



Roberto Calabretto

«Vorrei essere scrittore di musica». Pier Paolo Pasolini tra Johann Sebastian Bach, il canto popolare e la canzone d'autore

Riassunto: L'articolo ripercorre la formazione musicale di Pier Paolo Pasolini e gli echi musicali presenti nella propria narrativa.

Parole chiave: Pasolini, Bach, Formazione, Musica, Letteratura

Keywords: Pasolini, Bach, Education, Music, Literature

Contenuto in: Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio

Curatori: Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2016

Collana: Tracce. Itinerari di ricerca/Area umanistica e della formazione

ISBN: 978-88-8420-917-7

ISBN: 978-88-3283-054-5 (versione digitale)

Pagine: 323-330

DOI: 10.4424/978-88-8420-917-7-28

Per citare: Roberto Calabretto, ««Vorrei essere scrittore di musica». Pier Paolo Pasolini tra Johann Sebastian Bach, il canto popolare e la canzone d'autore», in Fabiana di Brazzà, Ilvano Caliaro, Roberto Norbedo, Renzo Rabboni e Matteo Venier (a cura di), *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, Udine, Forum, 2016, pp. 323-330

Url: <http://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/tracce/le-carte-e-i-discepoli/vorrei-essere-scrittore-di-musica-pier-paolo>

«VORREI ESSERE SCRITTORE DI MUSICA».
PIER PAOLO PASOLINI TRA JOHANN SEBASTIAN BACH,
IL CANTO POPOLARE E LA CANZONE D'AUTORE

Roberto Calabretto

Ebbene, ti confiderò, prima di lasciarti,
che io vorrei essere scrittore di musica,
vivere con degli strumenti
dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare,
nel paesaggio più bello del mondo, dove l'Ariosto
sarebbe impazzito di gioia nel vedersi ricreato con tanta
innocenza di querce, colli, acque e botri,
e lì comporre musica
l'unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà.¹

Nel bellissimo adagio posto al termine di *Poeta delle ceneri*, Pasolini definisce la musica come «l'unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà» nel tentativo di descrivere il fascino ch'essa ha sempre esercitato nel suo immaginario di intellettuale, regista, scrittore, pittore e poeta. Un fascino di natura passionale dato da fortissimi impulsi, nei cui confronti la riflessione razionale, viva e interessantissima, resta comunque ancillare e subordinata ma pur sempre in grado di far nascere le immagini sonore che costellano le pagine della sua narrativa, i suoi percorsi poetici e, soprattutto, le colonne sonore del suo cinema. I rapporti di Pasolini con la musica vanno considerati assumendo questa prospettiva, tentando di scandagliare le profondità del suo pensiero che con il mondo dei suoni aveva un rapporto sicuramente eletto. Egli, infatti, aveva insite nella propria personalità le condizioni per potersi esprimere musicalmente, a partire dai profondi silenzi che gli permettevano di cogliere la musicalità della realtà a lui circostante. La musica, pertanto, nella sua parabola artistico-esisten-

¹ P. P. Pasolini, *Poeta delle ceneri*, «Nuovi argomenti», 67-68 (1980), p. 26. Ora in Id., *Bestemmia*, a cura di G. Chiarocci e W. Siti, Milano 1996, vol. IV, pp. 921-922.

ziale non costituisce un semplice oggetto d'indagine, come potrebbe invece esserlo in una monografia dedicata ad altri registi, poeti o scrittori ma è piuttosto una delle chiavi privilegiate per accedere al suo pensiero.

L'incontro con Johann Sebastian Bach, ricordato e sottolineato in più luoghi come determinante nel suo cinema in forma di poesia, risale agli anni della primavera friulana grazie all'incontro con Pina Kalc, profuga a Casarsa in seguito all'occupazione tedesca della Slovenia. È Pina che gli fa conoscere il *Siciliano* e la *Ciaccona*,² due opere che nel giovane Pasolini danno vita a delle vere e proprie folgorazioni, raccolte in appunti di rara bellezza in cui traspare la maniera singolare con cui egli si avvicina alla musica del *Kantor* tedesco. Pasolini ascolta e interpreta Bach servendosi degli strumenti della poesia. Nei suoi scritti, di conseguenza, non dobbiamo aspettarci le acute osservazioni di Visconti nei confronti del melodramma italiano e di tutta la musica europea di fine secolo; Pasolini non aveva le competenze («E confesso che non solo conosco rozzamente le biografie di Bach, ma ben poco il suo tempo, cioè i suoi rapporti con la storia», dirà in un appunto) per potersi addentrare in operazioni del genere. Egli aveva però il dono, pressoché raro, di ricavare dalle sue opere bellissime immagini e metafore che poi lo guideranno nella propria attività di regista quando la musica di Bach sarà il baricentro delle colonne sonore dei suoi primi film.

Se leggiamo il suo saggio dedicato al *Siciliano della Prima Sonata in Sol minore* restiamo sorpresi dalla singolare maniera con cui egli si avvicina alla complessità di questa pagina. In questo scritto – letto in pubblico da Pasolini ma edito solo nel 1999 – compaiono alcune consapevolezze ermeneutiche, quali l'impossibilità di interpretare pienamente ed adeguatamente un'opera musicale con il lessico ordinario oppure, quella ben più importante, che la musica, arte impossibilitata a trasmettere un contenuto semantico, trova un senso non in se stessa ma ne viene piuttosto dotata da chi l'ascolta.³

² «Spesso Dina, che abitava a un centinaio di metri dal nostro casolare, veniva a trovarci, portando con sé il violino. [...] Ed ecco che sentii uno, due accordi della *Ciaccona*: erano quelli della *14a Variazione*, lamentosa, straziante, simile a una voce umana. Dina mi chiamava. Io continuavo a guardare negli occhi il ragazzo, e a stringermelo tra le braccia. Alcune sere dopo, lei mi confessò di avermi chiamato, con quegli accordi della *Ciaccona*» (Id., *Atti impuri*, in Id., *Amado mio*, Milano, Garzanti, 1993, p. 20).

³ Una constatazione che emerge visibilmente anche in una lettera di grande interesse inviata a Franco Farolfi negli anni bolognesi in cui Pasolini confida la sua recente scoperta del sinfonismo beethoveniano. «Ora mi sono accorto che, mentre prima per stare ad ascoltare una musica e capirla, dovevo ricorrere ad immagini e sentimentalismi, non c'è n'è invece affatto bisogno: c'è in noi senz'altro qualcosa di musicale che diviene sentimento direttamente, senza bisogno di sentimentalismo, rimanendo musica, senza bisogno d'immagini.

Non a caso, sin dalle primissime battute quando Pasolini si confronta con l'esordio del *Siciliano*, egli intravede in questa melodia una contrapposizione, un contrasto.

E il *Siciliano* è discorso, cioè contrasto, cioè dramma. Vi odi due voci. Ossia, ti senti in presenza di un uomo. Il *Siciliano*, quindi, rappresenta una possibilità di Bach ad essere diverso da quello che è stato; il suo unico rischio di crisi, come dicevo. [...] Le prime sette note hanno un'intonazione di voce umana, un colorito, anzi, di voce adolescente. [...] Ed ecco, a contrasto, le corde alte del mi e del la; ma soprattutto del mi. Il loro suono naturalmente crudo e stretto senza allettamenti o dolcezze facili; il loro suono argenteo o bianco; il loro suono alto, cioè verticale, dà alla seconda voce il necessario tono di contrasto.⁴

In un breve appunto nei *Quaderni rossi*, sempre a proposito di questo contrasto, egli confesserà:

Era soprattutto il *Siciliano* che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto e, ogni volta che lo riudivo mi metteva con la sua tenerezza e il suo strazio, davanti a quel contenuto: una lotta cantata impassibilmente tra la Carne e il Cielo. 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 giovinetto Siciliano dal petto bronzeo e ardente. E come invece sentivo di rifiutarmi alle note celesti!⁵

In questa «lotta cantata impassibilmente tra la Carne e il Cielo» già s'intravede la sua poetica musicale cinematografica che, servendosi dei repertori bachiani, darà luogo a quelle violente contrapposizioni che saranno una delle cifre stilistiche privilegiate del suo cinema. Valga per tutti la colonna sonora di *Accattone* (1961). Nel giustificare le scelte musicali di questo film, violentemente attaccate o nel migliore dei casi accettate con perplessità dalla critica, egli chiarirà le motivazioni che l'avevano portato ad usare Bach in un modo apparentemente dissacrante in questi termini.

Tutto ciò lo puoi collaudare ascoltando Beethoven: ascolta un tempo qualunque di una sua qualunque Sinfonia: sentirai una tal forza di sentimento, una tal passione che ti commuove e non sai perché. [...] Il fatto è questo che il dolore, il problema, l'anelito (chiamalo come vuoi) dell'anima beethoveniana si è espressa in musica, e la musica fa rivibrare in te (per mezzo di quel quid *puramente* musicale che in noi esiste, e deve solo essere coltivato), quel dolore, quel problema, quell'anelito» (Id., *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1994, pp. 17-19).

⁴ Id., *Studi sullo stile di Bach. Il Siciliano. Schede sulla Sonata n. 1 in sol minore*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 80-82.

⁵ Id., *Quaderni rossi*, in N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 70.

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.⁶

È interessante notare come queste scelte, osteggiate e criticate dalla musicologia, abbiano invece ricevuto i consensi da parte di Hans Werner Henze che ha saputo cogliere perfettamente il senso dell'operazione di Pasolini. In un suo scritto dedicato a Bach, proprio in riferimento alla *Passione secondo Matteo*, egli ha dichiarato apertamente come Pasolini abbia usato magistralmente questa musica nel suo primo film in cui «promuoveva ancora una volta il messaggio protocristiano-comunista dell'amore per il prossimo e della solidarietà, [dimostrando] quanto la musica di Johann Sebastian Bach fosse adatta a prendere la parola in un contesto reale del genere».⁷

L'atteggiamento con cui Pasolini si rivolge a Bach è significativo della maniera con cui egli interpreta il linguaggio musicale dell'età classica tout court. Nel *Vangelo secondo Matteo* (1964), infatti, troviamo una larga presenza di opere di Wolfgang Amadeus Mozart, in cui ancora una volta «il sacro e il profano miracolosamente si mescolano», come egli scrive nella sceneggiatura del film.⁸ Il tramite che lo avvicina ai repertori del compositore salisburghese è Elsa Morante, anima gemella che condivideva un rapporto molto simile con la musica.⁹ Mozart, agli occhi di Pasolini, diviene così immagine della «leggerezza mortuaria».¹⁰ Dopo Bach, egli diviene così uno dei punti di riferimento maggiormente significativi delle colonne sonore del suo cinema in cui troviamo il *Requiem* in *Teorema* (1969), l'*Adagio* dal *Quartetto 'delle dissonanze' k. 465* in

⁶ P. P. Pasolini, *Primo incontro*, in *Con Pier Paolo Pasolini*, a cura di E. Magrelli, Roma, Bulzoni, 1977, p. 22.

⁷ Hans Werner Henze, *Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo*, in *Henze*, a cura di E. Restagno, Torino, Edt, 1986, p. 391.

⁸ P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, in Id., *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti, 1991, p. 103.

⁹ Cfr. C. Samonà, *Elsa Morante e la musica*, «Paragone», 432, febbraio 1986, pp. 13; 19-20.

¹⁰ «Ho cambiato carattere, ho aggiunto nuovi elementi alla mia psicologia. Il merito è stato soprattutto di Elsa Morante. Lei mi ha insegnato ad amare la leggerezza mortuaria di Mozart. Ho imparato ad amare Mozart, e lo amo nonostante non sia nelle mie corde [...] perché questo male profondo che si espia in leggerezza, che vince il dolore con la leggerezza, sarà forse più santo della santità canonica, ma io sono per quest'ultima» (N. Naldini, *Pasolini, una vita* cit., p. 361).

Edipo re (1967) e del *Quartetto k. 458* ne *Il fiore delle mille e una notte* (1973-74). La *Maurerische Trauermusik k. 477* accompagna, invece, alcuni momenti del *Vangelo* tra cui la lunga sequenza finale del calvario.

Affascinato dall'universo bachiano, dalla musica di Mozart e di Beethoven, Pasolini manifesta un netto rifiuto nei confronti delle avanguardie.¹¹ Parimenti non amava l'opera sulla base di diverse motivazioni, tra cui la generica, e in questo caso superficiale, identificazione melodramma-cultura borghese. È, pertanto, inevitabile che in alcuni suoi film egli sia portato a banalizzare questo mondo con toni molto umoristici. Ne *La Ricotta* (1963) troviamo così una delle arie maggiormente celebri della *Traviata*, *Sempre libera degg'io*, parodiata e sottoposta ad una ridicolissima accelerazione mentre il tema del celebre *Va pensiero* dal *Nabucco* verdiano viene suonato da Ninetto con l'armonica a bocca ne *La terra vista dalla luna* (1966). Un'altra fugace citazione operistica, questa volta tratta dal *Sigfried* di Richard Wagner, si trova in *Uccellacci e Uccellini* (1966), nella scena del Giardino di villa Generone, ancora una volta in una situazione grottesca.

D'altro canto, questa sua avversione è motivata da significative riflessioni di carattere semiologico che investono la natura dei rapporti fra il linguaggio musicale e quello poetico da lui indagati con significative intuizioni. Ritorniamo, allora, agli anni giovanili di Casarsa e ad un altro suo scritto, *Studio sullo stile di Bach*, in cui egli prende in considerazione i rapporti fra la musica e la poesia. In merito a questo «uggioso problema», Pasolini distingue la musicalità della poesia dalla «musicalità della musica»¹² per poi esaltare i simbolisti francesi che egli apertamente cita quando scrive:

Prima il silenzio, poi il suono o la parola. Ma un suono e una parola che siano gli unici, che ci portino subito nel cuore del discorso. Discorso dico. Se c'è un rapporto tra musica e poesia, questo è nell'analogia, del resto umana, di tramutare il sen-

¹¹ «È un'idea sbagliata – dovuta come sempre alla mistificazione giornalistica – quella che io sia un... 'modernista'. [...] Mi lasci amare Masaccio e Bach, e detestare la musica sperimentale e la pittura astratta» (Id., ...una forza del Passato, in *Dialoghi 1960-1965*, a cura di G. P. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 309-310).

¹² «Innanzitutto tutto s'ha da distinguere una musicalità della poesia da una musicalità della musica. Qui verte l'equivoco» (P. P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach. Prefazione ossia confessione*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 1, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 78). Queste parole di Pasolini rivelano delle evidenti affinità con quelle di Fortini. «La cosiddetta 'musicalità' di una poesia non ha a che fare con la musica. Il ritmo di una poesia non ha a che fare con la musica. Il ritmo di una poesia è una cosa così elementare che col ritmo di una poesia non fai un ritmo musicale» (F. Fortini, *Risposte su canzone e poesia*, in *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, a cura di L. Còveri, Novara, Interlinea, 1996, pp. 60-61).

timento in discorso, con quel risparmio, quella misura, quell'accoratezza che sono semplicemente comuni ad ogni opera d'arte.¹³

Motivo per cui egli non poteva apprezzare il teatro d'opera la cui musica, a suo avviso, distrugge il verso poetico grazie ad una «dilatazione semantica» portata agli estremi con i virtuosismi e le colorature. Non a caso, quando in uno dei suoi articoli maggiormente celebri, *Il cinema e la lingua orale*, egli parla della *Traviata*, nel mettere sotto accusa i suoi banalissimi versi sottolinea come la loro musicalità sia letteralmente travolta da quella della musica che li accompagna.

La musica distrugge il 'suono' della parola e lo sostituisce con un altro: e questa distruzione è la prima operazione. Una volta sostituitasi al suono della parola, provvede poi essa a operarne la 'dilatazione semantica': e che po' po' di dilatazione semantica si ha nelle parole della *Traviata*! Se il suono della parola 'nudo' può dilatare il senso della parola stesso verso le 'nuvole', e creare qualcosa che sta tra il significato 'corpo denudato' e il significato 'cielo nuvoloso', figurarsi cosa può fare, della stessa parola, un Do di petto! Le parole non sono dunque affatto ancillari, nel melodramma: sono importantissime e essenziali. Solo che l'esitazione tra il senso e il suono, in esse, ha l'apparenza di un'opzione per la scelta del suono: e tale suono, poi, è stato soppiantato da un suono che è altro rispetto a quello fonico, e che essendo infinitamente più suono, ha possibilità infinitamente maggiori di operare delle dilatazioni semantiche.¹⁴

Questa situazione trova nella tradizione operistica italiana del sette-ottocento il suo referente obbligato. Pasolini non conosceva il *Pelléas et Mélisande* di Debussy o, ancor più, *Les Chansons de Bilitis* in cui la musica e la poesia s'incontrano secondo modalità del tutto diverse.

Ben diversa la sua riflessione nei confronti del canto popolare che s'inserisce all'interno della nota polemica, maturata nei cosiddetti 'anni corsari', contro l'omologazione che aveva distrutto i dialetti e tutte le culture popolari.

Un popolo avanza al suono di una marcia fatta di cattiva musica, con l'attenzione requisita da una televisione retrograda, incoraggiata da un cinema spesso innomi-

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* cit., p. 79.

¹⁴ Id., *Il Cinema e la lingua orale*, in Id. *Empirismo eretico* cit., p. 267. «Mi spiego meglio – scrive Andrea Zanzotto: il rapporto musica-poesia è difficilissimo perché la musica che è interna alla lingua, e che si avverte nei suoni e nei ritmi della poesia, può entrare in collisione con qualsiasi tipo di musica che le si sovrapponga» (*Poesia e musica tra iperboli, trilogie, aloni e cielitudini*. Tre lontane interviste radiofoniche con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefani realizzate da Guido Barbieri, in *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, a cura di R. Calabretto, Udine, Forum, 2005, p. 74).

nabile, da una sessualità anarchica. Non è musica d'arte o d'amore, questa, ma uno sterile balbettio che obbliga la gioventù a rifugiarsi nella produttività consumistica. Ecco perché la gioventù tace ed è lei, del resto, che scrive la storia.¹⁵

Lo stesso Pasolini assisterà impotente a questa situazione che identificherà nei termini del «genocidio culturale» e di cui parlerà nelle ultime pagine dell'*Introduzione al Canzoniere*. Nonostante allora ai suoi occhi sembrasse immaturo parlare della fine del canto popolare, egli però notava la sua tendenza a scomparire dalla vita della nazione. Di conseguenza, la sua immagine sarà un ricordo nostalgico di una civiltà che, a partire dalla fine degli anni sessanta, iniziava a venir meno. In *Decameron* (1971), in perfetta sintonia con la libera contestualizzazione dell'opera di Boccaccio, troviamo così un seguito di canzoni tratte dal folclore campano che si rincorrono lungo tutti gli episodi in cui il film è articolato divenendo un'adeguata cornice delle vicende narrate.

Sempre sulla base di questo sentimento nostalgico, Pasolini sposta la propria attenzione anche al di fuori dei confini nazionali, giungendo a studiare le culture musicali extraeuropee. I riflessi di questo suo interesse sono visibili, ancora una volta, nel suo cinema e nella letteratura. Basti pensare alle lunghe sequenze di canti e motivi bulgari e rumeni in *Edipo re* (1967) e *Medea* (19669), oppure ad alcune pagine de *L'odore dell'India*, in cui egli si sofferma a descrivere la musica indiana che sono dei veri e propri adagi musicali di straordinaria intensità. In *Petrolio*, nell'*Appunto 103*, Pasolini rivela addirittura un suo desiderio. Egli scrive:

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 l'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 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.¹⁶

Il desiderio di registrare quelle musiche Pasolini poté realizzarlo nel corso della propria esistenza e, durante le fasi di lavorazione del *Fiore delle Mille e*

¹⁵ P. P. Pasolini, *Febbraio-Marzo 1970. L'unica anormalità che la società tollera ancora è la donna*, in *Interviste corsare*, a cura di M. Gulinucci, Roma, Liberal Atlantide Editoriale, 1995, pp. 151-152.

¹⁶ P. P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 445-447.

una Notte (1974), egli stesso raccoglierà canti e danze che aveva avuto modo di ascoltare.

A completare il quadro della sua riflessione musicale, va ricordato che, nel 1956, Pasolini aveva preso parte ad una tavola rotonda promossa da «Avanguardia» per rinnovare la tradizione della canzone italiana i cui testi, allora, a tutti apparivano sciocchi e banali. I lettori della rivista desideravano che i cosiddetti ‘parolieri’, coloro che si limitano a trovare dei versi che ritmicamente coincidessero con la musica, fossero sostituiti dai poeti italiani a cui chiedevano «di prestare la loro voce, le loro parole, la loro arte, alla gente semplice, alla gioventù che canta». ¹⁷ Pasolini partecipa prontamente al dibattito e ammette che si divertirebbe ad «applicare dei versi a una bella musica, tango o samba che sia». ¹⁸ A distanza di pochi anni, nel 1964, ribadisce che «niente meglio delle canzonette ha il potere magico, abietamente poetico, di rievocare un ‘tempo perduto’» e sottolinea come le «‘*intermittences du cœur*’ più violente, cieche, irrefrenabili sono quelle che si provano cantando una canzonetta». ¹⁹ Per questo inveisce contro il mondo sciocco e degenerato della canzonetta tardo crepuscolare piccolo-borghese il cui veicolo per le masse è offerto dalla televisione e da blasonate istituzioni come il Festival di San Remo oppure *Canzonissima*. Proprio queste canzoni, oggetto di venerazione del grande pubblico, esprimevano una facile realizzazione simbolica dei desideri degli italiani proponendo miti banali e degradati con un linguaggio poverissimo e ricco di formule stupide e astratte.

L’ultimo film, *Salò* (1975), rappresenta la parabola finale della poetica musicale che abbiamo sommariamente delineato. Qui la musica (*Valzer* e *Preludi* di Chopin) si rende disponibile a servire l’abominio e il potere ma, di fronte a tanta crudeltà, dovrà alla fine negare se stessa. La pianista, così, si toglierà la vita buttandosi dalla finestra della casa mentre un antico canto popolare friulano, *Stelutis Alpinis*, irrompe nel finale a raffigurare il genocidio culturale dell’Italia. Le canzonette degli anni trenta e quaranta che costellano letteralmente le diverse sequenze del film ispirano invece volgarità e stupidità: sono i motivetti della media borghesia fascista che avevano iniziato a corrompere l’antica civiltà popolare. Fortemente simbolico anche l’intervento della musica di Ennio Morricone che partecipa all’allestimento della colonna sonora con un piccolo brano per pianoforte, non a caso intitolato *Addio a Pier Paolo*.

¹⁷ *Rinnoviamo i canzonieri!*, *Le parole ai poeti*, «Avanguardia», 1 aprile 1956, p. 7.

¹⁸ *Ivi*, p. 8.

¹⁹ P. P. Pasolini, *Il fascino del juke box*, in AA.VV., *Quel che penso della canzone*, a cura di G. Calligarich, «Vie Nuove», 8 ottobre 1964, p. 14.