

Presentazione

Board

Norme Editoriali

Call for papers

Contatti

Numeri

Quaderni

Autori

Twitter

Facebook

Cerca

Q

Cinema

Spettacoli

Libri

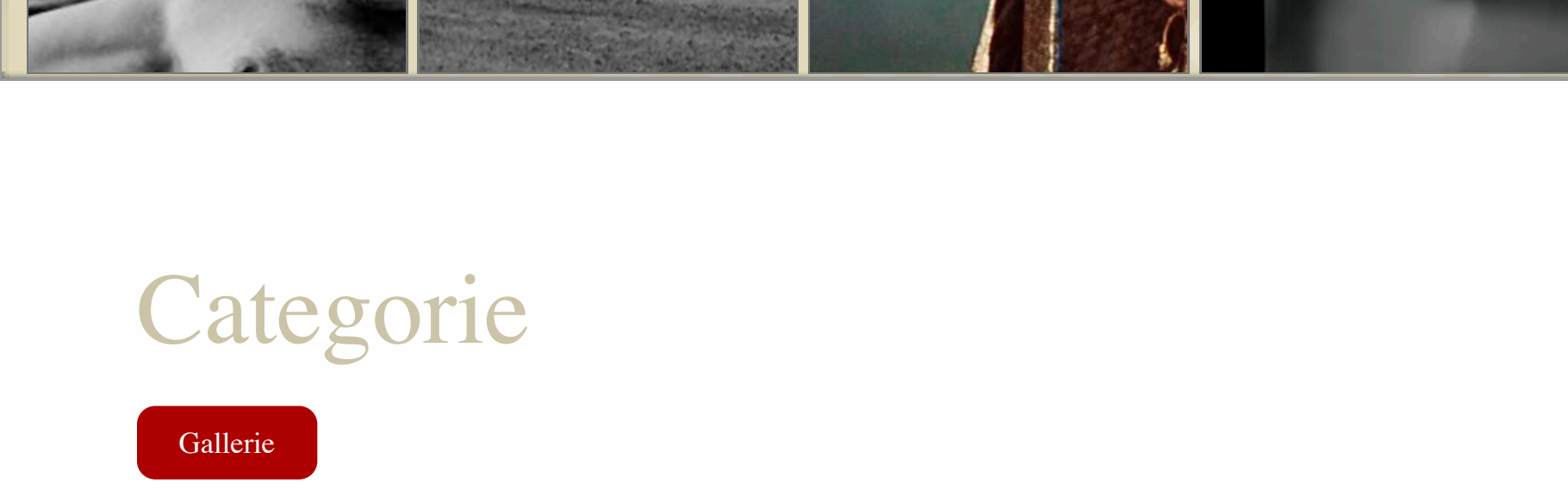
Mostre

Eventi

Parola musicale e parola teatrale. L'oralità in Pasolini

di Francesco Ceraolo

Share



Categorie

Gallerie

Questa pagina fa parte di:

- «Lampeggiano nello sguardo...Attrici e attori nel cinema di Pasolini» →

1. La parola musicale

C'è un elemento di ambiguità nell'uso della musica e della vocalità musicale nel cinema di Pasolini. Come ebbe modo di dichiarare, Pasolini non era un grande esperto di musica, eppure il ruolo che il regime musicale riveste nei suoi film è decisivo, necessario, quasi fosse tutto connotato dall'immagine stessa. Scrive infatti ne *La musica del film*: «le immagini cinematografiche, riprese dalla realtà, e dunque identiche alla realtà, nel momento in cui vengono impresse su pellicole e proiettate su uno schermo, perdono la loro profondità reale, e ne assumono una illusoria». È solo la fonte musicale «che non è individuabile sullo schermo, e nasce da un "altrove" fisico per sua natura "profondo"» a sfondare «le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita» (Pasolini 1979, pp. 114-115).

La musica è dunque una componente necessaria e dialettica dell'immagine cinematografica perché le consente di aprirsi alla vita, trasformando il suo rispecchiamento mimetico in un vero e proprio dispositivo totalizzante in grado di dare conto delle componenti noematiche e fenomeniche del reale. È un aspetto decisivo della poetica pasoliniana che emerge chiaramente dall'uso che il regista fa, per esempio, del repertorio operistico ne *La ricotta* (1963) e *Uccellacci e uccellini* (1966). Se in *Accattone* (1961) e ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) la colonna musicale seguita uno sviluppo interamente orientato verso un'autocoscienza della realtà stessa nell'immagine – si pensi all'uso enfatico e ripetuto della *Matthäus passion* di Bach in *Accattone* o della *Maurerische Trauermusik* di Mozart nella scena della crocifissione del *Vangelo* –, con *La ricotta* l'opera lirica entra per la prima volta nel repertorio pasoliniano in chiave interamente dialettica, in funzione di una totalizzazione in cui ciò che l'immagine mostra assume senso proprio a partire dal suo accompagnamento sonoro. È la melodia manipolata e stilizzata di «Sempre libera degg'io» da *La traviata* di Verdi a commentare beffardamente la corsa tragica all'acquisto della ricotta di Stracci, e poi la scena del banchetto fino alla sua morte sulla croce ne *La ricotta* (fig. 1). La «libertà» di *Traviata* di «folleggiar di gioia in gioia» diventa quella, rovesciata, di Stracci di correre libero nella campagna romana del set del film sulla passione di Cristo. Il brano musicale, in altre parole, costruisce con il visibile dell'immagine un vero e proprio rapporto dialettico, perché ne commenta in modo contrastivo e oppositivo l'azione (il dramma della morte di Stracci) portandola a quel livello di significato che non potrebbe appartenere semplicemente al suo registro visivo.

Lo stesso smarcamento dalla «musicalità» della musica sacra verso l'oralità semantica di quella lirica lo ritroviamo, sempre in funzione dialettica rispetto all'immagine, nel sottotitolo di *Uccellacci e uccellini*, quando Totò e Ninetto, ospiti del 1° Convegno dei Dentisti Danisti assistono all'esecuzione camuffata della *Siegfrieds Rheinfahrt* dalla *Götterdämmerung* di Wagner. Il senso «orale» della *Rheinfahrt* di Sigfrido, rovesciato in modo grottesco, è quello del viaggio di Totò e Ninetto verso la *Dämmerung* wagneriana, il «repuscolo» delle «grandi speranze» evocato dal corvo-intellettuale togliattiano nel monologo della scena precedente, sullo sfondo di un quartiere EUR che è scenografia icastica di un mondo in rovina (fig. 2).

Nuovamente, non è la dimensione melodica del sinfonismo wagneriano ad essere funzionale alla costruzione della sequenza (che non è portata a coerenza nell'immagine, come nel caso della musica di Bach in *Accattone*), ma il modo in cui il suo portato semantico (il viaggio di Sigfrido) interagisce dialetticamente con il vagabondare senza meta di Totò e Ninetto. La vocalità operistica è la colonna sonora dell'immagine che commenta il visibile, ma assume significato in virtù del suo registro orale e non musicale che viene messo a confronto con ciò che il visibile mostra.

È il portato tematico-formale (la libertà di *Traviata*, il viaggio di Sigfrido) di qualcosa di non-visibile e inesprimibile che, posto a confronto con il visibile, compone la totalità strutturale dell'immagine sonora in Pasolini, come scrive egli stesso ne *Il cinema e la lingua orale* attribuendo alla musica il ruolo di mero «dilatore semantico»:

Le parole della *Traviata*, dicono, sono sciocche e ridicole, esteticamente non solo prive di valore, ma anzi quasi offensive al buon gusto: eppure ciò non conta niente. È la musica che conta, dicono. Questa affermazione sembra così piena di brio senso, e invece è completamente insensata. Chi dice questo ignora la "ambiguità" della parola poetica: l'ineliminabile contrasto in essa tra "senso" e "suono". [...] La musica distrugge il "senso" della parola e lo sostituisce con un altro. [...] Una volta sostituitasi al suono della parola, provvede poi essa a operare la «dilatazione semantica»: e che po' po' di dilatazione semantica si ha nelle parole della *Traviata!* [...] Le parole non sono dunque affatto ancillari, nel melodramma: sono importantissime e essenziali (Pasolini 2015, pp. 266-267).

2. La parola teatrale

La parola orale dunque, pensata dialetticamente rispetto all'immagine, è una chiave decisiva per comprendere come in Pasolini si instaura il rapporto dell'immagine con il proprio registro sonoro. Un aspetto che accomuna Pasolini a Bellocchio, che negli stessi anni e sulla stessa Aria di *Traviata* costruisce il finale de *I pugni in tasca* (Costa 1993, p. 147). Due direttrici fino ad allora conflittuali che trovano un nesso grazie all'oralità della parola poetica, capace di veicolare le forze primigenie della realtà teatrale all'interno dell'azione cinematografica. Non è un caso che proprio in *Medea* Pasolini decida di desituire simbolicamente il portato musicale della parola a favore di quella orale doppiando la voce di Maria Callas e rendendola un puro volto (fig. 3). Pasolini filma la Callas come fosse una «cantatrice muta» (cf. Parigi 2016, pp. 281-289), attraverso un montaggio seriale di primi piani frontali e laterali del volto che, sottratto tanto allo psicologismo protomoderno del personaggio di Euripide quanto alle insorgenze preromantiche di quello di Cherubini, nelle intenzioni deve far emergere la forza antica del mito originario.

L'anno successivo a *Medea*, negli *Appunti per un'Orestide africano* del 1970 (girato come sopralluogo in Africa per la produzione successiva, mai effettuata, di un film sull'*Orestide* di Eschilo) il «poema del Terzo mondo» raggiunge l'apice di ricerca formale e l'inveramento definitivo dell'incontro tra la parola orale, la scrittura tragica e la riflessione metadocumentaria (Mileto 2023). Pasolini gira infatti un docu-film in cui la sua presenza fisica (il film inizia con la sua immagine riflessa in una vetrina; fig. 4) e vocale (la sua voce fuori campo racconta immagini-puntini che sarebbero dovuti diventare un'opera compiuta) fanno sì che il documentario diventi «un luogo di meditazione tra sé e il mondo» (Bertozi 2018, p. 198). La parola poetica dell'*Orestide* trasforma il racconto moderno di una tragedia in un processo di auto-analisi del regista a proposito della sua stessa opera» (Mileto 2023). Al piano oggettivo e mimetico dell'immagine egli infatti contrappone quello soggettivo e orale del discorso meta-cinematografico, mescolando la parola poetica della tragedia di Eschilo con quella partecipativa del film «da farsi», come scrive Pasolini nell'*Appendice* finale del testo che lo accompagna:

Il documentario, visivamente, sarebbe oggettivo: le sequenze del funerale sono sequenze di un funerale vero, le sequenze su una città moderna sono una città moderna; è compito dello *speaker* – come nel documentario sull'India – di esprimere con chiarezza le intenzioni e le azioni degli *operatori* negra da farsi (Pasolini 2001, pp. 1203-1204).

In altri termini, per Pasolini è la parola dello *speaker*, teatrale e meta-discorsiva allo stesso tempo, a fornire senso a ciò che si vede. La parola assume nuovamente un significato integralmente musicale e orale, che esattamente come ne *La ricotta* e in *Uccellacci e uccellini* si configura in chiave letteraria, cioè rifugge da qualsiasi dramaturgia sonora per costruire una interamente verbale. Ritorniamo dunque al *Manifesto per un nuovo teatro* e alla sua matrice gramsciana e idealistica, secondo cui è proprio in contrapposizione alla musica che la parola è intesa quale veicolo di un linguaggio «nazionale» e anti «cosmopolitico» (Gramsci 1975, Quaderno 23, p. 2195), che invece caratterizza tanto il medium musicale quanto quello cinematografico: «la musica» ha, in una certa misura, «sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare», e i «genii musicali» hanno avuto «quella popolarità che invece è mancata ai letterati» (Gramsci 1975, Quaderno 9, p. 1136). Perché, si chiedeva Gramsci, «la "democrazia" artistica italiana ha avuto una espressione musicale e non "letteraria"? Che il linguaggio non sia stato nazionale, ma cosmopolita, come è la musica, può connettersi alla deficienza di carattere popolare-nazionale degli intellettuali italiani? [...] Ecco la ragione del "successo" internazionale del cinematografo modernamente» e prima, della musica (Gramsci, 1975, Quaderno 23, p. 2195).

La voce negata di Maria Callas, la dilatazione semantica operata dal suono sul valore verbale delle parole di *Traviata* o la riduzione del sinfonismo wagneriano alla sua componente drammatica, sono precisamente il modo in cui Pasolini, sulla scia di Gramsci, costruisce il senso «anti-cinematografico» e «anti-musicale» della sua oralità.

Bibliografia

F. Ceraolo, *Opera*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, II, Milano, Mimesis, 2015, pp. 361-428.

A. Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993.

M. Bertozzi, *Documentario come arte*, Venezia, Marsilio, 2018.

A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi, 1975.

A. Mileto, *Dal teatro di parola ai "cori tragici" del cinema. La resurrezione della "poesia orale" nei documentari pasoliniani*, in F. Ceraolo, A. Frattali, M.C. Provenzano (a cura di), *Corpo, rito, parola. Il teatro di Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Salento University Publishing, 2023 (in corso di pubblicazione).

S. Parigi, *La cantatrice muta di Pasolini*, in L. Aversano e J. Pellegrini (a cura di), *Mille e una Callas*, Macerata, Quodlibet, 2016.

P.P. Pasolini, *La musica del film*, in A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979.

P.P. Pasolini, *L'Atena bianca*, in Id., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1202-1204.

P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2015.

Tag:

[cinema](#) | [Pier Paolo Pasolini](#) | [musica](#) | [Maria Callas](#) | [recitazione](#) | [Pasolini100](#) | [oralità](#)

Twitter

Tumblr

Sezioni

- Saggi
- Recensioni
- Gallerie
- Video
- Interviste
- Zoom

Tutti i Tag di Arabeschi

I tag più rilevanti nell'archivio di Arabeschi.

- corpo (137)
- fotografia (125)
- teatro (100)
- smarginature (96)
- attrice (72)
- pittura (55)
- autobiografia (48)
- cultura visuale (45)
- letteratura (43)
- performance (136)
- visualità (121)
- FASCIa (98)
- cinema (94)
- Pier Paolo Pasolini (66)
- divismo (53)
- intermedialità (49)
- identità (46)
- fumetto (44)
- Le sperimentali (43)
- Dante Alighieri (40)
- società (36)

Prossimi Eventi:

Gli Autori di Arabeschi

- Maria Fizzarelli
- Corinna Pontillo
- Elena Porciani
- Cristina Graziosi
- Beatrice Seligardi
- Felice
- Carlotto
- Caggi
- Alessandro Giannini
- Michele Guerra
- Marco A.
- Majorana
- Giorgio Bacchi
- Carmen Van den Bergh
- Trisari
- Baetens
- Cristina Scarsella
- Anne Reverseau
- Giovenco
- Pellegrino
- Liachi
- Malvezzi
- Perna
- Billo
- Barbagallo
- Marina Paino
- Marco Aronsoni
- Micaela Veronesi
- Farah Pothol
- Giovanna Maina
- Checchaglini
- Mimma Valentino
- Salvo Arcidiacono
- Arabeschi
- Francesco Gallina
- Filippo Milani
- Lorenza Fruci
- Lucia Trilli
- Cristina Jandelli
- Veronica Budini
- Luca Zerbano
- Alessandra Sarchi
- Montevrò
- Maria Vignolo
- Nicola Lucchi
- Elisa Attanasio
- Federica Mazzocchi
- Federica Pich
- Luisa Cutzu
- Mariapaola Pierini
- Andrea Vecchia
- Giulia Muggio
- Deborah Toschi
- Giuseppe Palazzolo
- Piana
- Marta Margani
- Latonia
- Ferraresi
- Gaetano Tribulato
- Lisa Gasparotto
- Biuso
- Nardo
- Gemini
- Primo
- Stefano Casi
- Roberto Chiesi
- Elisa Guadagnini
- Alessandro Scarsella
- Laura Leuzzi
- Rosamaria Salvatore
- Fanchi
- Massaroni
- Logge
- Niccolotto
- Veronica Panelli
- Gemina
- Selena
- Mariani
- Sansone
- Lorenzo Mari
- Stella Dagna
- Giulia Raci
- Alessandro Cecchi
- Elena Randi
- Federica Stevanin
- Lucia Di Girolamo
- Anna Bisogno
- Lucia Cristiano
- Donnarumma
- Kilian
- Meilli
- Guido Vieiolo
- Alessandro Pugliesi
- Fastelli
- Eremo
- Gorgia Landolfo
- Giada Peterle
- Francesco Guzzetti
- Pietro Conte
- Virgilio Fantuzzi
- Marco Mondino
- Salvatore Lana
- Chemetich
- Michela Giulia
- Rossana Barzellona
- Dimino
- Valeria Merola
- Dario Collini
- Francesco
- Cappellini
- Pierrot
- Campezzani
- Roberto Campan
- Tommaso Subini
- Francesca Tuscano
- Pierre-Paul Carotenuto
- Rinaldi
- Joubert-Laurençin
- Francesco Galluzzi
- Matteo Marelli
- Pier Luigi Gaspa
- Manuele Marinoni
- Giuseppe Previtali
- Cristina Gamberi
- Put
- Dubbini
- Allesia Capavero
- Maria Pappalardo
- Roberto De Gaetano
- Enrico Terrone
- Damiano Garofalo
- Carla Di Ilio
- Claudia Luca Trombetta
- Russo
- Urbanik
- Spada
- Ginevra Mangano
- Kathleen LaPenta-Long
- Reich
- Rosario
- Luciano
- Patrizia Bettella
- Rossella Mazzaglia
- Mengozzi
- Schiattini
- Thomas
- Zinato
- Gatto
- Antonio Sicchera
- Vittorio Gallesse
- Mariangela Guabrieri
- Silvia Tripodi
- D'Amelio
- Vincenza Perilli
- Paola Brembilla
- Chiara Di Stefano
- Edoardo Altamura
- Nello Calabrò
- Daniela Vasta
- Giovanni M. Rossi
- Lucia Geremia
- Virna Brigatti
- Monica Zampetti
- Elisa Caporiccio
- Angelo Castagnino
- Laura Gasparini
- Miriam Grasso
- Paola Zeri
- Marchetti
- Elisabetta Mondello
- Angela Albanese
- Monaco
- Vigo
- Mazzarino
- Alessandro Cifariello
- Alessandro Fambri
- Michele Flaim
- Lisa Guzz
- Daniela Pierucci
- Francesca Romoli
- Sommovigo
- Tommaso
- Morra
- Binaconati
- Gianna Annunziata
- Francesca Gallo
- Simona Pezzano
- Roberta Grassi
- Roberta Coglitore
- Emanuele Crescimanno
- Ali
- Wilson
- Bricco
- Yung Mariano
- Ophélie Naessens
- Assante
- Marcello Cicuto
- Giulia Depolli
- Giuseppe Noto
- Greeta Pliatano
- Cristina Costanzo
- Massimo Maorino
- Palladino
- Casagrande
- Martina Zanco
- Rinella Cere
- Malvina Giordana
- Keating
- Giorgia Console
- Pietrosanti
- Steve Della Casa
- Chiara Schepis
- Serena Todesco
- Giulia Carluccio
- Alessandro Di Costa
- Ceraolo
- Maria Rizzuti

Rivista Arabeschi su Twitter

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

2090 Tweets | 732 Followers | 1054 Following

Ufficio di Anatomia Emozionale: segnaliamo un workshop sull'alchimia delle emozioni in scena - Catania, 29-30 aprile. <https://t.co/S11H3k9k48>

Vai al link condiviso --> Twittato il 19/04/2019 alle 18:00

Anagoor, compagnia teatro d'Argentina per il Teatro 2019, rende omaggio alla postessa Aida Merini con MAGNIFICAT - dem. <https://t.co/M7SVZ2scMa>

Vai al link condiviso --> Twittato il 05/04/2019 alle 19:26

ANTIGONI DEL XXI

Visita anche

Indice Alfabetico del Tag →
Eventi Segnalati →
I numeri di Arabeschi →
Presentazione Rivista Arabeschi →

Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

rivista.arabeschi@gmail.com

ISSN: 2282-0876

Il disegno presente nel logo è liberamente ispirato a Saul Steinberg, Untitled, inchiostro su carta, 1948.

rabeschi

Arabeschi

Presentazione

Comitato Scientifico

Redazione

Tutti i numeri

Tutti gli autori

Policy

Tematiche

Cinema

Spettacoli

Libri

Mostre

Eventi

Resta in contatto

Twitter

Facebook

rivista@arabeschi.it

Contatti