aggiunto, passionale dato da fortissimi impulsi e folgorazioni nei cui confronti la riflessione razionale, pur sempre viva e interessantissima, resta comunque ancillare e subordinata. Nella parola artistico-esistenziale di Pasolini, pertanto, la musica non costituisce

¹ P.P. PASOLINI, *Poeta delle ceneri*, in «Nuovi argomenti», 67-68 (luglio-dicembre 1980), p. 26, poi in *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarcossi, W. Siti, IV, Milano 1996 (1993), pp. 921-922 [TP, II, p. 1288].

un semplice oggetto d'indagine, come in altri registi o scrittori, ma risulta essere una delle chiavi d'accesso per accedere al suo universo e al suo pensiero.

Pasolini scrive *Poeta delle ceneri* nel 1966-67. L'anno precedente, nel 1965, egli aveva ultimato *Il cinema di poesia* e gli altri saggi sul cinema poi contenuti in *Empirismo eretico* (1972). In uno di questi, *Il non verbale come altra verbalità*, egli si avvicina ad uno dei luoghi a lui maggiormente cari e scrive: «Il non verbale, dunque, altro non è che un'altra verbalità: quella del Linguaggio della Realtà»². L'idea di una possibile semiologia della realtà – allora ritenuta eretica dalle voci più autorevoli della cultura italiana degli anni settanta ma profetica nei confronti della cosiddetta ‘testualità del reale’ ipotizzata anche da Derrida – lo porta così ad attribuire una privilegiata valenza espressiva alle forme linguistiche atte a cogliere il mistero ontologico, la sua sostanziale ambiguità che l'arte dei suoni sembra essere in grado di cogliere.

La musica, nell'essere linguaggio totale, epifanico, scevro da forme di asservimento referenziale, o ancor più onomatopeico, e da banali espedienti mimeticici, risulta così essere spesso al centro della sua riflessione, nonostante sia l'unico linguaggio artistico con cui Pasolini non si è confrontato direttamente nel corso della propria vita³. Già negli anni giovanili, prima del celebre incontro con Bach maturato nella primavera friulana, egli si era avvicinato alla musica di Beethoven in termini ‘assoluti’.

Folgorato dall'ascolto delle *Sinfonie* del musicista tedesco, in una lettera a Franco Farolfi del 1941 egli scrive:

...Ho innalzato la musica da un concetto puramente edonistico, casuale, labile, a una visione che potrei definire ‘spettacolare’. Ed ho mutato radicalmente certe convinzioni: per esempio, 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 mi sono accorto che, mentre prima per stare ad ascoltare una musica e capirla, dovevo ricorrere ad immagini e sentimentalismi, non ce n'è invece affatto bisogno: c'è in noi senz'altro qualcosa di musicale che diviene sentimento direttamente, senza bisogno di sentimentalismo, rimanendo musica, senza bisogno d'immagini. Tutto ciò lo puoi collaudare ascoltando Beethoven: ascolta un tem-

² P.P. PASOLINI, *Il non verbale come altra verbalità*, da un'intervista epistolare con S. Arecco, *Ancora il linguaggio della realtà*, in «Filmcritica», 214 (marzo 1971), in ID., *Empirismo eretico*, Milano 1991 (1972), p. 264 [ora in SLA, I, p. 1594]; il maiuscolo è presente nell'originale.

³ Gli anni trascorsi a Casarsa, com'è noto, hanno visto il giovane Pasolini alle prese col violino e con gli amati repertori bachiani. A nostro avviso, però, questa è stata un'esperienza breve e sostenuta dall'amicizia con Pina Kalz, a testimonianza che «quella della musica fu una brevissima avventura», E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano 1981², p. 57.

po 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 rivibrare 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, che imperversa nei concerti di musica varia e leggera, *organizzati* dall'EIAR con esasperante frequenza.

Ecco anche perché la *Sesta Sinfonia* di Beethoven è, fra quelle che ho sentito, quella che mi piace 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 *Settima*, 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)⁴.

Questa interessantissima lettera – che rivela delle inconsapevoli affinità con l'estetica maturata nel corso del Romanticismo⁵, soprattutto con l'autorevole ri-

⁴ P.P. PASOLINI, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Torino 1994, pp. 17-19 [*Lettere I*, pp. 23-25]. I corsivi sono presenti nell'originale.

⁵ In questa lettera Pasolini rivela infatti la sua sensibilità classico-romantica che tanto ricorda, da un lato, le sottili metafore fiabesche della letteratura musicale dei vari Hoffmann, Novalis e Wackenroder e, dall'altro, la riflessione estetica operata dalle voci maggiormente significative dell'universo filosofico coevo. La musica, infatti, agli inizi del XIX secolo era diventata oggetto privilegiato d'indagine nella speculazione dell'area tedesca. Fra il 1790 – anno di pubblicazione della *Critica del giudizio* di Kant – e il 1818 – anno in cui Schopenhauer scrive *Il mondo come volontà e rappresentazione* – assistiamo ad un capovolgimento totale dell'estetica musicale. Un vero e proprio ribaltamento che, grazie al ristretto arco di tempo in cui si compie, rappresenta uno dei fenomeni più interessanti della sua storia. La mancanza di tematizzazioni concettuali determinate e il non favorire il processo razionale, due connotazioni che rendono il linguaggio musicale un gradevole oggetto di piacere, portano Kant ad una generale diffidenza verso tale arte. L'ostilità alla razionalità e alla riflessione viene, invece, proprio il motivo della sua esaltazione e sopravvalutazione da parte dell'estetica romantica. Un primo motivo anticipatore della teorizzazione schopenhaueriana è rappresentato dalla novellistica di Hoffmann e Wackenroder, dove assistiamo alla messa a fuoco di alcune categorie del linguaggio musicale tanto care all'estetica romantica, quali l'asemanticità del mondo dei suoni e il loro esser voce del sentimento. Mentre la parola nomina l'interiorità umana, la profonda essenza della musica consiste invece nella presentazione immediata dello spirito, senza l'ausilio di qualsiasi referente esterno. La musica risale, pertan-

flessione di Robert Schumann⁶ – mette in luce il modo con cui il poeta si rivolge al linguaggio musicale ed è una significativa premessa al nostro percorso dove prenderemo in esame un preciso momento della sua produzione cinematografica a partire dal commento sonoro⁷.

La ‘svolta’ nell’allestimento delle colonne sonore

Secondo Bertini, la seconda fase del cinema pasoliniano, solitamente definita come ‘cinema d’élite’, segnerebbe una perdita d’interesse da parte del regista nei confronti della musica.

L’intuizione felice e illuminante delle sue prime opere (per ciò che riguarda la musica) [scrive Bertini] cede il passo a una più banale routine, il cui concetto guida

to, vertiginosamente la scala dei valori del mondo delle arti e, dall’estrema posizione in cui era stata confinata dalla critica kantiana, giunge ad essere posta al vertice supremo di positività. Schopenhauer esalta queste tematiche. Quando infatti assegna alla musica una funzione gnoseologica, egli la pone non solo come prima fra tutte le arti ma la colloca su un gradino superiore rispetto a queste. Essa infatti non si limita a rappresentare le idee o i grandi di obiettivazione della volontà – capacità questa che misura le altre arti – ma rappresenta la volontà stessa. La musica ora è il luogo della verità, la sua dimensione ha il potere magico di simbolizzare il mondo dell’interiorità. Molti anni dopo, nel 1871, il Nietzsche de *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, sarà pronto a raccogliere questa preziosissima eredità apportandovi degli ulteriori contributi personali. In questo clima culturale era così nata l’apoteosi della ‘musica assoluta’, considerata voce dell’assoluto inesprimibile, che ben si prestava a venire associata all’immagine del tempio dell’arte tanto cara ai romantici. Il tempio come luogo in cui l’artista è solo con se stesso, lontano da qualsiasi forma di contatto con la realtà circostante. Un’immagine che aveva associato i prodotti della creazione umana al piano idealistico della produzione inconscia, per cui l’artista appariva come un essere funambolico e le cui opere si presentavano come una salvezza dalla rovina e dalla corruzione del mondo. Per quanto riguarda questi problemi, si veda C. DAHLHAUS, *L’idea di musica assoluta*, Firenze 1988.

⁶ In uno dei suoi aforismi maggiormente noti il compositore tedesco dirà: «Il tuo detto, Florestano, per cui tu ami di meno la *Pastorale* e l'*Eroica* perché Beethoven stesso le ha così denominate, ponendo in tal caso dei limiti alla fantasia, mi sembra che si basi su un sentimento sincero. Se me ne chiedi però il perché, non saprei darti risposta», R. CALABRETTA, *Robert Schumann. Chopin e il virtuosismo romantico*, Venezia 1989, p. 50. Alla nostra introduzione di questa raccolta di scritti ci sia consentito rimandare per un approfondimento dei problemi relativi sopraccitati.

⁷ Sulla base delle medesime considerazioni va anche contestualizzato il rifiuto, meglio le perplessità, di Pasolini nei confronti del teatro d’opera, dove la musica è costretta ad assecondare le esigenze del verso poetico. Per quanto riguarda quest’ordine di problemi, con tutte le oscillazioni nelle relative prese di posizione, ci sia consentito rimandare al nostro *Pasolini e la musica*, Pordenone, 1999, pp. 161-164.

è [...] la rielaborazione o la creazione di musica ‘illustrativa’ secondo il costume o l’epoca del film. La musica, per quanto impeccabilmente appropriata, si limita – per usare la formulazione pasoliniana – a un’applicazione ‘orizzontale’⁸.

Quest’affermazione è molto discutibile. È vero, infatti, che in alcuni film del ‘cinema d’élite’, basti pensare a *Porcile*, Pasolini ridimensiona fortemente la presenza della musica, in gran parte diegetica, all’interno del racconto cinematografico⁹, ma sarebbe più corretto dire che ne ripensa le funzioni, senza che questo comporti una perdita del suo interesse. Contrariamente a quanto accadeva in *Accattone*, *Mamma Roma* e il *Vangelo secondo Matteo*, dove i repertori bachiani affollavano molte sequenze per lunghi tratti del racconto cinematografico e con una funzione didascalica¹⁰, ora la musica si presenta con modalità molto differenti e, nonostante le mutate parvenze, è pur sempre importantissi-

⁸ A. BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma 1979, p. 68. Quando Bertini parla di ‘applicazione orizzontale’ si riferisce all’interessantissimo e lungimirante saggio di Pasolini sulla musica da film, dove il regista distingue, appunto, fra un’‘applicazione orizzontale’ e un’‘applicazione verticale’. «L’applicazione orizzontale [scrive Pasolini] 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 una 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. 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 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». Questo testo si trova nelle Note di copertina dell’LP di E. MORRICONE, *La musica nel cinema di Pasolini* (GM73001) 1984 [ora in PC, II, pp. 2795-2796] ed è riportato anche in BERTINI, *Teoria e tecnica...* cit., pp. 114-115.

⁹ Non a caso, la colonna sonora di questo film è di soli 1403”, come riportato dal programma musicale della S.I.A.E.

¹⁰ In questo caso adoperati per la «sacralizzazione del sottoproletariato» come egli stesso dirà.

ma nel perseguire delle ben precise finalità¹¹. Il ‘cinema d’élite’ vede, innanzitutto, dei significativi mutamenti nella scelta dei repertori, per cui quelli bachiiani e vivaldiani del ‘cinema nazional-popolare’ ora vengono sostituiti da quelli di Mozart, dalle cui opere Pasolini dice di aver imparato a conoscere la «leggerezza mortuaria»¹²; le situazioni danzanti, vera e propria cifra stilistica di tutto il suo cinema, ora si presentano sotto diverse movenze, e il silenzio spesso s’impone come cifra stilistica determinante. Ciò che va maggiormente sottolineato, in quanto vero e proprio comun denominatore delle colonne sonore di *Edipo re* e *Medea*, è però la presenza delle culture musicali extraeuropee, quelle che Roberto Leydi significativamente definisce come ‘l’altra musica’, mentre negli *Appunti per un’Orestiade africana*, compare il jazz di Gato Barbieri.

‘L’altra musica’ nella trilogia tragica

L’interesse di Pasolini verso le culture musicali extraeuropee, coltivato con grande attenzione e ancor più sorprendente profondità, non deve stupire. L’autore del *Canzoniere italiano* e di tanti scritti polemici in cui denunciava la scomparsa in Italia delle culture popolari, anche musicali quindi¹³, non poteva non

¹¹ Lo stesso Pasolini, nelle note conversazioni con Duflot, dichiara la sobrietà musicale di questi suoi film. «In *Teorema* la musica è religiosa, ma su uno sfondo molto attenuato; in *Porcile* non esiste quasi più, e in *Medea* mi sto chiedendo se non farne del tutto a meno». Egli poi chiarisce le motivazioni di questa sobrietà. «Quando ho cominciato a illustrare i miei film, non avevo niente da perdere, lo facevo in totale libertà, con spudoratezza e ingenuità; adesso mi controllo e diffido dell’illustrazione musicale. Molto spesso può dissimulare debolezze stilistiche o tecniche. [...] Penso, ora, che il commento musicale è di per sé un artificio del cinema di convenzione, e pone un problema tecnico molto arduo. Forse avrà notato che i frammenti musicali di *Porcile* sono delle arie eseguite direttamente dai protagonisti? [...] Ho voluto sopprimere del tutto lo sfondo musicale, in quanto commento, e integrarlo nell’insieme del film per porre in rilievo il contrasto tra le parti sonore e quelle mute», P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, Roma 1983 (P.P. Pasolini, *les dernières paroles d’un impie* [1969-75], Paris 1981²), pp. 109-110 [ora in SPS, pp. 1511-1512].

¹² «Ho cambiato carattere, ho aggiunto nuovi elementi alla mia psicologia. Il merito è stato soprattutto di Elsa Morante. Lei mi ha insegnato ad amare la leggerezza, per esempio la leggerezza mortuaria di Mozart. Ho imparato ad amare Mozart, e lo amo nonostante non sia nelle mie corde [...] perché questo male profondo che si espia in leggerezza, che vince il dolore con la leggerezza, sarà forse più santo della santità canonica, ma io sono per quest’ultima», N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino 1989, p. 361.

¹³ «[La gioventù] avanza al suono di una marcia fatta di cattiva musica, con l’attenzione requisita da una televisione retrograda, incoraggiata da un cinema spesso innominabile, da una sessualità anarchica. Non è musica d’arte o d’amore, questa, ma uno sterile balbettio che obbliga la gioventù a rifugiarsi nella produttività consumistica. Ecco perché la gioventù

subire il fascino delle melodie indiane, dei ritmi dell’Est, del canto liturgico orientale a cui egli aveva prestato ascolto nel corso dei suoi viaggi. Valgano per tutti alcuni bellissimi adagi che si trovano ne *L’odore dell’India*:

Così arriviamo sotto la Porta dell’India, che, da vicino, è più grande di quanto sembri da lontano. [...] Ma, dentro, nella penombra dell’arco, si sente un canto: sono due, tre voci che cantano insieme, forti, continue, infervorate. Il tono, il significato, la semplicità sono quelli di un qualsiasi canto di giovani che si può ascoltare in Italia o in Europa: ma questi sono indiani, la melodia è indiana. Sembra la prima volta che qualcuno canti al mondo. Per me: che sento la vita di un altro continente come un’altra vita, senza relazioni con quella che io conosco, quasi autonoma, con altre sue leggi interne, vergini.

Mi pare che ascoltare quel canto di ragazzi di Bombay, sotto la Porta dell’India, rivesta un significato ineffabile e complice: una rivelazione, una conversione della vita. Non mi resta che lasciarli cantare, cercando di spiarli dall’angolo di fin-to marmo della grande porta gotica: sono distesi sul nudo pavimento, sotto la cappa buia della volta ogivale, e alla rada luce lattiginosa che viene dal piazzale sul mare. Coperti di stracci bianchi, attorno ai fianchi, e con quelle teste nere: non si riconosce l’età. Il loro canto è completamente senza allegria, segue una sola frase musicale sfiatata e accorante. [...] Nell’interno di quella vita, di cui io ho solo nella retina un primo calco della superficie esterna, cantano una canzone (per loro vecchia e familiare, quanto per me è novità pura) cui io demando l’incarico di esprimere qualcosa di inesprimibile, e che solo i giorni futuri che mi aspettano qui, da domani, potranno piano piano svelenire ed equilibrare¹⁴.

La bellezza di queste musiche, testimoniata anche altrove, sorprendeva quindi Pasolini che – com’era sua consuetudine – restituisce questo stupore poeticamente.

I suoi rapporti con la musica etnica non si fermano, però, a livello di suggestioni poetico-letterarie. È significativo che la propria discoteca contenesse circa trenta LP di musica africana e dei paesi dell’estremo oriente¹⁵ e ancor più la

tace ed è lei, del resto, che scrive la storia», P.P. PASOLINI, *L’unica anormalità che la società tollera ancora è la donna*, in *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, a cura di M. Gulinucci, Roma 1995, p. 152.

¹⁴ P.P. PASOLINI, *L’odore dell’India*, Parma 1994 (Milano 1962), pp. 11-12, 15 [ora in RR, I, pp. 1201, 1203-1204].

¹⁵ Questo l’elenco dei dischi di musica etnica conservati nella discoteca di Pasolini: *A musical anthology of the Orient*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, LAOS; *A musical anthology of the Orient*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, CAMBOGIA; *A musical anthology of the Orient*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, AFGHANISTAN; *A musical anthology of the Orient*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, IRAN I/II; *A musical anthology of the Orient*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, INDIA I/II/III/IV; *A musical*

circostanza che lo vede molte volte impegnato, durante le riprese, a registrare i canti e le musiche dei paesi in cui girava i propri film¹⁶, rivelando una straordinaria sensibilità e le consuete intuizioni nei confronti di generi e repertori che allora la musicologia italiana, nel migliore dei casi, ignorava o a cui negava la dignità artistica.

Nell'*Appunto 103* di *Petrolio* troviamo così una pagina di estremo interesse che vede Pasolini nelle vesti dell'etnomusicologo, intento a raccogliere musica popolare a Kathmandu.

Scrive Pasolini:

Io mi trovavo a Kathmandu, e mi ci trovavo perché tra i miei 'hobbies' c'è quello di raccogliere musica popolare. Non sapevo che proprio in quei giorni a Bhadgaon ci fosse una grande festa popolare e religiosa, corrispondente presappoco alla nostra Pasqua o al nostro Natale¹⁷.

anthology of the Orient, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, TUNISIA; *A musical anthology of the Orient*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, TIBET I [con appunti per *Medea*] /II/III; *A musical anthology of the Orient*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, JAPAN I/II/III/V/VI; *An anthology of African Music*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, THE MUSIC OF THE DAN; *An anthology of African Music*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, MUSIC FROM RWANDA; *An anthology of African Music*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, THE MUSIC OF THE BA-BENZÉLÉ PIGMIES; *An anthology of African Music*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, ETHIOPIA I COPTS; *An anthology of African Music*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, NIGERIA HANSA MUSIC I; *An anthology of African Music*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, THE MUSIC OF THE SENUFO; *An anthology of African Music*, International Institute for Comparative, Musicaphon, 1968, CIAD (KANEM); *Disco di musica Japponese*, King, 1967; Peking Opera, *La Lanterna rossa*, 1967; *Fish-drums are beating from the celebration of bumper harvest*, China record, Pechino, 1964; Ahmed Shawky, *Magnum Laila*, Consiglio Superiore della Letteratura Arti e Scienze Sociali della Repubblica Araba Unita, s.d.; *Bitola Babam Bitola*, Macedonian folk songs and dances, Jugoton, s.d.; *Canti indipendenti del Congo* e l'ultimo discorso di Lumumba, Italia Canta [forse inizio anni sessanta]; *Russische Lieder und Chöre*, Don Kosaken Chor Serge Jaroff, Deutsche Grammophon, s.d.; *Canti popolari e religiosi russi*, Coro del Pontificium Collegium Russicum, Music 1962; The Canby singers, *The dove descending Choral Music* (Edward Tatnall dir.), Canby, Nonesuch, 1967; Paco Ibanez, *Los unos por los otros* (La poesia española de hoy y de siempre), Polydor, s.d.; Eddmondo Aldini canta Theodorakis, *Canzoni in esilio*, Ricordi [con dedica «alla signora Susanna» 1970], s.d.

¹⁶ Basti pensare a *Il fiore delle Mille e una notte*, la cui colonna sonora è costituita dalle registrazioni sonore realizzate dallo stesso Pasolini durante le riprese del film.

¹⁷ «[...] Nella piazzetta c'era un'animazione insolita. [continua l'*Appunto*] E si sentivano canti e musiche lontani. Cosa questa, assolutamente normale, verso sera, nel Nepal, perché nelle stanzette dei templi si raduna sempre della gente a cantare, accompagnandosi con due

Quest’immagine, molto suggestiva, testimonia ancora una volta la prontezza, sostenuta dalle consuete folgorazioni, con cui Pasolini sapeva cogliere dei fenomeni che invece sfuggivano agli ‘addetti ai lavori’. Basti pensare che il *Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia* (Roma, 29 novembre - 2 dicembre 1973), promosso dall’Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari dell’Università di Roma, dall’Istituto Accademico di Roma e da altre associazioni,

o tre antichi strumenti. Ma quei canti e quelle musiche che risuonavano a tratti vicine a tratti lontane sulla piazzetta di Bhadgaon, avevano qualcosa di speciale. Ben presto apparvero gruppi di gente che avevano in mano delle piccole torce, poco più grandi di fiammiferi, e dei piattini di ottone con delle piccole offerte: fiorellini rossi, un po’ pestati, della polvere anch’essa, forse una spezia, mezzo pugno di riso, dei peperoncini, e altre sostanze indefinibili, tra l’arancio e il purpureo, tutte stranamente fradice e come appassite, e nel tempo stesso preziose. [...] Ma io non mi scoraggiai: il mio interesse verso tutto ciò che mi accadeva era – per un raccoglitore di musica popolare – troppo emozionante e reale. E poi io non riesco a sentire mai alcuna differenza razziale, e neanche sociale e storica. Proprio per natura. [...] Ma, soprattutto, cosa straordinaria, esaltante per me, dappertutto, intorno, c’erano gruppi di uomini e ragazzi che suonavano degli strumenti, contemporaneamente: qualche gruppo era povero e sparuto, con dei rozzi strumenti arcaici e l’immancabile rustico tamburo. Altri gruppi, invece, erano numerosi: delle vere e proprie bande. E questi avevano anche degli strumenti moderni: addirittura dei violini e dei tromboni, benché suonassero dei loro vecchi motivi. Non sempre, però, qualche motivo mi pareva essere europeo: probabilmente inglese, assimilato e elaborato durante il dominio coloniale. Che tanti gruppi di persone suonassero contemporaneamente qua e là, in quello spiazzo, era già, ripeto, per me, una cosa straordinaria ed esaltante. Ma era poco in confronto a quello che mi aspettava di lì a poco. Tutti i gruppi, che suonassero o portassero semplicemente delle offerte votive, dopo avere indugiato un po’, allegramente, scendevano giù per la strada verso la campagna. Io mi mescolai ad essi. [...] Si sentiva una musica, raffinata e selvaggia, molto più vicina alla musica occidentale che quella di qualsiasi altro paese orientale: una musica che sorgeva come per miracolo, fitta e festante, in mezzo alla folla. Rapidamente essa si avvicinava, e rapidamente, dopo aver risuonato assordante agli orecchi di coloro che l’incrociavano, spariva alle spalle, verso la città. Rapidamente, sì, per quanto ciò possa sembrare strano, data la lentezza con cui la folla, nei due sensi inversi procedeva. Ma era così. Io camminavo, spinto qua e là dalla ressa, tenendo alto il mio registratore. Le musiche arrivavano, si incrociavano, sparivano. A suonare, ripeto erano uomini, anche anziani, e ragazzi. Ma la maggioranza era di questi ultimi. E tutti erano ridenti, partecipi della felicità generale, e, come sempre i giovani, desideravano farsene campioni», P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino 1992, pp. 445, 446, 447-448 [RR, II, pp. 1714-1715, 1716-1718]. Questo desiderio sfuggiva, invece, alla cultura italiana: «Gli italiani non sono mai stati fonologi! [scrive Pasolini] Se qualche registrazione per caso c’è, essa non risale oltre l’anno dell’invenzione dei registratori. Poco, rispetto al ‘continuo’ della tradizione orale italiana, anche a voler interessarci di tale tradizione dagli anni intorno all’unità d’Italia in poi. [...] Se lo ‘studio dei suoni della parola’ è nella nostra patria trascurato, lo è ancor più ‘lo studio dei suoni della lingua’», P.P. PASOLINI, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in «Nuovi Argomenti», n.s. 1 (gennaio 1966), poi in Id., *Empirismo...* cit., pp. 54, 56 [SLA, I, pp. 1311 e 1314].

aveva sicuramente segnato un autentico spartiacque nella storia della cultura musicale italiana¹⁸, ma giungeva allo stesso tempo spaventosamente in ritardo nei confronti delle altre europee. Pasolini, come ci è stato riferito¹⁹, era presente a questo appuntamento – ancora una volta con il consueto tempismo nel cogliere gli eventi importanti della vita culturale italiana – seguendone i lavori.

Cosa trovava Pasolini nelle culture musicali popolari appartenenti alle tradizioni extraeuropee? Perché questi riti musicali lo affascinavano al punto da voler diventare idealmente un etnomusicologo alla ricerca di canti in via di estinzione da preservare registrandoli? Queste culture, come egli afferma ne *L'odore dell'India*, sono le sole in grado di «esprimere qualcosa di inesprimibile». Ancora una volta, parimenti a quanto aveva fatto in *Poeta delle ceneri*, egli affida alla musica il compito supremo: un compito di natura metafisica, negato agli altri linguaggi artistici. Nel fare questo, egli ora non pensa a Beethoven quanto alla musica popolare. Una musica senza padri, che sfugge a qualsiasi tentativo di caratterizzazione temporale, alle maglie della scrittura e, in genere, ad ogni tentativo di connotazione.

Non a caso, a proposito delle sue scelte musicali per *Edipo re*, Pasolini dirà:

Si tratta di musica popolare romena. Inizialmente avevo pensato di girare *Edipo* in Romania, per cui feci un viaggio di riconoscimento in cerca di luoghi adatti. Ma non andò bene. La Romania è un paese moderno, le campagne si trovano in piena fase di industrializzazione; stanno distruggendo tutti i vecchi villaggi con le case di legno, ormai non resta quasi più niente. Perciò abbandonai l'idea di girare il film lì, ma in compenso trovai certi motivi popolari che mi piacquero moltissimo perché erano estremamente ambigui: qualcosa a mezza via tra i 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 intendeva fare dell'*Edipo* un mito, avevo bisogno di musica che fosse astorica, atemporale²⁰.

In *Edipo re* ho inserito arie del folklore romeno [ribadirà altrove]: arie ambigue

¹⁸ Nei molteplici congressi musicali tenutisi dal 1921 al 1969 l'etnomusicologia era stata praticamente ignorata. Lo stato della ricerca e documentazione di questa nascente disciplina in Italia allora era in ritardo, come aveva denunciato Carpitella nel suo intervento d'apertura dei lavori, e non ancora chiaro era il suo statuto, come aveva ribadito Cirese nella propria relazione. Date queste premesse, era ovvio che la conoscenza dei repertori extraeuropei allora fosse molto limitata e superficiale, confinata ad un atteggiamento di semplice curiosità che sviliva queste culture della loro carica dirompente e, soprattutto, della loro posizione alternativa nei confronti della musica occidentale e del linguaggio tonale. Un atteggiamento di vero e proprio colonialismo musicale, tipico della cultura occidentale.

¹⁹ La notizia ci è stata data da Pietro Sassu, anch'egli partecipe a quel convegno.

²⁰ P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma 1992 (London 1969), pp. 114-115 [ora in SPS, p. 1366].

in cui si riconoscono influenze slave, arabe, greche... e che hanno come funzione di trascendere la storia, di sfumare la localizzazione storica. In questo caso preciso, la musica si fa atemporale e aumenta il mistero indefinibile del mito²¹.

Proprio queste sono le motivazioni che rendono la musica etnica ideale cornice per la ‘trilogia’ sul teatro tragico greco: la sua condizione ‘astorica, atemporale’²². Non va dimenticato che, secondo Pasolini, il mito si configura come un «prodotto della storia umana; ma essendo diventato un mito è diventato un assoluto»: di conseguenza «non è più caratteristico di questo o di quel periodo storico; piuttosto appartiene, per così dire, a tutta la storia»²³. Questo spiega perché nel corso dei film vi sia una costante tensione ad allontanare il racconto da riferimenti precisi che possano servire da elemento contestualizzante.

Se, ad esempio, nella scelta dei costumi di *Edipo re* sono evidenti influenze di culture arcaiche (dall’azteca, alla sumera e africana)²⁴; tutta l’ambientazione del film nell’incantevole regione meridionale del Marocco, con i colori alieni del paesaggio, manifesta l’evidente tensione a rifuggire qualsiasi forma di citazione²⁵. Il luogo scelto come set cinematografico, come aveva accortamente notato Paolo Volponi, viene investito di novità, e isolato da ogni sua «precedente verità, contingenza e da qualsiasi prospettiva e rapporto»²⁶. La realtà nei suoi film – come notano i fratelli Taviani – non è propriamente un’immersione nella dimensione fisica e trasparente del reale; essa è piuttosto un sogno, un sogno ‘ideologizzato’ di freschezza e di vitalità perdute, una promessa di nuovi miti²⁷.

²¹ PASOLINI, *Il sogno...* cit., p. 109 [SPS, p. 1510].

²² Ricordiamo brevemente che già nel *Vangelo secondo Matteo* Pasolini si era servito della *Messa Luba* congolese, perseguiendo però diverse finalità.

²³ PASOLINI, *Pasolini su Pasolini...* cit., p. 115 [ora in SPS, p. 1366].

²⁴ «I costumi [dirà a tal fine Pasolini] sono inventati quasi arbitrariamente. Ho consultato opere sull’arte azteca, sui Sumeri; altri provengono direttamente dall’Africa nera, perché la preistoria è stata praticamente la stessa ovunque. E avrei voluto insistere su questa linea, rendere i costumi ancora più arbitrari e preistorici, ma non ho avuto tempo per approfondire», da J.A. FIESCHI, *Pier Paolo Pasolini: ‘Edipo re,’ entretien avec J.A. Fieschi*, in «Cahiers du Cinéma», 195 (novembre 1967), in *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un’illusione. Il cinema, i film*, a cura di L. Betti, M. Gulinucci, Associazione ‘Fondo Pier Paolo Pasolini’, Roma 1991, p. 161.

²⁵ I paesaggi del Marocco in lui avevano ancora una volta suscitato emozioni poetiche: «Certì rosa e verdi stupendi, [dirà] berberi quasi bianchi, però ‘alieni’, remoti, come doveva essere il mito di Edipo per i Greci: non contemporaneo, fantastico...», A. ARBASINO, *Un solo nemico mi fa paura: il sole*, in «Il Giorno» (11 novembre 1966), in M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*, Firenze 1996, p. 19.

²⁶ P. VOLPONI, *Prefazione a Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi*, a cura di M. Mancini, G. Perrella, Roma 1981, p. XII.

²⁷ P. - V. TAVIANI, *Paysages*, in «Cahiers du Cinéma», Hors-Série 9 (1981), p. 73.

Parimenti in *Medea* la laguna gradese, divenuta l'universo concreto delle verità che il Centauro consegna al giovane Giasone, viene elevata a simbolo dell'universo in cui «tutto è santo». Nel far questo, il regista 'purifica' questo luogo, parimenti agli altri del film, da qualsiasi parametro referenziale, consegnandolo in una dimensione spazio-temporale non identificabile.

La volontà di allontanarsi dall'immagine tradizionale e canonica della greicità e, soprattutto, di sottrarre le due tragedie dall'orizzonte della storia per situare invece in quello del mito, astorico per l'appunto, viene perseguita anche musicalmente con delle colonne sonore che sfuggono a qualsiasi funzione informativa, oppure contestualizzante in senso lato. In questi film la musica non è un semplice commento, non adempie a delle funzioni di carattere didascalico, ma assume piuttosto le movenze di un linguaggio remoto che sembra provenire da un mondo estraneo a quello dei dialoghi e della narrazione²⁸. Quando essa appare è sempre ambigua, senza un senso preciso, contrariamente a quella di Bach nel cinema nazional-popolare, orientata invece secondo una netta semanticità. Ora essa indica la realtà pura e semplice, la presenza delle cose e la loro significazione.

Pasolini stesso, che in *Edipo re* si assume anche il compito del coordinamento musicale, commenta le sue scelte in questi termini:

La musica strana che risuona in tutto quel silenzio, dà all'ora l'aria del miracolo: è la solita musica popolare antica, simile a quella dei negri, che obbedisce ad altre regole che le nostre. L'immensità dell'orizzonte ne è misteriosamente invasa. Met-

²⁸ Una scelta che comporterà a Pasolini numerose critiche, anche da parte di Vittorio Gelmetti. Secondo il musicista, l'uso caotico della musica nel cinema di Pasolini tenderebbe a contraddirre la funzione informativa ed educativa che lo stesso regista afferma di aver ben presente come obbiettivo. Egli parla così di «caos informativo» che questo impiego destorificato della musica consegue e asserisce che, nel fare questo, il regista si rivela partecipe degli interessi dell'industria cinematografica e non fautore dell'autentica diffusione della cultura. Gelmetti pertanto conclude che, se sino a quel momento (1963), Pasolini aveva fatto le sue scelte basandosi esclusivamente sul proprio gusto e sull'istinto personale, era ora necessario ch'egli s'impegnasse ad affinare le proprie competenze musicali per contribuire in maniera efficace alla divulgazione della musica classica. A tal fine si veda V. GELMETTI, *La musica nei film di Pasolini*, in «Filmcritica», 151-152 (novembre-dicembre 1964), p. 570. Un discorso analogo andrebbe fatto per le citazioni pittoriche. «Non sarà forse un caso [commenta Marchesini] che Pasolini, nel momento in cui sceglie di ispirarsi a Masaccio, proceda sempre cercando di non riprodurre nelle inquadrature un quadro, fuggendo la citazione per recuperare una sostanza, un modo di vedere certe facce, certa gravità della materia. Sono allora i costrutti masacceschi ad attrarre Pasolini, in quanto capaci di interpretare la sacralità delle cose e restituire con immagini altamente pregnanti i tragici destini dei suoi personaggi», A. MARCHESINI, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*, Firenze 1994, pp. 19-20.

te addosso insieme piacere e terrore: rende insieme più piccolo e immensamente più grande, più familiare e disumano, quel lungo tratto di strada nel deserto²⁹.

In riferimento ad un ‘concertino’ fra il pastore di Corinto e il suo garzone (episodio presente nella sceneggiatura ma poi omesso)³⁰, scrive:

I suoi occhi allegri di suonatore, sprizzano allegria, sfida e graziosa indisciplina. L’anziano suona serio il suo strumento, uno strumento rozzo e strano, che suona vera musica popolare, di allora e di sempre: la musica del mito della terra³¹.

La sceneggiatura di *Edipo*, felice circostanza, contiene molti riferimenti alla colonna sonora del film. Pasolini rende esplicite le intenzioni che animano le sue scelte, apendo squarci poetici molto suggestivi, che costellano ripetutamente queste pagine.

Il frastuono delle musiche popolari che risuonano ora qua ora là, sembrano il segno della vera realtà del mondo, che a Edipo ora è sfuggita³². [...] Portate dal vento giungono dal santuario più forti le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi³³.

Suoni carichi di «antichi presagi», indefinibili, provenienti da un altrove lontano e irreale: solo queste melodie potevano contrappuntare le sequenze del film. In *Edipo* e *Medea*, infatti, assistiamo al ribaltamento nel rapporto fra le componenti verbali e le espressioni non mediate concettualmente, ossia quelle visive e, in particolar modo, sonore. In questi due film l’assenza dei dialoghi, soprattutto in *Medea*, si pone quale fatto manifesto e caratterizzante un’evidenza narrativa non concettualizzabile dalle parole. La natura astratta della musica e, in particolare, della musica etnica, dove l’asemanticità viene elevata

²⁹ P.P. PASOLINI, *Edipo re*, in Id., *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano 1991, pp. 388-389 [ora in PC, I, p. 999].

³⁰ Nella realizzazione filmica la musica è stata poi omessa. Questo fatto non è assolutamente rilevante e non contraddice le nostre argomentazioni. Com’è noto, secondo Pasolini la sceneggiatura viveva una condizione particolare nel suo essere «struttura che vuol essere altra struttura», citando un suo saggio del 1965 (*La sceneggiatura come ‘struttura che vuol essere altra struttura’*), in PASOLINI, *Empirismo...* cit., pp. 188-197 [SLA, I, pp. 1489-1502]. Il testo di una sceneggiatura, pertanto, può contenere delle allusioni al prodotto finito, indipendentemente dalla sua effettiva realizzazione nel film. Ciò che a noi interessa, quindi, è il modo con cui Pasolini pensava alla presenza e alla funzione della musica in *Edipo* e in tutti i film della trilogia.

³¹ PASOLINI, *Edipo...* cit., p. 363 [PC, I, p. 978].

³² *Ivi*, p. 381 [PC, I, p. 993].

³³ *Ivi*, p. 382 [PC, I, p. 994].

alla massima potenza grazie alla sua distanza dalla grammatica normativa tipica invece del linguaggio occidentale, subentra allora alla dialettica, sempre limitata e povera nell'esprimere i sentimenti dei personaggi.

A ragione Serafino Murri, parlando di *Edipo re*, scrive:

Se in precedenza alla parola spettava il compito di condurre la riflessione, di esprimere le emozioni dei personaggi, di chiarificare la vicenda, mentre alle suggestioni pittoriche, al gusto del bianco e nero e dei ritmi fratti del cinema muto, spettava il compito di evocare un clima generale, in qualche modo estetizzante, ora è l'immediatezza delle componenti sonore e visive dell'immagine nella quasi totale assenza di dialogo a creare una 'evidenza narrativa' non concettualizzabile, laddove la parola, lo strumento dialettico borghese, non è più che uno dei componenti dell'immagine, componente il più delle volte ellittico, oscuro, involuto, a cui spetta il compito di creare semmai un clima emotivo ed estetizzante³⁴.

In *Edipo* e *Medea* troviamo anche interminabili silenzi, rumori primordiali, urla, gesti e poche parole, che inoltre risuonano oscure e indecifrabili.

Per l'allestimento delle colonne sonore di questi film, Pasolini si serve di motivi popolari rumeni e balcanici, arrangiati da Luigi Malatesta³⁵, di musiche rituali giapponesi e l'*Introduzione dell'Adagio* dal *Quartetto n. 19 in Do maggiore K 465* 'delle dissonanze' di Mozart, per quanto riguarda *Edipo re*³⁶; per *Medea*, invece, utilizza musiche della tradizione giapponese, iraniana, bulgara e tibetana³⁷.

Quale ulteriore novità, bisogna poi citare la presenza della musica jazz che, negli *Appunti per un'Orestiade africana*, viene affidata a Gato Barbieri³⁸, la cui

³⁴ S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1994, p. 90.

³⁵ A Malatesta si devono anche alcuni brani originali che figurano nel corso del film, e precisamente: *Nenia per flauto*, *Melodia per corno* e *Ritmo continuo*.

³⁶ A completamento della descrizione della colonna sonora del film, vanno citate altre presenze. Durante il prologo troviamo, infatti, una marcetta bandistica (*Fulgida*, di Antonio Fuselli, 1917), e *In Santa Lucia* di Otto Stransky, un ballabile molto in voga durante gli anni trenta.

³⁷ Queste scelte di Pasolini non devono stupire. In contesti differenti, ricordano l'*Antigonae* e l'*Oedipus der Tyrann* di Carl Orff, dove la fredda ritualità viene sottolineata dalla strumentazione africana della partitura.

³⁸ Frammenti jazz erano stati precedentemente utilizzati in *Accattone* (1961), con il *St. James Infirmary blues* di William Primrose e ne *La rabbia* (1963), dove l'esplosione di questo genere di musica era stato commentato in termini negativi. Nelle sequenze dedicate alla *Voce dell'umorismo sciocco*, dove vengono indagate le forme di divertimento del dopoguerra, troviamo infatti una breve riflessione sull'esplosione del jazz: «A quanto pare il jazz non conosce barriere e confini, perché affratella nel ritmo frenetico del cosiddetto divertimento gli uomini di tutte le latitudini e di tutte le fedi. Insomma Gershwin e Armstrong hanno bat-

performance non accompagna il film dall'esterno, ma piuttosto diviene presenza diegetica, in sintonia quindi con le tendenze del cinema d'élite. Nella sequenza girata al Folkstudio di Roma, Barbieri e il suo gruppo vengono ripresi in una vera e propria *jam-session* assieme ad Archie Savage e Ivonne Murray. In particolar modo improvvisano sui versi del monologo di Cassandra. Una sequenza di estremo interesse che, come nota Antonio Costa, avanza «la possibilità di affidare a effetti di pura musicalità, di pura sonorità la ‘traduzione’ delle parole del coro e del monologo di Cassandra che prevede la propria morte»³⁹.

Il coro tragico

Quest'ultima circostanza è molto importante e diviene una prima caratteristica dell'utilizzo della musica etnica e jazz nella trilogia classica. Oltre ad avere una privilegiata funzione simbolica, come vedremo poco oltre, questa musica assolve l'importante funzione di coro tragico. Già a proposito di *Edipo*, nel corso delle conversazioni con Jon Halliday, Pasolini aveva detto:

In un certo senso [i canti popolari] sono il sostituto di quello che era il coro nella tragedia greca. Naturalmente non potevo interrompere l'azione e mettere un gruppo di persone o una persona sola che facesse i commenti del coro, i cosiddetti stasimi tra un episodio e l'altro, e allora ho deferito a questo canto incessante, continuo e lontano di popolo, la funzione sia pure embrionale di coro⁴⁰.

tuto Carlo Marx», P.P. PASOLINI, *La rabbia*, dattiloscritto originale con correzioni manoscritte, conservato presso l'Associazione ‘Fondo Pier Paolo Pasolini’ di Roma, p. 7, ma vedi anche MARCHESINI, *Citazioni pittoriche...* cit., p. 62. Questo testo pasoliniano sul jazz viene commentato con delle sequenze di alcuni quadri di Ben Shahn (*Chicago*, *Quartetto*, *Il suonatore cieco*, *L'oratore del 4 luglio*) che, secondo l'analisi di Marchesini, si rivelano particolarmente efficaci. Oltre all'evidente richiamo tematico, esse sono attinenti per altri motivi. «Il commento della voce in prosa [scrive Marchesini] intercalando parole come ‘conformista’, ‘ridicolo’, ‘umorismo’, ‘volgarità’ non fa altro che estrarre quel substrato di provincialismo, gretto e insieme bonario, dell’America immortalata dal pittore. L’occhio caricaturale di Ben Shahn filtra dunque l’analisi pasoliniana del jazz, una delle forme più esaltate dell’evasione di massa: ai quadri seguono infatti scene di folle scatenate a ritmo di musica. Fra le forme più subdole di omologazione, Pasolini addita dunque proprio il jazz, nella sua populistica e volgare proposta di ‘fratellanza’», *ivi*, p. 63.

³⁹ A. COSTA, *Pasolini: eresia semiologica e scrittura tragica*, in *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura*, Torino 1993, p. 153.

⁴⁰ O. STACK, *Pasolini on Pasolini* (London 1969), in *Pier Paolo Pasolini. Le regole...* cit., p. 161.

Parimenti, nella sua *Nota per l'ambientazione dell'Orestiade in Africa*, egli scrive:

Basta pensare, per esempio, a che stupenda funzione potrebbero avere i cori in un film africano: basta prendere la gente di qualche villaggio (direi senz'altro dell'Africa cosiddetta 'sudanese' le cui istituzioni monarchiche, sotto la veste dell'arabizzazione, conservano elementi della monarchia faraonica egiziana, discesa in tutta l'Africa equatoriale del Nord, attraverso la Nubia), e dire a questa gente: 'Cantate e ballate', ed ecco che i cori greci sembreranno rivivere: basterà stampare come didascalia sotto quelle voci 'selvagge' che cantano le parole chiarificatrici e evocatrici del coro. [...] Basti pensare a una figura come quella di Cassandra, che prevede, anzi vede fisicamente la propria morte – che avverrà fra poco dentro la casa del Re – e la descrive: anche questo 'a solo' di Cassandra potrebbe essere tutto cantato, in quella specie di trance che prende spesso i negri quando cantano. Come si vede, il film in qualche modo rientrerebbe in un genere già familiare ai pubblici: il musical. Ma si tratterebbe di un musical tragico, quella tragicità mistica che è tipica del canto negro⁴¹.

Anche in *Medea* troviamo simili situazioni. Quando le donne della comunità colchica sono intente a lavorare e cantano coralmente – si tratta di un canto corale polifonico bulgaro – anticipano gli eventi futuri, ossia l'arrivo degli Argonauti e la sorte a cui andrà incontro Medea dopo aver incontrato Giasone. Non a caso il testo di queste canzoni, idealmente, recita: «Cadremo come morti per terra / e quando riapriremo gli occhi / vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio. / Mentre staremo pregando / cadremo per terra come epilettici / e quando ci rialzeremo non conosceremo più Dio»⁴². La valenza profetica di queste parole è evidente e, non a caso, le scene seguenti vedranno compiersi questi fatti.

L'enorme importanza che Pasolini attribuisce al coro rivela, quindi, un programma che non è meramente cinematografico. Inoltre, quale elemento di primaria importanza, va ricordato che questo uso della musica nell'*Orestiade*, in *Edipo* e *Medea* restituisce ad essa una delle principali funzioni attribuite dalla

⁴¹ *Nota per l'ambientazione dell'Orestiade in Africa*, in Pier Paolo Pasolini. *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone 1979, pp. 80-81 [PC, I, pp. 1199-1201]. Serafino Murri commenta in questi termini le scelte pasoliniane: «La funzione del coro e quella del verso vengono così unificate da un canto libero, irrazionale, ma moderno, a metà strada tra il razionalismo sonoro bianco e l'improvvisazione 'blues' degli schiavi neri, un canto angoscioso e liberatorio al tempo stesso: il canto dell'Africa occidentalizzata», MURRI, Pier Paolo... cit., p. 117.

⁴² P.P. PASOLINI, *Medea*, in Id., *Il Vangelo...* cit., p. 363 [PC, I, pp. 1277-1278].

civiltà greca⁴³ e che Nietzsche ha esaltato nella sua *Nascita della tragedia dallo spirito dalla musica*, come reca il sottotitolo del testo. La presenza della musica, nelle lunghissime sequenze con cui viene organizzata all'interno dei film, riporta quindi al carattere dionisiaco della tragedia dove il linguaggio sonoro diviene portatore di senso, presenza ermeneutica che travalica la parola.

Particolari situazioni tematiche: Medea ed Edipo

In *Medea* (1969) la musica spesso diviene la privilegiata chiave di lettura del film. In particolar modo, un momento musicale associato alle situazioni maggiormente significative della storia della protagonista assume una tale rilevanza al punto da poter essere definito un suo *Leitmotiv*. Lo troviamo, infatti, quando Medea incontra Giasone al tempio, preludio alla perdita di tutti i suoi poteri di sacerdotessa. Medea, dopo aver visto il giovane sviene. Qualcosa in lei è cambiato.

Medea apre i suoi occhi enormi, di santa. Si rialza, si guarda intorno. Ma la musica che sempre l'accompagna, come emanando da lei, non ricomincia a risuonare: tutto resta muto, isolato, indecifrabile. Medea si muove, osservando intorno tutte le cose che avevano avuto per lei un così grande, profondo, vitale significato. Esse non rispondono al suo sguardo. Sono come riprecipitate indietro, nell'insignificante: sono cose morte⁴⁴.

Questa musica si ripresenta quando Medea, dopo aver vissuto per anni con gli Argonauti, riacquista i propri poteri, riappropriandosi della sua dimensione sacrale. La troviamo, così, nel dialogo tra Medea e il Sole («padre di mio padre»: così si rivolge ad esso), e in quello con le ancelle, dove la protagonista manifesta i propositi di vendetta e, infine, durante l'apparente riconciliazione con Giasone, quando Medea chiede ai due figli di regalare a Glauce le sue vesti sacre. In riferimento a questi momenti, Massimo Fusillo nota:

Se si osserva che Medea e le donne ripetono più volte, come un ritornello di preghiera, il verso con cui Euripide fa iniziare il discorso di Medea, cioè la triplice

⁴³ «Il coro può essere descritto come una Persona collettiva, come un antico parlamento. Esso ha le sue tradizioni, i suoi modi di pensare e di sentire, e un suo modo di essere. Esiste in un certo senso come un'entità vivente, ma non con la penetrante realtà di un essere individuale. Percepisce; ma la sua percezione è allo stesso tempo più estesa e più vaga di quella di un uomo singolo. Partecipa, a modo suo, a quella azione di ricerca che è il tema generale del dramma», F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, Milano 1979 (Princeton 1949), p. 39.

⁴⁴ PASOLINI, *Medea* cit., p. 497 [PC, I, p. 1227].

invocazione a Zeus, a Dike, e a Helios [...] «O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole»; e lo ripetono girando in cerchio più volte, compatte e frenetiche, mentre risuona di nuovo la stessa musica ‘barbarica’, si capisce che nella riscrittura pasoliniana dominano le funzioni emotiva e poetica del linguaggio, a scapito di quella referenziale. Quello che in Euripide è uno scambio comunicativo orientato verso l’azione, diventa qui un momento di ritualità magica, in cui la parola non è più il segno dominante, ma è equiparata alla musica e al gesto per le sue capacità evocative; è una parola che non espone lucidamente un piano di vendetta, ma ne esprime solo il desiderio: la connotazione domina insomma sulla denotazione⁴⁵.

Questo frammento della lunga colonna sonora del film si fa carico di ben precise metafore – il passato di Medea dimenticato negli anni vissuti con gli Argonauti – e, accanto ai tanti altri momenti che potrebbero essere citati, è un chiaro esempio della lettura musicale a cui questi film devono essere necessariamente sottoposti.

Anche in *Edipo re* la musica viene elevata a una dimensione simbolica, assumendo funzioni rilevanti nel contesto narrativo. Nel corso del film, infatti, la presenza del flauto⁴⁶, strumento dai forti connotati mitici, appare subito associato all’immagine del profeta Tiresia, incontrato da Edipo poco dopo il suo arrivo nella città di Tebe. Questo incontro è introdotto dalla melodia del flauto suonato dallo stesso Tiresia, poeta che canta «ciò che è al di là del destino»⁴⁷.

Ed ecco che, in quei luoghi, assurdo, comincia a errare per l’aria il suono di un flauto. [troviamo nella sceneggiatura] Edipo guarda negli occhi il ragazzo che lo guarda, e sa, ma tace. Camminano ancora, ora come guidati da quel suono [...]. Non c’è che il sole. Ma, accucciato tra due cespugli selvaggi, ecco un uomo. Un vecchio uomo, grasso, pesante, segnato dalla vecchiezza su un viso restato infantile. Ma le pupille non seguono il suono doloroso, funebre e severo del flauto. [...] I due sono uno di fronte all’altro: Edipo coi suoi occhi di ragazzo, Tiresia coi suoi occhi di cieco. Tutto quello che hanno da dirsi, non è che un lungo silenzio. Poi Tiresia ricomincia a suonare. Le note del flauto risuonano alte e pure: il loro dolore è il dolore del mondo. Alle prime note del flauto che ricomin-

⁴⁵ M. FUSILLO, «Niente è più possibile ormai»: *Medea secondo Pasolini*, in *Pasolini e l’antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Napoli 1995, pp. 103-104.

⁴⁶ Nel 1941 Pasolini aveva scritto una poesia, *Il flauto magico*, dove lo strumento era sempre interpretato in chiave allegorica, anche se all’interno di prospettive diverse. Esso rappresentava, come confidava lo stesso Pasolini a Franco Farolfi nell’inverno 1941, «il passaggio, segreto, dall’ingenuità alla malizia, all’impubertà all’adolescenza», PASOLINI, *Vita attraverso le lettere...* cit., p. 22 [*Lettere I*, p. 29]. Il testo della poesia è contenuto alle pp. 22-23 del medesimo.

⁴⁷ PASOLINI, *Edipo...* cit., p. 397 [PC, I, p. 1007].

cia a suonare, gli occhi di Edipo si riempiono di lacrime. Non si sa vincere, e uno scoppio di pianto, terribile e insieme immensamente consolatore lo scuote. Cade in ginocchio, e sta per ascoltare quel misterioso messaggio, come se fosse il suono di una funzione sacra⁴⁸.

L'*Adagio* dal *Quartetto in Do maggiore K 465* qui si presenta in maniera diversa da quella originale con cui era comparso nel Prologo del film: al primo violino, infatti, si sostituisce il flauto, il cui suono si sovrappone quindi al ‘tema della madre’.

Una musica lontana si leva nella notte, perdendosi presto; è il motivo arcano del flauto di Tiresia, che sembra disegnare nel disegno del destino, eppure misteriosamente oltre..., la madre⁴⁹.

Ci troviamo di fronte ad una situazione in cui la colonna sonora passa dal livello esterno a quello interno del racconto, caricandosi di istanze espressive molto forti. Tiresia, attraverso il suono del flauto, rivela infatti ad Edipo il suo destino incestuoso, preannunciandogli l'incontro con la madre⁵⁰.

Canta, ma non canta di sé. [...] [pronuncia la voce interiore di Edipo] È per gli altri che canta, è degli altri che canta, è per me che canta, è di me che canta. Sa di me, e si rivolge a me! Poeta! Tu, poeta, col tuo incarico di cogliere il dolore degli altri e di esprimere come se fosse lo stesso dolore, a esprimersi... Il destino continua oltre ciò che il destino riserva. *Io ascolto ciò che è al di là del mio destino*⁵¹.

Queste parole subito anticipano la valenza profetica dell'auletica, poi sviscerata nell'Epilogo dove, attraverso il flauto, avviene il passaggio di consegne tra Tiresia ed Edipo⁵². Proprio il suono di tale strumento permette al regista di

⁴⁸ *Ivi*, pp. 396-397 [PC, I, pp. 1005-1006].

⁴⁹ *Ivi*, pp. 403-404 [PC, I, p. 1012].

⁵⁰ Il tema mozartiano ricompare altre volte nel corso del film. Lo troviamo nel dialogo tra Edipo e Tiresia – che gli rivela la sua terribile condizione – e nella sequenza dove Edipo è sdraiato sul grembo di Giocasta in un prato nei pressi della reggia e la interroga sul mistero della morte di Laio. Una sequenza che ricorda, anche musicalmente, quella iniziale dell'allattamento nel Prologo.

⁵¹ PASOLINI, *Edipo...* cit., p. 397 [PC, I, pp. 1006-1007]. I corsivi sono presenti nell'originale.

⁵² «Una volta che si è accecato, Edipo rientra nella società sublimando tutte le sue colpe. Una delle forme di sublimazione è la poesia. Lui suona il flauto, il che significa, per metafora, che è un poeta. Prima suona per la borghesia, ed esegue l'antico pezzo giapponese collegato all'Oracolo: musica ancestrale, privata, confessionale, musica che in una parola si può definire decadente. È una sorta di rievocazione del primitivo, delle proprie origini. Poi,

rivisitare il proprio vissuto, altrimenti negato alla parola⁵³. Edipo, dopo essersi accecato, si allontana dalla città con il ragazzo-nunzio.

Ed ecco venire verso di lui il ragazzo-nunzio, con la sua umile faccia pietosa; tiene in mano qualcosa, però. È un flauto. Un flauto come quello di Tiresia. Il flauto di chi è cieco. Il flauto che fa tornare le cose nelle regole, che codifica lo scandalo⁵⁴.

Il ragazzo suona al flauto alcune note – si tratta di un frammento variato dell'*Adagio* di Mozart – e poi consegna lo strumento ad Edipo insieme al quale si allontana. Vediamo poi Edipo e il messaggero che, con degli abiti moderni, si aggirano in una strada di Bologna⁵⁵.

Finalmente, dopo tanto tempo, i due sono figure lontane, di spalle, sulla strada che porta fuori dalla città. Finché s'intravede... laggiù... Edipo che porta alle labbra il flauto... ed emette una prima nota... e poi una seconda... e il ragazzo, di spalle, che lo incita... Ed ecco che ora Edipo suona – mendicante cieco, profeta – ancora faticosamente e puerilmente, una melodia, la melodia della sua infanzia, la melodia del misterioso canto d'amore di Tiresia, la melodia che è prima e dopo il destino⁵⁶.

disgustato della borghesia, se ne va via, a suonare il suo flauto dolce (cioè se ne va via ad agire da poeta) ai lavoratori, e per loro suona una canzone che appartiene al patrimonio della Resistenza: un vecchio canto popolare che i soldati italiani impararono in Russia e che fu adottato durante la Resistenza come canto rivoluzionario», PASOLINI, *Pasolini su Pasolini...* cit., p. 116 [SPS, pp. 1367-1368].

⁵³ Consapevole della difficoltà di lettura del film, più volte Pasolini ne ha chiarito le sottili metafore. In un'intervista rilasciata a Pietro Pintus ha così detto: «Edipo, nel suo viaggio fatale verso Tebe, incontra Tiresia e lo vede suonare mentre tutti gli altri ricercano una salvezza comune. Tiresia canta qualcosa che è dentro di loro e allo stesso tempo li supera. Così facendo, egli compie un atto di purificazione sociale ('Come vorrei essere te. Tu canti ciò che è al di là del mio destino'). Edipo vorrebbe essere Tiresia», intervista rilasciata a Pietro Pintus per la RAI in occasione della XXVII Mostra di Venezia e contenuta in L. LUCCHETTI, *Per conoscere Pasolini*.

⁵⁴ PASOLINI, *Edipo...* cit., p. 444 [PC, I, pp. 1047-1048].

⁵⁵ «Ho girato [...] il finale, o meglio il ritorno di Edipo poeta, a Bologna, dove ho iniziato a scrivere poesie; è la città in cui mi sono trovato naturalmente integrato nella società borghese; allora credevo di essere un poeta di questo mondo, come se questo mondo fosse stato assoluto, unico, come se non fossero mai esistite le divisioni di classe. Credevo nell'assoluto del mondo borghese. Con il disincanto, poi, Edipo lascia dietro di sé il mondo della borghesia e s'inoltra sempre di più nel mondo popolare, dei lavoratori. Se ne va a cantare, non più per la borghesia, ma per la classe degli sfruttati. Di qui questa lunga marcia verso le fabbriche. Dove, probabilmente, l'aspetta un altro disincanto...», PASOLINI, *Il sogno...* cit., p. 101 [SPS, p. 1501].

⁵⁶ PASOLINI, *Edipo...* cit., pp. 443-444 [PC, I, p. 1048].

Dopo la breve citazione mozartiana a cui, ancora una volta, è affidato il compito di rivelare la verità, adesso ritorna la melodia giapponese che aveva accompagnato leitmotivicamente il suo destino. «Ora Edipo è un poeta decadente che canta per la borghesia», commenta Pasolini.

La melodia è quella di un canto di risorgimenti (o rivolgimenti?) borghesi, delle lotte per la libertà. Al filo di quella melodia, tutto ciò che è lì intorno, acquista un suo senso preciso e commovente: diventa subito quasi un ricordo, ritrova con la sua quotidianità la sua epicità. [...]

Ed Edipo suona, intanto, soffiando nel suo flauto quella melodia che dà senso a tutto ciò che gli è intorno, a quel rumoregggiare dolce della storia⁵⁷.

Di tutto questo, però, egli si stanca, ne rimane disgustato. La sublimazione freudiana diviene scelta ideologica e politica. Ora interviene Marx ed Edipo suona un canto rivoluzionario per gli operai. «Stavolta la melodia è quella di un canto della rivolta popolare, della lotta partigiana: ed è esso che, misteriosamente commovente, sembra dare un senso a tutto quello che c’è intorno...»⁵⁸. Si tratta del canto rivoluzionario russo *Vi Zhertvoiu Pali*, già utilizzato nel *Vangelo secondo Matteo*, che compare mentre vediamo alcune fabbriche della periferia milanese⁵⁹. Questa seconda sequenza rievoca il periodo che va dal Dopo-guerra a tutti gli anni cinquanta, emblematicamente rappresentato da *Le ceneri di Gramsci* (1954).

Neppure questo, però, lo soddisfa ed Edipo ritorna così all’infanzia, ai luoghi che avevamo visto nel Prologo del film che ancora una volta sono accompagnati dall’*Introduzione dell’Adagio* di Mozart, il ‘tema della madre’. La colonna sonora, pertanto, si chiude circolarmente, conferendo al tempo della narrazione un profondo senso di immobilità.

Su quest’immagine, animata da un lieve, antico e inenarrabile vento, scoppia la musica del motivo da cui essa trae, subito, un senso sconvolgente – una ripetizione, un ritorno – un’immobilità originale nel muoversi vano del tempo – la misteriosa musica del tempo infantile – il canto d’amore profetico – che è prima e dopo il destino – la fonte di ogni cosa⁶⁰.

⁵⁷ Ivi, pp. 445-446 [PC, I, pp. 1049-1050].

⁵⁸ Ivi, p. 447 [PC, I, p. 1051].

⁵⁹ È interessante notare come le due presenze musicali assunte in chiave autobiografica, sono sempre fischiattate da Ninetto per poi essere riprese al flauto da Edipo. Si tratta di un evidente omaggio a colui che ha ispirato gran parte dell’esperienza poetica di Pasolini e che qui può essere assunto come simbolo dei sottoproletari romani.

⁶⁰ PASOLINI, *Edipo...* cit., p. 449 [PC, I, p. 1052].

L'*Adagio* mozartiano sfuma poi nella marcetta *Fulgida*, che parimenti avevamo ascoltato nello scorrimento dei titoli di testa e nel Prologo, che accompagna le ultime parole di Edipo: «Sono giunto. La vita finisce dove comincia».

Riti musicali

Le colonne sonore dei film della trilogia non sono solamente portatrici di significati simbolico-allegorici. Molte volte presentano anche delle situazioni dove la musica etnica viene colta all'interno di veri e propri rituali, assecondando la sua naturale predisposizione.

In *Edipo re*, nella sequenza dei funerali per le vittime della peste, troviamo un seguito di canti funebri a cui si sovrappongono i pianti delle donne. Il tutto ricorda un vero e proprio lamento funebre, che Pasolini in Italia aveva imparato a conoscere dalla lettura dei testi di Ernesto De Martino⁶¹.

Un altro lamento funebre si trova in *Medea*, nella scena in cui le donne della comunità colchica piangono la morte di Apsirto. L'esplosione dell'urlo della madre, che si porta le mani alle tempie, di fronte al corpo dilaniato del figlio è accompagnato dalle litanie funebri delle donne. Un forte battito di mani e urla sono il commento sonoro di questa straziante scena.

La danza

Sempre in questi film troviamo delle situazioni danzanti, analogamente, anche se con diversi connotati, a quanto si verifica in tutti i film del cinema pasoliniano⁶². Questa presenza, che nella trilogia assume delle caratteristiche molto

⁶¹ Per quanto riguarda i rapporti di Pasolini con Ernesto De Martino, ben visibili ma purtroppo poco documentati, bisogna ricordare il primo premio ex aequo conseguito da entrambi al *Premio Crotone*. De Martino si era presentato con il suo *Sud e magia* e Pasolini con *Una vita violenta*. Un resoconto della manifestazione si trova in A. FURFARO, *La Calabria di Pasolini*, Cosenza 1990. A parte quest'episodio, null'altro è rintracciabile sulla loro amicizia e collaborazione, come ci ha confermato Chiara Gallini e lo stesso *Istituto Ernesto De Martino* di Sesto Fiorentino. Vittoria de Palma ricorda alcuni incontri romani, forse dovuti a comuni frequentazioni più che a forme reali di collaborazione o di scambi (intervista telefonica a Clara Gallini, 5 settembre 1997, e lettera, della stessa, del 17 settembre 1997).

⁶² In riferimento a quest'ordine di problemi ci sia consentito rinviare al nostro *Corpi danzanti nel cinema e nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, in *Corpi/Körper-Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, a cura di P. Kuon, Frankfurt am Main 2001, pp. 63-80.

particolari, va necessariamente contestualizzata. Bisogna così pensare ad una delle più riuscite raffigurazioni della felicità e innocenza di Ninetto contenuta in un noto saggio, *Dal laboratorio. Appunti en poète per una linguistica marxistica*, dove Pasolini parla della felicità da lui provata nel vedere per la prima volta nella sua vita la neve e del suo abbandonarsi ad una gioia priva di pudore.

Scrive Pasolini:

[Questa gioia] ha due fasi, rapidissime: prima è una specie di danza, con delle cesure ritmiche ben precise (mi vengono in mente i Denka, che battono il terreno col tallone, e che, a loro volta mi avevano fatto venire in mente le danze greche come si immaginano leggendo i poeti). Lo fa appena appena, l'accenna, quel ritmo che percuote la terra coi talloni, muovendosi su e giù con le ginocchia. La seconda fase è orale: consiste in un grido di gioia orgiastico-infantile che accompagna le acmi e le cesure di quel ritmo: 'Hè-eh, hè-he, heeeeeh'. Insomma un grido che non ha corrispettivo grafico. Una vocalità dovuta a un *memoriel*, che congiunge in un continuo senza interruzione il Ninetto di adesso a Pescasseroli al Ninetto della Calabria area-marginale e conservatrice della civiltà greca, al Ninetto pre-greco, puramente barbarico, che batte il tallone come adesso i preistorici, nudi Denka del basso Sudan⁶³.

La voce e la danza di Ninetto, di fronte alla ierofania della precipitazione atmosferica, vengono interpretate da Pasolini come dimensione originaria del suo dire, del suo esprimersi. Esse coappartengono alla realtà, nel senso che ad essa rinviano senza alcun filtro. Parimenti alla musica etnica, anche la danza fa parte della ‘testualità del reale’. Questo spiega la presenza di tante situazioni danzanti in *Edipo re*, motivo per cui si è parlato di ‘cinema etnografico’.

Quando Edipo s’imbatte in una festa di matrimonio, nel corso del suo peregrinare per allontanarsi il più possibile da Corinto, nella sceneggiatura l’incontro è descritto in questi termini:

C’è aria di festa nell’osteria, è forse un matrimonio. Un’orchestra dagli arcaici strumenti contadini, ci dà sotto a tutta forza: è un’allegra musichetta rozza e matta. Gruppi di giovani e di ragazze, ballano all’ombra del pergolato, tutti sudati: una di quelle danze che l’uomo ballò nei suoi antiche millenni, e che per millenni doveva restare uguale, ad ogni estate, a ogni turno di riposo durante la canicola, quando cantano insensate le cicale. Ballano anche dei vecchi ubriachi ridicoli come scimmiette⁶⁴.

⁶³ PASOLINI, *Dal laboratorio...* cit., in ID., *Empirismo...* cit., pp. 69-70, corsivi nel testo [SLA, I, pp. 1331-1332]. Il passo è citato anche in NALDINI, *Pasolini, una vita* cit., pp. 292-293.

⁶⁴ PASOLINI, *Edipo...* cit., p. 384 [PC, I, p. 996].

Negli *Appunti per un'Orestiade africana*, Pasolini affida alla danza la possibile trasformazione delle Furie in Eumenidi. La danza – «che fino a pochi anni fa, era evidentemente un rito con dei suoi significati precisi, religiosi, forse cosmogonici»⁶⁵ – viene eseguita dalla tribù dei Wa-gogo negli stessi luoghi dove prima si svolgeva il rito magico. Un'altra danza si svolge a Dodoma, nel Tanganica, durante una processione che conduce ad una festa di matrimonio: «Anche qui in questi atteggiamenti moderni in questa musica moderna si sente il permanere di quell'antico spirito di cui parlavo, trasformato [...] in voglia di felicità, di festa, di grazia, in leggerezza, in spensieratezza e sono tratti molto tipici dello spirito africano»⁶⁶.

Anche in questo caso le caratteristiche tribali non vengono smarrite dall'utilizzo degli strumenti moderni.

Il momento puramente orale della lingua

Sempre in *Edipo re*, quando il protagonista, dopo aver assistito al matrimonio, si ferma a riposare, s'imbatte in un gruppo di uomini che ballano battendo le mani ed emettendo un effetto singolare con la voce. Questa sequenza ricorda altri momenti della riflessione pasoliniana contenuti in *Empirismo eretico*, in particolar modo la celebre affermazione per cui «il momento puramente orale della lingua corrisponde a un momento filosofico dell'uomo»⁶⁷, dove Pasolini pone in atto un ripensamento della vocalità e del suo rapporto col dire umano. Privilegiare questo momento, la ‘corporeità’ del suono, ancora una volta a scapito della razionalità della parola, nasce dalle medesime esigenze che hanno portato Pasolini ad esaltare la musica e la danza.

Il silenzio e la parola

Un’ultima cifra stilistica musicale accompagna questi film ed è il silenzio. Il silenzio sordo, senza ampiezza, senza respiro, senza spazio; l’orizzonte sonoro puro che non ha bisogno di parole, già presente nel cinema nazional-popolare – si pensi al lungo sogno di Accattone o alle sequenze iniziali del *Vangelo* – ora diviene un elemento determinante. Nei film della trilogia, ma anche in *Porcile*

⁶⁵ P.P. PASOLINI, *Appunti per un'Orestiade africana*, a cura di A. Costa, Quaderni del Centro Culturale di Copparo, Copparo (Ferrara) 1983, p. 51 [ora in PC, I, p. 1194].

⁶⁶ *Ivi*, p. 55 [PC, I, p. 1196].

⁶⁷ PASOLINI, *Dal laboratorio...* cit., in Id., *Empirismo...* cit., p. 70 [SLA, I, p. 1332].

dove un episodio è quasi interamente dominato dall’assenza della parola, troviamo lunghe sequenze dominate dal silenzio, talvolta ‘riempito’ dalla musica ma molto spesso esposto nella sua staticità fredda, immobile e massimamente espressiva.

Rinaldo Rinaldi, a tal fine, commenta:

Il silenzio di *Edipo re* è molto più esigente [di quello del *Vangelo*]: se si alterna alle battute dei personaggi sembra che lo faccia ogni volta in modo definitivo, come per assorbirle senza scampo. Il silenzio del *Vangelo* era un silenzio ancora ‘retorico’, quello di *Edipo* è un silenzio antiletterario (pensiamo alle scene finali tutte invase da un ‘tragico imbarazzante silenzio’, da un ‘silenzio eccessivo e sgradevole’)⁶⁸.

Massimo Fusillo, invece, riporta la presenza del silenzio al fascino verso il primitivo.

Questa stessa fascinazione del primitivo si ritrova nelle scene di cannibalismo in *Porcile*, sempre basate su un silenzio sacrale e opposte al mondo borghese dominato dalla parola (d’altronde già in *Mamma Roma* Pasolini aveva raffreddato e ritualizzato con la musica la disperazione finale di Anna Magnani, evitando di rifare il celebre urlo di *Roma città aperta*)⁶⁹.

Basti pensare all’episodio iniziale del sacrificio umano officiato da Medea (dove Pasolini si è ispirato al *Trattato di storia delle religioni* di Mircea Eliade) in cui troviamo appunto un silenzio totale, che si protrae fino al momento della festa orgiastica seguente⁷⁰.

L’opposizione musica-parola in *Medea* è determinante e simbolicamente esprime il contrasto tra la prima fase e la seconda del racconto, che prende avvio dalla fuga con gli Argonauti. L’universo arcaico, ieratico e sacerdotale della Colchide, da un lato, e Giasone e il mondo della tecnica, dall’altro, nella loro reciproca opposizione sono rispecchiati nella colonna sonora del film. Di fronte ad una prima parte dominata dai bellissimi repertori orientali, figura una seconda dove la presenza dei suoni è fortemente attenuata e notevolmente ridimensionata nella sua valenza simbolica.

La musica ‘barbarica’ associata all’universo colchico contrasta con quella giapponese, ‘civilizzata’, che invece figura con brevi citazioni e frammenti nel-

⁶⁸ R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1982, p. 241.

⁶⁹ FUSILLO, *La Grecia...* cit., p. 160.

⁷⁰ Qui interviene una musica tibetana sulle immagini di Medea che pronuncia le parole del rito.

la seconda parte del film⁷¹. In particolar modo, in questo nuovo universo musicale, va notata la presenza di Orfeo che suona qualche nota alla cetra. La contrapposizione fra la musica barbarica, fatta di sonorità forti e violente senza una sintassi ordinata, e quella della lira di Orfeo, nata per accompagnare la recitazione della poetica e quindi per sua stessa natura dimessa e razionale, sembra raffigurare la polarità dell'estetica musicale greca. Orfeo e la lira, da un lato, Dioniso e l'*aulós*, dall'altro: il contrasto musicale tra l'auletica e la citarodia sta a significare quello esistente tra la ragione e la dirompenza del sapere irrazionale.

Orfeo è sempre raffigurato in atteggiamento calmo e controllato [...] Dioniso invece trae il suo potere unicamente dal suo strumento, dal suono insinuante del flauto il quale ovviamente esclude il canto e la poesia⁷².

La pregnanza incisiva dei suoni che aveva accompagnato la prima parte del film, nella seconda cede quindi il posto ad un linguaggio maggiormente razionale e semplice. Gli Argonauti non vivono sotto il potere incantatorio della musica, ma la ascoltano per divertimento e per trascorrere alcuni momenti della loro giornata⁷³.

⁷¹ Schematizzando, nella colonna sonora del film abbiamo questa sommaria bipartizione. Il mondo degli Argonauti è accompagnato da musica giapponese per strumento a corda, con la presenza saltuaria di una voce. Questa musica compare durante lo scorrimento dei titoli di testa; nella scena in cui Giasone, divenuto adulto, ascolta il Centauro che ha perso le sembianze mitiche; quando gli Argonauti compiono le loro imprese; quando Medea ruba il vello d'oro e va da Giasone; nell'accampamento degli Argonauti che ascoltano increduli e perplessi il monito di Medea: «Questo luogo sprofonderà...»; nel momento della loro separazione; quando Medea vede Giasone ballare con i figli; durante la ‘seconda morte’ di Glauce e nel sacrificio finale dei figli. Le sequenze che vedono il mondo di Medea e della Colchide protagoniste hanno un universo sonoro molto differente. Qui troviamo brani di musica tibetana, all'inizio e durante la lunga sequenza del sacrificio umano, nel momento in cui le donne si accorgono del furto del vello d'oro; iraniana, quando Medea si reca dalla vittima nel tempio e durante il rito preparatorio della stessa, e quando i Colchi si fermano a rac cogliere le membra dilaniate di Apsirto durante l'inseguimento agli Argonauti; il canto polifonico bulgaro e la musica tibetana *Leitmotiv* di Medea, di cui abbiamo già parlato.

⁷² E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino 1976, pp. 13-14.

⁷³ A tal fine, commenta M. COVIN, *Médée, la violence et le symbole*, in «Revue d'esthetique», n.s. 3 (1982), p. 61: «Mais ce qui illustre le mieux – et ce n'est pas sans importance quand c'est un artiste qui parle – ce drame du morcellement et de l'objectivation, fondateurs de toute rationalité, c'est le thème de la musique: contre les chants incantatoires du peuple de Médée, les compagnons de Jason font de la musique pour rien, pour le plaisir, parce que cela charme l'oreille, accompagne le travail, le voyage ou la cuisine, et quand plus tard Médée s'en va a surprendre son vraiment très infidèle époux au pied des murailles de la ville, ce n'est pas avec une femme qu'elle le découvre, mais en train de se divertir en dansant, et alors Médée pleure».

Il tragico musicale

Le scelte musicali della trilogia pasoliniana rivestono un’importanza che esula dal campo prettamente cinematografico, nel senso che queste colonne sonore non sono soltanto il migliore commento a dei film ispirati a *Edipo re* o *Medea*, ma pongono la musica e il tragico all’interno di coordinate molto interessanti e spesso ignorate dalla storia.

È noto che il teatro d’opera ha operato dei continui ‘tradimenti’ nei confronti della tragedia, a testimonianza della difficoltà da parte della tradizione occidentale a far rivivere questi miti musicalmente. L’assolutezza del tragico, infatti, spesso è stata attenuata⁷⁴. È così che al sacrificio pagano collettivo si è sostituita la rinuncia individuale; parimenti al farmaco tragico, tributo di sangue che allontana il male dalla *polis*, è subentrato il tranquillante melodrammatico, sostenuto dalla pietà e dal pianto.

Non è nostra intenzione enfatizzare l’operazione di Pasolini, attribuendogli consapevolezze che in lui non c’erano ma che, cosa ben più importante, erano superate dalle intuizioni. È però certo che la musica nella sua trilogia si coniuga con il tragico in maniera sorprendente, grazie alle scelte che abbiamo velocemente descritto in queste pagine. Scelte che, com’è stato più volte ribadito, avevano privilegiato il suono a scapito della parola.

Pasolini non amava l’opera. Ai suoi occhi, le parole della *Traviata* apparivano ‘sciocche e ridicole’ e, ancor più, la musica applicata alla poesia realizzava un’operazione molto pericolosa nel distruggere la musicalità del verso dilatandolo semanticamente⁷⁵. O la musica o la parola, quindi. Non a caso, in una riflessione giovanile contenuta nei celebri *Quaderni rossi*, egli aveva scritto:

Prima il silenzio, poi il suono o la parola. Ma un suono e una parola che siano gli unici, che ci portino subito al cuore del discorso⁷⁶.

⁷⁴ Non mancano, ovviamente, le eccezioni, soprattutto nel teatro musicale del Novecento.

⁷⁵ «La musica distrugge il ‘suono’ della parola e lo sostituisce con un altro: e questa distruzione è la prima operazione. Una volta sostituitasi al suono della parola, provvede poi essa a operarne la ‘dilatazione semantica’: e che po’ po’ di dilatazione semantica si ha nelle parole della *Traviata*! Se il suono della parola ‘nudo’ può dilatare il senso della parola stessa verso le ‘nuvole’, e creare qualcosa che sta tra il significato ‘corpo denudato’ e il significato ‘cielo nuvoloso’, figurarsi cosa può fare, della stessa parola, un do di petto!», PASOLINI, *Il cinema e la lingua orale* (= *Appendice: il lampo e il tuono*, in «Cinema nuovo», 201 [settembre-ottobre 1969]), in ID., *Empirismo... cit.*, p. 267 [ora in SLA, I, p. 1597].

⁷⁶ Copia manoscritta gentilmente fornитaci da Pina Kalz. Il testo figura anche in P.P. PASOLINI, *Antologia della lirica pascoliana Introduzione e commenti*, a cura di M.A. Bazzocchi, Torino 1993, p. 66. Le parole di Pasolini sembrano citare quelle di Debussy che, nel celebre scambio di battute con Guiraud, aveva detto: «Penso ad un’altra forma drammatica: la mu-

Da quest'assolutizzazione dell'elemento sonoro, nella sua privilegiata indecifrabilità, nasce anche l'efficacia del tragico pasoliniano. Ci vengono in mente, a chiusura di queste nostre riflessioni, alcune parole di Adriano Guarnieri, un compositore che alla poesia e al cinema di Pasolini spesso si è rivolto⁷⁷, che in riferimento alla propria *Medea*, «opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide», ha detto:

Se la musica con il video rafforza la tensione musicale, diventa più vera la tematica della persona che, come Medea, è sradicata e privata di identità. Se tornassimo a raccontare con la musica la vicenda con linearità nel tempo, avremmo di nuovo una partitura didascalica e per me oggi questo è superato (non solo per me: pensa a certe esperienze cinematografiche, pensa a Tarkovskij, per esempio). Se il visivo è in sintonia con il suono, questo raddoppia il simbolico⁷⁸.

Parole, queste, che rivelano delle forti affinità con la poetica pasoliniana e che potrebbero essere riferite alla sua trilogia, dove appunto l'efficacia audiovisiva rivela delle grandi potenzialità simboliche, sicuramente non accessibili alla tradizionale drammaturgia operistica.

sica comincia dove la parola finisce. La musica è per l'inesprimibile. Deve uscire dall'ombra ed essere discreta», C. DEBUSSY, *Conversazioni con Ernest Guiraud*, in E. LOCKSPEISER, *Debussy: la vita e l'opera*, Milano 1983 (London 1966), p. 537.

⁷⁷ A tal fine si veda il nostro *Un musicista per il teatro di Pasolini*, in R. CALABRETTA, *Pasolini e la musica...* cit., pp. 235-240.

⁷⁸ *Visioni di Medea: a colloquio con Adriano Guarnieri*, in *Medea di A. Guarnieri. Opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide*, Venezia Palafenice 18-26 ottobre 2002, Milano 2002, p. 109.