

**La musica, “folle amore che soffia il vento”.**  
**Pier Paolo Pasolini e la musica: da Bach alle canzoni**  
Maria Antonietta Epifani

**Abstract**

Pasolini's work, for fifty years, has stimulated debates and offered ideas for different and new research perspectives. Musicology is also attracted by his “musical thought” which was defined even before arriving at the cinema. The intervention aims to demonstrate Pasolini's interest in musical language and in the effectiveness and communicative immediacy of this art which will guide and be an integral part of all literary and cinematographic production. Starting from reflections on the expressive capabilities of music to reach the listening of “sound novels”, popular songs, popular music, and classical music, especially the work of Bach.

**Keywords:** Pasolini, music, literature, word, song.

«Lei deve spacciarsi a insegnarmi a suonare. Bisogna che mi esprima in musica. Sento che la musica è il mio più vero modo di sentire» (Turtulici 2015, p.10), dirà Pasolini a Pina Kalč, violinista slovena che scappa da Maribor quando la città viene occupata dai nazisti.

1. *“Ero completamente preso dai sensi...”. L'amore per Johann Sebastian Bach*

L'opera di Pasolini, da cinquant'anni, ha stimolato dibattiti e offerto spunti per diverse e nuove prospettive di ricerca. Anche la musicologia è stata attratta dal suo “pensiero musicale” che si definisce già prima dell'approdo al cinema. Pasolini, infatti, concepisce e recensisce spettacoli musicali, prende parte alle discussioni contribuendo con pensieri personali, scrive versi per canzoni: vuole, insomma, entrare nell'animo dell'*ars musicae* e capirne il linguaggio (come accade, per esempio, per *Studi sullo stile di Bach*).

Non possedeva una robusta competenza musicale, il suo repertorio musicale era contenuto (scorrendo la lista dei suoi dischi pubblicata da Roberto Calabretto, su 57 dischi di musica classica, ben 17 erano di Bach e 6 di Mozart), ma riusciva ad usare abilmente i materiali sonori che conosceva nell'unione con le immagini.

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 realtà,<sup>1</sup>

così scriveva nel *Poeta delle ceneri*.

Nei suoi film l'elemento musicale, oltre a evidenziare la centralità del linguaggio sonoro, sottolinea quanto la musica sia vitale nel suo *cinema in forma di poesia*. Le sue sceneggiature risultano molto interessanti perché, nelle didascalie, riportano diverse indicazioni musicali a dimostrazione che già in fase di scrittura, il film possiede un'idea musicale di fondo. Servendosi spesso volte di musica di repertorio, si rivolge a tradizioni diverse: dalla musica colta alla musica popolare e alla canzonetta.

L'interesse per Bach, confermato in *Atti impuri*, iniziato a scrivere nel 1947, sarà sempre presente come colonna sonora nella sua vita ed è il frutto di un suo gusto estetico che affonda le radici negli anni della sua formazione giovanile, quando conosce e frequenta Pina Kalč che gli fa ascoltare il III movimento, detto *Siciliana*, dalla *I Sonata* BWV 1001, la *Ciaccona* dalla *II Partita* BWV 1005 e il *Preludio* dalla *III Partita* BWV 1006, opere che incideranno profondamente nel giovane Pasolini.

Di *Siciliana*, scriverà:

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

---

<sup>1</sup> G. Chiarocci e W. Siti (a cura di), *Bestemmia. Tutte le poesie*. Vol. 3-4, Garzanti, Milano 1996, vol. IV, pp. 921-922.

che soffrivo, anche lì, d'amore; ma il mio amore trasportato in quell'ordine intellettuale, e camuffato da Amore sacro, non era meno crudele.<sup>2</sup>

In questa pagina la musica occupa una posizione di primo piano; Pasolini non era un esperto di teoria musicale e avvolge la musica e la figura di Bach di coloriture romantiche che, come afferma Roberto Calabretto «fanno sorridere la nostra sensibilità ormai abituata a un rigore filologico ed interpretativo che evita questo modo di avvicinarsi alla musica di Bach» (Calabretto 1999, p. 155). Ed è lo stesso Pasolini che dichiarando i propri limiti in campo musicologico, confessa di conoscere grossolanamente la biografia di Bach, manifestando la sua ignoranza anche nei confronti della sua opera musicale.<sup>3</sup>

Hanz Werner Henze, compositore vicino a Pasolini, dirà:

attorno al 1960 nel suo film *Accattone* - che trattava della vita e della sofferenza del sottoproletariato romano, disoccupato e criminalizzato - ricorse all'aiuto di musiche dalle Passioni bachiane. Muovendo dal suo punto di vista estetico e politico, aveva lo scopo di promuovere ancora una volta il messaggio protocristiano - comunista dell'amore per il prossimo e della solidarietà, di dimostrare quanto la musica di Johann Sebastian Bach fosse adatta a prendere la parola in un contesto reale del genere e quanto irrilevante il pericolo di equivoci su questa musica o di un suo cattivo uso. Questa musica sta, come il suo autore, dalla parte del popolo, degli umiliati e degli offesi, e parla la loro lingua.<sup>4</sup>

La musica di Bach in *Accattone* è completamente diversa da quella che traspare dalla tradizione storico-musicologica, creando un punto di rottura con il *cliché* descrittivo dominante nel cinema di allora secondo il quale, per esempio, per commentare scene di gente comune si utilizzavano musiche popolari. Attraverso la musica bachiana i sottoproletari, emarginati che vivevano nella degradazione morale, sono collocati in un orizzonte sacro.

Nella sequenza, una delle più celebri del film, della feroce lotta nella polvere fra il protagonista e il cognato («Ah, te la piji scherzando eh! Avanzo de galera che nun sei altro! Giusto la faccia tua ce vò a presentatte qua! Vattene! Che la faccia tua nun vojo che la veda, tu' fijo! Nun vojo che se

---

<sup>2</sup> W. Siti / S. De Laude (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Romanzi e racconti. 1946-1961*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 152-153.

<sup>3</sup> W. Siti / S. De Laude (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, 2 vol., p. 77. «Confesso senz'altro che non solo conosco rozzamente la biografia di Bach, ma ben poco il suo tempo, cioè i rapporti con la storia. E questo sarebbe ancora nulla in confronto alla mia quasi assoluta ignoranza di tutta la sua opera musicale, eccettuate le sei sonate per violino solo, che io conosco limitatamente alle mie capacità di conoscere musica, cioè alle mie capacità di esprimere criticamente quel poco che capisco».

<sup>4</sup> E. Rostagno (a cura di), *Henze*, Torino, EDT, 1986, p. 391.

vergogni d'avecce avuto un padre così!»), esplode il coro *Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: / Ruhe sanfte, sanfte ruh'!* tratto dalla *Matthäus-Passion BWV 244*. Pasolini dirà:

In *Accattone* ho voluto rappresentare la degradazione e l'umile condizione umana di un personaggio che vive nel fango e nella polvere delle borgate di Roma. Io sentivo, sapevo, che dentro questa degradazione c'era qualcosa di sacro, qualcosa di religioso in senso vago e generale della parola, e allora questo aggettivo, 'sacro', l'ho aggiunto con la musica. Ho detto, cioè, che la degradazione di *Accattone* è, sì, una degradazione, ma una degradazione in qualche modo sacra, e Bach mi è servito a far capire ai vasti pubblici queste mie intenzioni.<sup>5</sup>

Pasolini adoperò ancora la musica di Bach<sup>6</sup> come colonna sonora ne *Il Vangelo secondo Matteo* e l'uso che ne fa del compositore tedesco è completamente differente da quello di *Accattone*. Rifiuta il descrittivismo non volendo cadere nelle maglie dell'iconografia cinematografica sulla figura del Cristo, che colloca, invece, in un panorama umano e rivoluzionario. Per fare questa operazione si serve di musiche prese dalla tradizione popolare (il *Gloria* dalla *Missa Luba* congolese, lo spiritual *Sometimes I Feel Like a Motherless Child, Dark Was the Night, Cold Was the Ground* di Blind Willie Johnson), da varie musiche di Bach, da Mozart (*Musica funebre massonica in do minore K 477* e *Quartetto per archi n. 19*), Prokofiev (*Aleksandr Nevskij*).

Ritroviamo ancora Bach in *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo* (1963-64), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Sequenza del fiore di carta* (1968) e "Salò o le 120 giornate di Sodoma" (1975).

---

<sup>5</sup> E. Magrelli (a cura di), *P. P. Pasolini, Primo incontro*, in *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 22.

<sup>6</sup> Di seguito l'elenco dei brani di Bach adoperati da Pasolini nei film:

1. *Accattone*: *Wir setzen uns mit Tränen nieder* Coro n. 68 dalla *Matthäus Passion BWV 244*; *Adagio* dal *Concerto Brandeburghese n.1 BWV 1046*; *Andante* dal *Concerto Brandeburghese n. 2 BWV 1047*; *Sonatina* dalla *Cantata BWV 106 Actus Tragicus*.
2. *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*: brani dalla *Matthäus Passion BWV 244*;
3. *Il Vangelo secondo Matteo*: *Coro n. 68* dalla *Matthäus Passion BWV 244*; *Adagio* dal *Concerto per violino, oboe, archi e basso continuo BWV 1060*; *Trascrizione per orchestra della Fuga ricercata dall'Offerta musicale di Johann Sebastian Bach* di A. Webern; *Erbarme dich*, *Aria n. 39* dalla *Matthäus Passion BWV 244*; *Dona nobis pacem* dalla *Messa in Si minore BWV 232*; *Adagio* dal *Concerto per violino, oboe e basso continuo BWV 1042*.
4. *Appunti per un film sull'India*: *Sonatina* dalla *Cantata BWV 106 Actus Tragicus*.
5. La sequenza del fiore di carta: dalla *Matthäus Passion BWV 244* Coro n. 68;
6. *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*: *Pastorale* in fa maggiore BWV 590.

Prima ancora di pensare ad *Accattone*, quando pensavo genericamente di fare un film, pensavo che non avrei potuto commentarlo altrimenti che con la musica di Bach; un po' perché è l'autore che amo di più; e un po' perché per me la musica di Bach è la musica a sé, la musica in assoluto... Quando pensavo ad un commento musicale, pensavo sempre a Bach, irrazionalmente, e così ho mantenuto, un po' irrazionalmente, questa predilezione iniziale.<sup>7</sup>

Laura Betti affermò che Pasolini era intimidito e dominato profondamente dalla musica che chiamava *Sua Maestà*, e noi possiamo quasi certamente affermare che, sin dai primi suoi scritti, ciò che viene fuori è l'attenzione di Pasolini alla musicalità intrinseca alla parola, al suono della lingua.

## 2. Le parole che “suonano” nei romanzi

In *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), che potremmo definire “romanzi sonori”, Pasolini ascolta la voce dei borgatari nelle canzoni da loro cantate, i suoni e i rumori della città, i ritmi e le inflessioni della parola, trasponendoli in una lingua che «suona la melodia, il ritmo, il timbro e la cadenza di una sorta di rap del sottoproletariato romano degli anni Cinquanta» (Favaro 2003:301). Azzardiamo: «qui le canzoni fanno da colonna sonora alle vite dei protagonisti e la musica è lo specchio dei mutamenti di una classe sociale che ascolta e canta le canzonette diffuse dalla radio e dalla televisione» (Epifani 2023).<sup>8</sup> «Senti, a Carletto», attaccò allora Tommaso, sbrigativo e confidenziale,

io sto cercando d'acchiappà 'na donna ... su a la Garbatella... È 'na bella pisella, proprio ar bacio» [...] «Domani je vojo fà 'na serenata: je se presentamo sotto casa, e je mannamo proprio 'na bella serenata, de quelle che so' er forte tuo!». «Io ce sto», fece Carletto, «ma bisogna vede...!». «Come sarebbe a ddì, bisogna vede?», domandò Tommaso. «Aóh, io sto 'n bianco sa', accanaffiato de brutto! 'A ghitara sta ar Monte, l'ho portata a studià, e chi la ribecca più!». «Je domandamo 'a ghitara ar Bambino!»<sup>9</sup>

esclamò ottimista Tommaso.

Le canzoni sono ricordate con pochi versi, quasi che il lettore le conoscesse già senza la necessità di identificarle per cantarle con loro: per

---

<sup>7</sup> R. Calabretto, *Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini*, in F. Borin (a cura di), *La scrittura per il cinema*, Atti dei convegni 2017 e 2018, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2019, pp. 19-20.

<sup>8</sup> M. A. Epifani, *La musica dei “giovani corpi” esclusi dalla storia: Ragazzi di vita e Una vita violenta*, in Treccani.it, 13 aprile 2023.

<sup>9</sup> P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 2021, pp. 151-152.

esempio, *Borgo antico/ dai tetti grigi sotto il cielo opaco/ io t'invoco* che «cantavano i quattro di vicolo del Bologna, sbragati sulla barca, a voce più alta che potevano» o *Quanto sei bella Roma* gorgheggiata da «Ricetto a squarciagola, completamente riconciliato con la vita» (Ragazzi di vita 2021, pp. 35-87). E ancora, all'annuncio dei funerali di Amerigo, Lenzetta «per far vedere che lui non si meravigliava di niente e che la sua massima era: fatte sempre li c... tua, si mise a cantare: *Zoccoletti, zoccoletti...*» (ivi: 112), canzone ripetuta spesso durante le scorriere dei giovani, mentre «come ogni volta che si stava a rivestire dopo il bagno, il Bégalo fu preso da un'ondata di sentimentalismo: «*Mai e poi mai – t'ho amato così tanto in vita mia...*» cantava, con le mutandine zuppe al collo, infilandosi i pedalini»(ivi: 202).

Nei degradati quartieri romani, i ragazzi «si chiamano con suoni caldi e nudi» (Siti 2003, vol. I, p. 580), e tra una scorribanda e l'altra, ritagliano sempre un momento per cantare *pieni di gratitudine verso la vita*, svelando tramite la musica la loro umanità. La folta presenza nei romanzi di canzoni in dialetto napoletano delle feste di Piedigrotta e del Festival della canzone, quelle popolari abruzzese e romana e del Festival di Sanremo aiutano a delineare il quadro generale in cui questa comunità vive, si muove e va avanti.

E facce na cantata, Borgo Antì», gridò [...] E che devo da cantà?» disse Borgo Antico con voce rotta. «Canta *Luna rossa*, daje», disse il Ricetto. Borgo Antico si mise a sedere stringendo contro il torace i ginocchi, e a cantare in napoletano, tirando fuori una voce dieci volte più grossa di lui, tutto pieno di passione che pareva uno di trent'anni.<sup>10</sup>

In *Una vita violenta*, a Trastevere tutto contribuisce a rendere “udibile” lo spazio musicale, anche la pioggia suona «allegrementemente sui sanpietrini la comparcita» (Una vita violenta 2021, p. 64), mentre all'interno di un forno *si sentiva cantare Grrranadaaaa*, e nei quartieri borghesi, invece, i *giovannotti imblusinati* camminavano al suono del *jazze della Casina delle Rose*. Scorrendo le pagine emerge con vigoria la performance vocale di Carletto che cantava «tutto in estasi, che un po' lo vedevi che si staccava da terra, come un elicottero, e si metteva a volare» (ivi:185), *Cancellato tra le rose* di Nilla Pizzi, *Onda marina*, *Usignolo* e *Madonna Amore* di Claudio Villa.

Le canzoni, la cui presenza nei romanzi è costante, tratteggiano i momenti nei quali questi ragazzi “inzuppati” di solitudine e abbandonati dal resto del mondo, partecipano al corso della storia e si avviano a far parte della società consumistica (Cfr. Calabrese 2019).

---

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2021, pp. 166-167.

La vita, in questo spicchio di mondo, è disumana e brutale, e i ragazzi, cantando o andando a ballare, scoprono sempre una occasione per divertirsi. Pasolini li guarda e li accompagna, ne narra la vita, vuole sollevarli dal imbarbarimento in cui vivono.

Questi romanzi, terreno d'indagine e di ulteriore approfondimento, sono una scatola sonora piena di risorse e fonte di varietà; ci aprono scenari su una categoria sociale di un passato non molto lontano e su cui vale la pena di continuare a indagare e riflettere.

### *3. La scrittura per Morricone*

Enzo Ocone, direttore di montaggio, alla fine del 1965, alla RCA, fece incontrare Pasolini e Morricone, in occasione del film *Uccellacci e uccellini* (1966). Durante la lavorazione del film, il compositore pensando a un brano che raccontasse dei suonatori ambulanti -chiamati a Roma "posteggiatori" -, chiese a Pasolini di scrivere un breve testo. Nacque così *Caput Coctu Show*, in dialetto romanesco, che raccontava di *Capo Cotto* o *Testa Calda*. Morricone, non comprendendo il testo, chiese chiarimenti a Pasolini; qualche giorno dopo, fu recapitata a casa Morricone una lettera che comprendeva la parafrasi della poesia. Nella composizione per baritono (*Testa Calda*) e ensemble di otto strumenti, individuammo la tecnica dello *sprechgesang* schoenbergiano- canto parlato- messo in bocca al parcheggiatore abusivo. Il balbettamento si trasforma in musica. «Pensai a un sistema con cui la parte vocale usasse piccoli gruppi ritmici che coincidessero con alcune sillabe, grazie a cui ebbi l'effetto del blaterare del parcheggiatore. Presi alcune sillabe che, isolate, coincidevano con le note musicali» (Città di Pasolini 2020). Morricone utilizzò tutti i suoni della scala per i "diversi sproloqui"; infatti, la prima sillaba di "dottò" coincideva con la nota Do che fu utilizzata anche in "salti di ottava", mentre la nota Sol compare in *Gkisolfo*. La composizione è l'unione fra un linguaggio più "colto" ed elementi eterogenei e popolari, e «i significati aulici occulti presenti in Pasolini sono compensati dai timbri umili che formano un ponte con le radici più terrene» (Città di Pasolini 2020).

In occasione delle celebrazioni di Roma Capitale del 1970, Morricone doveva scrivere un brano da inserire nel disco: chiese a Pasolini un testo, *Meditazione orale*. Fu realizzato in un disco RCA, con la recitazione di Pasolini che scomparve quasi subito. Nel testo è narrata una Roma del degrado morale e urbanistico che man mano sta perdendo la sua bellezza: nulla di commemorativo.

Ancora, nel 1975 Morricone chiese al regista di elaborare un lavoro su un tema infantile; venne alla luce *Postilla in versi* in tre parti. Il compositore impiegò tredici anni, terminando l'opera dal titolo *Tre scioperi* (per una classe di 36 ragazzi e un professore) soltanto nel 1988. Un professore, personificato da una grancassa, prova a disciplinare una classe ribelle formata da trentasei bambini che si esprimono con urla e dissonanze, sostenute da insistenti reiterazioni ritmiche, intervallate da ieratiche sonorità e da briosi frammenti melodici che richiamano alla mente il celebre *Madama Dorè*.

Nel 1995, Marco Tullio Giordana chiese a Morricone di scrivere le musiche per *Pasolini. Un delitto italiano*. La colonna sonora, affidata in prevalenza a un'orchestra di archi, dai suoni dolenti, mostra tratti segnatamente mesti e struggenti. Nel brano, intitolato *La Mia Sola Puerile Voce*, si ascolta una vecchia registrazione di Pasolini che recita alcune terzine tratte dalla poesia *La Guinea*:

[...] L'intelligenza non avrà mai peso, mai  
nel giudizio di questa pubblica opinione.  
Neppure sul sangue dei lager, tu otterrai

da uno dei milioni d'anime della nostra nazione,  
un giudizio netto, interamente indignato:  
irreale è ogni idea, irreale ogni passione,

di questo popolo ormai dissociato  
da secoli, la cui soave saggezza  
gli serve a vivere, non l'ha mai liberato.

Mostrare la mia faccia, la mia magrezza -  
alzare la mia sola puerile voce -  
non ha più senso: la viltà avvezza

a vedere morire nel modo più atroce  
gli altri, nella più strana indifferenza.  
Io muoio, ed anche questo mi nuoce<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Cfr. <https://www.cittapasolini.com/post/pier-paolo-pasolini-nelle-parole-di-ennio-morricone-iii>



#### 4. “Tutto il mio folle amore”

Tra Pasolini e Modugno nasce un sodalizio artistico; il cantante sarà interprete dei titoli di testa e di coda (parole di Pasolini e musica di Morricone) di *Uccellacci e uccellini* (1966) e attore di un episodio del film *Capriccio all'italiana* (1968) del quale Pasolini firma *Che cosa sono le nuvole?* (cortometraggio, scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini), raccontando in chiave surreale il dramma shakespeariano *Otello*. Gli interpreti sono alcune marionette parlanti, metà uomini e metà pupazzi (con Ninetto Davoli nella parte di Otello, Totò in quella di Iago, Laura Betti in quello di Desdemona, Franco Franchi in quella di Cassio e Ciccio Ingrassia in quella di Roderigo). Nell'incipit del cortometraggio il manifesto è *Las Meninas* di Velázquez: Jago progetta alle spalle di Otello il tradimento falso di Desdemona con Cassio, magnificandosi con il pubblico della propria malvagità. Il pubblico, a difesa di Desdemona, assalta la scena e, disapprovando la condotta di Otello e di Jago, li fa a pezzi.

Pasolini crea un collage con alcuni versi di Shakespeare, e Modugno, sulle suggestioni poetiche del testo, realizza il brano *Che cosa sono le nuvole?*, che porta il titolo del film. Il tema (in tonalità minore) è affidato in apertura al suono struggente del mandolino, sostenuto dall'arpeggiato della chitarra, e ripetuto per tre volte con un andamento discendente. Modugno attacca con *Ch'io possa esser dannato se non ti amo!* accentuando il “non” e il “ti amo”. Un arrangiamento semplice, in cui da tappeto ritroviamo un basso e le sonorità tipiche delle tastiere degli anni sessanta, per dare centralità alle parole, evidenziate dalla magistrale interpretazione vocale del cantante che sceglie di potenziare e rimarcare la singolarità di ogni frase. E così, in presenza di versi fortemente toccanti e dolorosi, quali *Ah malerba soavemente delicata; Tutto il mio folle amore; Ah Il derubato che sorride, ruba qualcosa al ladro!*, Modugno utilizza un accordo di settima a sottolineare la drammaticità del momento.

Il *monnezzaro* (Domenico Modugno) compare, cantando all'inizio del film, mentre porta via i rifiuti dallo sgabuzzino del teatro; sempre cantando *il mio folle amore lo soffia il cielo, così*, getta Iago e Otello in una discarica. Il canto sfuma gradatamente per cessare e dare spazio alla malinconica dolcezza dell'*Adagio* tratto dal *Quintetto K516* di Wolfgang Amadeus Mozart che prepara il dialogo fra i due, ammaliati dalla visione delle nuvole: «Iih! E che so' quelle?» dice Otello. E Jago: «Quelle sono... sono le nuvole...». «E che so' ste nuvole?» risponde Otello. «Mah!». «Quanto so' belle, quanto so' belle... quanto so' belle...» continua Otello. E dalla bocca di Jago, prossimo alla morte, vengono fuori le parole che manifestano la sua umanizzazione: «Ah, straziante meravigliosa bellezza del creato!».

Alla fine dell'episodio Jago e Otello, «possono finalmente uscire da un sogno per entrare nella vita, o meglio una seconda vita più autentica, e scoprire le nuvole» (Calabresi 2017/18, p. 251): possono nascere uomini.

La canzone, in apertura e chiusura dell'episodio, mette in evidenza la circolarità della storia e incornicia l'intero cortometraggio, e la musica fa la sua parte accompagnando e connotando i diversi momenti narrativi e dando unità alle varie scene. Sono presenti musiche che fanno parte di un repertorio classico (che accompagnano vari momenti sia nella versione originale sia negli adattamenti per due mandolini) e popolare non identificato (poiché non sono stati indicati compositori, o collaborazioni musicali, fatta eccezione per Domenico Modugno).

*Che cosa sono le nuvole?*: versi e musica, coagulo di delicatezza, afflizione e nostalgica malinconia, a nome di due grandi del cinema e della canzone.

##### 5. «Mi scrivi una canzone»?

Pasolini<sup>12</sup> osserva il mondo delle canzoni che ritiene un prodotto traviato e volgare della borghesia: le chiama canzonette. Nel 1956 partecipa a una tavola rotonda organizzata dalla rivista *Avanguardia* per tentare di rinnovare la canzone popolare italiana e con Mario Socrate e Nino Oliveri aveva trattato ciò che era avvertito come un problema politico. «Sotto il titolo *Le parole dei poeti* si era a lungo dibattuto circa l'opportunità di sostituire i parolieri [...] con i poeti italiani, ai quali si chiedeva “di prestare la loro voce,

---

<sup>12</sup> Per completezza va segnalato che Pasolini compose altri testi per musica: oltre alle villotte, vanno ricordati i titoli di testa di *Uccellacci e uccellini* musicati da Ennio Morricone e interpretati da Domenico Modugno. Nei primi anni '60 Pasolini incontra Sergio Endrigo e due anni più tardi, nel primo album dal titolo *Sergio Endrigo*, il cantante inserì l'incisione di una traduzione in italiano de *Il soldât di Napoleon* dalla raccolta intitolata *La meglio gioventù* (1954) di Pasolini. Umberto Simonetta, autore del programma *Canzoniere minimo*, nel 1966 invita Sergio Endrigo a cantarla in televisione, ma la RAI pone il veto e propone agli autori di eliminare alcuni versi “poco felici” che descrivono un soldato mentre squarcia il ventre del cavallo per ripararsi dal freddo e dalla neve. Pasolini ed Endrigo rifiutano.

In *Roma: canzoniere 1950*, pubblicato nei Meridiani, troviamo *Beguine*, *Ay desesperadamente* e *Tango de li sette veli*, mai musicati, dedicati alle borgate, tanto care a Pasolini, che ricordano scenari di *Ragazzi di vita*; nel 2009 queste composizioni saranno musicate e faranno parte del disco *Le canzoni di Pier Paolo Pasolini*. Ancora, *Chi è un teddy-boy*, rimasto inedito e scritto per Laura Betty, è raccolto nelle carte di Pasolini.

Nel 1974 Pasolini collaborò con Dacia Maraini alla composizione di due testi di canzoni (con le musiche di Manos Hadjidakis) per il film *Sweet movie* del regista serbo Dusan Makavejev. Le due canzoni pasoliniane per il film sono *I ragazzi giù nel campo* - adattamento in italiano della canzone greca Τα παιδιά κάτω στον κάμπο - e *C'è forse vita sulla terra*, canto contro la guerra. Entrambe le canzoni verranno incise nel dicembre del 1974 da Daniela Davoli.

le loro parole, la loro arte, alla gente semplice, alla gioventù che canta”» (Mura 2017, pp.167-168). La canzone doveva lanciare un messaggio a quanti la ascoltavano e doveva essere capace di palesare i sentimenti reali del popolo.

Pasolini affermerà che non gli è mai *capitato di scrivere versi per canzoni* e che ne sarebbe stato interessato, così come lo avrebbe divertito *applicare dei versi a una bella musica, tango o samba* (ivi 2017, p.170). Nel 1964 su un articolo di *Vie Nuove*, specificando meglio il suo pensiero, dichiarerà che il mondo delle canzonette è un *mondo sciocco e degenerato, non popolare ma piccolo-borghese*. E così quando Laura Betti gli chiederà «Mi scrivi una canzone? Anche con dentro tutte quelle borgate e quei noiosissimi ragazzi di vita coi brufoli?» (Betti 1979, p. 51), Pasolini lo farà.

Il 16 gennaio 1960 va in scena al teatro Girolamo di Milano, *Giro a vuoto* (regia di Filippo Crivelli), un recital nel quale Laura Betti canta le canzoni scritte per lei da Moravia, Fortini e Pasolini; quest’ultimo curerà i testi di *Macrì Teresa detta pazzia* e *Valzer della toppa* musicate da Piero Umiliani e *Cristo al Mandrione* su musiche di Piero Piccioni. *Ballata del suicidio*, musicata da Giovanni Fusco, e *Marylin*<sup>13</sup>, sulla base musicale composta da Marcello Panni, fanno parte, invece, della seconda e terza edizione dello spettacolo, e furono tutte incise nel 1961 da Laura Betti. In seguito, Gabriella Ferri, interprete del dialetto romano violento, passionale e melodrammatico, ascoltando *Il valzer della toppa*, se ne innamora immediatamente e nel 1973 lo incide. Laura Betti le gridò in una telefonata improvvisa: “Se me la rovini, te vengo a cercà”.

Le versioni delle due interpreti sono diverse nella loro grandezza perché differente è il sentimento che cavano dal testo. La prostituta di Laura Betti è completamente presa dalla gioia che le procura la *toppa*, dimenticando la sua miserevole vita, mentre quella di Gabriella Ferri è dolcemente triste perché è consapevole che la gioia procurata dalla sbornia è passeggera, e quando arriverà al termine, la vita ritornerà quella di sempre.

Sono queste le canzoni nelle quali riconosciamo la Roma delle borgate, le stesse dei film *Accattone* e *Mamma Roma* e dei romanzi romani. La protagonista è una prostituta («Me do alla vita / Da più de n’anno/ So’ disgraziata / Ma c’ho un ragazzo [...] / Je passo er grano») che sceglierà l’arresto piuttosto che fare il nome del suo “pappone” alle forze dell’ordine,

---

<sup>13</sup> Così afferma Panni, *Marylin* non era facile da musicare, perché aveva al suo interno una propria musicalità. Si pensò di creare una semplice lettura, *un’aura sonora* che accentuasse *la cupezza delle parole*. Pier Paolo Pasolini, apportando qualche variazione, inserisce il testo di *Marilyn* nel film *La rabbia* (1963) recitato da Giorgio Bassani e con il sottofondo musicale dell’*Adagio* di Albinoni, mentre scorrono le immagini dedicate a Marilyn Monroe, icona del mondo globalizzato che tutti conosciamo che si alternano ad altre di lei bambina: una voce fuoricampo recita il testo poetico scritto per l’occasione da Pasolini.

o che troviamo in una grotta del Mandrione, allora ai margini Roma, dove negli anni Cinquanta “lavoravano” le prostitute meno piacenti («Ecchime dentro qua / tutta ignuda e fracica / fino all'ossa de guazza / 'ntorno a me che c'è? / Quattro muri zozzi, un tavolo, un bidè») o ancora ubriaca nel *Valzer della toppa* («Me so' fatta un quartino / M'ha dato a la testa / Ammazza che toppa / [...] E chi l'ha mai viste co' st'occhi?»), perché solo così pensa di essere felice.

Dalle parole traspira tutto l'amore di Pasolini per quelle voci di indigenza e povertà che sbriciolano la loro vita nelle borgate e che la voce plastica e pungente della *giaguara*, e più tardi della Ferri, sapranno con giudizio riprodurre. La musica, tuttavia, non sempre riesce a stare al passo con la bellezza del testo, anzi non rende giustizia alle parole. A tal proposito Umberto Fiori dirà:

Il testo di “Macrì Teresa”, ad esempio, risulta completamente neutralizzato e diciamo pure stravolto dalla musica di Piero Umiliani, un generico jazz da big band che avvolge di incongrue atmosfere da film poliziesco americano il personaggio della giovane prostituta, così potentemente radicato nella realtà suburbana di Roma.<sup>14</sup>

## 6. *Macrì Teresa: tre donne, tre voci*

*Macrì Teresa* è la prostituta protagonista de *La Mortaccia*, un'opera in prosa (iniziata nel 1959 che vide la pubblicazione sei anni più tardi all'interno di *Alì dagli occhi azzurri*), ispirata alla *Divina Commedia* di cui rimangono solo frammenti: al posto di Virgilio troviamo Teresa e l'Inferno coincide con il Mandrione, quartiere dove la donna abita. «Macrì Teresa detta Pazzia, fu Nazareno e Anna Mei, / abito a via del Mandrione a la baracca ventitré» (Siti 2003, p. 1313).

Prendiamo in esame la canzone *Cristo al Mandrione*, la cui musica è quella che, rispetto alle altre, riesce meglio ad esprimere il mondo che Pasolini ha voluto raccontare. Negli anni Cinquanta, il Mandrione era una delle borgate più povere di Roma. Il suo nome deriva dalla strada che la attraversa (Via del Mandrione), dove un tempo passavano le mandrie che venivano condotte ai pascoli. Subito dopo la seconda guerra mondiale, i sopravvissuti ai bombardamenti, trovarono riparo in questo quartiere, vivendo all'interno di baracche.

---

<sup>14</sup> U. Fiori, *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini sconosciuto* a cura di Fabio Francione, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2012, p. 236.

Laura Betti ha espresso magistralmente il suono del dolore, della morte, ambiti che vanno aldilà della parola. La chitarra da sola, prepara la melodia molto triste, sostenuta dagli archi: sembra quasi una preghiera sofferta e silenziosamente urlata:

Ecchime dentro qua  
tutta ignuda e fracica  
fino all'ossa de guazza  
'ntorno a me che c'è  
quattro muri zozzi, un tavolo, un bidè.

Attraverso un movimento melodico tendenzialmente posizionato nei registri medio-gravi, si ode lo sfarinarsi della vita non nelle parole, ma proprio nel registro vocale, nel suono. La risonanza vocale spezza i filtri della comunicazione ordinaria e si adagia sul terreno della compassione. Voce che grida, voce che sussurra, voce che canta: la voce non eccede rispetto ai fini significanti di Pasolini. I fonemi risuonano musicalmente divenendo un potente motore di emozioni:

Filame se ce sei Gesù Cristo,  
guardeme tutta sporca de fanga,  
abbi pietà de me!  
Io che nun so' niente, e te er Re dei Re!  
Lavorà senza mai rifiatà  
moro ma l'anima nun sa». <sup>15</sup>

La voce riesce ad abitare un luogo, si trattiene, per poi muoversi fra le posizioni fissate dalla melodia. È un microcosmo che brulica di suoni silenziosi, fatti ammutolire dall'irrompere del sentimento dominante di dolore e di morte. Lo schiarirsi verso i registri acuti e l'incupirsi verso quelli gravi, vorrebbero essere quasi certamente una traduzione delle parole ed emozioni del testo pasoliniano. Laura Betti si muove vocalmente alla ricerca di un'immagine corrispondente al variare della luminosità/oscurità interna al flusso emotivo dello scrittore, del suo essere ondivago fra buio e luce. Il finale, *Filame se ce sei/ Gesù Cristo!*, è una ripetizione molto sommessa,

---

<sup>15</sup>Mamma Roma racconta la storia di una prostituta di mezza età, Mamma Roma (Anna Magnani), che decide di rifarsi una vita insieme al figlio Ettore, dopo il matrimonio di Carmine, suo protettore. Quando si farà domande sulla vita, riflettendo anche sulle sue responsabilità, nella scena del viale delle Anime Perse pronuncerà il verso «Io che nun so' niente, e te er Re dei Re». Mamma Roma è sconfitta perché si rende conto dell'impossibilità di integrazione e riscatto sociale: non potranno mai diventare "Signori".

quasi rassegnata in cui l'autenticità del parlato cerca di inserirsi nella struttura del cantato, spegnendosi.

L'interpretazione di Laura Betti, ancora oggi ci emoziona e commuove per la modalità toccante dell'intonazione e per il mutare del regime del vocalico, addensato in gemiti e respiri, urla e pianto che si fanno quasi un gesto evocativo di altri mondi. C'è uno spazio invisibile che circonda la voce e una tacita spazialità nella voce stessa connessa al suo sussultare e portarsi verso l'alto, a scendere e muoversi sul tracciato musicale.

«La *giaguara*, musa pasoliniana, ha proiettato, nelle parole, la propria *vis espressiva*; ha tratteggiato il dolore dell'*ecchime* iniziale, portato in scena dal canto, *movendo gli affetti*; ha trascinato lo stesso dolore nel *Filame se ce sei* conclusivo» (Epifani 2022). Il colore del suo timbro vocale va oltre il semplice cantare e interpretare, caricandosi di segni che appartengono alla afflizione dell'universo degli emarginati per decifrarne le coordinate. Il corpo-voce che interpreta dà sostanza al testo. «Le donne incarnate dalla cantante-performer vivono traumi e rivincite, aggressioni e rifiuti, sono immerse nelle contraddizioni della società del boom, che comincia a mostrare le prime crepe» (Rimini 2022, p. 12).

Passando alla versione cantata da Gabriella Ferri, piuttosto fedele all'originale anche se certamente rallentata, salta fuori lo stile tipico della cantante che amava "sporcare" il canto. Il timbro vocale ruvido altalena tra un'allegria fortemente passionale e sussulti rabbiosi: è la voce del popolo, la voce di Roma.

Tre accordi ascendenti preparano l'entrata del canto - sensibilmente dolente, quasi ferito - e il ritmo, dagli accenti brasiliani, sdrammatizza la tragicità della preghiera. Gabriella Ferri indugia sensibilmente su l'*Ecchime*, quasi a voler presentare, nella sua nudità ed essenzialità, la donna che parlerà di sé stessa. Dall'iniziale lento ciondolare, una velatura disperata ammantata il "simil parlato", per arrivare a un grido lacrimante. E la naturalezza del parlato, ripulito dai suoi residui vocalici, si impianta nella struttura di un canto che ci emoziona e si rimpiccolisce nel sussurro. Un gioco di contrasti, tipico del suo stile; la voce dapprima sommessa, lentamente si eleva e di colpo si impenna, accentuando e "tenendo" la parola finale *re*, del verso *e te er Re dei re*. La voce si apre su *Lavorà senza mai rifiatà*, proiettando l'espressività e il colore del suono verso la fine del brano. Gli ultimi residui di una emozionante intonazione, costruita di gemiti, respiri e umori, diventano parlanti, muovendosi in bilico fra narrazione e musica: *Filame se ce sei / Gesù Cristo!*

Anche se in molti trovavano irritante l'uso della rocaggine, cifra stilistica del suo modo di cantare, Gabriella Ferri era una grande interprete:

potremmo azzardare, parlando di sapienza vocale: capacità di generare atmosfere di ansia e sospensione, suoni e urla di anima, gioco di contrasti densi di passione. Un eros vocale. Una voce così prossima al corpo da poterne sentire la gioia oscurata e il tormento manifesto. Una voce che nasce dal corpo ma da esso si scolla per divenire suono.

In ultimo, la versione di Grazia De Marchi che interpreta il brano tratto dal cd *Tutto il mio folle amore. Grazia De Marchi canta Pasolini*, pubblicato nel 1989, successivamente ristampato in cd nel 1992 e una seconda volta nel 2006, nell'edizione oggi reperibile su etichetta Azzurra Music. Il pianoforte prepara l'entrata della voce sostenendola per l'intero brano e senza invaderla come intensità, voce che la cantante muove "a fisarmonica"; infatti, nel verso *Quattro muri zozzi, un tavolo, un bidè* è evidente una crescita di intensità e sulla parola *bidè* la voce sfuma fino a farsi silenzio. La linea melodica, a tratti volutamente monocorde, viene frammentata da pause e brevi spezzettamenti vocalici, su *Filame se ce sei Gesù Cristo!* una valida risorsa espressiva, che, unitamente alla vocalità straziante, quasi rassegnata, ci emoziona, come gli interessanti attimi evocatori robusti (*intorno a me; abbi pietà de me; filame se ce sei*). La sua voce profonda e appuntita, ruvida e morbida, impersona magistralmente la donna del canto, dignitosa anche nel dolore. Un affresco che è grido disperato, struggente e malinconico. Una voce caratterizzata da una duttilità utile a modularsi sulle varie espressioni sonore che alterna momenti di grande intimismo lirico a passaggi fragorosi e stordenti.

Tre donne, tre cantanti, tre artiste diverse, interpreti eccellenti di questa canzone- capolavoro; ci hanno sedotti chiamandoci a seguirne il loro metamorfico movimento vocale che ora si ingrossa e sciaborda, ora si incrina e sibila, sostenendo e amplificando la parola pasoliniana.

## Riferimenti bibliografici

- Betti Laura, *Teta veleta*, Milano, Garzanti 1979.
- Cadoni Alessandro, *Paesaggio a-sonoro nel cinema di Pasolini. La poetica del silenzio*, in «XÁOS. Giornale di confine», Anno II, N.3 Novembre-Febbraio 2003/2004, URL: [https://www.giornalediconfine.net/anno\\_2/n\\_3/14.htm](https://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/14.htm)
- Calabrese Claudia, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini. Correspondances*, Diastema, Treviso, 2019.
- Calabretto Roberto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone, 1999.
- Id., «Vorrei essere scrittore di musica». *Pier Paolo Pasolini tra Johann Sebastian Bach, il canto popolare e la canzone d'autore*, in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Forum, Udine, 2016.
- Id., *Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini*, in F.Borin (a cura di), *La scrittura per il cinema. Atti dei convegni 2017 e 2018*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2019, pp. 14-37.
- Id., *Tra la carne e il cielo". Pasolini e la musica di Bach*. La relazione è stata presentata il 24 novembre 2020 nell'ambito della sessione *Bach e il cinema* durante il convegno internazionale *Bach e l'Italia* (22-28 novembre 2020).
- Chiarocossi Graziella / Siti Walter (a cura di), *Bestemmia. Tutte le poesie*. Vol. 3-4, Garzanti, Milano 1996, vol. IV, pp. 921-922.
- Epifani Maria Antonietta / Bianco Vincenzo, *L'incontro di due titani: Morricone e Pasolini*, in *Treccani. it*, 06 giugno 2022.
- Epifani Maria Antonietta, *La musica dei "giovani corpi" esclusi dalla storia: Ragazzi di vita e Una vita violenta*, in *Treccani. it*, 13 aprile 2023.
- Id., *InCanti Pasoliniani: «Prima il silenzio, poi il suono o la parola»*, in *Treccani. it*, 8 febbraio 2022.
- Id., *La giaguara capace di tutto*, in *Treccani. it*, 16 dicembre 2022.
- Favaro Roberto, *La musica nel romanzo italiano del '900*, LIM, Luca, 2003.
- Ferrero Adelio, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1986.
- Fiori, Umberto *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini sconosciuto* a cura di Fabio Francione, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2012, pp.234-238.
- Fubini Enrico, *Musica e poesia*, in *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna, cap. II, 1995.
- Gallo Daniele, *Pier Paolo Pasolini. Sulle tracce del sacro*, Viator, Milano, 2014.
- Magaletta Giuseppe, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattro Venti, Roma,1998.
- Magrelli Enrico (a cura di), *P. P. Pasolini, Primo incontro*, in *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Mura Piero, *Appunti per un canzoniere "eretico" del Novecento: Pier Paolo Pasolini*, in *Dalle belle lettere alla letteratura di massa*, a cura di D. Artico e M. Mazzini, Atti del convegno internazionale di italianistica, Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu, Wrocław, 2017, pp. 165-176.



- Murri Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, in Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, 1999.
- Naldini Nico (a cura di), *Lettere (1940-1954)*, Einaudi, Torino, 1986.
- Pantalei Giulio Carlo, *Il sogno di una casa. Per un corpus delle vilote di Pier Paolo Pasolini*, in «Scaffale Aperto», Roma, Carocci, anno 9, 2018, pp.141-156.
- Pasolini Pier Paolo, *Bianco e nero*, Anno XXVIII n. 3-4, Roma, marzo/aprile 1967.
- Id., *Dino e Biografia ad Ebe*, in «Il Setaccio», anno III, n° 4, febbraio 1943, URL: <http://badigit.comune.bologna.it/books/setaccio>
- Id., *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 2021.
- Id., *Rinnoviamo i canzonieri! Le parole dei poeti. Una proposta di “avanguardia” per la maggiore dignità della canzone italiana. Il parere di Pier Paolo Pasolini, Mario Socrate, Nino Oliviero*, in «Avanguardia», n. 1, aprile 1956.
- Id., *Una vita violenta*, Garzanti, Milano, 2021.
- Rimini Stefania, *Laura Betti. Profilo*. In «Arabeschi», n. 20, luglio-dicembre 2022, pp.7-20.
- Rostagno Enzo (a cura di), *Henze*, EDT, Torino, 1986.
- Santato Guido, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Carocci, Roma, 2012.
- Siti Walter (a cura di), *Tutte le poesie*, Meridiani Mondadori, Milano, 2 vol. 2003.
- Siti Walter / De Laude Silvia (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, Romanzi e racconti. 1946-1961*, Mondadori, Milano, 1998.
- Id., *Pier Paolo Pasolini, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 1999.
- Id., *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1998.
- Turtulici Massimo, «*Ti confiderò prima di lasciarti, che io vorrei essere scrittore di musica*», in «Rivista Orlando», n.8, 2015, URL: <https://issuu.com/orlandoesp>,

**Bionota:** Maria Antonietta Epifani si è diplomata giovanissima in pianoforte, è laureata in Musicologia all'Alma Mater Studiorum Università di Bologna e in Filosofia presso l'Università degli Studi di Lecce. Da diversi anni si dedica alla ricerca musicologica, con particolare attenzione alle tradizioni e alla musica popolare, approfondendo comportamenti legati al mondo femminile e alle sue problematiche, al corpo e al cibo, all'astrologia medica e al mondo contadino. Ha pubblicato per Manni, Besa e Schena, Progedit. Affianca la sua attività di ricerca a quella di docente; ha insegnato Storia della musica e Pianoforte presso il Liceo Musicale Giustino Durano di Brindisi dal 2010, contribuendo alla nascita di questa istituzione scolastica musicale. Collabora con Treccani.it e dal 2021 è Direttore artistico del Premio Letterario Nazionale “Città di Ceglie Messapica”.

