

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## Le musiche di tradizione orale nella trilogia classica di Pasolini di Roberto Calabretto

### Abstract – ITA

Nel corso della propria vita Pasolini è entrato a contatto con la cosiddetta "altra musica", per citare un volume molto conosciuto di Roberto Leydi. Negli anni in cui la vita musicale italiana non si accorgeva di questa musica, relegandola ai margini di qualsiasi istituzione e manifestazione, Pasolini rivela subito uno spiccato interesse verso i canti e le performance delle popolazioni del continente africano e dell'est Europa. Nei suoi viaggi in Africa o in India, con Alberto Moravia e Dacia Maraini, egli era letteralmente folgorato dalla bellezza dei canti e degli strumenti che aveva modo di ascoltare lungo le vie delle città visitate. Tutto questo ha avuto dei riflessi nella sua produzione letteraria - basti pensare agli adagi contenuti nell'*Odore dell'India* - e cinematografica, in cui abbiamo dei film letteralmente attraversati da queste musiche. Nella cosiddetta 'trilogia classica' queste musiche costituiscono il miglior accompagnamento per questo genere di racconti. Ma Pasolini stesso talvolta indossa le vesta dell'etnomusicologo e, durante le riprese del *Fiore delle Mille e una notte*, registra alcune performance che poi entrano a fa parte dei quel bellissimo film.

### Abstract – ENG

Throughout his life, Pasolini came into contact with the so-called "other music", to quote Roberto Leydi's famous book. In the years when Italian musical life was not taking into consideration this kind of music, relegating it to the margins of any institution or manifestation, Pasolini immediately revealed a keen interest in the songs and performances of the populations of the African continent and Eastern Europe. While travelling in Africa or India with Alberto Moravia and Dacia Maraini, he was literally astounded by the beauty of the songs and instruments he heard along the streets of the cities he visited. All this has been reflected in his literary work - just recall the adagios contained in *Odor of India* - and in cinema, where we have films literally permeated by this music. Yet Pasolini himself sometimes tries on the role of ethnomusicologist and during the shooting of *Flower of the Thousand and One Nights*, records some performances that later become part of that beautiful film.

ARTICOLO

## Le musiche di tradizione orale nella trilogia classica di Pasolini

di Roberto Calabretto

*Li hanno chiamati selvaggi, poi primitivi e infine, per cercar di togliere ogni accezione negativa o spregiativa, 'gli altri'. Gli altri, cioè quelli comunque diversi da noi, per aspetti fisici ed eredità culturale, popoli di altri continenti che l'Europa ha incontrato e poi dominato, facendone oggetto d'osservazione e di studio anche per i suoi interessi coloniali*

(Leydi 1991: 5)

Con queste parole il compianto Roberto Leydi ricordava lo stato in cui un tempo versava la cultura musicale italiana quando la musica degli 'altri' era letteralmente ignorata se non messa al bando. Non a caso, non figurava nei corsi universitari mentre in quelli dei Conservatori era definita come "musica dei selvaggi"<sup>1</sup>. Un pesante ritardo che, come vedremo nel corso di queste pagine, mette ancora una volta in risalto le illuminanti folgorazioni e intuizioni di Pasolini, pronto invece a cogliere la bellezza e l'importanza di queste musiche non appena ebbe modo di ascoltarle e conoscerle.

Non è questa la sede per aprire una parentesi sulla situazione degli studi di etnomusicologia in Italia. Varrà solo la pena sottolineare come, in un simile contesto, l'attività di Diego Carpitella avesse avuto i caratteri del vero e proprio pionierismo. Proprio Carpitella, una delle figure di riferimento degli interessi di Pasolini, ricordava essere fortemente indicativo e significativo "che nei novantotto congressi e convegni musicali e congressi demologici avutisi dal 1929 al 1969, il tema della musica popolare o più genericamente dell'etnomusicologia [fosse] stato ignorato" (Carpitella 1982: 9). Lo stato della ricerca e documentazione di questa nascente disciplina in Italia allora era in ritardo, come aveva ribadito nel suo intervento d'apertura dei lavori, e non ancora chiaro era il suo statuto, come aveva invece sottolineato Alberto Cirese nella propria relazione (Cirese 1982: 29-39). Date queste premesse, era ovvio che la conoscenza dei repertori extraeuropei allora fosse molto limitata e superficiale, confinata a un atteggiamento di semplice curiosità che li sviliva della loro carica e, soprattutto, della loro posizione alternativa nei confronti della musica occidentale e del linguaggio tonale.

---

<sup>1</sup> Si veda, a tal fine, la nota tesi ministeriale dell'esame di storia della musica il cui titolo recitava: La musica dei selvaggi e dei primi popoli storici (Egiziani, Cinesi, Assiri e Babilonesi, Ebrei). Cfr. Allorto (1978: 16).

*Il Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*

*Il Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia* (Roma, Palazzo Torlonia, 29 novembre - 2 dicembre 1973), promosso dall'Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari dell'Università di Roma, dall'*International Folk Music Council*, dall'Istituto Accademico di Roma e dall'Associazione Italiana Museo Vivo, da questo punto di vista rappresenta un evento di grande interesse<sup>2</sup>. Come ricorda Grazia Tuzi, esso permise “di superare una serie di pregiudizi cresciuti intorno al mondo del folklore musicale e di conseguenza agli studi etnomusicologici, come per esempio, quello che attribuiva una piena autonomia del testo cantato rispetto alla musica, o quello che considerava i repertori musicali di tradizione orale come ‘detriti’ delle tradizioni scritte della musica colta” (Tuzi 2014: 514).

Pasolini, come testimoniato da più parti<sup>3</sup>, era presente a questo appuntamento – ancora una volta con il consueto tempismo nel cogliere gli eventi importanti della vita culturale italiana – e aveva seguito i lavori di questo importantissimo incontro dimostrando di condividere gli interessi allora maturati negli ambienti musicali italiani. Piero Arcangeli ricorda la sua “presenza silente” e scrive: “Giovani etnomusicologi si appuntavano le generose speranze prima di Carpitella e poi di Leydi: soltanto ora, una quarantina di velocissimi anni dopo, mi sembra di cogliere tutto il significato della presenza silente di Pier Paolo Pasolini in fondo alla sala di quell'affollato convegno romano” (Arcangeli 2017: 21).

Una simile presenza non deve stupire. L'interesse di Pasolini nei confronti dell'“altra musica” è stato uno dei motivi conduttori della propria narrativa e della sua intera filmografia. Le lunghe descrizioni contenute nell'*Odore dell'India*, le sequenze di canti e motivi bulgari e rumeni che si ascoltano in *Medea*, gli assoli di Gato Barbieri con il suo sax negli *Appunti per un'Orestide africana* (1970), testimoniano infatti non tanto una

---

<sup>2</sup> “Nei propositi degli organizzatori il convegno doveva servire a stabilire alcuni presupposti teorici imprescindibili per definire la disciplina etnomusicologica, tra cui quelli di ‘considerare la comunicazione orale come mentalità’. L'oralità come peculiarità delle fonti del folklore musicale determina, secondo Carpitella, ‘la qualità del materiale [...] dal come è stato raccolto e registrato’ il materiale. Un ‘come’ che, sempre secondo lo studioso, implica un problema tecnico e un discorso teorico. [...] Il convegno di Roma, tra l'altro, oltre a dare per la prima volta un assetto istituzionale e accademico all'etnomusicologia, rappresentò un luogo privilegiato d'incontro e di confronto tra studiosi di diverse discipline quali, l'acustica, l'antropologia, la demologia, l'etnologia, l'etnomusicologia, la filologia romanza, la musicologia. L'evidenza della sua ‘particolare collocazione di confine con aree disciplinari diverse’, secondo Roberto Leydi, mise in luce sia ‘le ragioni del suo isolamento’, sia ‘la sua specificità’ nel guardare all'oggetto di studio superando i diversi ‘orizzonti disciplinari’” (Tuzi 2014: 513, 515).

<sup>3</sup> Nostra intervista a Pietro Sassu (Udine, 23 ottobre 1995): “Stando alla testimonianza di Alberto Maria Cirese nella sua prefazione al Canzoniere italiano [Alberto Maria Cirese: 2019], Pier Paolo Pasolini ‘partecipò almeno alla seduta inaugurale [...] del Primo Convegno sugli Studi etnomusicologici in Italia organizzato da Diego Carpitella alla fine del 1973’” (Pesce 2022: 89).

semplice curiosità ma piuttosto la sua lontananza da qualsiasi atteggiamento naïf edulcorato nei confronti di queste musiche nella precisa volontà di restituire a questi universi la loro reale bellezza.

Questi interessi, del resto, si inseriscono nel contesto dei suoi rapporti con la musica che, come recita un celebre adagio posto al termine di *Poeta delle ceneri*, ai suoi occhi rappresentava “l’unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile” (Pasolini 2003: 1288). Parole che testimoniano il fascino che il mondo dei suoni ha sempre esercitato nel suo immaginario e che ha condizionato in maniera significativa la propria poetica cinematografica lasciando il segno, anche se in maniera meno evidente ma pur sempre importante, nella sua narrativa, nella poesia e in alcuni articoli di grande interesse.

Va anche premesso, e ribadito con forza, che Pasolini non ebbe una vera e propria formazione musicale. Per quanto nell’adolescenza avesse intrapreso lo studio del violino, non conosceva la teoria della musica e aveva una conoscenza dei repertori classici limitata a quelli di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven e pochi altri musicisti. Contrariamente a Visconti, educato sin dall’infanzia alla musica classica e avviato allo studio del violoncello, a Elsa Morante, profonda conoscitrice dei repertori della civiltà classico-romantica europea – che suggerirà allo stesso Pasolini come colonna sonora di alcuni suoi film –, e a tanti altri intellettuali del suo tempo, egli non conosceva la musica approfonditamente. Egli aveva, invece, subito il fascino del mondo dei suoni: un fascino di natura passionale, dato da fortissimi impulsi e folgorazioni nei cui confronti la riflessione razionale, pur sempre viva e interessantissima, resta pur sempre ancillare e subordinata.

### *Echi musicali nell’Odore dell’India*

In alcune pagine della sua produzione letteraria, troviamo suggestivi echi e richiami di queste culture. Tra i tanti, ci limitiamo a ricordare alcuni momenti dell’*Odore dell’India* in cui egli si sofferma a descrivere la musica indiana con dei veri e propri adagi musicali di straordinaria intensità.

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 finto 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 (Pasolini 1994: 11-12).

Queste melodie rivelano la refrattarietà di questo paese a qualsiasi contaminazione con altri idiomi musicali.

Era una vecchia melodia indiana, perché l'India è refrattaria a qualsiasi influenza musicale straniera: anzi, credo che gli indiani non siano proprio fisicamente in grado di sentire altra musica che la loro. Era una frase spezzata, strozzata e accorante, che finiva sempre, come ogni aria indiana, con una specie di lamento quasi gutturale, un dolce, patetico rantolo: ma, dentro questa tristezza, era contenuta una specie di nobile e ingenua allegria. Il ragazzo suonava il flauto, e ci guardava. Pareva che, suonando a quel modo, ci parlasse, ci facesse un lungo discorso, per sé e per i suoi compagni (Pasolini 1994: 73-74).

Allo stesso tempo, confida ancora Pasolini, questa musica ha il compito "di esprimere qualcosa di inesprimibile, e che solo i giorni futuri che [lo] aspettano qui, da domani, potranno piano piano svelenire ed equilibrare" (Pasolini 1994: 15).

Simili adagi ci aiutano a capire perché Pasolini si sia servito delle "altre musiche" e le modalità con cui egli le ha fatte interagire con le immagini in movimento in alcuni momenti della propria filmografia.

Il Vangelo secondo Matteo *tra Missa luba congolese, Spirituals e canti rivoluzionari russi*

Già il *Vangelo secondo Matteo* (1964) contiene una colonna sonora costellata da simili presenze. Roberto Leydi, a tal fine, ricorda "una lunga chiacchierata [con Teresa Viarengo], segnata di osservazioni acute e pertinenti, su un film non facile, uscito in quei giorni: *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini" (Leydi 1990: 174). La sua amata interlocutrice, Teresa Viarengo, era rimasta particolarmente colpita dalla visione di questo film. A lei, straordinaria testimone della musica popolare italiana, il magma pasoliniano doveva apparire come la reale incarnazione della "voce musicale del popolo", espressione dei suoi moti e dei suoi sentimenti.

In questo magma, a *pendant* con le pagine bachiane e mozartiane, troviamo *spiritual*, canti rivoluzionari russi e soprattutto la *Missa Luba* congolese che letteralmente attraversa questa pellicola a sottolineare l'umanità della

vita del Messia e del messaggio evangelico<sup>4</sup>. Questa messa è contrassegnata da un marcato impianto ritmico, che invita i fedeli a danzare, e da uno stile esecutivo responsoriale che facilita il momento assembleare liturgico. Di questa *Messa* Pasolini utilizza il *Gloria*. L'inizio è fortemente ritmato, con i sonagli di zucca e le varie percussioni che accompagnano le voci, mentre in seguito subentra un suggestivo momento con il coro a bocca chiusa. Tutto il brano è contrassegnato da una generale forza ritmica, con figurazioni in terzine esposte dalle voci.

La *Missa Luba* compare nei titoli di testa, ideale riassunto musicale quindi del film, accanto al *Corale* della *Matthäus-Passion* BWV 244 di Johann Sebastian Bach. Subito una contaminazione, pertanto, fra il sacro, Bach, e il profano, l'umile melodia dei contadini congolesi che esprimono il loro canto di lode a Dio. Nel corso del film questa dialettica sarà costantemente presente: da un lato, la *Passione*, identificata come "motivo profetico" che troveremo sin dalle prime sequenze quando è annunciata la profezia del concepimento di Maria; dall'altro, la *Missa Luba*, posta a commento dei momenti umani della vita di Cristo, come la sua guarigione del lebbroso – in questo caso il *Gloria* esplode dopo l'*Adagio* mozartiano nel momento in cui è miracolato –, e l'ingresso a Gerusalemme nella Domenica delle Palme, in cui ancora una volta il *Gloria* sottolinea la gioia della folla festante. Ricompare nell'ultima scena del film, quando il boato scopercchia il sepolcro e l'angelo annuncia la resurrezione di Cristo.

Nel corso del film troviamo anche il celeberrimo *Spiritual Sometimes I Feel Like A Motherless Child* che contrappunta il momento dell'adorazione dei magi, la "maternità realistica" e la scena del Battista che battezza i fedeli: il senso del mistero del sacramento è esaltato dalla melodia che, inoltre, ben s'inserisce nel "grande quadro mistico e allucinato del Seicento" (Pasolini 1991: 59). In questo suggestivo polittico compare anche il bellissimo *Kol Nidre*, una delle preghiere più importanti del *Kippur*, che crea un malinconico sfondo sonoro alle immagini dell'ultima cena. Questo canto, allo stesso tempo, crea un'equazione fra il suo significato originale - il giorno dell'espiazione nel calendario ebraico – e l'istituzione dell'eucarestia con cui Cristo ha liberato l'umanità dai propri peccati. Assecondando una consuetudine dell'utilizzo della musica nei propri film, Pasolini crea una relazione intertestuale con dei rimandi simbolici molto evidenti che, allo stesso tempo, sono molto efficaci come semplice commento alle immagini in movimento. Questo *modus operandi* è una delle costanti del suo utilizzo

---

<sup>4</sup> Nella biografia di Barth David Schwartz troviamo questo commovente episodio. "In Africa [Bini e Pasolini] avevano conosciuto un certo padre Calovini, che sopra ogni cosa desiderava una pompa Pellizzari (che Bini gli inviò) per irrigare il deserto e far crescere i limoni. Il sacerdote organizzò per loro una *Missa Luba*, la liturgia che i Masai cantavano lavorando sotto il sole cocente, spaccando pietre per qualche opera pubblica. Pasolini l'avrebbe usata per la colonna sonora del Vangelo, e Bini ricordò come Pier Paolo avesse pianto nel sentirli, l'unica volta in tutti gli anni in cui furono assieme" (Schwartz 1995: 731-732).

della musica e, da questo punto di vista, la filmografia di Pasolini risulta essere difficilmente inquadrabile all'interno delle tradizionali teorie dell'audiovisione, su tutte quella di Michel Chion, o della teoria dei livelli elaborata da Sergio Miceli. La natura delle scelte musicali di Pasolini le rende refrattarie a essere inquadrare all'interno di sistemi teorici. Anche la scelta delle musiche cinematografiche è dettata dalle folgorazioni di cui parlavamo sopra che a contatto con le immagini giungono a dei risultati inaspettati<sup>5</sup>. Tutte le persone del suo *entourage* sottolineano come gli ascolti di Pasolini, anche quelli rubati ai bordi di una strada, fossero dei veri e propri incendi che lo portavano a trasferire nella musica situazioni semantiche funzionali alle proprie intenzioni che, talvolta, non appartenevano alla musica di repertorio in questione. Operazioni tipiche di un poeta che agisce sulla base di impulsi che possono sollevare perplessità ma che invece vanno giustificate, a nostro avviso esaltate, per gli orizzonti di senso che sono in grado di aprire. La presenza di Bach nei suoi primi film, da questo punto di vista, è esemplare<sup>6</sup>.

Basti pensare alla presenza dei due canti rivoluzionari russi, *Oh ma vaste steppe*, (*Oh, vostra steppa*) e *Zhertvoiu Pali* (*Voi morirete vittime*), che contrappuntano la chiamata di Cristo degli apostoli, quasi a voler dichiarare la missione umana a cui Pietro, Andrea, Giovanni e gli altri pescatori sono stati invitati a compiere. La forza travolgente del coro sembra sottolineare quella dell'annuncio di Cristo a cui gli apostoli rispondono increduli correndo inspiegabilmente con le reti in mano in riva al mare. Nel territorio di Cafarnao Cristo avanza dicendo: "Ravvedetevi, perché il regno dei cieli è vicino". Chiama poi gli apostoli per nome: "Giacomo e Giovanni, figli di Zebedeo, venite con me!". Lo troviamo poi quando Gesù parla alla gente e Caifa dice che è arrivato il momento di prendere Gesù: "ma con l'inganno, per farlo morire", e nelle sequenze finali del Golgota. Il secondo accompagna invece la scena in cui Cristo inveisce contro gli scribi e i farisei, a *pendant* con le parole del testo. Quest'ultimo canto lo ritroveremo, al flauto, nelle scene finali di *Edipo re*.

La "musica astorica e atemporale" di *Edipo re* e *Medea*

---

<sup>5</sup> Alcune persone che sono vissute al suo fianco ci hanno riferito proprio questo. Ecco allora le folgorazioni bachiane ascoltando Pina Kalc al violino e Giovanna Marini alla chitarra o quelle mozartiane dalla discoteca di Elsa Morante. Ma ecco anche i tanti fonici che, nei molti sopralluoghi, lo descrivono letteralmente catturato dalle musiche di strada o di un villaggio.

<sup>6</sup> Proprio in riferimento alla musica di Bach potrebbe valere il noto testo di Pasolini dedicato alla musica per film che chiude con queste parole. "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" (Pasolini 2001: 2796).

All'interno della cosiddetta trilogia classica, Pasolini utilizza quasi esclusivamente repertori appartenenti alle culture extraeuropee. In questa musica senza padri, che sfugge ai tentativi di caratterizzazione temporale, alle maglie della scrittura e, in genere, a ogni tentativo di connotazione, egli demanda il compito di esprimere l'inesprimibile, per utilizzare la bellissima immagine dell'*Odore dell'India* e, di conseguenza le affida un ruolo di primissimo piano in *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969).

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 ricognizione 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 intendevo fare dell'*Edipo* un mito, avevo bisogno di musica che fosse astorica, atemporale (Pasolini 1992: 114-115).<sup>7</sup>

Proprio queste sono le motivazioni che rendono questa musica ideale cornice per la trilogia: la sua condizione astorica, atemporale. 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" (Pasolini 1992: 1336). 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)<sup>8</sup>, tutta l'ambientazione del film nell'incantevole regione meridionale del Marocco, con i

<sup>7</sup> "Dans *Œdipe roi*, – dirà altrove – j'ai introduit des airs du folklore roumain: airs ambigus où l'on retrouve des influences slaves, arabes, grecques... et qui ont la fonction de transcender l'histoire, de gêner la localisation historique. Dans ce cas-la, la musique se fait intertemporelle et augmente le mystère indéfinissable du mythe" (Duflot 1970: 116-117).

<sup>8</sup> "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" (Fieschi 1967. Qui citato da Pasolini 1991: 161).

colori alieni del paesaggio, manifesta l'evidente tensione a rifuggire qualsiasi forma di citazione<sup>9</sup>. Il luogo scelto come set cinematografico, come aveva accortamente notato Paolo Volponi, è investito di novità, e isolato da ogni sua "precedente verità, contingenza e da qualsiasi prospettiva e rapporto" (Volponi 1981: XII). 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 miti (Taviani 1981: 73).

Parimenti in *Medea* la laguna gradese, divenuta l'universo concreto delle verità che il Centauro consegna al giovane Giasone: è 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<sup>10</sup>.

La volontà di allontanarsi dall'immagine tradizionale e canonica della greicità e, soprattutto, di sottrarre le due tragedie dall'orizzonte della storia per situarle invece in quello del mito, storico per l'appunto, è perseguita anche musicalmente con delle colonne sonore che si sottraggono a qualsiasi funzione informativa, oppure contestualizzante in senso lato. In questi film la musica non è un semplice commento, non adempie a 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 narrazione. Quando essa appare è sempre ambigua, senza un senso preciso, contrariamente a quella di Bach nel cinema nazional-popolare, orientata invece secondo una netta semantica. Ora essa indica la realtà pura e semplice, la presenza delle cose e la loro significazione.

### *Una colonna sonora allestita con i dischi*

La colonna sonora di questi film è allestita con la ricca collezione di dischi posseduta da Pasolini e dall'amica, nonché fidata consulente musicale, Elsa Morante<sup>11</sup>. Utilizzare dei dischi per l'allestimento delle colonne sonore

<sup>9</sup> I paesaggi del Marocco in lui avevano ancora una volta suscitato emozioni poetiche: "Certi rosa e verdi stupendi – dirà –; berberi quasi bianchi, però 'alieni', remoti, come doveva essere il mito di Edipo per i Greci: non contemporaneo, fantastico..." (Alberto Arbasino in Fusillo 1996: 19).

<sup>10</sup> "Dunque io non avrei potuto mai rappresentare Medea: non solo, ma nemmeno attraverso nessun'altra donna del tempo di Medea, che l'interpretasse. Per rappresentare Medea ho preso la Callas: il che è un falso. Mai la Callas – come del resto in minor misura le pietre e il mare di un paesaggio odierno – avrebbe potuto regredire nel tempo 'essere Medea', cioè la verità, l'autenticità. La macchina da presa (nei film d'autore) 'rigetta' i falsi: smaschera i trucchi; evidenzia ogni minimo errore; e quanto alla malafede, la fa pagare fino in fondo, senza un attimo di esitazione o di pietà. Questo lo so bene. Dunque nei miei film storici io non ho mai avuto l'ambizione di rappresentare un tempo che non c'è più: se ho tentato di farlo, l'ho fatto attraverso l'analogia: cioè appresentando un tempo moderno in qualche modo analogo a quello passato" (Pasolini 1999: 2818-1819).

<sup>11</sup> La collezione di dischi di Pasolini è stata descritta nel nostro Pasolini e la musica (Calabretto 1999: 29-35).

era una consuetudine per Pasolini. Tutti i musicisti con cui ha collaborato ricordano Pasolini che puntualmente arrivava ai loro incontri con gli LP sotto il braccio, talvolta suscitando il loro stupore. I dischi per la trilogia fanno parte della celebre collezione *The Unesco Collections of Records* edita per l'*International Music Council* dall'*International Institute for Comparative Music Studies* di Berlino e Venezia sotto la direzione di Alain Daniélou e Paul Collaer, e si pongono come uno dei momenti di decisiva importanza per la conoscenza e rivalutazione di queste culture nella vita musicale europea di quegli anni.

Il programma con cui l'UNESCO presentava questa raccolta ben esplicitava le sue finalità in questi termini:

In these collections we shall not present the modern musical experiments which tend to uniformisation nor the mutual influences of one System on the other. We are attempting to present in their most authentic form the original contribution which each country, each region, each people, each civilisation have made and still can make to the common cultural heritage. For a better approach of the musical tradition under their various aspects four collections have been planned and are being realized. These are called "Musical Sources", "Musical Atlas", "A Musical Anthology of the Orient" and "An Anthology of African Music". Over 80 records have so far been published. In these various collections the greatest importance is attached to the artistic value and technical level of the chosen examples.<sup>12</sup>

Le discoteche di Pasolini e della Morante contengono molti LP delle raccolte *A Musical Anthology of the Orient* e *Anthology of African Music*, pubblicate da Bärenreiter<sup>13</sup>. Verisimilmente dai loro ascolti – la Morante era stata

<sup>12</sup> "Started in 1961 this collection of records dedicated to the art music of the various civilisations of the Orient has played an important role in the diffusion throughout the world of the musical achievements of the various cultural areas of Asia. Recorded from the outset with the best technical equipment it presents a remarkable series of recordings of the most celebrated musicians of the Far East, India, South East Asia and the Middle East. [...] Initiated in 1965 under the direction of Paul Collaer, his series presents an important number of records from various regions of Africa. The african concept of music as a part of life has had a noticeable influence on other continents. It appears today essential, in cooperation with the cultural organisations of african countries, to establish a systematic evaluation of the cultural currents which have contributed to the development of musical forms found on the african continent as well as the original musical styles which resulted, so as to give them the place they deserve in the musical creation of our times" (UNESCO Collections of Traditional Music, in <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384036>. Ultima visita: 27 gennaio 2023).

Ultima visita 30 luglio 2023. Accessed on 3 September 2023). Per quanto riguarda le due raccolte di Pasolini, si veda [https://en.wikipedia.org/wiki/Unesco\\_Collection:\\_A\\_Musical\\_Anthology\\_of\\_the\\_Orient](https://en.wikipedia.org/wiki/Unesco_Collection:_A_Musical_Anthology_of_the_Orient) e [https://en.wikipedia.org/wiki/An\\_Anthology\\_of\\_African\\_Music](https://en.wikipedia.org/wiki/An_Anthology_of_African_Music). Ultima visita 30 luglio 2023.

<sup>13</sup> "Another Unesco initiative in this same context is the series of records issued under the general title of the 'Unesco Collection'. These records are produced in collaboration with the International Institute for Comparative Music Studies, a cultural organization established in Venice in 1970 with among its aims the production of recordings of the highest technical quality of the top musicians and groups of the various musical cultures of Africa and the East. The Unesco Collection (see pages 36 and 39) now includes two anthologies and two series of records prepared for the IMC and Unesco by the International Institute for Comparative Music

anche la consulente per le musiche del *Vangelo secondo Matteo* – maturarono le scelte per dar vita a queste colonne sonore in cui la musica etnica va incontro a delle finalità del tutto nuove e sicuramente sconosciute al cinema di quegli anni.

«*Le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi*»

Pasolini, 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. Mette addosso insieme piacere e terrore: rende insieme più piccolo e immensamente più grande, più familiare e disumano, quel lungo tratto di strada nel deserto (Pasolini 1991: 388-389).

La sceneggiatura di *Edipo*, felice circostanza, contiene molti riferimenti alla colonna sonora del film. Pasolini rende esplicite le intenzioni che animano le sue scelte, aprendo 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 sfuggita. [...] Portate dal vento giungono dal santuario più forti le allegre musiche popolari, cariche di infiniti e antichi presagi" (Pasolini 1991: 382).

Suoni carichi di "antichi presagi", indefinibili, provenienti da un altrove lontano e irreali: 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, di quella etnica in cui l'asemanticità è elevata alla massima potenza grazie alla sua distanza dalla grammatica normativa tipica invece del linguaggio occidentale, subentra allora alla dialettica,

---

Studies. Another series, produced since 1972, forms an extension and sequel to the musical "Rostrums" organized by the International Music Council. The two anthologies, both issued under the Bärenreiter-Musicaphon label, consist of record albums accompanied by commentaries and illustrations which open the way to the study of the traditional music of several countries of Africa and the Orient. 'A Musical Anthology of the Orient' includes music from Afghanistan, China, India, Iran, Japan, the Khmer Republic, Laos, Malaysia, Tunisia, Turkey, the U.S.S.R. and Viet-Nam; 'An Anthology of African Music' includes music from the Central African Republic, Chad, Ethiopia, Ivory Coast, Nigeria and Rwanda" (UNESCO & the world of music, «The UNESCO Courier», XXVI, June 1973, p. 23).

sempre limitata e impossibilitata a esprimere i sentimenti dei personaggi. In *Edipo* e *Medea* troviamo anche interminabili silenzi, rumori primordiali, urla, gesti e poche parole, che inoltre risuonano oscure e indecifrabili<sup>14</sup>.

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 estetizzante (Murri 1994: 90).

Motivo per cui proprio la musica diviene un elemento di centrale importanza all'interno di questi film. Oltre ad avere una privilegiata funzione simbolica, ora assolve anche l'importante funzione di coro tragico. A proposito di *Edipo*, 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 coro (Pasolini 1991: 161).

Anche in *Medea* troviamo simili situazioni. Quando le donne della comunità colchica sono intente a lavorare e cantano – 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 questi canti, 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

---

<sup>14</sup> Quest'ultimo paragrafo è tratto da un nostro saggio in cui abbiamo preso in esame le presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini (Calabretto 2019: 33-34).

rialzeremo non conosceremo più Dio” (Pasolini 2001: 1277)<sup>15</sup>. 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 in *Edipo*, *Medea* e, come vedremo, negli *Appunti per un’Orestide africana*, restituisce ad essa una delle principali funzioni attribuite dalla civiltà greca e che Nietzsche ha esaltato nella sua *Nascita della tragedia dallo spirito dalla musica*, come reca il sottotitolo del testo <sup>16</sup>. La presenza della musica, nelle lunghissime sequenze con cui è 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.

### *Edipo re*

Il motivo giapponese al flauto accompagnato dal tamburo, *Ranryo Ou: Ryo Ko Ranyo*, introduce il racconto mitologico e le seguenti peregrinazioni di Edipo, a partire da quando ascolta la terribile sentenza dell’oracolo di Delfi per poi iniziare il cammino verso Tebe e il drammatico incontro con Laio. Questo motivo, il “tema del destino di Edipo”, scandisce le tappe del protagonista e assume dei connotati tragici quando è portato da Giocasta a Tebe. Riappare anche nelle scene finali accanto al canto rivoluzionario *Vi Zhertvoiu Pali* quando Edipo, cieco, cammina con Angelo per le vie di Bologna.

Anche in questo film la musica è elevata a una dimensione simbolica, assumendo funzioni rilevanti nel contesto narrativo. Nel corso del racconto, infatti, la presenza del flauto, strumento dai forti connotati mitici, appare associato all’immagine del profeta Tiresia, incontrato da Edipo poco dopo il suo arrivo nella città di Tebe. Questo

<sup>15</sup> “E intanto, come usano, [le ragazze della Colchide] cantano. Cantano una vecchia melodia popolare. Ma a questa melodia, come spesso succede, hanno adattato parole nuove. Il canto parla di un certo Giasone, eroe favoloso, bellissimo, bruno, che è partito da terre lontane, per raggiungere la Colchide e portarvi distruzione e morte. Nella sua stanza, contro una finestrella che dà sulla città, Medea sta ad ascoltare. Il canto, con quelle sue tragiche e dolci parole, giunge fino a lei [...] Intente a un altro lavoro, verso sera, le ragazze continuano a cantare il loro misterioso e presago canto – che evidentemente raccoglie voci corse sull’arrivo di Giasone, e lo mitizza, non credendoci, ma facendone un motivo di morte e amore. Medea sotto un albero (che porta simboli di sacralità, voti, ecc.) ascolta ancora, intenta ed assente, quella canzone. [...] Le ragazze [...] cantano la solita canzone, con cui un popolo destinato a essere sconfitto dichiara il suo amore al popolo conquistatore. [...] Dentro la stanza le ancelle stanno cantando quella loro nuova canzone che le ossessiona” (Pasolini 2001: 1220-1221; 1221; 1222; 1224).

<sup>16</sup> “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” (Fergusson 1979: 39).

incontro è introdotto dalla melodia dello strumento suonato dallo stesso Tiresia, poeta che canta “ciò che è al di là del destino”.

La parte centrale del film, quella inventata da Pasolini e quella ispirata al racconto tragico, vede invece lunghe sequenze di musica iraniana, talvolta colta all’interno di veri e propri rituali, assecondando la sua naturale predisposizione. Nella sequenza dei funerali per le vittime della peste, troviamo un seguito di canti funebri cui si sovrappongono i pianti delle donne. Il tutto ricorda un vero e proprio lamento, che Pasolini in Italia aveva imparato a conoscere dalla lettura dei testi di Ernesto De Martino<sup>17</sup>, in particolar modo in *Morte e pianto rituale* che aveva sicuramente letto<sup>18</sup>.

Ancora una volta, la musica diviene una componente linguistica di primaria importanza all’interno del film e la lunga sequenza di musica popolare diviene il luogo in cui Pasolini manifesta l’irrazionalità che Edipo, nel suo cammino verso la conoscenza, infrange, dopo aver ascoltato l’oracolo di Delfi. Egli, non a caso, assiste in disparte alla bellissima cerimonia nuziale in cui s’imbatte nel suo cammino senza il minimo coinvolgimento, quasi fosse un mondo a lui estraneo.

Nel commentare questa situazione, Danieli sottolinea che “by portraying the impossibility of Oedipus fully understanding the voice of the folk and his fear towards its apparent irrationality and difference, Pasolini is reflexively exposing his positionality as a rational bourgeois Western man” e, di conseguenza, pone dei grossi punti interrogativi sull’assunzione del popolare da parte di Pasolini nel suo cinema:

His attraction to the folk results in a use of folk music that, in fact, relies on precisely the discursive templates (irrationality, mysteriousness, archaism and fear) that he wishes to subvert through folk music itself. However, at the same time, Pasolini uses cinema in a reflexive fashion, to expose his and our own positionality and ethnocentrism; we cannot hear this music differently because we are limited by our Western subjectivity (Danieli 2021: 192-193).

---

17 Un 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.

18 “Il sottoproletariato ha un altro tipo di angoscia: quella che studia De Martino facendo ricerche nella poesia popolare in Lucania, per esempio, cioè un’angoscia preistorica rispetto all’angoscia esistenzialistica borghese, storicamente determinata. Io in Accattone ho studiato questo tipo di angoscia preistorica rispetto alla nostra. [...] L’angoscia di un contadino lucano che canta un canto funebre su un parente morto, è un’angoscia che ha altre componenti storiche da quelle che prova un borghese come quello della Noia di Moravia per esempio... È tutta un’altra cosa” (Vogliano Iotti Ferrero 1962: 693).

Michael Bakan, in un suo eccellente saggio dalle cui conclusioni e premesse ci sentiamo però distanti, ha preso in esame l'utilizzo del *kecak* in *Edipo re* e nel *Satyricon* di Fellini (Bakan 2013: 363-387). Parla così di un atteggiamento "schizofonico" per caratterizzare la maniera con cui questi due registi si avvicinano e utilizzano questa forma di danza balinese. Lo studioso in apertura del suo saggio dichiara subito:

Schizophonic mimesis, writes Steven Feld in "The Poetics and Politics of Pygmy Pop," encompasses "a broad spectrum of interactive and extractive processes" that "produce a traffic in new creations and relationships through the use, circulation, and absorption of sound recordings" (Feld 2000:263). Consideration of these processes, observes Feld, compels us to ask "how sound recordings, split from their source through the chain of audio production, circulation, and consumption, stimulate and license renegotiations of identity" (Bakan 2013: 363).

Nel corso del film di Pasolini il *kecak* si presenta quando Edipo, udito il terribile responso, inizia a vagare con l'intento di allontanarsi dalla propria dimora e s'imbatte in un vecchio che danza indossando abiti scuri attorniato da un gruppo di ragazzi a torso nudo e altre persone che battono le mani. Bakan si sofferma sulle incongruenze audiovisive di questa sequenza ammettendo, allo stesso tempo, l'efficacia del *kecak* a raffigurare una situazione primordiale, barbarica, cara a Pasolini. Anch'egli, però, rimprovera come questa situazione suffraghi l'atteggiamento con cui Pasolini guarda alle culture musicali popolari: "Balinese identity is an issue that does not even arise within these films or in the discursive spaces that animate and surround them" (Bakan 2013: 368). Pasolini e Fellini, in due film che sono molto diversi, nell'utilizzare il *kecak* ne cancellerebbero l'identità secondo delle modalità tipiche del postmoderno.

Le cose, a nostro avviso, non stanno in questi termini in quanto non tengono di una premessa elementare: l'atteggiamento di Pasolini nei confronti del popolare è poetico, di conseguenza fortemente e dichiaratamente soggettivo che necessariamente assume questa materia all'interno di una propria visione. Una visione che può non essere condivisa ma che pur sempre risulta essere legittima e, a nostro avviso, di grande fascino.

### *Medea*

In *Medea*, al contrario di *Edipo*, la soggettivizzazione del mito è assente e il racconto è articolato all'interno di un rigido dualismo che si riflette anche nella colonna sonora del film. Giasone e gli Argonauti, infatti, sono

accompagnati da musica giapponese, diegetica, con strumenti a corda<sup>19</sup>. Questa musica ritrae momenti ludici e di divertimento ed è il riflesso dell'ordine e della razionalità che vige all'interno del loro mondo. Medea e la Colchide, invece, vedono musica del Tibet e dell'Etiopia accompagnare le scene rituali sacre e raffigurare la barbarie e l'irrazionalità di quell'universo<sup>20</sup>. L'alterità che regge l'intero racconto comporta anche due modelli temporali per cui la vita di Medea si regge su un percorso circolare mentre quella di Giasone si basa sulla linearità che regge la sua progressiva acquisizione di conoscenze e saperi.

In *Medea*, Pasolini aveva pensato di rinunciare all'accompagnamento musicale, o di limitare fortemente la presenza dei suoni. In un secondo momento aveva poi optato per la musica gregoriana<sup>21</sup>.

Citando una conversazione di Pasolini con Rossellini, Schwartz ricorda:

Pasolini: Questo, appena torniamo a Roma è la prima cosa da fare: cercare degli inni antologizzati delle varie religioni, ma probabilmente con preferenza agli inni indiani.

Rossellini: Quindi le parole, musica.

Pasolini: Non musica, sono parlati questi... sarà soprattutto alla fine perché uno di questi ultimi riti sarà un rito di iniziazione, e vorrei fare coincidere il rito agricolo con il rito di iniziazione tipico del mondo contadino e in questo rito di iniziazione Medea potrà cantare e dire questi inni come se fosse liturgia, come se fosse catechismo insomma. Ora, un'altra cosa importante da dire, da sottolineare a questo punto per la chiarezza del racconto è che tutto ciò che riguarda Medea negli anni sarà accompagnato da una musica sacra, profondamente sacra, addirittura una musica da messa, ecco (Schwartz 1995: 792-793).<sup>22</sup>

L'opposizione musica-parola in questo film 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

<sup>19</sup> In merito a Medea, si veda il bel saggio di Chiesi (2008: 87-101).

<sup>20</sup> Queste scelte di Pasolini non devono stupire. In contesti differenti, ricordano l'*Antigonae* e l'*Oedipus der Tyrann* di Carl Orff, in cui la fredda ritualità viene sottolineata dalla strumentazione africana della partitura.

<sup>21</sup> Cfr. Giacomo Gambetti (Todini 1995: 90). I riferimenti alla musica gregoriana affollano anche le pagine della sceneggiatura del film.

<sup>22</sup> Parlando di questo film, Massimo Fusillo sintetizza le sue componenti in questo modo: "Da un lato abbiamo dunque la variante mitica, onirica, che si formalizza con uno stile di ripresa poetico e magico (l'ubiquità del sintagma alternato; l'identità della sovrimpressioni), attraverso simboli visivi e uditivi (il paesaggio colchico, il sole, il fuoco, la musica), mentre la parola, ritualizzata e poco referenziale, gioca un ruolo minore rispetto alla comunicazione emotiva. Dall'altro abbiamo invece la variante razionale, 'realistica', dominata dal logos denotativo, dal dialogo e dalla dinamica interiore, e raccontata in una forma più spoglia, prosastica" (Fusillo 1995: 108).

opposizione sono rispecchiati nella colonna sonora del film. Di fronte ad una prima parte dominata dai bellissimi repertori orientali, troviamo una seconda in cui la presenza dei suoni è fortemente attenuata e notevolmente ridimensionata nella sua valenza simbolica.

La scelta delle musiche che affollano la colonna sonora, grazie anche all'aiuto della fidata consulente musicale Morante, si basa su musiche tibetane ed etiopi. La musica "barbarica" associata all'universo colchico contrasta con quella giapponese, "civilizzata", che invece figura con brevi citazioni e frammenti nella seconda parte del film. 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, con le sue sonorità forti e violente, e quella della lira di Orfeo, nata per accompagnare la recitazione della poesia e quindi per sua stessa natura dimessa, sembra raffigurare la polarità dell'estetica musicale greca. Orfeo e la lira, da un lato, Dioniso e l'*aulòs*, 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 [...] – commenta, a tal fine, Enrico Fubini – Dioniso invece trae il suo potere unicamente dal suo strumento, dal suono insinuante del flauto il quale ovviamente esclude il canto e la poesia (Fubini 1976: 13-14).

La dirompenza della musica che aveva accompagnato la prima parte del film, nella seconda cede quindi il posto a un linguaggio maggiormente semplice ed elementare. Gli Argonauti non vivono sotto il potere incantatorio della musica, ma la ascoltano per divertimento e per trascorrere alcuni momenti della loro giornata <sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> A tal fine, commenta Michel Covin: "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" (Covin 1982 : 61). Non a caso, nella scena nella costa nei pressi di Jolco, gli Argonauti reagiscono in questo modo alla disperazione di Medea: "Tanto è vero che Orfeo sottolinea le finali rotte delle frasi di Medea, strimpellando sulla sua chitarra, motivi conclusivi (delle specie di 'Amen'). [...] Così si ricorderà, la musica 'funzionale' per es. canti gregoriani, o canti esplicitamente ecclesiastici, era cessata di colpo con l'apparizione del 'corpo di Giasone' a Medea che pregava. Ora, questa musica, mentre Medea vaga, fuori di sé, nei luoghi deserti intorno all'accampamento, sembra riaffiorare, ma subito svanisce, o cade di colpo. Segno che ciò che Medea disperatamente tenta ricostituire il suo rapporto sacro con la realtà e non riesce; non può più riuscire. [...] Quasi tutti gli Argonauti sono andati a dormire. Ne resta in un angolo, alla luce lunare, un gruppetto intorno a Orfeo, che suona una chitarra. Proprio una notte estiva popolare, col suono di una vecchia e semplice canzone" (Pasolini 2001: 1235; 1237).

In *Medea* 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 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 morte (Pasolini 2001: 1227).

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, in cui 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 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 denotazione (Fusillo 1995: 103-104).

Questo frammento della lunga colonna sonora del film si fa carico di ricordi – 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.

*“L’idea è questa: fare cantare anziché recitare l’Orestide”*

Nell’ultimo film della trilogia classica Pasolini continua l’esplorazione di queste culture musicali e si confronta con il jazz che già aveva fatto delle fugaci comparse nel cinema nazional popolare, come *St. James Infirmary blues* di William Primrose in *Accattone* e *Tears of Dolphy (Per la morte di un sax)* di Ted Curson, in *Teorema*.

Anche in questo caso, la posizione di Pasolini è estremamente significativa nel mettere la musica jazz sotto una luce particolare allora ignota. Varrà la pena ricordare brevemente che, negli scenari sonori del cinema italiano postbellico, il jazz iniziava a porsi come uno dei protagonisti del lento rinnovamento cui essi stavano lentamente andando incontro. Il beniamino del jazz pre e post-bellico nazionale era stato Piero Piccioni che, assieme ad Armando Trovajoli, Piero Umiliani, Roberto Nicolosi e Giorgio Gaslini aveva introdotto nuovi idiomi nel cinema italiano. Approdato sullo schermo nel secondo dopoguerra, talvolta volutamente a contrasto con la musica leggera, popolare e sinfonica, il jazz era divenuto uno strumento atto a simboleggiare la modernità, e i suoi presunti disvalori, esprimendo l’angoscia esistenziale oppure i movimenti di rivolta e protesta giovanile.

L’utilizzo che Pasolini fa del jazz nel suo cinema è radicalmente diverso. Pensiamo a quanto accade negli *Appunti per un’Orestide africana*. Com’è noto, questo film era nato da una singolare folgorazione: far cantare anziché recitare i versi di questa tragedia, come dichiara la voce fuori campo del poeta nel corso del film.

Ma un’improvvisa idea mi costringe a interrompere questa specie di racconto, lacerando quello stile senza stile che è lo stile dei documentari e degli appunti. L’idea è questa: fare cantare anziché recitare l’*Orestide*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani.

Questo non sarà poi senza significato, perché se dei cantanti attori dell’America si prestano a girare in Africa un film sulla rinascita africana, evidentemente questo non può presentarsi senza un preciso significato. È ben chiaro, infatti, a tutti che venti milioni di sottoproletari negri dell’America sono i *leader* di qualsiasi movimento rivoluzionario del Terzo Mondo (Pasolini 1983: p. 39).

La grande scena all’inizio della tragedia in cui Cassandra ha la visione della morte (“Apollo, Apollo / dio della strada! Tu mi perdi! Per che strada mi porti? A quale casa?”) è completamente affidata alla musica: Archie

Savage e Ivonne Murray improvvisano nelle sale del *Folkstudio* di Roma una *Jam-Session* sulle parole della tragedia in inglese con Gato Barbieri al sax, Donald F. Moya alla batteria e Marcello Melio contrabbasso<sup>24</sup>.

Nella *Nota per l'Ambientazione dell'Orestide in Africa*, Pasolini commenta così questa scena, momento centrale del film:

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.<sup>25</sup>

Qui la musica si sostituisce alla parola – non a caso durante la jam session si sentono le voci ma non i testi - e questa sequenza, nella sua ideale tensione verso una musicalità assoluta e sganciata dalla referenzialità verbale, può essere ritenuta uno dei momenti maggiormente significativi dell'intera filmografia pasoliniana.

### *Pasolini etnomusicologo*

A completare questo ricchissimo quadro di relazioni che Pasolini ebbe con le culture musicali popolari, va ricordata un'altra circostanza estremamente significativa. Nell'*Appunto 103 di Petrolio*, Pasolini confida un suo desiderio.

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 pressappoco alla nostra Pasqua o al nostro Natale. [...]

Nella piazzetta [c'era] un'animazione insolita. 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

<sup>24</sup> “La sequenza musicale con Gato Barbieri, Archie Savage e la Murray tiene anch'essa un ruolo epifanizzante e conoscitivo, sia pure incentrandosi sulle vibrazioni irrazionali e emotive di una musica che viene dal profondo” (Gualtiero De Santi, in Pasolini 1991: 392).

<sup>25</sup> “Basti 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” (Pasolini 1979: 80-81). 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 1994: 117).

a cantare, accompagnandosi con due 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'immane 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 (Pasolini 1992: 445-447).

Queste pagine testimoniano come l'amore verso la musica etnica in lui fosse qualcosa di più di un semplice interesse. Pasolini immagina di registrare quelle musiche che tanto l'affascinavano. Questo desiderio egli poté realizzarlo nel corso della propria esistenza. A proposito de *Il fiore delle Mille e una notte*, nel corso di una conferenza stampa, egli ci ha consegnato una testimonianza di rara bellezza in cui dichiara che in questo film

“c’è molta musica popolare che ho registrato lì sui posti. Quindi si tratta, fra l’altro, di un documento musicale abbastanza importante perché è musica popolare di quei luoghi mai registrata”<sup>26</sup>. Un’immagine di grande fascino che lo vede nelle vesti dell’etnomusicologo pronto a cogliere e registrare questi repertori, forse consapevole della loro imminente scomparsa.

---

<sup>26</sup> Pier Paolo Pasolini in Leandro Lucchetti, *Per conoscere Pasolini*, 1978. <http://www.teche.rai.it/2015/01/per-conoscere-pasolini/> (Ultimo accesso: 27 gennaio 2023).

## Bibliografia

ALLORTO, RICCARDO

1978 *Storia della musica*, Ricordi, Milano.

ARCANGELI, PIETRO

2017 *La musica nell'esperienza religiosa*, in *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche dell'ultimo decennio*, in *Per Roberto Leydi*, a cura di AGAMENNONE, M., Fondazione Levi, Venezia, s/p.

BAKAN, MICHAEL

2013 *Italian Cinema and the Balinese Sound of Greek Tragedy: Kecak Contortions and Postmodern Schizophonic Mimesis in Pasolini and Fellini*, in STEPPUTAT, K. (ed), *Performing Arts in Postmodern Bali – Changing Interpretations, Founding Traditions*, Aachen, Shaker Verlag [Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie].

CALABRETTO, ROBERTO

1999 *Pasolini e la musica*, CinemaZero, Pordenone.

2019 *Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini*, in «La scrittura per il cinema», Edizioni Università di Trieste, Trieste, pp. 14-37.

CARPITELLA, DIEGO

1982 *Premessa*, in *L'etnomusicologia in Italia. Primo Convegno sugli Studi Etnomusicologici in Italia*, a cura Id., Flaccovio, Palermo.

CHIESI, ROBERTO

2008 *Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di Visioni della Medea al film*, «Studi pasoliniani», 2, pp. 87-101.

CIRESE, ALBERTO MARIO

1982 *Ricerca demologica e studi di folklore musicale*, in *L'etnomusicologia in Italia. Primo Convegno sugli Studi Etnomusicologici in Italia*, a cura di CARPITELLA, D., Flaccovio, Palermo.

2019 *Prefazione* in Pier Paolo Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Garzanti, Milano.

COVIN, MICHEL

1982 *Médée, la violence et le symbole*, «Revue d'esthétique», Nouvelle série, III.

DANIELI, GIULIANO

2021 *The Remediation of Folk Music in Italian Post-War Film (1945-1975)*, King's College London.

DE MARTINO, ERNESTO

1975 *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Boringhieri, Torino.

DUFLOT, JEAN

1970 *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Pierre Belfond, Paris.

FERGUSON, FRANCIS

1979 *Idea di un teatro*, traduzione italiana di Raoul Sederini, Feltrinelli, Milano.

FIESCHI, JEAN ANDRÉ

1967 *Pier Paolo Pasolini: 'Edipo re', entretien avec J.A. Fieschi*, in «Cahiers du Cinéma», 195, novembre 1967, pp. 13-16.

FUBINI, ENRICO

1976 *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Einaudi, Torino.

FUSILLO, MASSIMO

1995 «Niente è più possibile ormai»: *Medea secondo Pasolini*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di TODINI, U., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 95-116.

1996 *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*, La Nuova Italia, Firenze.

LEYDI, ROBERTO

1990 *I protagonisti*, in Id. (a cura di), *Canti e musiche popolari*, Electa, Milano.

1991 *L'altra musica*, Giunti Ricordi, Milano.

MURRI, SERAFINO

1994 *Pier Paolo Pasolini*, Il castoro, Milano.

PASOLINI, PIER PAOLO

1979 *Pier Paolo Pasolini, Il cinema in forma di poesia*, a cura di DE GIUSTI, L., Cinemazero, Pordenone.

1991 *Il Vangelo secondo Matteo*, in Id., *Il Vangelo secondo Matteo*, Edipo re, Medea, Garzanti, Milano.

1991 *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di BETTI, L. – GULINUCCI, M., Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma.

1992 *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma.

1992 *Petrolio*, Einaudi, Torino.

1993 *Trascrizione del commento e dei dialoghi* a cura di COSTA, A., in *Pier Paolo Pasolini, Appunti per un'Orestide africana*, a cura di Antonio Costa, Quaderni del Centro Culturale di Copparo.

1994 *L'odore dell'India*, Guanda, Parma.

1999 *Il sentimento della storia*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte, II*, Mondadori [I Meridiani], Milano.

2001 *Medea* [Dialoghi definitivi di «Medea»].

2001 *Medea* [Visioni della «Medea»], In Id., *Per il cinema, 1*, Mondadori [I Meridiani], Milano.

*La musica nel film*, in *Per il cinema, II*, Mondadori [Meridiani], Milano.

2003 *Poeta delle ceneri*, in *Tutte le poesie, II*, Mondadori [I Meridiani], Milano.

PESCE, ANITA

2022 *L'appuntamento mancato. Roberto De Simone e Pier Paolo Pasolini*, «I quaderni della Scarlatti», IV, 4, pp. 73-93.

SCHWARTZ, BARTH DAVID

1995 *Pasolini Requiem*, Marsilio, Venezia.

TAVIANI, PAOLO – VITTORIO

1981 *Paysages*, «Cahiers du Cinema», Hors-Série 9.

TODINI UMBERTO (a cura di)

1995 *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

TUZI, GRAZIA

2014 *L'etnomusicologia italiana*, in *Enrique Camara de Landa, Etnomusicologia*, Città del Sole, Reggio Calabria.

VOGLINO, B. – IOTTI, R. – FERRERO, N.

1962 *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, «Filmcritica», XII, n. 116, p. 686-693.

VOLPONI, MARIO

1981 *Prefazione* a Michele Mancini e Giuseppe Perrella, *Pier Paolo Pasolini, Corpi e luoghi*, Theorema, Roma.

*UNESCO Collections of Traditional Music*, in <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384036>  
(Accessed on: 3<sup>rd</sup> September 2023).