

A black and white portrait of Pier Paolo Pasolini, showing his face from the nose up, with his hand resting under his chin. The image is grainy and has a high-contrast, artistic feel.

Una disperata vitalità

Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di Alberto Granese, Luigi Montella

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXV • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania *Luigi Vanvitelli*), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università *Cattolica* di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALE-
RIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO
ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGELLO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti
a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

UNA DISPERATA VITALITÀ
Pier Paolo Pasolini
a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di
Alberto Granese, Luigi Montella



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXV – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2023 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2023

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-890-0 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-891-7 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ALBERTO GRANESE, LUIGI MONTELLA, <i>Introduzione</i>	11
LUIGI MONTELLA, <i>La 'visionaria concretezza' poetica nella Ballata intellettuale per Titov</i>	19
ALBERTO CARLI, « <i>Comincerò la mia scelta proprio dal Molise</i> » <i>Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare</i>	29
ANTONIO MONTINARO, <i>Le lingue di Pier Paolo Pasolini</i>	43
ERMINIO RISSO, <i>L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale</i>	57
GIORGIO PATRIZI, <i>Quale mondo per Gennariello?</i> <i>La periferia secondo Pasolini</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>Piccole patrie, borgate e altri 'mondi di vita' in Pier Paolo Pasolini</i>	83
GIOVANNI GENNA, <i>L'«edipo castratore»: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti</i>	99
ANDREA GIALLORETO, « <i>L'odore dell'India</i> » <i>fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista</i>	113
PAOLO PUPPA, <i>Pasolini in Friuli: la scena-confessione</i>	127

ROBERTO CARNERO, <i>Pasolini e i giovani infelici</i>	141
ALBERTO GRANESE, <i>La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci</i>	155
MAURA LOCANTORE, «Ah, l'Italia disunita». <i>Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini.</i>	169
ANGELO FÀVARO, «I nemici ... sono degli amori sconosciuti»: <i>Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini</i>	183
MICHELE BIANCO, <i>La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani</i>	199
ENZA LAMBERTI, <i>Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità</i>	213
ROBERTO CHIESI, <i>Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita</i>	227
ROSA GIULIO, <i>Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo</i>	237
FABIO BENINCASA, <i>La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini</i>	245
LORENZO CANOVA, <i>La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato</i>	259
PIER PAOLO BELLINI, <i>Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini</i>	281
STEFANO NOBILE, <i>Pasolini e il mondo della canzone</i>	291
LUIGI MARTELLINI, <i>Pasolini. nel labirinto delle letture-scritture</i>	305

GUIDO SANTATO, *La fortuna critica di Pasolini
in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*

321

Stefano Nobile

PASOLINI E IL MONDO DELLA CANZONE

Riassunto: Il saggio analizza il rapporto di Pasolini con la canzone, collocandolo in una prospettiva sociologica che cerca di individuare i punti in comune con gli altri aspetti della produzione intellettuale pasoliniana. Il contributo offre un censimento completo del canzoniere di Pasolini, mettendolo in relazione con gli elementi storici, culturali e sociali che hanno reso possibile l'incursione del poeta di origini friulane nel mondo della canzone. L'opera di Pasolini come paroliere si inserisce infatti in un contesto socioculturale di grande fermento intellettuale teso al rinnovamento della canzone italiana, di cui il saggio evidenzia i pregi ma anche i limiti, mostrando come – anche attraverso la canzone – Pasolini abbia sostanzialmente cercato di ribadire le stesse istanze di contenuto e di raccogliere le medesime sfide linguistiche che, soprattutto nell'uso del dialetto, lo avevano indotto a scrivere le prime raccolte di poesie.

Parole chiave: Sociolinguistica, Musica e sociologia, Analisi dei testi, Studi culturali.

Abstract: The essay analyzes Pasolini's relationship with song, placing it in a sociological perspective that seeks to identify commonalities with other aspects of Pasolini's intellectual production. The paper offers a comprehensive survey of Pasolini's songbook, relating it to the historical, cultural and social elements that made possible the Friulian-born poet's foray into the world of song. Pasolini's work as a lyricist is in fact part of a sociocultural context of great intellectual ferment aimed at the renewal of the Italian song, whose merits but also limitations are highlighted in the essay, showing how – even through song – Pasolini essentially sought to reiterate the same demands of content and to take up the same linguistic challenges that, especially in the use of dialect, had led him to write his first collections of poetry.

Keywords: Sociolinguistics, Music and sociology, Lyrics analysis, Cultural Studies.

1. Pasolini e la canzone: un approccio tangenziale

Tra gli aspetti meno conosciuti del proteiforme talento di Pier Paolo Paso-

lini c'è quello che lo ha visto impegnato, in un arco temporale che oscilla tra il 1960 e il 1974, nella stesura di un pugno di canzoni, non più di una dozzina. Pasolini si cimentò con la canzone con lo stesso spirito che aveva inoculato nella sua prima raccolta di liriche, *Poesie a Casarsa*, pubblicata nel 1942. In quell'occasione egli si misurò con una lingua – il friulano parlato dai contadini di Casarsa della Delizia, il minuscolo comune in provincia di Pordenone da dove originava la famiglia materna dei Colussi – che non era affatto la sua. Una sfida, dunque. Una sfida nella quale, in filigrana, si poteva già leggere l'attitudine di Pasolini a occuparsi della lingua del popolo, a ridurre la cartilagine che distanziava lui, figlio della piccola borghesia (padre militare, madre insegnante), da quella gente semplice e marginale che tanto spazio avrebbe ottenuto in alcune delle sue opere letterarie e cinematografiche più note, come *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) per quanto riguarda le prime, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) per ciò che concerne le seconde. Tanto poté essere evocativa una parola come *rugada* (rugiada) per attirare l'attenzione dello scrittore bolognese verso forme inedite – colte e popolari al tempo stesso – di poesia, quanto l'interesse per la canzone nacque dalla volontà di riempire un vuoto a cui già altri illustri poeti e scrittori stavano guardando in quella stessa epoca. Erano gli anni Cinquanta. All'inizio del decennio Pasolini era appena giunto a Roma con la madre. L'incontro con i giovani delle borgate capoline innescò una metamorfosi per cui «lo sperimentalismo linguistico legato a un mondo friulano mitico e materno lascia il posto ad una ricerca proiettata sempre più direttamente sul presente, nell'impegno letterario come nel dibattito ideologico. Agli incantati fanciulli friulani subentrano i ragazzi di vita, espressione del mondo sottoproletario delle borgate romane»¹.

Nello stesso anno, il 1955, in cui Pasolini diede alle stampe *Il canzoniere italiano* – una mastodontica antologia critica che raccoglie poesia popolare, vilote, ninne nanne, stornelli – egli fondò, con Francesco Leonetti e Roberto Roversi, la rivista «Officina», dichiarativa fin dall'epigrafe: un laboratorio linguistico nel quale centrifugare l'eclettismo e la verve innovativa dei tre fondatori, a cui si aggiunse un nugolo di collaboratori di vaglia come Bassani, Bertolucci, Caproni, Gadda, Luzi, Penna, Ungaretti, Volponi e altri ancora. Oltre a questi nomi spiccano, rispetto a quello che sarebbe diventato il Pasolini paroliere, tre autori fondamentali: Roberto Roversi, Franco Fortini e Italo Calvino. Il primo era destinato a ritagliarsi un ruolo di primo piano come paroliere del periodo più creativo e sperimentale di Lucio Dalla, quello

¹ G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini, l'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Carocci, Roma 2012, p. 59.

compreso tra *Il giorno aveva cinque teste* (1973) e *Automobili* (1976). Fortini e Calvino, dal canto loro, nel 1958 furono tra i promotori di un progetto come il *Cantacronache*.² Si trattò di un'operazione che, almeno sulla carta, intendeva svecchiare la canzone italiana, allora ancora fortemente inamidata, rinchiusa in uno stile decisamente ingessato nel quale la ricerca della rima baciata, la coniugazione dei verbi al futuro per far cadere con più facilità l'accento sull'ultima sillaba o l'alterazione dell'ordine delle parole per ottenere lo stesso effetto fonetico erano all'ordine del giorno.³ Di fatto, l'esperienza del *Cantacronache* servì più come monito per la canzone italiana di largo consumo, da richiamo per uscire dai canoni paludati di una scrittura incapace di osare che non per ottenere effetti destinati a rimanere nel tempo. Di fatto i vari Fortini,⁴ Calvino, Liberovici, Straniero e, su tutti, Fausto Amodei, con la sostanziale eccezione di quest'ultimo, non andarono oltre il tentativo di adornare dei testi poetici con un arrangiamento musicale. Un risultato assai simile a quello ottenuto da Pasolini: una sperimentazione, come vedremo più nel dettaglio, che non ha inciso sulla canzone, ma che – congiuntamente ad altre esperienze simili a quella, appunto, del *Cantacronache* – ha fatto da abbrivio per scuotere la canzone italiana.

Negli stessi anni in cui Pasolini stava ampliando il proprio orizzonte intellettuale, aggiungendovi un'esperienza come autore di canzoni – la cui cifra più rilevante è sostanzialmente riconducibile alla collaborazione con Laura Betti –, accadevano almeno altri due fatti rilevanti che, di lì a poco, avrebbero contribuito a cambiare la scena della canzone italiana. Il primo fu la vittoria, al Festival di Sanremo, di Modugno con *Nel blu dipinto di blu*, più nota al grande pubblico come *Volare*. Il secondo fu la repentina trasformazione del mercato discografico italiano. Con le sue parole «vagamente surrealiste [...] liberatorie, eccitanti, *Nel blu, dipinto di blu* faceva finalmente giustizia delle tante mamme, delle corde della mia chitarra, dei vecchi scarponi, di tutte

² Michele Luciano Straniero e Sergio Liberovici furono i veri fondatori del collettivo nato a Torino. A essi si aggiunsero personalità di spicco come Italo Calvino, Umberto Eco, Emilio Jona e Gianni Rodari. Cfr. E. JONA, M.L. STRANIERO, *Cantacronache, un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, DDT & Scriptorium, Torino 1995; G. STRANIERO, C. ROVELLO, *Cantacronache, I cinquant'anni della canzone ribelle, l'eredità di Michele L. Straniero*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2008.

³ G. ANTONELLI, *Ma cosa vuoi che sia una canzone, Mezzo secolo di italiano cantato*, Il Mulino, Bologna 2010.

⁴ In realtà, Fortini riuscì a firmare una canzone di un certo successo, *Quella cosa in Lombardia*, proposta prima da Laura Betti ma arrivata al grande pubblico grazie all'interpretazione di Enzo Jannacci.

quelle cose false che impedivano alla nostra canzone di rinnovarsi». ⁵ Correva l'anno 1958, «denso di fatti nuovi, che consentirono alla nostra discografia di compiere un poderoso balzo in avanti». ⁶ Erano gli anni del boom economico, quelli che videro estendere il mercato degli acquirenti dei dischi anche a giovani e giovanissimi. Il sintomo di quella mutazione fu proprio il repentino cambiamento del gusto musicale, che relegò a ruolo marginale il repertorio tradizionale che aveva egemonizzato il mercato discografico in quegli anni per lasciare spazio ai fenomeni emergenti degli urlatori, dei rockers e dei primi cantautori che si accostavano alle suggestioni provenienti da oltre Atlantico e dalla vicina Francia. A questo va aggiunto che in quella stessa epoca anche la dimensione tecnica d'ascolto stava cambiando: per la prima volta in Italia si cominciava a diffondere il gusto per l'alta fedeltà.

Fu in questo clima di profonda trasformazione culturale della canzone – che di lì alla fine degli anni Sessanta avrebbe conosciuto la svolta decisiva dei cantautori – che si incardina il lavoro di Pasolini come paroliere.

L'interesse del poeta e scrittore di origini friulane per la musica e la canzone si intravede tanto in alcune interviste rintracciabili nelle Teche RAI quanto in alcuni interventi pungenti e dal consueto spirito corsaro che caratterizzavano la sua sferzante prosa giornalistica. È il caso, per esempio, di quando prese le difese di Claudio Villa, il cosiddetto “reuccio” della canzone, sulle pagine di una rivista atipica per i suoi standard come *Sorrisi e canzoni*. In quell'occasione, Pasolini si schierò dalla parte del cantante romano, sottoposto a un processo virtuale con tanto di consultazione referendaria da parte dei lettori. Non è difficile scorgere, in quelle righe, un atteggiamento controcorrente, assimilabile alla ben nota presa di posizione contenuta, un paio di anni prima, nella poesia *Vi odio, cari studenti (Il Pci ai giovani!!)*, nella quale Pasolini si schierava a favore dei poliziotti in occasione degli scontri tra questi ultimi e gli studenti universitari presso la facoltà di architettura di Roma, a Valle Giulia. Nell'articolo su Claudio Villa – esponente di spicco di una canzone fortemente ancorata alla tradizione – Pasolini rivendicava l'autenticità del personaggio, a dispetto della sua inclinazione a manifestare un registro arrogante. Pasolini, dunque, usa il tema della canzone come strumento della sua furia iconoclasta e moralizzatrice, con la quale fustiga instancabilmente qualsiasi tendenza all'omologazione e al conformismo. Qualcosa di analogo a

⁵ G. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 227.

⁶ M. DE LUIGI, *L'industria discografica in Italia*, Lato Side, Roma 1982, p. 19.

quanto accadde nel famoso, o forse famigerato, *discorso sui capelli*,⁷ col quale biasimava l'attitudine dei giovani a uniformarsi nell'acconciatura tricotica.

L'interesse di Pasolini nei confronti dei giovani era manifesto e trasversale alla sua opera, come testimoniano romanzi come *Ragazzi di vita*, film come *Accattone* e i numerosi articoli che scrisse in veste di giornalista. Nondimeno, la sua presenza al Festival della Gioventù del Pincio, nel 1975, davanti a tremila giovani per parlare di droga, organizzato dalla FGCI a Roma, conferma ulteriormente il suo interesse nei confronti dei ragazzi.⁸

Amante – per sua stessa ammissione – della musica dei Beatles e dei Rolling Stones, Pasolini lamentava il basso rango e una certa asfissia della canzone italiana. Nella sua rappresentazione della canzone sembrano convivere forze antagoniste: da una parte, infatti, egli sembra avvertirne la capacità «di porsi come segnaletica della storia sociale – e in questo senso assume la funzione di strumento “narcotizzante” – mentre dall'altra di intrecciarsi alla vita individuale registrandone le tappe più significative».⁹

Nel suo cinema – con la sola eccezione della presenza di Modugno in *Uccellacci e uccellini* – la canzone non ebbe mai cittadinanza. Al contrario, non di rado le colonne sonore dei suoi film furono il frutto di una sua selezione nell'ambito della musica colta: Bach, Chopin, Vivaldi, Mozart e il meno noto Carl Hardebeck. I musicisti con cui ebbe occasione di collaborare furono soltanto quattro: Carlo Rustichelli ed Ennio Morricone, alla cui maestria si affidò in più occasioni, a cui vanno aggiunti Luis Bacalov e Benedetto Ghiglia, che chiamò a firmare la colonna sonora delle sue opere cinematografiche in una sola occasione. Una possibile incursione a pieno titolo nell'ambito della canzone lambì uno dei suoi molti progetti quando pensò di trasporre su pellicola *Il ragazzo della via Gluck*, canzone protoambientalista e autobiografica portata al successo da Adriano Celentano e scritta da Luciano Beretta e Miki Del Prete.¹⁰ Ma il progetto venne abortito per ragioni ignote.

La musica leggera – come veniva chiamata allora – rappresentava per Pasolini una potenziale anticamera all'omologazione culturale, figlia diretta della civiltà dei consumi e di un'opulenza diffusa ma tragicamente capace di livellare gusti e coscienze. Da un punto di vista strettamente sociologico, Pasolini non

⁷ PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975.

⁸ G. BORGNA, *Il tempo della musica, I giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*, Laterza, Bari-Roma 1983, p. 130.

⁹ C. CALABRESE, *Pasolini e la musica, la musica e Pasolini, Correspondances*, Diastema, Treviso 2019, p. 127, corsivo aggiunto.

¹⁰ L. COLOMBATI, *La canzone italiana, 1861-2011, Storie e testi*, Mondadori, Milano 2011, p. 1016.

sembra interessato a riconoscere le differenze, a identificare le tribù culturali, a evidenziare le ragioni che inducono all'autorappresentazione identitaria attraverso il consumo – un elemento che invece è centrale nella riflessione di Bourdieu.¹¹ Al contrario, l'ossessione di Pasolini stava nello scoperchiare i meccanismi dell'omogeneizzazione culturale, sulla scorta di un pensiero di matrice gramsciana che si appoggiava al concetto di egemonia culturale.¹²

2. Pasolini paroliere

Nel complesso, il Pasolini paroliere costituisce una nicchia rispetto all'insieme della sua produzione intellettuale e artistica, la cui prima, vera occasione per mettersi alla prova arrivò nel 1960¹³ con l'allestimento di uno spettacolo che al centro aveva la musa per eccellenza del regista felsineo-friulano: Laura Betti. Si trattava di *Giro a vuoto*,¹⁴ un'operazione realizzata sotto la direzione del regista Filippo Crivelli, che voleva essere una sorta di chiamata alle armi nei confronti di scrittori,¹⁵ un appello in linea con quanto, appena tre anni prima, aveva fatto la rivista *Avanguardia* (diretta da Gianni Rodari) che sollecitò espressamente l'apporto degli scrittori anziché dei parolieri in ambito canzonettistico, le cui liriche erano evidentemente considerate eccessivamente corrive. Lo spettacolo ebbe ben tre appendici, coinvolgendo – di volta in volta – un numero sempre più ampio di autori. I prodromi di quell'operazione si trovano in un breve disco del 1959 (oggi lo chiameremmo *extended play*) nel quale Alberto Moravia, amico dell'attrice e cantante, scrisse un brano su musica di Fiorenzo Carpi, affiancando Mario Soldati e William Demby.

Giro a vuoto manifestava, fin dal titolo, una certa ironia (e autoironia) riferita allo snobismo intellettualistico che caratterizzava almeno in parte l'ambiente frequentato con sentimenti ondivaghi dalla stessa Betti. Se lo spettacolo, nella sua prima versione, aveva in programma ventidue canzoni, soltanto dodici di queste finirono sul disco. Di esse, due furono firmate da Pasolini (*Il valzer della toppa* e *Macri Teresa detta pazzia*). La Betti ricevette

¹¹ P. BOURDIEU, *La distinction*, Les éditions de minuit, Paris, 1979.

¹² A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 1948-1951.

¹³ Il disco riferito allo spettacolo venne pubblicato con data 26 aprile 1961 con il titolo *Laura Betti con l'orchestra di Piero Umiliani*, quest'ultimo noto jazzista e compositore di colonne sonore.

¹⁴ *Giro a Vuoto. Le canzoni di Laura Betti*, Scheiwiller, Milano, 1960

¹⁵ A quella chiamata risposero – oltre a Pasolini – penne del calibro di Arbasino, Bassani, Flaiano, Fortini e Parise.

dal suo amico Pasolini complessivamente sei canzoni, includendo anche *Marilyn*, un recitar cantato che sarebbe stata pubblicata successivamente con il sottofondo musicale di Marcello Panni, *Chi è un teddy boy?*¹⁶ – un brano, da musicare e mai inciso su disco, che fu ritrovato tra le carte di Pasolini –, *Cristo al Mandrione* e *Ballata del suicidio*, composta per la seconda edizione di *Giro a vuoto* ma pubblicata su disco dalla Betti soltanto in una versione in francese, musicata da Giovanni Fusco. In entrambi i brani incisi dalla Betti su firma di Pasolini sono rintracciabili i segni di quella ricerca estetica, carica di un certo verismo, che si era già palesata in *Poesie da Casarsa* e nei romanzi *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Anche in questa occasione, infatti, Pasolini si cimenta con la scrittura dialettale, con una miscela di dialetto, linguaggio gergale, italiano di uso corrente e italiano letterario. La vera novità portata da Pasolini sta – come ha scritto Umberto Fiori¹⁷ – nell’aver creato un «effetto di verità davvero inconsueto e dirompente».¹⁸

Nel tentativo da parte di questo gruppo di intellettuali di sinistra di lasciare un’orma anche sulla canzone, si ritrova un’attitudine peculiare ad impadronirsi di spazi culturali oscillanti tra l’alto e il basso¹⁹ che, spesso e come in questo caso, hanno prodotto risultati alterni. Da una parte, infatti, un’operazione come quella di *Giro a vuoto* venne salutata come il tentativo di rinnovare la canzone, nobilitandola grazie all’indiscutibile *pedigree* culturale dei firmatari. Ma dall’altro, quella stessa operazione venne letta come intellettualistica e salottiera, giacché mise peraltro in luce l’inadeguatezza di alcuni scrittori e poeti nel misurarsi con la canzone. La metrica, la ritmica, la scorrevolezza melodica sono elementi che non possono transitare disinvoltamente dalla poesia alla canzone senza il rischio di creare effetti che possono risultare imbarazzanti. Non a caso, nella canzone di rapido consumo degli anni Cinquanta «impazzava l’uso della ‘mascherina’, che è lo strumento sovrano per mettere a registro parole e musica, l’elemento che segna almeno in parte la zona liminare tra la libertà metrica della poesia e i vincoli della canzone».²⁰

¹⁶ La canzone avrebbe dovuto essere una prosecuzione di un articolo (PASOLINI, 1959, «La colpa non è dei Teddy Boys» in *Saggi sulla politica e sulla società*, di P.P. Pasolini, pp. 92-98, Mondadori, Milano, 1959) sulla violenza e il vandalismo dei ragazzi della Milano-bene, dal quale sarebbe in seguito scaturita una sceneggiatura (*La nebbiosa*) mai tradotta su pellicola, ma stampata integralmente da il Saggiatore nel 2013.

¹⁷ U. FIORI, *Il mondo canzone di Pier Paolo Pasolini*, in *Pasolini sconosciuto*, a cura di F. Francione, Falsopiano, Alessandria 2010, pp. 234-237.

¹⁸ Ivi, p. 234.

¹⁹ D. McDONALD, *Against the american grain*, Random House, New York 1962.

²⁰ S. NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane, Una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Carocci, Roma, 2012, p. 201.

La mascherina altro non era che «uno schema sillabico precostituito che, per ragioni di melodia, impone in fine di verso una serie di condizioni quasi inevitabili: la parola apocopata, la parola ossitona, il monosillabo».²¹

Insomma, altro è il semantema, che ha un valore e un ruolo pregnante nella poesia, altro è invece il fonema, che è l'elemento cardine per fare combaciare musica e versi all'interno di una determinata struttura metrica e ritmica. Da questo punto di vista, ha quasi del miracoloso l'operazione con cui Fabrizio De André è riuscito a restituire – anche grazie al prezioso aiuto filologico di Fernanda Pivano – la potente bellezza dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters (ribattezzato per l'occasione col titolo *Non al denaro, non all'amore né al cielo*). Non da meno è stata l'abilità con cui Francesco De Gregori ha tradotto una porzione minima del canzoniere di Dylan (per averne una prova lampante basta ascoltare l'aderenza del testo alle note di *If You See Her, Say Hello*, diventata *Non dirle che non è così* in *Amore e furto*) e addirittura inarrivabile – anche perché partita da una base che non era stata pensata in forma di canzone – la versione che Daniele Silvestri è riuscito a dare a *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans* di Arthur Rimbaud, “regalata” ai Têtes de Bois con titolo *Non si può essere seri a diciassette anni* e musicata in precedenza da Leo Ferré. Ma sono casi rari, o forse rarissimi.

Proseguendo con il canzoniere pasoliniano, con – e non per – un'altra amica, Dacia Maraini, Pasolini scrisse due canzoni: *C'è forse vita sulla terra?* e *I ragazzi giù nel campo*, sulla musica composta da Manos Hadjidakis per *Sweet Movie*, un film diretto da Dusan Makavejev. Il primo è un testo spiccatamente antimilitarista («C'è forse vita sulla terra? / C'è forse vita nella guerra?») con moltissime ingenuità linguistiche che non lasciano pensare affatto a un passo in avanti rispetto alla canzone più paludata: rime in cuore/amore («è bello fare l'amore / è bello schiantare il cuore»), epistrofi («È bello sopravvivere / è dolce saper vivere») e verbi al futuro per offrire la rima («Prendi la libertà / la morte non ti avrà»). Insomma, non sembra proprio l'articolazione più spericolata e coraggiosa dei principî di rinnovamento della canzone.

Anche *I ragazzi giù nel campo* è un adattamento che Pasolini e Maraini hanno realizzato su un testo di Hadjidakis. Si tratta di versi piuttosto criptici che lasciano intravedere venature antiborghesi («I ragazzi giù nel campo dan la caccia ai borghesi [...] I ragazzi giù nel campo dan la caccia ad un ricco») con una metrica che cambia il numero di sillabe a ogni verso.

²¹ S. PETROCCHI, L. PIZZOLI, D. POGGIOGALLI, S. TELVE, *Potere alla parola, L'hip-hop italiano*, in *Versi rock. La lingua della canzone negli anni '80*, a cura dell'Accademia degli Scausi, Rizzoli, Milano 1996, p. 314.

Altre due canzoni a uso cinematografico sono *Uccellacci e uccellini* e *Che cosa sono le nuvole?* In entrambe la voce è quella di Modugno. *Uccellacci e uccellini* (1965) non è altro che una sperimentazione: il cantato dei titoli di testa su musiche di Morricone. La seconda è una “vera” canzone concepita per il film collettivo *Capriccio all’italiana* (1968), di cui il regista di origini friulane diresse l’episodio con lo stesso titolo del brano in questione. Si tratta di una canzone d’amore di ispirazione shakespeariana e a verso libero.

A completare il censimento del canzoniere pasoliniano progettato appositamente in questa veste rimangono *Ay desesperatamente*, *Beguine* e *Tango de li sette veli*. Si tratta di tre brani accomunati dall’essere scritti – alla stregua di altri – in romanesco e dall’essere stati successivamente musicati in forma di tanghi e milonghe.

Altrettanto (poco) numerose sono le poesie di Pasolini trasformate in canzoni: *Al mal dal Sabida* (portata in musica da Loris Vescovo), *Al principe*, *Febbraio* e *La recessione* (musicata da Mino De Martino e incise da Alice nel suo disco *Viaggio in Italia*); *Il luzour* e *Biel Zuvinin*, entrambe incluse nella raccolta di poesie *La meglio gioventù* e registrate dal musicista friulano Dario Zampa; *Danze della sera*, che riprende le ultime tre strofe del testo di *Notturmo*, compresa nella raccolta *L’usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), musicata da Ettore De Carolis. E poi, ancora: *Dedica* (musicata da Roberto Marino); *Il soldato di Napoleone*, un adattamento della poesia *Il soldat di Napoleon*, raccolta ne *La meglio gioventù* (1954) e indirizzata a una certa notorietà nell’interpretazione canora di Sergio Endrigo. Partita da un’idea di Vincenzo Melis, la canzone fu realizzata andando a rovistare nella raccolta di poesie in friulano di Pasolini.

I turcs tal Friûl proviene invece da un atto unico in friulano pubblicato postumo e musicato nel 2007 da Luigi Maieron. *La rabbia del poeta* risale al 1962 e venne pubblicata soltanto nel 1977 in una raccolta intitolata *Le belle bandiere* e recitata nel film *La rabbia*. Chiudono questa rassegna *Versi buttati giù in fretta* e *Meditazione orale*, quest’ultima musicata da Morricone in occasione di un disco che intendeva celebrare la capitale.

È proprio la città eterna uno dei fulcri del canzoniere pasoliniano: non solo per le diverse occasioni in cui egli si cimentò con una sorta di pidgin, ma anche per i riferimenti alla città nella quale visse fino al momento della morte. Complessivamente, in esse prevale una forma di oralità, l’attitudine a dare voce ai propri personaggi.

3. Le canzoni dedicate a Pasolini

Ci sono voluti anni – anzi, almeno un decennio – dalla morte del poeta prima che si potesse parlare di Pasolini senza timori reverenziali né tabù di

sorta. La riscoperta del Pasolini paroliere di origini friulane coincise, negli anni Novanta, con un rinnovato interesse nei confronti della canzone dialettale. Per uno strano paradosso, proprio mentre i primi segnali dell'unificazione linguistica – arrivata quasi a compimento soprattutto grazie al ruolo decisivo della televisione – e il conseguente smantellamento delle parlate vernacolari si andava affermando nella società italiana, la canzone resisteva a qualsiasi suggestione di mutamento, tant'è che – è documentato empiricamente – gli anni Sessanta sono stati il decennio durante il quale meno si è sentita l'influenza dialettale.²² Soltanto quando il tabù del dialetto, vissuto come sintomo di un rango culturale deficitario, fu superato, la canzone cominciò a riappropriarsi del vernacolo, che «con i suoi tipici valori connotativi e con la sua forte carica affettiva, ha la funzione di supplire a un certo livellamento che il parlante avverte nella lingua comune».²³

Negli anni Novanta la canzone italiana ha recepito quel bisogno di localismo che si era manifestato in maniera imponente soprattutto nell'Europa orientale dopo la caduta del muro di Berlino e in parziale risposta al dilagare della globalizzazione. Negli anni in cui la Lega Nord metteva piede in parlamento, la canzone si riappropriava a piene mani del dialetto, riuscendo a erodere in maniera quasi impercettibile – grazie ai vari contributi regionali – l'indiscutibile egemonia che la canzone napoletana aveva avuto fino ad allora. È in quella sede che si incardinano i progetti che hanno voluto omaggiare le poesie di Pasolini, in modo particolare quelle scritte in friulano. Va in questa direzione *Grazia De Marchi canta Pasolini – Tutto il mio folle amore* (1989), che assembla poesie e canzoni in romanesco. Passa un decennio e nel 2002 molti artisti friulani cominciano a confrontarsi con le poesie dialettali di Pasolini, attingendo soprattutto da *La meglio gioventù*, che ne annovera parecchie. Da lì i Dis Robàs estraggono una dozzina di testi, a cui si aggiungono quattro recitativi (*Dedica I, Al fratello, Conzeit, Dedica II*).²⁴

Nel 2007 Aisha Cerami, Nuccio Siano e Roberto Marino realizzano *Le canzoni di Pasolini*, che riprende uno spettacolo di un paio di anni prima che assemblava canzoni e poesie. A queste due opere va aggiunto *I Turcs tal Friul* di Luigi Maieron (2009).

²² S. NOBILE, *Mezzo secolo di canzoni italiane, Una prospettiva sociologica (1960-2010)*, Carocci, Roma 2012, p. 231.

²³ P. TRIFONE, *Storia linguistica dell'Italia disunita*, il Mulino, Bologna 2010, p. 161.

²⁴ L. CERI, *Intermittenze del cuore, la discografia di Pier Paolo Pasolini*, in «Stone Music», 21 maggio 2019, <https://stonemusic.it/19777/Intermittenze-Del-Cuore-La-Discografia-Di-Pier-Paolo-Pasolini/> (consultato il giorno 28/03/2022).

Diverso è il caso dei tanti richiami a Pasolini, espressi nei titoli delle canzoni o in tributi alla sua figura. Tra questi, va ricordato quello pubblicato nel decennale della scomparsa²⁵ da Luigi Campoccia (*Formalmente coinvolti*), per anni tastierista al fianco di Giorgio Gaber.

Ma di tributi scritti pensando a Pasolini e non raccogliendo il materiale delle sue canzoni ce ne sono per tutti i gusti: da quelli di stampo folk come *Jo i soj. Ricordando Pasolini*, di Giovanna Marini (che allo stesso Pasolini aveva dedicato la notevole *Lamento per la morte di Pasolini*), alla collezione dei brani più noti contenuti nei suoi film (la raccolta *100 Years of Pasolini: The Early Days*, con le musiche di Piccioni, Rustichelli e Fusco), il brano *Pasolini*, scritto dal jazzista italo-francese Aldo Romano e ripreso da altri due jazzisti transalpini: Michel Petrucciani e Jean Pierre Mas. Di gran pregio sono anche i dischi sfornati da due jazzisti italiani in occasione del trentennale dalla morte: *Takes on Pasolini*, di Antonio Faraò e *Re: Pasolini*, dello straordinario pianista milanese Stefano Battaglia.

Un discorso a parte lo meritano i due brani forse più noti dedicati a Pasolini: *Una storia sbagliata*, che De André scrisse con Massimo Bubola, e *A Pa'*, di De Gregori.

La prima è una canzone che il cantautore ligure scrisse immediatamente dopo il sequestro di cui fu vittima nel 1979. Il giornalista della RAI Franco Biancacci gli propose di firmare la sigla di *Dietro il processo*, uno speciale televisivo dedicato a due delitti eccellenti della storia italiana: quello di Wilma Montesi e quello, appunto, di Pasolini. Ne uscì una sorta di sintesi che cercava di accomunare le due vicende²⁶ sotto il segno della diversità.²⁷ Quel brano ebbe uno strano destino, giacché vide la luce soltanto in una raccolta del 1995 dedicata a Pasolini (*Luna di giorno – Le canzoni di Pier Paolo Pasolini*, pubblicato in occasione del ventennale dalla morte e curato da Luciano Ceri insieme a Laura Betti) e, successivamente, in un'antologia postuma del cantautore ligure, intitolata *In direzione ostinata e contraria*.

²⁵ G. DE GRASSI, *Mille papaveri rossi, Storia d'Italia attraverso la canzone politica*, FuoriThema, Bologna 1991, p. 295.

²⁶ In realtà – come sottolinea Pistone (F. PISTONE, *Tutto De André, Il racconto di 131 canzoni*, Arcana, Roma 2018, p. 159) – De André, che accettò la proposta anche per ripagare il debito contratto col padre che aveva pagato il grosso del riscatto, sembrava assai più interessato a Pasolini («È una storia di periferia / è una storia da una botta e via... / è una storia vestita di nero / è una storia da basso impero / è una storia mica male insabbiata / è una storia sbagliata») che a Wilma Montesi. Il riferimento a quest'ultima, infatti, si coglie solo nel plurale del verso «Cos'altro ti serve da queste vite / ora che il cielo al centro le ha colpite?».

²⁷ L. VIVA, *Falegname di parole, Le canzoni e la musica di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 244.

Quanto alla canzone di De Gregori, c'è un elemento biografico che lega il cantautore romano al poeta vissuto a Casarsa delle Delizie. De Gregori deve il suo nome battesimale a quello dello zio, che – da partigiano della brigata Osoppo – morì nel 1945 nell'eccidio di Porzûs insieme a Guido Pasolini, fratello minore del poeta.²⁸ In occasione del decennale dalla morte di Pasolini, De Gregori firmò *A Pa'*, dove il troncamento sta, ovviamente, per Pasolini. La canzone si concentra sul giorno della morte («Ma mi ricordo quel sapore in gola / e l'odore del mare come uno schiaffo [...]») all'idroscalo di Ostia («E c'era Roma così lontana / e c'era Roma così vicina») e si conclude con un requiem per il poeta («e voglio vivere come i gigli nei campi / e sopra i gigli dei campi volare») che vuole anche essere un esplicito tributo, tanto è vero che «riprendono una poesia di Pasolini che a sua volta citava il *Vangelo secondo Matteo*, trasposto in un film dallo stesso Pasolini».²⁹

Conclusioni

L'incontro di Pasolini con la musica ha implicato la convergenza tra due elementi: uno casuale e l'altro necessario. Quello casuale – o quantomeno parzialmente tale – è l'occasione che gli offrì Laura Betti di scrivere qualche testo per il suo spettacolo *Giro a vuoto*. Quello necessario è invece legato all'urgenza che Pasolini avvertiva di un rinnovamento della canzone italiana. Del primo si è detto a sufficienza. Il secondo va invece imperniato in un più ampio quadro di riferimento che riguarda una delle ossessioni del pensiero di Pasolini: il rapporto tra classe culturalmente egemone e gli strati popolari della società. Pur muovendo da istanze di stampo gramsciano, Pasolini – ad avviso di chi scrive – rimane imbrigliato in un'impasse che non gli consente di indicare una via praticabile per il rinnovamento della cultura popolare – di cui la canzone rappresenta una delle colonne portanti – a partire dal basso. Da una parte, infatti, Pasolini sembra continuamente sottolineare, attraverso i suoi scritti, l'attitudine del clima intellettuale borghese a egemonizzare ogni altra forma di cultura e la conseguente resa della cultura popolare, spogliata dal suo radicamento sul territorio. In questo senso, il punto di vista di Pasolini

²⁸ L. COLOMBATI, *La canzone italiana, 1861-2011, Storie e testi*, Mondadori, Milano 2011, p. 1483.

²⁹ E. DEREGIBUS, *Francesco De Gregori, I testi, La storia delle canzoni*, Giunti, Firenze 2020, p. 281.

sembra anticipare quanto avrebbe successivamente scritto Meyrowitz³⁰ a questo stesso proposito. Se per quest'ultimo la perdita del senso del luogo – inteso come spazio che delimita, goffmanianamente,³¹ la ribalta dal retroscena – è imputabile all'occhio elettronico dei media onnipresenti, per Pasolini è stata la televisione, in primis, a omologare i costumi, condizionando la cultura popolare. Ecco allora l'inevitabile allineamento di quest'ultima agli standard di desiderabilità dettati dalla cultura borghese. Non si tratta però di una replica, sul piano dei prodotti culturali, del processo imitativo che Veblen³² riconduceva al consumo vistoso, bensì di una vera e propria forma egemonica dai caratteri tentacolari che antepone i mezzi di produzione culturale ai contenuti stessi, privilegiando l'accesso ai primi sulla possibilità di elaborazione dei secondi. Ci sarebbe tuttavia da domandarsi cosa avrebbe detto Pasolini se avesse assistito a quanto accaduto in Italia con l'affermazione delle televisioni commerciali e, nel caso specifico della canzone, con la balcanizzazione di quest'ultima da parte dei *talent show* televisivi. Al tempo stesso, ci sarebbe da domandarsi come avrebbe letto la dittatura dell'algoritmo e, dunque, la resa dell'ascoltatore ai diktat delle piattaforme di musica in streaming.

Se tutto ciò rappresenta la *pars destruens* della riflessione pasoliniana, la *pars construens* sembra non riuscire a trovare adeguati sbocchi. Vale a dire che il tono comprensibilmente allarmistico e fustigatorio con cui Pasolini ci avverte della progressiva eclissi della cultura popolare sembra non trovare soluzioni all'interno delle sue riflessioni. Anche qui, ci si potrebbe domandare se – fermandosi al solo mondo della canzone – l'esercito di autori improvvisati, di trapper provenienti dagli slums dei grandi agglomerati urbani non siano invece una risposta – certo, innovativa, imprevedibile, metamorfizzata – che la cultura popolare ha saputo dare, ottenendo un processo di contaminazione al contrario, dal basso verso l'alto. Sembra cioè attuarsi, metaforicamente, una sorta di sviluppo rizomatico, laddove il rizoma è l'arbusto del quale diventa impossibile definire il punto d'inizio e quello di fine, sparso e indefinibile nella sua orizzontalità, imprevedibile. Ma chissà se Pasolini non sarebbe riuscito a trovare una risposta sociologicamente significativa anche a questo.

³⁰ J. MEYROWITZ, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York 1985.

³¹ E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City, NY, 1959.

³² T. VEBLER, *The Theory of the leisure class*, Penguin Books, New York, 1899.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

