

***Studi sullo stile di Bach* di Pier Paolo Pasolini**

Introduzione

Il saggio *Studi sullo stile di Bach (limitatamente alle sei sonate per violino solo)*¹ [1944-45], inedito fino all'edizione critica completa dell'autore a cura di W. Siti, rivela un aspetto di Pier Paolo Pasolini solo recentemente indagato: l'interesse per la musica a partire già dal periodo formativo del giovane Pasolini; uno dei periodi su cui oggi è maggiormente puntata l'attenzione della critica pasoliniana. L'interesse di Pasolini per il linguaggio e per l'immediatezza comunicativa della musica accompagnerà e sarà parte integrante di tutta la produzione letteraria e della realizzazione cinematografica, di cui curava in prima persona la scelta delle colonne sonore. Con la medesima modalità con cui l'opera e il linguaggio letterario di Pasolini testimoniano il cambiamento della società, dal dopoguerra fino al 1970, possiamo ripercorrere attraverso l'opera dell'autore l'evoluzione della musica nel tempo, la sua trasformazione, le innovative tendenze estetiche che si radicavano nelle società in modificazione². Il processo metodologico applicato all'indagine di storia della musica attraverso l'opera dell'autore è rinvenibile a causa dell'atteggiamento messo in atto nei confronti della musica; si conferisce pari dignità a tutte le espressioni musicali, dalla musica leggera alla musica etnica, dal genere profano al religioso, dal classico, come si può constatare dal saggio si attesta una particolare predilezione per Bach, ed inoltre per Mozart e per Vivaldi³, al popolare, genere musicale che poneva l'autore di fronte alle origini delle civiltà, al pari dei dialetti. La musica viene concepita da Pasolini come manifestazione artistica e culturale del mondo in evoluzione; ed è per motivo che il senso estetico musicale rientra in qualità di un aspetto integrante la peculiare visione teorica.

Per quanto riguarda la presenza della musica di Bach come parte integrante dell'opera pasoliniana nel periodo coevo alla stesura del saggio, 1944-1945, si trovano collegamenti nel romanzo autobiografico *Atti impuri*⁴ iniziato a scrivere nel 1947, in cui ricorrono i temi riguardanti Bach, i sensi, la poesia, "Ero completamente preso dai sensi... Ed ecco che sentii uno, due accordi della Ciaccona: erano della variazione 14, lamentosa, straziante, simile a una voce umana"⁵. Nel romanzo si riscontra la presenza della terminologia musicale. In un passaggio del testo narrativo l'autore descrive il canto degli

uccelli in modo musicale e tecnico, “Migliaia di uccelli cantavano, su scale diverse, alternando o sovrapponendosi, e laceravano dolcemente il silenzio ora con modulazioni da ugola umana, ora con trilli e squittii impeccabilmente animali”⁶, l’uso della terminologia adottata conferma la conoscenza musicale a livello linguistico e formale⁷.

L’interesse musicale per Bach, attestato fin dall’esordio nella prosa giovanile dal saggio qui esaminato, proseguirà costantemente lungo l’intero percorso produttivo dell’autore; principalmente nella realizzazione cinematografica, dove la musica di Bach funge da colonna sonora⁸. L’utilizzo della musica di Bach nelle opere cinematografiche, *Accattone* e *Il Vangelo secondo Matteo*, è strettamente correlato al canone stilistico e retorico pasoliniano dell’impiego ossimorico⁹. L’uso di Bach da parte di Pasolini nelle due produzioni filmiche è decisamente non storicistico, inoltre la musica bachiana nel *Vangelo secondo Matteo* non è usata affatto come potrebbe esserlo in un film presuntivamente mistico, in funzione di un facile rafforzamento, per accreditare mediante Bach il tono alto dell’opera, lo stesso è evidente anche per *Accattone*. Non esiste consonanza tra musica e racconto, ma piuttosto un contrasto netto e intenzionale tra un’ormai codificata altezza della musica, in senso retorico, e la bassezza, sempre in senso retorico, della messa in opera del racconto filmico. In questa relazionalità la musica non è, certamente, al servizio del racconto, per amplificarne i concetti, ma tende a mostrare il significato del racconto in quanto dissonante rispetto alla musica, e tuttavia in ultima istanza consonante. Con questo principio di interazione, Bach da una parte e il racconto pasoliniano dall’altra, la storia di *Accattone* viene effettivamente rivelata più fortemente proprio mediante la musica¹⁰.

Queste le considerazioni sulla musica, la quale si può reputare un filo conduttore continuo di rilevanza nella realizzazione delle opere letterarie e cinematografiche dell’autore. Concludiamo con una poesia che declama l’importanza dell’espressione musicale:

[...]
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,
[...]

e li comporre musica
l'unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà¹¹.

Prima di esaminare le molteplici considerazioni teoriche che emergono dagli argomenti trattati nel saggio (il rapporto tra musica e poesia, tra contenuto ed espressione, la funzione e lo scopo della critica), è necessario ricostruire l'ambiente culturale che influisce sulla formazione del ventenne Pasolini.

§ 1 La formazione letteraria di Pasolini: l'ermetismo

La formazione letteraria di Pasolini si svolge sotto l'influenza dell'ermetismo, il movimento letterario e poetico del periodo tra le due guerre, 1920-1940. I rapporti tra Pasolini e l'ermetismo risalgono all'epoca in cui Pasolini terminava gli studi liceali e incominciava l'Università (1939-1940); i debutti della formazione poetica di Pasolini coincidono con la fine del movimento ermetico. Tutti i critici e i biografi di Pasolini riconoscono che la formazione letteraria dell'autore si è compiuta in un ambiente poetico fortemente influenzato dall'ermetismo. Tracce di lettura dei poeti ermetici sono facilmente reperibili nella corrispondenza dell'epoca, dove l'autore cita l'inchiesta *Parliamo dell'ermetismo* su "Primato" e "Il Frontespizio", una delle riviste simbolo del movimento ermetico. E. Siciliano, uno dei biografi di Pasolini, rievocando il periodo giovanile dell'autore, giudica il progetto incompiuto di "Eredi", rivista letteraria e artistica, come il tentativo di diventare eredi di quella tradizione della modernità che si raccoglieva nei nomi di Ungaretti, Montale, Cardarelli, Luzi, Gatto, Sereni, Sinisgalli, Bertolucci, Betocchi, Penna, De Libero; i maggiori esponenti dell'ermetismo. È necessario spiegare che il termine ermetismo è stato utilizzato per la prima volta nel 1936 da F. Flora che, nel suo saggio *L'analogista ermetico* in *La poesia ermetica*, se ne è servito per qualificare la poesia di Ungaretti. Il poeta era accusato dalla critica di scrivere versi oscuri e incomprensibili, la stessa accusa era inoltrata a P. Valéry (F. Flora, *Valéry o la poesia difficile* in *La poesia ermetica*) e, quindi, al simbolismo francese. Se si segue la disamina che G. Debenedetti propone nel suo libro sulla *Poesia italiana del Novecento*, si troverà alla base dell'ermetismo italiano l'influenza della poesia francese simbolista di

Baudelaire, di Rimbaud e di Mallarmé e di altri poeti post-simbolisti, come P. Valéry. Ma è soprattutto Mallarmé che sembra avere avuto maggiore influenza nella formazione di una sensibilità ermetica in virtù delle sue idee sull'oscurità poetica e sull'uso dell'analogia. Queste idee sarebbero circolate anche grazie all'interpretazione che aveva dato A. Thibaudet in *La poésie de Stéphane Mallarmé: étude littéraire* molto letto dai letterati italiani di quel periodo. Un altro elemento dell'influenza letteraria francese in Italia è costituito, sempre secondo Debenedetti, dall'opera di H. Brémond *La Poésie pure*. Con questa opera, Brémond intendeva polemizzare specialmente le idee di P. Valéry sulla poesia. Voleva dimostrare che la poesia pura, vale a dire un genere di poesia che non ha una spiegazione razionale, e che per questa ragione si avvicina piuttosto alla musica, non era una invenzione dei poeti simbolisti, come sosteneva Valéry, ma esisteva già dall'epoca classica. In conclusione Brémond pensa che la composizione poetica deve essere oscura e "autonoma" in quanto tale. Il carattere oscuro e analogico della scrittura ermetica non si trova soltanto attraverso l'influenza francese, ma anche nell'evoluzione della poesia italiana, come ricostruisce O. Macrì in *Esemplari del sentimento poetico italiano*. In questa opera l'autore distingue i poeti del 1883-1940 in tre generazioni: "lirismo nuovo", "poesia pura" e "ermetismo". Il legame tra queste tre generazioni consiste nel tentativo, che compiono secondo un grado di radicalità sempre più importante, di rendere la parola poetica indipendente e autonoma. In questa evoluzione la parola poetica vede crescere il suo potere di significazione e di allusione, soprattutto in virtù dell'importanza crescente data al simbolo. Al posto di costituirsi a partire da una referenza semantica, la parola poetica diventa piuttosto una specie di prisma che rinvia riflessi della realtà. La parola poetica deve ricreare, e fare allusione all'esistenza di un mondo assoluto e astratto. Questa grande fiducia nella parola riformata accomuna l'ermetismo alla poesia francese moderna, che da Baudelaire, da Mallarmé, e, soprattutto, da Rimbaud arriva fino a Valéry, passando per il surrealismo. Sono i momenti più importanti della trasformazione progressiva della parola poetica tradizionale in simbolo. Il ruolo del simbolo è di evocare e di suggerire un significato che non corrisponde più a quello convenzionalmente attribuito alla parola. In questo modo la parola è "liberata", e si è potuto parlare in proposito della sua autonomia (L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*). Attraverso la riforma della parola poetica, la nuova natura verso cui tende il poeta ermetico è quella di un assoluto spirituale.

Tuttavia, questo assoluto potrebbe essere meglio qualificato in quanto dimensione propria di una “metafisica immanente”. In effetti la ricerca degli ermetici non prevede un adempimento mistico, perché la poesia non si situa in un altro mondo, ma nel mondo della vita. Il legame tra vita e letteratura, associato a un’infinità atemporale, è messo in evidenza nel testo che è generalmente considerato il manifesto teorico dell’ermetismo: il saggio *Letteratura come vita*, pubblicato in “Il Frontespizio” da C. Bo nel 1938. In questo scritto Bo cerca di dimostrare l’identificazione tra vita e letteratura in nome dell’unità della coscienza umana. La letteratura può dunque rendere l’uomo cosciente della propria vita, essa è il filtro tra la vita e la coscienza, e permette all’uomo di riconoscere una visione chiara e definitiva sulla propria condizione. Ma ciò che l’uomo raggiunge con la letteratura è situato in una dimensione spirituale e fuori dal tempo: in un assoluto eterno e trascendente. Bo mostra bene che la concezione della letteratura vede gli avvenimenti quotidiani della vita come dei segni da decifrare per ottenere la rivelazione di un mondo altro e infinito, di cui la vita possiede tuttavia la chiave: la parola. È interessante mostrare come sia possibile passare dalla dimensione fortemente teorica e astratta di questo testo di Bo alla corrispondenza concreta, realizzata dalla poesia, tra letteratura e vita. Gli articoli di Betocchi e Luzi, che Pasolini legge nel corso dell’estate 1941, *Note sulla poesia italiana e Premesse e limiti di un ritorno al canto*, possono servire a mostrare questo collegamento. Con questi scritti Luzi e Betocchi pretendevano di partecipare al dibattito sollevato con la definizione di “ritorno al canto”, che G. Vigorelli aveva utilizzato, nel gennaio 1937, a proposito dell’ultima raccolta poetica di A. Gatto, *Morto ai paesi*. Gatto, con Luzi e Betocchi, e il giovane Petroni, mirano, secondo Vigorelli, a mettere in risalto il nucleo morale della parola poetica. Evitano in questo modo una ricaduta esclusivamente formale della “poesia pura”, perché rifiutano la degenerazione esteticizzante della fine del ventesimo secolo di ritorno al “canto”. Con questa parola, “canto”, Vigorelli vuole, in effetti, in questo testo fare allusione all’equilibrio tra forma e contenuto che si può trovare nei più grandi poeti della tradizione. All’interno della disamina sull’ermetismo e dell’influenza che questo movimento ha avuto nella formazione letteraria di Pasolini, è utile approfondire alcune figure di riferimento importanti nella formazione del giovane Pasolini quali: M. Luzi, R. Serra, G. Contini, L. Anceschi. Luzi riunisce una parte della sua riflessione critica di questo periodo in *Un’illusione platonica e altri saggi* [1941], un libro

che costituirà un punto di riferimento teorico per il giovane Pasolini. In questo libro Luzi definisce l'atto poetico in virtù della sua capacità di trasfigurare il reale e di raggiungerne l'essenza. Una delle sue idee principali è dunque la concezione della poesia in quanto catarsi, e del linguaggio in quanto strumento d'intuizione e di rivelazione metafisica. Leopardi è il modello assoluto di questa visione, grazie al suo lavoro sul linguaggio poetico della tradizione. Sono soprattutto i saggi *Un'illusione platonica*, *Note sulla poesia italiana e Vicissitudine e forma* che illustrano il punto di vista del loro autore. Nel primo di questi saggi l'interpretazione di *Il libro del cortegiano* di B.Castiglione permette a Luzi di esprimere la propria visione della letteratura. L'attitudine "la più naturalmente poetica" si configura nella distanza che l'anima mantiene rispetto alla realtà. Questa distanza è complementare, come nella dialettica tra vita e letteratura già rilevata in Bo, alla contiguità che passa tra il poeta e la sfera ideale e immateriale della vita. L'attitudine poetica deriva da una filosofia improntata da elementi di origine neoplatonica: un'anima presente a se stessa è in effetti sottratta all'influenza degli avvenimenti materiali. Il linguaggio poetico fruisce di questa natura metafisica: la forma ritmica e musicale rivela che il linguaggio non è concepito in funzione di una rappresentazione reale o di una comunicazione di dati sensibili, ma piuttosto di una espressione essenziale e impersonale perché non dipende da un soggetto individuale, ma è determinato dalle leggi eterne dell'essere. Negli altri saggi di questo libro, Luzi reitera le medesime riflessioni sulla natura metafisica della poesia e del linguaggio poetico, così come sulla specificità musicale dello stile poetico. Paragonando il processo creativo della prosa con quello della poesia, Luzi termina il saggio *Prosa e poesia*, rivendicando il valore metafisico della poesia. Come possiamo vedere, Luzi è veramente uno dei rappresentanti più lucidi dell'ermetismo.

È evidente che l'ermetismo offre ugualmente alla letteratura italiana un nuovo approccio della critica letteraria. Sembra che ciò che cambia sia il grado di implicazione personale nella lettura critica. Si può dire che con l'ermetismo nasce il concetto di critico militante come lo si conosce ancora oggi. Fondata su questo concetto, l'implicazione del lettore nella sua interpretazione è tale da divenire quasi corresponsabilità più che sola collaborazione. La dimensione che assume la creazione poetica in funzione del suo obiettivo esistenziale, è dunque presente anche nell'interpretazione critica. La letteratura per gli ermetici, è veramente questa ricerca di un orizzonte altro rispetto a quello della

storia, che i poeti compiono assecondati dai loro critici. Ciò che è richiesto al critico è un'attitudine di necessità vicina a quella che aveva già caratterizzato le pagine critiche di Renato Serra. In altri termini si tratta di un'attitudine secondo la quale si è sempre pronti a verificare la validità degli schemi ermeneutici attraverso la propria sensibilità critica perché si è subito coscienti che il giudizio finale non potrà essere che un giudizio personale e vissuto. Da questa visione deriva l'avvicinamento tra autore e critico, come se entrambi condividessero la stessa partecipazione spirituale. Ma è P. Bigongiari che redige il migliore profilo del nuovo critico letterario nel suo articolo *Il critico come scrittore*, apparso nel 1938. In questo testo, Bongiarri sostiene la necessità di affrancare la critica dal suo statuto subalterno rispetto alla creazione poetica, poiché essa diviene un vero genere letterario. Un altro critico che conta molto per Pasolini, nonostante sia difficile qualificarlo ermetico, è senza dubbio Gianfranco Contini. Negli anni Trenta Contini collabora, come filologo e critico, alle stesse riviste cui partecipano gli ermetici. Se paragoniamo un saggio di Contini a uno scritto di Bo, risultano evidenti due personalità critiche molto differenti. Tuttavia l'attitudine critica di Contini non è opposta a quella degli ermetici perché tutti e due hanno come obiettivo la percezione della logica che governa il procedimento lirico. Bo persegue questo obiettivo secondo i criteri di partecipazione spirituale che scaturiscono dall'opera, criteri di cui ho parlato poco prima. Contini, da parte sua, rimette in questione in modo sistematico il linguaggio poetico da un punto di vista tecnico per raggiungere "la storicizzazione della parola" poetica. Questo approccio al testo costituisce, per Contini, la sola garanzia possibile per cogliere la "qualità spirituale". Nei saggi di Contini la combinazione degli elementi differenti che contribuiscono a formare il linguaggio poetico, scelta lessicale, figure retoriche e metrica, è da districare con il minimo dettaglio in modo che sia possibile al critico decifrare il segreto della comprensione. Pasolini poteva trovare uno scritto interessante di Contini nell'inchiesta sull'ermetismo di "Primato", cui faceva riferimento nella corrispondenza che ho precedentemente citato. Un'altra figura importante che influenzerà la formazione culturale di Pasolini è quella di L. Anceschi, che si era occupato nella sua produzione critica anche di poesia ermetica. Pasolini stesso scriverà nel 1956 a proposito del periodo giovanile che:

l'*Estetica* del Croce [...] in effetti fuoriusciva dal nostro mondo estetico, operando sulla nostra intelligenza, ma non sulla nostra coscienza: ed era letta in funzione dell'autonomia dell'Arte e della poesia pura (è un fatto che più dell'*Estetica* ha contato allora per noi l'anceschiano *Autonomia ed eteronomia dell'arte!*)¹².

L'obiettivo critico di Anceschi in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* era molto ambizioso, poiché, come l'autore dichiara implicitamente nel titolo stesso della sua opera, si tratta di trovare gli strumenti capaci di rendere conto, allo stesso tempo, della doppia determinazione, esterna e interna, del fatto artistico, in modo da coglierne l'autonomia e l'eteronomia. In questa prima fase della sua attività letteraria, Pasolini subisce dunque l'influenza di Anceschi nel tentativo di allargare le categorie estetiche in un senso extra-referenziale, permettendo ugualmente di salvaguardare l'autonomia del fatto artistico.

La digressione sull'ermetismo e sulle figure di riferimento importanti nella formazione di Pasolini finora esposte aiutano a reperire gli elementi che caratterizzano la critica di Pasolini nel saggio *Studi sullo stile di Bach* che ci apprestiamo ad analizzare. Gli aspetti derivanti dall'influenza dell'ermetismo e presenti nel saggio possono essere riassunti nel seguente modo: nella difficoltà di sciogliere la complessa interpretazione del saggio, che si presenta in questo senso appunto ermetico; nella presenza della compartecipazione critica di Pasolini secondo le modalità della critica ermetica, che prevede la condivisione spirituale del critico all'opera dell'autore, nella disamina del "canto puro", in modo conforme agli interessi per la poesia pura e per il "ritorno al canto" degli ermetici; nel tentativo di sistematizzare l'autonomia della musica e della poesia e d'individuare la loro eteronomia attraverso la critica secondo la decisiva ascendenza sull'autore dell'opera di Anceschi; nell'uso dell'analogia che deriva dai metodi espressivi e dall'apertura metafisica della poesia simbolista.

§ 2 Autonomia della musica e della poesia. Il rapporto tra contenuto ed espressione. Aspetti del pensiero di F. Nietzsche

Per affrontare l'analisi del saggio ci soffermiamo ancora su alcune notizie relative al testo. Il saggio è del 1944-45, termine *ante quem* è la stesura della tesi di laurea su Pascoli, *Antologia della poesia pascoliana: introduzione*

*e commenti*¹³, che riprende un ampio passaggio del saggio musicale. È probabile, secondo N. Naldini, che il lavoro al quale Pasolini era impegnato già nel 1944 fosse completato entro l'estate del 1945, periodo che coincide con la stagione bachiana di Pasolini, collegata all'amicizia con la violinista Pina Kalč, testimoniata nei "Quaderni rossi": "Pina suona magnificamente Bach e accanto a lei Pier Paolo riassume il pubblico eletto al quale ella intende rivolgersi"¹⁴. Troviamo testimonianza della stagione bachiana di Pasolini anche nel romanzo autobiografico ed incompiuto *Atti impuri*¹⁵, in lavorazione fra il 1947 e 1950. In una stesura del 1950 e non inclusa nel romanzo, troviamo un tema che sarà l'argomento principale del saggio: lo stile di Bach.

Era soprattutto il Siciliano che mi interessava, perché gli avevo dato un contenuto e ogni volta che lo rivedivo mi metteva [...] davanti a quel contenuto: una lotta, cantata infinitamente, tra la Carne e il Cielo [...] Come parteggiavo per la Carne! [...] E come, invece, sentivo di rifiutarmi alle note celesti!¹⁶

La lotta tra Carne e Cielo non è solo una casuale e poetica immagine metaforica per rendere idealmente la musica di Bach; perché la lotta tra Carne e Cielo è la rappresentazione dell'aspetto tecnico musicale di Bach, come comprova nella sua analisi Guy Scarpetta¹⁷. La musica di Bach realizza la vena barocca perché è sensuale e religiosa al tempo stesso, la spiritualità è indissolubile dalla seduzione. Pasolini traspone questo dualismo all'interno di un ordine intellettuale nel quale è necessario sciogliere il significato di "Carne" per comprendere la posizione di parte dell'autore, "Come parteggiavo per la Carne!". La musica di Bach suona in maniera sensuale perché il godimento sonoro proviene da una matrice formale basata sulla scelta del timbro, vera carne della musica; per questo motivo, nel godimento musicale bachiano, Pasolini ha inteso la "Lezione erotica di Bach"¹⁸. Questa parte introduttiva presenta il testo del saggio che di seguito si analizza.

Prefazione ossia confessione

Che non esista una lingua critica per la musica è una constatazione scoraggiante per chi si accinge a parlare nientedimeno che dello "stile" di un musicista¹⁹.

Il concetto estetico di stile è spesso analizzato da Pasolini con una caratteristica particolare: non è quasi mai slegato da un altro importante tema estetico, quella del genio. Questo aspetto si riscontra nei saggi *Da A. Soffici, o della divulgazione*²⁰ del 1941 e *Dino e Biografia a Ebe*²¹ del 1943; parlare dello stile di un musicista sottintende “nientedimeno” che parlare di un genio: Bach.

Io, per me, porterò nel criticare la musica la mia possibilità critica di interpretare certa poesia, pochissimo musicale [...]²².

La prefazione, ossia confessione inerente alle intenzioni interpretative, ci rivela subito la linea critica adottata dall'autore, che prende in considerazione sia poesia e musica come entità autonome non confondibili su di un generico piano della musicalità, sia “certa poesia, pochissimo musicale”, che verte su un terzo elemento di raccordo, esteriore ai due elementi presi in considerazione, la possibilità critica, intesa come possibilità personale, che ci permette di riflettere la rielaborazione estetica di Pasolini.

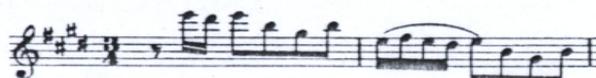
E per spiegarmi meglio dovrò indagare brevissimamente sopra un uggioso problema, ossia i rapporti storici e ideali tra musica e poesia. [...] Innanzi tutto s'ha da distinguere una musicalità della poesia da una musicalità della musica. Qui verte l'equivoco. È musicalità della poesia certo settenario scorrevole, [...] e se possiamo sempre chiamare tale poesia “musicale” ciò non significa che abbia qualche rapporto, se non esteriorissimo con la musica. [...] La musicalità [...] della poesia non ha nulla a che vedere con la musica. [...] Più giustificato è il paragone tra la musica e la poesia di un Mallarmé, di un Valéry, [...] essendoci nella musicalità di tale poesia qualcosa di matematico, di riflesso, di concettuale, molto più vicino alla musicalità della musica che la musicalità ingenuissima delle parole sdruciole o tronche [...] I rapporti tra musica e poesia non sono di un'equivoca musicalità, e nemmeno rapporti tra note e sillabe, ma, se mai rapporti tra

ritmo e sintassi, se proprio vogliamo salvare una somiglianza esterna.

(Beethoven, *Sinfonia n. 5*)



(Bach, *Sonata n. 6, Preludio*)



“Che fai tu luna in ciel?” (Leopardi, *Canto di un pastore etc.*)

“O del grande Appennino” (Tasso, *Canzone al Metauro*)²³.

Pasolini riflette sul problema del rapporto tra musica e poesia, un problema estetico affrontato più volte nella storia della critica e che indica decisamente l'intenzione dell'autore di occuparsi di estetica e delle sue problematiche. Tutta la storia della musica occidentale potrebbe anche essere letta in questa chiave: come una lunga ricerca di una propria autonomia nei confronti della poesia, conquistata faticosamente solo in tempi molto recenti con il trionfo della musica strumentale pura nell'età barocca²⁴, espressa dallo stile di Bach e dalla sua opera musicale.

L'autore dà la propria visione critico-musicale, che coincide con la possibilità effettiva della critica di interpretare poesia e musica, è grazie alla critica che si possono trovare analogie tra musica e poesia: attraverso la critica si sta formando e sta prendendo corpo già da questi primi scritti, la visione poetica ed estetica. Dopo questa prima anticipazione dichiarativa si indica ciò che non coincide come rapporto tra musica e poesia, la “musicalità della poesia” non è la “musicalità della musica”²⁵. Pasolini prende posizione rispetto a quella parte della critica che si è schierata nella possibilità di far coincidere musica e poesia tramite il nesso musicale²⁶. Vede una giustificazione in Mallarmé e Valéry perché la musicalità della loro poesia ha qualcosa di matematico, di concettuale, appartenente alla musica. Il significato di musicalità all'interno del simbolismo di Valéry si configura come un tentativo di comunicare mediante un linguaggio accortamente calcolato

sentimenti assoluti e immateriali, e all'interno di una musicalità nuova che Valéry riteneva costituente la cifra ontologica dell'estetica del movimento²⁷. L'idea di musicalità definisce le affinità che congiungono il mondo dei suoni a quello del pensiero realizzando il luogo dell'arte pura attraverso forme nelle quali l'emozione estetica diventa mistica e raggiunge livelli e modi che solo la musica riesce a realizzare.

Valéry nel saggio *L'existence du symbolisme*²⁸ del 1938 delinea una necessità poetica inseparabile dalla forma sensibile, sicché i pensieri enunciati o suggeriti da un testo poetico sono unicamente mezzi che “concorrono con i suoni, le cadenze, il numero per provocare una certa tensione e generare in noi un mondo tutt'armonico”²⁹.

Prima il silenzio poi il suono o la parola. Ma un suono o 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 umane, di tramutare il sentimento in discorso, con quel risparmio, quella misura, quell'accoratezza che sono semplicemente comuni ad ogni opera d'arte. Basta rievocarsi il Partenone, un San Pietro di Masaccio, i Sepolcri, la Quinta Sinfonia; da per tutto il medesimo inizio perfetto, cioè passaggio perfetto dal nulla alla realtà dell'opera; la stessa conclusione perfetta, lo stesso svolgimento perfetto. E in fondo a tutto, un sentimento, una passione, un'esperienza umana che divengono figure concrete. Tali somiglianze si fanno più sensibili tra l'arte musicale e l'arte poetica³⁰.

Il rapporto tra musica e poesia non si basa su una musicalità come concepita da una parte della critica, che per Pasolini risulta equivoca, e coincidente nel rimando della nota alla sillaba, nell'estraneità tra ritmo della musica e sintassi della parola. L'analogia tra musica e poesia è data dalla possibilità di scelta di nomi e parole che hanno la capacità di formulare un discorso, di mezzi che ci portino nel “cuore del discorso”, un sentimento che si fa sensibile trasformandosi nella concretezza della realtà dell'opera. Soffermiamoci sull'argomento analogico: “il rapporto [...] è nell'analogia”. L'importanza del tema analogico è confermato con uguale centralità nel saggio *L'ispirazione nei contemporanei*³¹ del 1947 dove si considera l'analogia come il momento dell'ispirazione nel poeta puro; sia il processo poetico in sede

empirica, inteso come presenza materiale, l'analogia è quindi anche passaggio dall'ispirazione alla concretezza della poesia in quanto tecnica. Si osserverà ulteriormente, nel saggio citato, quanto la figura dell'analogia sia fondamentale per la visione poetica di Pasolini.

Per comprendere il tipo di rapporto che intercorre tra musica e poesia, e come si vedrà più avanti tra contenuto ed espressione, in questo momento della trattazione dobbiamo abbandonare la visione teorica finora seguita per interpretare il saggio di Pasolini e passare al vaglio un'altra estetica, quella di Nietzsche attraverso i testi *La nascita della tragedia*³² e *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*³³, una raccolta di stesure tratte dalla serie di quaderni manoscritti di contenuto filosofico del periodo basilese preparatori per *La nascita della tragedia*. Per avvicinarci alle considerazioni estetiche giovanili di Nietzsche è opportuno tenere presente che la tesi portante del filosofo addita prima il declino e poi la scomparsa della musica e della tragedia per mezzo dell'estetica razionale. Essa è identificata nel canone del socratismo attraverso l'estetica cosciente di Euripide, il poeta interprete del razionalismo socratico³⁴. Nietzsche segue la linea teorica di Schopenhauer che in *Il mondo come volontà e rappresentazione* critica l'estetica razionale.

Pasolini conosce Nietzsche; nel film *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, si susseguono citazioni erudite tratte anche dal filosofo tedesco. Affinità significative intercorrono tra *La nascita della tragedia*, in cui si identifica la tragedia greca antica in *Edipo re* di Sofocle, e la ripresa del film *Edipo Re* del 1967³⁵. Ma è in una lettera del 3 novembre 1945 e indirizzata al poeta friulano Franco de Gironcoli, che Pasolini scrive: "Per me ormai lo scrivere in friulano è il mezzo che ho trovato per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'800 hanno tanto cercato (e anche il Pascoli, per quanto malamente), cioè una "melodia infinita", o il momento poetico in cui si sente l'infinito nel soggetto"³⁶. Pasolini alludeva ugualmente alla melodia infinita nella sua tesi di laurea su Pascoli, quando proponeva il termine di "minore" per definire la musicalità della poesia di Pascoli. Sarebbe minore perché rinuncerebbe, secondo Pasolini, a trovare direttamente "i nomi universali ("io", "morte", "eterno"...)"³⁷, per suggerirli attraverso una scrittura che esalta il loro contrario, il "particolare". Pasolini concludeva che: "Nella semplicità del linguaggio pascoliano sia romanzo che classicheggiante, ritrovata nel "particolare" lontano, ingenuo, la musica perde la sua volontaria musicalità di "melodia

infinita”, e diviene musica propria delle parole [...]”³⁸. Si può concludere che nei due passaggi citati le definizioni offerte di “melodia infinita” sono differenti. Se nella lettera appare corrispondere al fine poetico-musicale di Pascoli e dei poeti simbolisti, al contrario, nell’*Antologia della lirica pascoliana* Pasolini attribuisce al termine una natura complessa: alla sua base si troverebbe una “volontaria musicalità”, antitetica rispetto al sentire naturale ricercato da Pascoli, e opposto al momento supremo d’abbandono “in cui si sente l’infinito nel soggetto”. A proposito dell’origine di questo concetto F. Ferri formula l’ipotesi secondo la quale proverrebbe dall’interpretazione dell’opera di Wagner esposta da F. Nietzsche. Ferri segue le direttive date a questo proposito da un antico commentatore di Pascoli, A. Galletti, nella sua monografia su Pascoli, direttive che Pasolini sembra riprendere nella sua lettera con l’allusione a “i simbolisti e i musicisti dell’800”. Si può dunque leggere nell’opera di Ferri a questo proposito: “Nella ‘melodia infinita’, Pasolini intravedeva il mezzo per fuoriuscire dalla convenzionale letterarietà [...], per liberarsi cioè, in sintonia con gli sforzi della lirica moderna, dalle costrizioni non solo linguistiche della tradizione più recente. Non importa se incarnata dalla convenzionalità del Pascoli o dallo stile sublime degli ermetici. [...] Ma melodia infinita vuol dire anche, in quanto ‘volontaria musicalità’, esercizio di scrittura per volontà del poeta, ‘coscienza della poesia’, consapevolezza cioè di dover dare forma a ‘qualcosa di scottante’ che impone al poeta ‘distacco’ e ‘lontananza’, ‘oggettivazione del senso estetico’”³⁹. Nietzsche nella sua opera affronta argomenti di estremo interesse per Pasolini, e che forse destano proprio in queste letture di Nietzsche una prima particolare attenzione da parte dell’autore al rapporto tra mito e tragedia. *Edipo Re* di Sofocle recupera il mito perché è grazie a questa tragedia che: “il mito perviene al suo contenuto più profondo, alla sua forma più espressiva”⁴⁰. L’origine da cui scaturisce il mito e la tragedia è proprio attinente al tema di cui ci stiamo occupando, la musica. La musica è origine, è metafisica, concetto ripreso da Nietzsche in Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, secondo cui la musica è l’unica via di comprensione nell’analogia tra mondo apparente e musica stessa, poiché essi sono due diverse espressioni, forme, della stessa cosa, la realtà in sé non apparente. La musica è metafisica perché rappresenta immediatamente l’immagine

della volontà, della cosa in sé ed è quindi differente da ogni altra arte, da ogni altra fisica del mondo che esprime la realtà solo come apparente⁴¹. Alla visione di Nietzsche di supremazia dell'arte della musica rispetto a tutte le altre arti Pasolini si contrappone, trovando una somiglianza che congiunge l'arte musicale e l'arte poetica, differenziandole dalle altre arti. Sempre considerando il divario individuato tra musicalità della musica e musicalità della poesia, nella sensibilità del discorso, tutte le arti sono sensibili perché dal nulla creano la realtà dell'opera, secondo Pasolini prevale nel discorso dell'arte poetica e musicale una somiglianza che è più sensibile rispetto alle altre arti. Passiamo quindi a vedere come Nietzsche intende la relazione tra musica e poesia nella *Nascita della tragedia*. La problematica è affrontata nel quinto capitolo dedicato alla disquisizione sul genio e al suo rapporto con l'opera d'arte⁴², in parallelo a quanto fa Pasolini nel paragrafo "Il Siciliano" dove si esaminano in stretta connessione le problematiche del genio e del rapporto musica, poesia. In Nietzsche l'unico rapporto possibile fra poesia e musica è espresso dalla poesia nel canto popolare della tragedia antica, quindi nella lirica perché è tesa al massimo ad imitare la musica. All'interno della lirica la parola è sottomessa ad essa e ne scaturisce un'immagine che cerca un'espressione analoga all'espressione della musica; ne consegue che la lingua non imita il mondo delle immagini in apparenza, ma il mondo della musica, ossia la metafisica stessa. Nietzsche si discosta da Schopenhauer che suddivide le arti utilizzando come criterio di valore il soggettivo accanto all'oggettivo, riconciliando così nel rapporto tra musica e poesia il canto poetico, l'epica. In Nietzsche il soggettivo non rientra nel dominio estetico, poiché il genio elimina la sua volontà individuale, e accetta solo il rapporto lirico fra musica e poesia⁴³. Proseguiamo tenendo conto della visione di Nietzsche nel rapporto fra musica e poesia, che poi metteremo in relazione con le affermazioni del "Il Siciliano".

I "Il Siciliano" (schede sulla sonata n. 1 in sol minore)

III

Il Siciliano è indubbiamente difficile: se io gli ho prestato un contenuto, questo non significa che dovessi dimenticare la musica. È questo un dilemma critico che sorge dopo aver iniziato la critica, non più sua: cioè a critica scritta. Il vecchio e sciocco problema dei rapporti tra contenuto e espressione, ritorna implacabile per chi scrive di musica, la quale praticamente non ha contenuto. O se ce l'ha, esso è dentro l'ascoltatore. Ma anche la più esperta critica estetica non potrà mai liberarsi dalle parole, che son proprio quelle che lo interessano, perché nelle parole stesse, per quanto considerate nella loro mera qualità di parole, permane un vecchio significato, per quanto spostato e < > che serbiamo dalla fanciullezza. Nella musica abbiamo le vere parole della poesia; cioè parole tutte parole e nulla significato⁴⁴.

Il problema dell'analogia fra musica e parola è associato ad un altro problema, quello tra contenuto e espressione rivolto ad esprimere la musicalità della musica secondo la capacità interpretativa della critica estetica. Essa non può sottrarsi dall'uso della parola come contenuto che in realtà non appartiene al mondo musicale. Pasolini definisce il rapporto tra contenuto e espressione come un vecchio e sciocco problema, tuttavia diventerà fondamentale per la propria visione estetica basata sull'espressione e sulla concretezza della parola. Il problema dell'espressione e della materialità della parola sarà affrontato nei successivi saggi *Penso ai mondi metafisici*⁴⁵ del 1946 e *L'ispirazione nei contemporanei*⁴⁶ del 1947, in cui si giungerà a una più sicura posizione, pertanto, in questo momento iniziale del percorso estetico pasoliniano, si ha l'impressione di un approccio alle tematiche dettato dall'occasionalità, ma rappresenta, al tempo stesso, il momento in cui si costituisce il pensiero estetico dell'autore.

Passiamo ora all'interpretazione del rapporto tra contenuto e espressione in Nietzsche⁴⁷. Nietzsche si pone il quesito estetico che indaga sul rapporto in cui si trova la musica con l'immagine e il concetto. La risposta arriva da Schopenhauer che Nietzsche cita in accordo con Richard Wagner per la sua insuperabile chiarezza e trasparenza di esposizione: "il mondo apparente e la musica sono due diverse espressioni della stessa cosa"⁴⁸, tuttavia la musica è espressione immediata della volontà, della metafisica, di conseguenza si può

dichiarare che il mondo è musica fatta corpo e volontà fatta corpo. In base a questa spiegazione è concepibile come la musica risalti con accresciuta significatività le singole immagini della poesia; grazie al fatto che esse rappresentano nella determinatezza della realtà ciò che la musica esprime nell'universalità della semplice forma. Le affermazioni estetiche del rapporto tra contenuto e espressione di Nietzsche influiscono sulla concezione poetica di Pasolini, perché il poeta, sentendo ciò che per gli altri è la forma come il contenuto, la realtà stessa delle cose appartiene, come dice Nietzsche, ad un mondo capovolto, in cui la realtà è formale e la forma realtà⁴⁹. Questo è il rapporto in cui interagisce la musica con il concetto, l'immagine, il contenuto.

§ 3 La funzione della critica all'interno del rapporto tra contenuto ed espressione

Per chiarire perché il rapporto tra contenuto e espressione è sentito come problematico da Pasolini è necessario allontanarsi dalla visione di Nietzsche e analizzare alcune considerazioni novecentesche sul periodo storico e artistico dell'età di Bach. Passiamo quindi al pensiero di Croce in *Storia dell'estetica per saggi*, prendendo in considerazione il saggio *La teoria dell'arte nell'età barocca*⁵⁰. Secondo le osservazioni di Croce nel XVII secolo non si realizza una compiuta estetica, nonostante l'insistente richiesta di giustificazione teorica non si giunge a un risultato teorico. Nella sua analisi Croce tende a sottolineare per un verso la spontaneità, la libertà e l'individualità dell'arte barocca, per l'altro verso mette in rilievo la non riuscita teorica come conseguenza dovuta al barocchismo e soprattutto all'"equivoco della teoria estetica che, sotto specie di rivendicare il libero moto dell'arte, concepiva l'arte come un artificio volontario, privo di ogni contenuto mentale"⁵¹. La totale assenza di contenuto deriva dalla libertà verso le regole, tipica dell'età barocca, con cui si perde il valore di affermazione dell'interiorità spirituale. La prospettiva è assolutamente diversa da quella di Nietzsche e vediamo nelle affermazioni di Pasolini "la musica praticamente non ha contenuto [...] non ha [un] significato" una presa di posizione che si discosta sia dalla visione di Nietzsche sia dalla prospettiva di Croce. Pasolini trova una risoluzione positiva nella possibilità offerta dalla critica nel conciliare contenuto e espressione, e di come parlare di quel nulla che scaturisce dalla musica. Prendiamo in considerazione le affermazioni di Croce

e di Pasolini. Croce vede nell'estetica barocca "l'arte come un artificio voluttario, privo di ogni contenuto mentale", Pasolini afferma che "la musica praticamente non ha contenuto"; entrambi esprimono la medesima posizione, la mancanza di contenuto, ma giungono a risultati differenti. Croce si ferma ad attestare il periodo dell'arte barocca come realizzazione di una sorta di nientificazione per cui la forma si dà come vuoto paradigma⁵², mentre Pasolini prosegue cogliendo il valore poetico dell'artificio per cui la verità della forma si dà dentro le relazioni⁵³. Quando gli elementi sono posti in relazione tra loro si forma il "discorso":

Ma allora non resterebbe che ascoltarle, e sarebbe falsa quella necessità sincerissima di render conto ad altrui di quanto s'è udito non con le orecchie soltanto, e neanche solo col cuore. Ma come parlare di "nulla"? Un nulla, s'intende, soavissimamente musicato. Allora occorrerà un pretesto intellettuale, anche se stupido. Pel Siciliano questo pretesto è stato naturalmente intellettuale: sensualità e preghiera, e poi rassegnazione. Ma su questi tre concetti che possiamo, nel migliore dei casi, considerare "voluti", ho cercato di imbastire un discorso che equivalesse a un discorso sulla musica del Siciliano.[...] Così anche per l'adagio del primo tempo e per tutti gli altri tempi avrò bisogno di un pretesto, che io sono il primo a dichiarare intellettuale, su cui imbastire quella necessità lirica che è per me la critica⁵⁴.

Il discorso è necessità lirica, e lo stesso vale per la critica perché mette in moto relazioni tra elementi che altrimenti rimarrebbero distanti tra loro, privi di significato; per analogia la critica non può fare a meno delle relazioni tra le forme, ovvero delle relazioni tra parole, la critica non può liberarsi della parola come forma. L'espressione "necessità lirica" rimanda ad affinità d'intenti reperibili nella "necessità poetica" riscontrabile in Valéry, esaminata inanzi, ma in Pasolini la necessità lirica mette l'ordine intellettuale, il contenuto, in rapporto analogico con il piano della forma, l'espressione, risignificandola. Il rapporto analogico rivela ciò che Pasolini identifica con il discorso, da una parte il contenuto che può essere un pretesto di ordine intellettuale, dall'altra parte il discorso come critica che è necessario e non può

fare a meno della forma sensibile in quanto parola; la forma è necessaria. Pasolini prosegue citando Goethe.

§ 4 La presenza di Goethe nel saggio

Leggo in Goethe⁵⁵: “In quel punto capii l’ultimo senso del canto. Per voce lontana, l’impressione è singolare; par quasi un lamento senza tristezza, una cosa indicibile che commuove fino alle lacrime... Tali donne han la consuetudine di sedersi al cospetto della laguna; e fanno echeggiare con gran voce in sulla sera i loro canti, finché pur esse da lungi odono la voce dei loro cari... Ma l’idea di questo canto diventa umana e vera, e la melodia, la cui lettera morta ci aveva affaticato la mente, diventa viva. È il canto che un’anima solitaria fa sentir da lontano, perché un’altra anima solitaria, e mossa dallo stesso sentimento ascolti e risponda”. Mi si consenta di veder l’adagio cantabile della prima sonata dipingersi in questa figura muliebre di Goethe; e, nella solitudine della laguna, seguirne la breve vicenda. Ma l’ineffabilità e la commozione non siano quelli di un Lied, bensì quelli di un canto greco, perfetto in sé, e reso più perfetto dai secoli [...], rinato per un momento, e non sulle labbra di una Margherita. Infatti non posso vederci alcun sentimento, in questo adagio, se non il desiderio del canto; il canto del canto⁵⁶.

Per comprendere meglio “l’ultimo senso del canto”, che si identifica in un sentimento “un lamento senza tristezza”, e diventa puro “canto del canto” perché umano “desiderio del canto”, dobbiamo soffermarci su alcune considerazioni tecnico musicali inerenti la struttura della musica di Bach, “Non c’è espressione in Bach, non c’è confidenza né psicologia, ma solo una fantastica macchina per produrre forme”⁵⁷. O meglio solo una fantastica macchina per produrre “il godimento” delle forme, dove per forma si intende la convenzione, la regola, il canone dettato dall’arte. La forma musicale isolata, la regola musicale a sé stante, rivela l’assenza di espressione e di sentimento. Essi risultano presenti quando le forme musicali si concatenano all’interno delle regole musicali stesse; attraverso la combinazione reciproca

delle forme, e la relazionalità delle regole, si sprigiona il godimento delle forme. La forma diventa umana e vera perché la verità della forma è dentro le relazioni, nella corrispondenza tra elementi, altrimenti distanti, in cui partecipa il rapporto armonico della musica che rimanda al tipo di rapporto matematico⁵⁸, a tal proposito giova ricordare alcune argomentazioni affrontate da J. Dieudonné sulla “vera natura” dell’arte dei numeri: “[...] Il prezzo da pagare è la necessità di allontanarsi dal carattere a metà “concreto” degli enti matematici classici; è necessario comprendere che l’essenza di tali enti consiste, non nelle loro particolarità apparenti, ma nelle loro relazioni reciproche”⁵⁹. Pasolini cita il passo di Goethe in quanto perfetta trasposizione lirica della tecnica musicale di Bach, poiché il canto di un’anima solitaria è il corrispettivo della regola musicale a sé stante, dove la melodia è lettera morta che diventa viva quando un’altra anima solitaria ascolti e risponda; una situazione che coincide con lo stato delle regole musicali quando si trovano in relazioni reciproche.

La liricità del passo goethiano focalizza l’attenzione sull’aspetto tecnico-compositivo del musicista, Pasolini riporta la citazione da Goethe con questa finalità. A partire dalla studio della tecnica compositiva, il momento di oggettivo distacco indispensabile all’artista per la riuscita dell’opera d’arte, si arriva a comprendere la profusione di perfezione e serenità presente nell’adagio cantabile della prima sonata. Il momento di obiettivo distacco nella creazione dell’opera d’arte implica equilibrio di sentimento, paragonabile all’idea del bello, esemplificata dall’arte greca, che modera l’espressione della resa artistica originata dal sentimento. In accordo con questa accezione, per Pasolini la commozione non deve essere quella scaturita da un *lied*, dalle labbra di una Margherita⁶⁰, ma deve esprimere una emozione ineffabile e una commozione misurata “di un canto greco, perfetto in sé, e reso più perfetto dai secoli”. Pasolini contrappone Schubert, configurazione del romanticismo che rivendica la ricerca dell’espressione totale del sentire emozionale, a Goethe, emblema dell’olimpica serenità, seppur in pieno periodo romantico. La posizione pasoliniana, in questo passaggio all’interno dello sviluppo critico, propende per l’esclusione del sentimento⁶¹ nell’adagio cantabile: “Infatti non posso vederci alcun sentimento”, a comprova della focalizzazione sul momento puramente tecnico compositivo che coincide nel “desiderio del canto; il canto del canto”. La critica pasoliniana colloca la tecnica musicale e lo stile di Bach in stretta corrispondenza alla civiltà artistica barocca,

apportatrice di un significato rinnovatore, poichè attraverso l'astrazione, la formalizzazione, le regole, le corrispondenze, l'artificio, crea una filosofia della pura bellezza⁶². Questa spiegazione del "canto del canto" e della forma barocca si collega al tema del genio con cui Pasolini prosegue la sua argomentazione.

§ 5 Il concetto di genio e di stile. Retorica e musica

E c'è, per l'appunto, una certa facilità, un abbandono, che a prima audizione paiono < >; ed è invece una sprezzatura del genio⁶³.

Al concetto estetico di stile si concatena il concetto estetico di genio, nell'analisi pasoliniana si procede dallo studio del momento tecnico formale, primo passo per identificare lo stile, fino ad elaborare il processo creativo messo in atto nella costituzione dell'opera d'arte da parte del genio. Nel considerare la nozione di genio Pasolini fa riferimento al pensiero sul bello in età umanistica, diviso tra un forte legame con la tradizione degli antichi e le proprie prerogative nel guadagnare un'autonomia di giudizio⁶⁴. La riflessione umanistica rielabora la teoria sul pensiero del bello identificandola nella capacità dell'agire umano come sapere e saper fare, acquisito dalla lezione degli antichi, e trasposto nel fare artistico, secondo cui l'opera d'arte risulta essere il prodotto di un fare specifico e l'esito di un processo che unisce accordo, armonia, ordine. L'idea di perfezione umanistica concepisce il fare artistico come capacità di portare a compimento un'opera d'arte a partire dall'imitazione del fare della natura, e del bello presente in natura come modello di riferimento. La problematica dell'imitazione della natura è ereditata dalla tradizione e poi trasmessa nella riflessione sul genio facendo emergere la tensione esistente tra il talento e la regola, la spontaneità e l'esercizio, l'artificio e l'imitazione dell'immediato.

Pasolini traspone l'idea rinascimentale dell'imitazione della natura e del genio nelle sue riflessioni sullo stile e sul genio di Bach in cui da un lato "c'è una certa facilità, un'abbandono", risultato delle caratteristiche dell'artista dotato di facoltà naturali e delle capacità di "mimesis" della natura, dall'altro risulta "una sprezzatura del genio", la capacità di "dissimulatio artis" nel mettere in forma un effetto di naturalità dovuto a un artificio sottile e

dissimulato. Il termine “sprezzatura” è citazione volutamente scelta da Pasolini per indicare un preciso periodo storico in ambito estetico; la concezione teorica del Cinquecento. La dissimulazione del carattere artificiale dell’arte nel XVI secolo concepisce in accezione positiva l’artificio, in grado di simulare la natura stessa, superando l’imitazione di carattere naturale della realtà fenomenica, ottenendo una piena riuscita artistica che porta la natura attraverso l’arte a perfezione. Nel Cinquecento le arti sono strettamente connesse alla socialità della vita di corte; la dissimulazione per l’uomo di corte diviene il segno rappresentativo di una forma di vita sociale, e per l’artista umanista il prodotto di un’educazione capace di addomesticare la rappresentazione della natura. Queste le premesse nei percorsi della trattatistica d’arte del Cinquecento, a cui partecipa Baldesar Castiglione con la sua opera *Il libro del cortegiano* dove si trova coniato il termine “sprezzatura”, che implica le nozioni di eleganza disinvolta e di esercizio di dissimulazione.

Con il rimando alla trattatistica cinquecentesca tramite le affermazioni “E c’è, per l’appunto, una certa facilità [...]; ed è invece una spezzatura del genio”, Pasolini vuole tracciare un percorso all’interno della teoria estetica, che sottolinea il passaggio dal concetto di dissimulazione della natura di età umanistica al significato di artificio maturato nel successivo periodo barocco, espresso dalla musica di Bach. All’interno del Seicento è presente una duplice istanza; una tensione divisa da una parte dalla stabilità di regole certe, atte a canonizzare il mondo delle arti ponendo la prassi operativa su un piano normativo, dall’altra contesa dal dominio della fantasia nelle arti, dall’ingegnosità delle immagini retoriche, la cui perfetta applicazione della normatività produce un risultato piacevole ai sensi tramite elementi di eccedenza e l’impiego del procedimento dell’artificiosità. La teoria estetica barocca e la sua applicazione nelle arti dell’architettura e della statuaria con il loro proliferare di stucchi e di ornamenti trova in Bach il suo equivalente musicale. La musicalità di Bach appartiene alla sua epoca, è un “fiotto ondulante”⁶⁵. La resa tecnica è riscontrabile nell’ondulazioni delle linee musicali, nel loro raddoppio, nel loro aggrovigliarsi, nel riverbero dei motivi, apportato dallo sviluppo espansivo musicale, svolto a partire da una cellula di base e nell’energia ritmica attraverso la scansione sonora e la capacità di esaltare e moltiplicare i suoni⁶⁶. La musica di Bach, tramite le convenzioni musicali, all’interno delle regole stesse, produce il godimento sonoro, in pieno accordo alla teoria estetica promotrice del principio secondo cui attraverso

regole certe si deve originare un'opera piacevole ai sensi. Il proponimento del percorso pasoliniano è quello di delineare la figura del genio seicentesco, il quale si attesta libertà d'ingegno nella facoltà di combinazione delle regole, e di individuare l'origine e lo sviluppo di tale risultato a partire dalle attestazioni inerenti la teoria estetica del secolo precedente, la dissimulazione artificiale dell'arte in accezione positiva. Tramite concetti estetici e letterari ("sprezzatura"), Pasolini riesce ad esprimere in modo suggestivo lo stile musicale di Bach, coerentemente con le affermazioni iniziali del saggio: attuare la possibilità di una critica musicale capace di mettersi in relazione sia con la critica letteraria, sia con la teoria estetica.

Nel cantare il canto Bach non ha cercato parole nuove ma le sue solite⁶⁷.

La teoria del genio finora analizzata, che indaga l'aspetto più concreto, esecutivo, nella creazione dell'opera d'arte, e che riflette la capacità di esternazione dell'espressione artistica, "una certa facilità, un abbandono, [...] una spezzatura del genio", è strettamente connessa ad un determinato periodo storico e teorico dell'estetica: il percorso rinascimentale che dal Cinquecento giunge fino al Seicento, con particolare attenzione riguardo all'evoluzione teorica dell'artificio artistico. Collegata alla possibilità di trattare la tematica del genio in stretta connessione con la dimensione storica, si configura inoltre l'opportunità di parlare del genio in un'accezione ampia, basata su principi di validità generale. Infatti si fa riferimento a un ambito espressivo che denota le capacità soggettive nello svolgimento della produzione artistica e della rielaborazione interpretativa di elementi presenti in natura da parte dell'artista. È in questo ambito della teoria del genio, in una visione che adotta principi universalmente validi, in cui il genio utilizza gli stessi elementi presenti in natura, ma rielaborati con espressività soggettiva, "non ha cercato parole nuove, ma le sue solite", che Pasolini intende il "cantare nel canto"; con questa espressione l'autore denota la purezza musicale di Bach, attraverso la riuscita dell'aspetto puramente strumentale della musica⁶⁸.

Il significato teorico della concezione pasoliniana della creazione artistica come momento di sintesi particolarmente efficace, si ritrova nel saggio *Penso ai mondi metafisici...* del 1946, come prova dell'importanza teorica che il tema investe nella visione costitutiva dell'autore risalente al

periodo formativo di questi anni. In questo saggio la capacità del genio di riscoprire con nuove possibilità espressive, ciò che già esiste in natura, è trasposto dall'assetto musicale all'ordine poetico, come ulteriore conferma della possibile analogia tra musica e poesia, anche all'interno di una coerente adesione argomentativa tra i saggi che confermano il rimando di una volontà logica nella ripresa delle tematiche a distanza di tempo. Nel saggio del 1946 la capacità rielaborativa di sintesi del poeta è correlata alla problematica che pone l'aspetto tecnico poetico, e al momento ideativo dell'ispirazione. La purezza musicale di Bach rappresenta la musica strumentale pura attraverso la tecnica, in analogia con la purezza poetica, raggiunta tramite il momento conflittuale e implicitamente risolutivo della tensione tecnico poetica, la quale è una "lotta tra il poeta e il linguaggio"⁶⁹. La "lotta" tra il poeta e la lingua usuale simbolizza la difficoltà da parte dell'artista nel combinare e nel plasmare il materiale presente in natura, piegandolo secondo le finalità e le modalità dell'ontologia estetica. In rimando a quanto appena detto, dobbiamo notare che all'interno della riflessione pasoliniana il momento tecnico formale costituisce una parte molto importante della cifra estetica, rientra come uno dei fondamentali principi costituente la discriminante estetica. L'aspetto tecnico formale rinvenuto con le stesse modalità nella genialità musicale di Bach, "non ha cercato parole nuove ma le sue solite"⁷⁰, si ripresenta al poeta nella lotta con la lingua usuale perché "di solito è chiuso per tutta la vita nel giro di poche parole, che son sempre quelle. (Luna, giovinezza, illusione, per Leopardi; *ver, zephirus, coelum*, per Virgilio...)"⁷¹. Nel processo di sintesi creativa del genio intervengono due momenti distinti e allo stesso tempo imprescindibili l'uno dall'altro: alla "lotta" tecnico formale del momento poetico si affianca "L'ispirazione, [...] è il momento della vita umana in cui quelle poche parole suonano più intensamente, come se fossero ora, [...] veramente nuove.", e nella conciliazione di questi due momenti il genio trova "l'ordine assoluto"⁷² dell'opera e la modalità di fruizione con cui è comunicata, risultato scaturito dall'istante originario in cui si concretizza la capacità di sintesi incentrata sempre nel "giro di poche parole". La tematica inerente la concezione del genio come momento di sintesi particolarmente efficace trova puntuali riscontri nei due saggi esaminati, rivelando, anche per la breve distanza della stesura tra i due testi, l'interesse contrassegnato da un ritorno argomentativo nei confronti di un tema considerato di centrale importanza; sia all'interno

dello statuto estetico pasoliniano, sia all'interno del processo teorico riguardante la concezione estetica emergente in quei stessi anni.

S'è adagiato nella sua maniera, e senza nuova fatica ha speso tutto il rigore sovrabbondante nel puro canto. [...] c'è nell'adagio tutta la serenità derivata direttamente all'artista dall'esperienza: e c'è un po' di concessione al mastiere, divenuto abitudine. Da qui proviene un agio perfetto. Aagio, goethiano, come dicevo.

Nell'analisi sulla teoria del genio strettamente correlata al concetto di stile, Pasolini utilizza volutamente il termine "maniera", accezione che rimanda e si sovrappone per affinità di significato e di senso logico con il concetto di stile. L'uso del termine "maniera" è utilizzato proprio per diversificare le effettive distanze di significato in realtà presenti nei due termini, maniera e stile, in modo da identificare efficacemente la concezione estetica operante nell'epoca di Bach, analogamente a quanto compiuto in precedenza con il termine "sprezzatura". Il concetto di maniera risale al periodo cinquecentesco; deriva dalle osservazioni di Vasari sulla pittura, le quali possono essere assunte quale emblema della riflessione sull'opera d'arte e sul concetto di genio relativamente a questo periodo storico-artistico. La maniera simula la natura soppiantandola in nome di una idea che si presenta alla soggettività e all'abilità dell'artista, e il risultato qualitativo dell'artefatto assume il senso di una esibizione soddisfatta dell'artificio in quanto tale. Questa concezione verrà rovesciata all'interno della polemica contro il principio di imitazione della natura. Il dibattito polemico si intensifica nel XIX secolo ad opera delle affermazioni kantiane enunciate nella *Critica del giudizio*. Kant distingue l'attività del genio dalla maniera, in quanto mera imitazione di modelli originali, definendola una "contraffazione"⁷³. Il genio, invece, è talento o dono naturale, ed ha la capacità di creare modelli ed esemplari che, pur non essendo originati dall'imitazione, "devono tuttavia servire per gli altri a ciò, vale a dire come misura e regola del giudizio"⁷⁴. Proseguendo nella disamina Kant afferma la netta opposizione tra il genio, che coincide con la capacità di produrre e di formare un'opera che adempia al proprio statuto di modello esemplare per altri, e lo spirito d'imitazione, identificato con il mero apprendere⁷⁵.

Al dibattito ottocentesco sull'imitazione prende parte anche Goethe. La visione goethiana, piuttosto che contrapporre nettamente l'imitazione manierista all'attività espressiva e conoscitiva, caratterizzata nell'arte dallo stile, mette in relazione i concetti di maniera e di stile; individuando una scala graduale di capacità dell'artista, che a partire dall'imitazione, passa per la maniera e culmina con lo stile. Per quanto riguarda strettamente il livello artistico raggiungibile dall'imitazione Goethe osserva quanto segue: “La semplice imitazione di oggetti accessibili, ad esempio fiori e frutti, può già raggiungere un alto livello. [...] La semplice imitazione lavora, per così dire, nel vestibolo dello stile”⁷⁶. La maniera si situa in una posizione mediana “Se consideriamo la maniera, vediamo che essa, nel senso più alto e nel significato più puro del termine, si situa a metà tra la semplice imitazione e lo stile. Essa diviene tanto più sublime [...] quanto più si accosta [...] all'imitazione fedele, cercando di cogliere e esprimere in modo tangibile l'altro aspetto delle caratteristiche degli oggetti”⁷⁷, ed infine unendo i due aspetti in un'individualità pura, vivente e attiva. [...] Non c'è bisogno di ripetere qui che utilizziamo il termine maniera in un senso elevato e rispettabile.”⁷⁸. Allo stile spetta il sommo grado rappresentativo dell'arte “Ci interessa solo riservare al termine stile gli onori più alti, affinché ci rimanga un'espressione per designare il livello più elevato che l'arte abbia mai raggiunto e possa raggiungere”⁷⁹. Nelle affermazioni kantiane la maniera non rientra nella competenze del genio, mentre all'interno della sistemazione goethiana la maniera non è eliminata nettamente; anche se non rientra nel comprensorio raggiungibile dai più alti livelli dell'arte, essa si colloca in una posizione di equilibrio. La maniera indica il momento di passaggio che nello sforzo dell'artista, nell'esercizio assiduo e imprescindibile attraverso l'imitazione della natura, può raggiungere, potenziando il livello di intensità conoscitiva dell'arte, lo stile. L'assetto goethiano percepisce i tre momenti produttivi dell'arte fortemente coesi tra loro da una progressione idealmente continuativa: “È facile osservare che questi tre diversi modi di produrre opere d'arte sono strettamente legati e possono trascorrere insensibilmente l'uno nell'altro”⁸⁰. Goethe ricollega la teoria dell'arte all'impostazione teorico morfologica della natura, la quale è una totalità dinamica che, pur rinnovandosi nell'infinita formazione e trasformazione delle forme, conserva sempre la propria unità. La presenza di Goethe rappresenta un importante punto di riferimento all'interno del saggio pasoliniano, come abbiamo visto precedentemente, con la citazione dal

Viaggio in Italia. In questo frangente il pensiero di Goethe è d'aiuto per comprendere la focalizzazione sul continuo fluire formale della produttività artistica; durante lo svolgersi del processo metamorfico si rivela alla percezione nel momento di staticità della forma, in quanto imitazione, maniera, stile. La poetica goethiana sembra rappresentare l'emblema risolutivo e interpretativo della musica di Bach, rientra nell'idea di una critica impostata sul discorso, identificata in necessità lirica; con il lirico si intende il momento di possibile incontro e di maggiore affinità sensibile tra musica e poesia.

Nell'analisi pasoliniana la maniera di Bach è il risultato della capacità di affinamento tecnico dell'esercizio attinente l'attività pratica del "mestiere", e della capacità di sganciarsi da un eccessivo perpetuarsi nell'esercizio tecnico, evitando di scadere in un esito privo di elementi rinnovatori. La serenità emanata dalla maniera bachiana coincide con la misura e la perfezione del Goethe maturo e classicista, a partire da dopo il viaggio in Italia (1786), emblema dell'olimpica serenità e di un sentire emozionale equilibrato. Pasolini esprime l'equilibrio raggiunto dalla musica di Bach tramite l'ossimoro "rigore sovrabbondante". Il legame ossimorico, talora disposto in forma di figura etimologica, si presenta ripetutamente, e proprio nella prosa critica dei saggi giovanili compaiono quelle che in futuro saranno le formule topiche del lessico e dello stile nella prosa critica, giornalistica, narrativa e nella produzione poetica⁸¹. L'ossimoro costituisce un canone stilistico e retorico fondamentale dell'espressione pasoliniana. Esso corrisponde ad una determinata forma di conoscenza e di rappresentazione; nell'esemplificazione "rigore sovrabbondante" riconosciamo una composizione contraddittoria del circuito logico, il rigore non può essere sovrabbondante; tuttavia fissandosi stilisticamente nell'antitesi semantica della figura retorica sancisce la staticità tesa della contraddizione, e allo stesso tempo attribuisce il senso di una condizione immutabile e fascinosa. Con questa modalità l'espressione "rigore sovrabbondante" acquista il senso di conciliazione e di equilibrio, e esprime l'idea eternificatrice del classicismo di cui Goethe è l'emblema ispiratore. La sinecisi è la cifra pasoliniana dell'antitesi; avvicinando idee antitetiche, il "rigore" e il concetto contrario "sovrabbondante", si ottiene una "concordia discors", una coincidenza di senso logico delle opposizioni. Così la locuzione "rigore sovrabbondante" rappresenta la misura equilibrata della musica bachiana, il cui carattere deriva dalla "maniera", da intendere, nello specifico, con il significato goethiano dato al termine. Il senso di equilibrio teso ad

esprimere la conciliazione tra l'uso della regola formale e l'introduzione dell'artificio come elemento innovatore della musica di Bach, si riscontra, oltre che nella presenza retorica dell'ossimoro, anche attraverso il parallelismo posto graficamente in posizione centrale:

proviene un agio perfetto. Aagio, goethiano, come dicevo⁸².

La funzione del parallelismo indica la perfezione dell'agio secondo l'esemplarità di Goethe, mentre la centralità di posizione della figura retorica non indica soltanto l'importanza dell'argomento: essa è infatti per lo più tesa a sottolineare anche nella grafica un equilibrio visivo, figurando tramite il senso della vista un rimando alla perfezione goethiana, all'idea di giusta proporzione implicita nel Goethe classicista e maturo, cui Pasolini si riferisce.

Però questo trionfo del canto (in Bach) [...] qui conserva ancora una severità melanconica, che fa pensare a un sentimento umano, cioè a un contenuto, cioè a un mai completo distacco. Infatti ho pensato a quel melanconico canto goethiano reso perfetto dalla solitudine [...] Ma mi ero ingannato [...] Se non c'è il distacco tecnico della fuga etc., c'è un distacco intimo dovuto forse alla stessa melodia [...]. Insomma a quel agio cui accennavo. "Lamento senza tristezza" ed io aggiungerei, a costo di parer vano, malinconia senza memoria o gioia senza ragione: che sono appunto necessità del canto (che qui è argomento di sé medesimo, e argomento quasi amoroso). Così nell'opera bachiana il primo tempo della prima sonata è qualcosa che stà giusto nel mezzo tra il Bach eccezionale, cioè melanconico del Siciliano e il Bach assolutamente sereno del Preludio⁸³.

L'equilibrio musicale bachiano del primo tempo nella prima sonata è raggiunto attraverso due opposti momenti musicali, "stà giusto in mezzo tra il Bach eccezionale, cioè melanconico del Siciliano e il Bach assolutamente sereno del Preludio". La sinecisi nella variegata opera pasoliniana è rilevabile a tutti i livelli di scrittura, antitesi di linguaggio, contrapposizione riscontrabile anche nella struttura sintattica e nella struttura metrica⁸⁴. Nel caso

dell'equilibrio musicale bachiano si tratta di una sineciosi tematica in cui si affermano due contrari, malinconia del Siciliano e serenità del Preludio, per giungere all'equilibrio del primo tempo nella prima sonata. La *unctura* tematica dell'ossimoro procede per sfrangiamento delle due polarità contrastanti e della loro referenza semantica; si ricreano conseguentemente nuovi e rinnovati rapporti di significazione in cui si verifica una contraddizione risolta in una dilatazione semantica. Il senso di concetto che emerge esprime l'equilibrio musicale del primo tempo e risulterà a sé stante, con una propria unicità significativa, tuttavia comprensivo delle due composizioni musicali in antitesi reciproca tra loro per l'esito tecnico espressivo, malinconia del Siciliano, serenità del Preludio⁸⁵.

L'antitesi pasoliniana, in questo ultimo passaggio del saggio, risignifica il dualismo presente nella relazione tra contenuto e espressione. Inizialmente nel "trionfo del canto" Pasolini intravede una sottile adesione partecipativa, essa indica la presenza di un contenuto umano, una compartecipazione nel sentire musicalmente "una severità melanconica, che fa pensare a un sentimento umano, cioè a un contenuto, cioè a un mai completo distacco. Infatti ho pensato a quel melanconico canto goethiano reso perfetto dalla solitudine". Successivamente, seguendo una precisa pianificazione critica, l'autore modifica la propria posizione di analisi, "Ma mi ero ingannato", optando per una risoluzione totalmente contraria, dalla percezione di un sentimento umano passa ad avvertire un distacco intimo. Il distacco intimo, distacco dall'intimità, non si configura propriamente nel momento di allontanamento dal sentimento, dal soggettivo, indicando la necessità di oggettivazione nell'opera da parte dell'artista: una necessità coincidente con il predominio dell'atto tecnico, dell'aspetto formale: "Se non c'è il distacco tecnico della fuga etc., c'è un distacco intimo, dovuto forse alla stessa melodia [...]. Insomma a quell'agio [goethiano] cui accennavo". Indica piuttosto una rappresentazione pacata del sentimento, una edulcorazione del sentire che si avvicina alla rappresentazione classica dei sentimenti. Trasponendo come meta ideale il classicistico intento goethiano di riunificare in modo sintetico lo spirito del tempo attraverso la validità poetico-filosofica dal carattere eternificatore, si giunge alla manifestazione in equilibrio dei sentimenti, "Lamento senza tristezza [...] malinconia senza memoria o gioia senza ragione", risulta universalmente valida⁸⁶. La critica pasoliniana segue ancora una volta le possibilità espressive nelle modalità logiche della sineciosi

tematica. Il binomio delle idee antitetiche, il contenuto, in quanto sentimento umano, e il distacco intimo, sono semanticamente sfaldate dai loro distinti e principali significati, fino ad allargare logicamente il campo semantico, che pur mantenendo i due contrapposti elementi iniziali creano una nuova identità concettuale, la purezza del sentimento disinteressato, il lamento senza tristezza è lamento allo stato puro, la malinconia senza memoria è malinconia pura, la gioia senza ragione è gioia pura. Il sentimento nella sua purezza, oggetto di sé proprio per l'effetto dovuto dal distacco intimo, è “necessità del canto (che qui è argomento di sé medesimo)”, in relazione all'identica modalità in cui il canto puro è oggetto di sé stesso, ed è stato precedentemente definito “desiderio del canto; il canto del canto”. Sulla base della figura ossimorica, nel primo tempo della prima sonata, si arriva ad attestare un proficuo collegamento tra contenuto, espressione ed un raggiunto equilibrio della modalità musicale di Bach.

Nella disamina delle tematiche affrontate da Pasolini riguardo all'analisi dello stile di Bach si coglie in modo evidente l'intento critico musicale volto in modo esplicito alla referenzialità di competenza letteraria e poetica. Dall'incontro lirico, fra musica e poesia, reso possibile dalla critica, si instaura il “cuore del discorso”, attraverso le potenzialità rinvenibili nella disciplina estetica. Nella disamina del saggio *Studi sullo stile di Bach*, esemplificazione dei primi esordi di prosa critica giovanile, si può individuare l'iniziale teorizzazione di un procedimento che successivamente diverrà sistematico. Il percorso critico di Pasolini costituisce un'assidua indagine e un continuo confronto con l'ambito poetico ed estetico, in riferimento a temi quali il rapporto esistente tra musica e poesia, la relazione tra contenuto e espressione, i concetti di stile e di genio, la critica come momento di necessità lirica. Le riflessioni affrontate in questo lavoro sono il tentativo di uno sforzo il cui scopo mira a conoscere meglio e comprendere uno scrittore come Pasolini, di cui si è cominciato solo recentemente a interrogare la complessità e la molteplicità enigmatica dell'opera.

§ 6 La lettura musicale delle tre sonate e delle tre partite per violino solo di Bach

A chiosa del presente studio si riportano i commenti tecnico-formali con i relativi frammenti musicali che Pasolini include nel proprio saggio⁸⁷. Pasolini traduce formalismo e semanticità della musica in un “discorso” lirico.

I

IL “SICILIANO”

(SCHEDE SULLA SONATA N. 1 IN SOL MINORE)

[...] Bach non ha crisi. La sua opera è tutta ad una medesima altezza, e il suo unico pericolo è l’aridità. Dal *Siciliano* al *Preludio* c’è uno spazio brevissimo, e in quello spazio si muove tutta la musica. Da un polo all’altro, collocati del resto a una distanza minima, c’è tutta una infinita varietà di espressioni che nascono con la facilità di un frutto e con la sua stessa assolutezza. E questo è il primo elementare elogio che si può fare a Bach. Ma se il *Preludio* rappresenta il punto perfetto di Bach, poeticamente e professionalmente, il *Siciliano* rappresenta l’opposto, cioè il rischio di una crisi. Il *Preludio* è disumano, il *Siciliano* è umano; [...] Il *Preludio* è allegrezza, illusione; il *Siciliano* malinconia, preghiera. Ma non anticipiamo. Certo che da questo primo confronto nasce una conclusione: che anche in Bach una lotta c’è stata, e non soltanto una lotta con l’espressione. La sua aridità, se talvolta c’è stata, era semplicemente tecnica: era un bachismo, come c’è stato un petrarchismo etc. Ma l’immagine umana di Bach non è così peretta come la perfezione aprioristica di tutta la sua musica vorrebbe farci credere. Una sensualità profonda sta anche in Bach a giustificare certe evasioni purissime, che in lui, aiutate da una tecnica ferma e senza tentazioni, costituiscono la direzione continua della liberazione artistica. Non sempre però; anzi, in queste sonate per violino solo, spessissimo il canto è soppiantato dal discorso. 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.

C'è nel *Siciliano* una voce caldissima:



che si conclude, si corona in una voce altrettanto gelida:

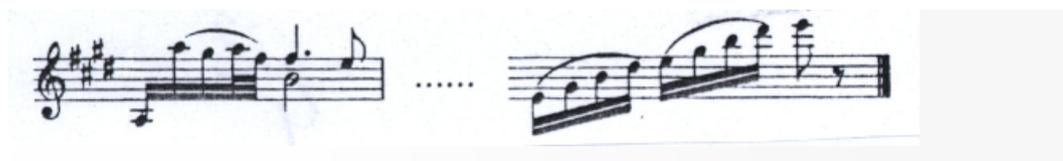


Come si vede ho riportato per intero l'inizio, in cui, con un processo caro a Bach, si annuncia immediatamente, e con tutta semplicità, l'argomento del discorso, che stavolta è, poniamo, sensualità e preghiera; e, con l'inizio siamo già *in medias res*. Le prime sette note hanno un'intonazione di voce umana, un colorito, anzi, di voce adolescente. [...] La legatura, appena spezzata un momento, dà loro una cantata persuasione (che si spezzerà efficacissimamente col primo accordo della voce contrastante); e sono le stesse corde basse del re e del sol che danno calore, pienezza, vocalità a questo frammento di canto amoroso. Ma è una sensualità molto parca, leggera; già quasi casta. I contrasti troppo forti non sono per Bach.

Un'amorosità come pura amorosità; senza oggetto d'amore, quasi ermafrodita. E tale doveva essere per l'economia del brano. 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. [...] E intanto l'arco che correva ardente sicuro e persuasivo sulle due corde basse, ora deve trattenersi, sorvegliarsi, inacerbirsi; il contrasto aumenta. C'è poi l'accordo. E il contrasto è perfetto. Da un frammento di canto d'amore monodico, caldo, umano, scuro, eccoci d'incanto tra le note di un canto sacro,

corale, freddo, sovraumano etereo. Io qui vedo un contrasto di sentimenti, e credo di essermi documentato.

Il Certamente il punto d'inizio d'ogni composizione bachiana è già altissimo. E tutto il resto non dovrà che mantenersi alla medesima altezza. Quindi, se vorremo scegliere un'immagine per la direzione della sua musica non credo ci sia nulla di più adatto che una retta orizzontale, se, a quell'altezza, Bach non ha da far sforzar alcuno per mantenersi, salvo quello di scegliere la via più facile, più ovvia (non tecnicamente, s'intende). Quindi l'ascoltatore ritrova in sé, prevedendolo punto per punto, il cammino che percorrerà la musica fino alla sua conclusione, di solito necessarissima. Questa è arte, anzi, sarei tentato a dire, natura. Esempio perfetto di tale musica che non resta altro che ammettere, è il *Preludio* della sonata n. 6, il quale, come dicevo, è canto, cioè serenità, cioè lontananza. Qui ogni nota segue la precedente con tanta necessità da formare un unico corpo, che si disegna come una linea orizzontale, senza scampo, senza tentazioni, senza ritorni, fino al finale prevedutissimo, e quindi commovente:

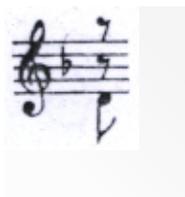


Nel *Siciliano* abbiamo invece la musica eccezionale di Bach, che è forse più grande. Vi è un canto drammatico, tutto impreveduto, con aperture improvvisate, secco, stagnante, crudo, con inopinanti ritorni e pentimenti; e nostalgie; e richiami; e pause; e sfoghi; una drammaticità quasi psicologica, che non risolve mai nulla, e ricade nel vizio che voleva superare, drammaticamente e quasi fatalmente, come nella vita. La linea è spezzata, anzi frantumata; e tutto questo è richiesto dal dibattito delle due voci, dei due sentimenti. La fine è ad ogni accordo, e l'inizio è nella nota seguente; tutto sempre nuovo, cioè impreveduto, come nel dramma.

[...] Nelle prime quattro battute il tema è concettualmente ormai esaurito. Si ricordi la citazione dell'inizio, dove è facile notare, in quella ch'io figuro come seconda voce del dramma, un ritorno alla prima:



È il primo passo verso una rassegnazione dolcissima che sboccano in un'alata preghiera ammorbidisce le distanze, placa, fonde, rasserena, incanta i contrasti. Tuttavia nelle prime quattro battute il contrasto si mantiene nella sua fase più drammatica e decantata; è più violento, quindi più terso. Il dialogo tra le due voci s'infittisce, spezzando le frasi in densi monosillabi:



e poi, di seguito, a una nota bassa (nota umana, amorosa) c'è un'immediata risposta celeste. C'è un orgoglioso riprendere del canto *oscuro*? Eccoci risalire con accordi medi – sempre ribattuti da un fondo e monotono insistere dal basso, altamente significativo – eccoci risalire con una discreta ascesa al canto sacro, subito ammorbidito da quella aprioristica e commovente rassegnazione cui accennavo. Si veda infatti:

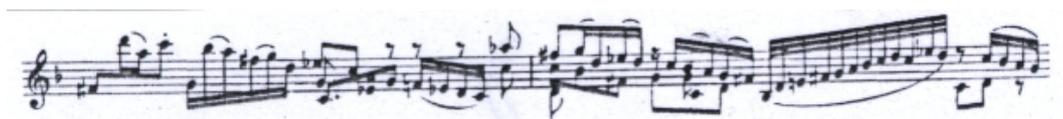


che sembra terminare, ormai serenamente, nell'accordo si-re; quando, come se nulla frattanto fosse avvenuto, come se ogni tentativo di liberazione fosse stato inutile, ogni preghiera

inutile, ogni rassegnazione persa nella memoria, ecco riprendere intatto il motivo d'amore. È la prima “ricaduta”, musicalissima, che poi, come avviene nella vita, si avvia d'incanto verso la medesima preghiera liberatrice che s'era cantata per nulla.

E, se vorremo insistere nella metafora tolta alla geometria, come nel *Preludio*, cioè nella musica più tipicamente bachiana, c'è la figura d'una inesorabile retta, qui vedremo una catena, una nota circolare. Ricadute e liberazioni; in un continuo e inesausto alternarsi, che è proprio anche della vita, ma che qui, insomma, è espressione, cioè musica.

Riporto qui le principali di tali “ricadute”, che appaiono più drammatiche perché seguono un accordo serenissimamente conclusivo:

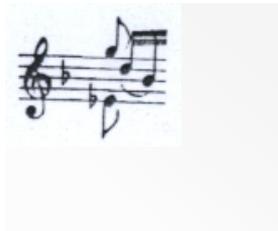


(dove ricompaiono, come a introdurre il ritorno, le due note basse do e re che con tanta dialogica efficacia erano esistite a controbattere la voce avversa per tutte le prime quattro battute). E, verso la fine, con grande emozione dell'ascoltatore:



La nona, decima, undicesima battuta al centro della composizione, vedono il ripetersi più fitto e accanito della voce amorosa, cioè delle semibiscrome del tema do si la sol (modulante) ben sei volte. E, con una contraddizione umanissima, è proprio qui – dove il cuore, la carne paiono ribellarsi con più accorato accanimento – che il canto sacro raggiunge la più adorata e casta, e tenera dolcezza. Infatti in esso si riversa più abbondantemente la dolcezza del canto profano. Ed è da questo fondersi e trascolorire vicendevole

delle due voci, che nasce l'unità, cioè la serenità del *Siciliano*. C'è qualcosa di altamente commosso e accorato, un superamento del male e anche dello stesso desiderio di liberarcene, che consente una pienezza del canto; che consente il superamento del dramma in una catarsi continua (non pratica) che penetra tutte le note, tutti gli accordi, e che per me è qualcosa come nella vita è una dolente e pietosa rassegnazione. Così il dramma svuotato di se stesso prosegue come per un incantato meccanismo. [...] Le due voci contrastanti si prestano il motivo, si fondono in una doppia voce di rassegnazione che le supera ambedue con un abbandono al piacere superiore del canto che par soverchiare con la sua troppa dolcezza; anzi, lontananza. Ormai sembra che l'ispirazione sia stanca, distratta; e, come tale pare raggiungere una più incantata spiritualità. Pare tutto superato, pare tutto inutile, ormai; resta solo quella stanca voce che si ripete, viva appena per miracolo. Sembra prima spegnersi in una pausa incantata e stanca:



E poi riprende, come in un sogno a stento sopravvissuto, i vecchi motivi; ancora le due voci avverse. Carne e spirito? Non più. Due ombre, due fantasmi; i resti di quei due personaggi. Siamo fuori dal dramma; fuori anche dalla rassegnazione liberatrice (parlo sempre di musica); resta l'abitudine al canto, ormai completamente puro. Questa fase (12^a, 13^a, 14^a, 15^a, 16^a battuta) si conclude con due accordi purissimamente conclusivi. Non starò a dire la commozione che prende i sensi a quel finale, che è poi identico all'inizio. L'ultima ricaduta nel solito invincibile suono amoroso disperatamente accorato e la immediata risposta del suono sacro che si conclude con una dolcezza rassegnata e altissima, segnano un casto trionfo della musica.

III Non per nulla il primo tempo della prima sonata in sol minore è un “adagio” cantabile. S’aprono le sei sonate di Bach, con una voce che canta, distante e sola; e in essa c’è un agio goethiano. [...] Però questo trionfo del canto, che eromperà pieno nella *Fuga*, e nella *Ciaccona*, e nel *Preludio*, qui conserva ancora una severità melanconica, che fa pensare a un sentimento umano, cioè a un contenuto, cioè a un mai completo distacco. [...] Così nell’opera bachiana il primo tempo della prima sonata è qualcosa che sta giusto in mezzo tra il Bach eccezionale, cioè melanconico del *Siciliano* e il Bach assolutamente sereno del *Preludio* e della *Ciaccona*. È serenamente un’introduzione: e, come tale, non richiede all’ascoltatore un lavoro eccessivo. Più che pretendere, dona e più che donare, profonde. Rapisce nel giro delle sue note di melodia amorosa e lontana, e poi conforta con una robustezza che le è intima, una salute, un’agiatezza, una riposante allegria profondissimamente riposta, che trasale nei trilli e si allarga negli accordi come in un lago di note.

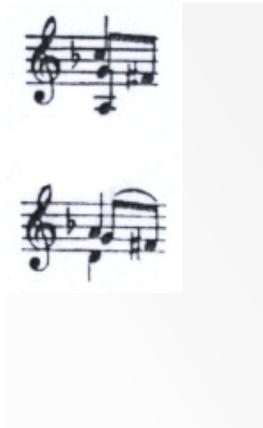
Alcune citazioni. Nei frammenti di melodia come:



oppure, scelto a caso,

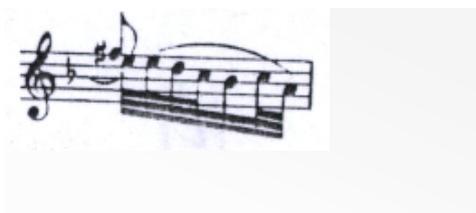


le ultime semibiscrome, in fondo al frammento legato, con un’improvvisa e gioconda e agevole velocità, mi danno testimonianza, come i trilli, di un rigore che ha bisogno di erompere. A testimoniare una soave e intima malinconia, cioè quell’unica parvenza di sentimento umano reperibile nell’adagio, ci saranno gli spessi ritardi armonici, d’una leggera dolcezza:



etc.

E qualche altro passo, come:



dove la sensibile fa diesis venendo a formare corda doppia con alcune note della melodia annuncia il sol della battuta seguente, ma la sua funzione poetica è quella di segnare un sottile e dolcissimo lamento a fianco della melodia.

Se c'è nell'adagio un po' di maniera (la grande maniera di Bach, la cui classica convenzionalità è quanto di più soddisfacente possa empire l'udito), anche di essa potrò dare documentazione.

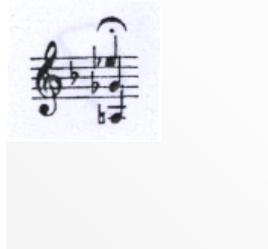
Si veda questo frammentino:



dove non si può dire che quel la sia un po' banale; ma carezzevole. E poi tutto il finale, dalla 19^a all'ultima battuta, dove, preceduto da un colorirsi < > più orecchiabile della melodia, ritorna un motivo iniziale (5^a battuta); e questo ritorno dà una commozione un po' turgida, che si potrebbe meglio chiamare emozione, il cui vertice sta all'inizio dell'ultima battuta:



dove, ancora un ritardo armonico (ma stavolta l'accordo è dinamico) porta il suono a un alto e significativo sì, che colma e un poco esaspera l'emozione un po' vuota. Da ultimo accennavo a un accordo che i tedeschi dicono < > usato superbamente da Bach nel mezzo dell'adagio, in un senso tra di conclusione e di attesa di grandissimo effetto:



¹ Pasolini comprende con la generica definizione di “sonate”, le tre sonate e le tre partite per violino di Bach: l'*Adagio* e la *Siciliana* (non “il Siciliano”) sono della *Prima sonata BMW 1001*, la *Ciaccona* è della *Seconda Partita BMW 1004*, il *Preludio* è della *Terza Partita BMW 1006*. Il saggio si trova in P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e di S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, vol.I, pp.77-90.

² Il saggio di G. Magaletta analizza in modo approfondito e ricostruisce filologicamente i brani musicali presenti nell'intera produzione pasoliniana. G. Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattro Venti, Urbino 1995.

³ La preferenza pasoliniana ricade sul repertorio sinfonico a scapito della lirica melodrammatica nel periodo giovanile. Senza rinnegare la fondamentale importanza che la melodia operistica ha comportato nei confronti della sinfonia, la scelta pasoliniana attesta alla musica sinfonica la riuscita tecnica, estetica, formale, come è stato analizzato nel saggio su Bach inerente le sei sonate per violino solo. Pasolini si avvicinerà alla lirica melodrammatica anche grazie all'amicizia con Maria Callas. Cfr. G. Magaletta, “Pasolini, la musica, la vita”, in *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, op.cit., prima parte, p.15.

⁴ *Atti impuri* è un romanzo non finito, apparso postumo nel 1982, si configura come selezione e trascrizione dai “Quaderni rossi”, i diari friulani degli anni 1946-47. L’originaria matrice diaristica, attestata in una lettera scritta da Casarsa a Silvana Mauri Pasolini il 18 agosto 1947, in P.P. Pasolini, *Lettere 1940-54*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p.314, si modificherà in uno sforzo di oggettivazione risalente al febbraio 1950, attestato in un’altra lettera indirizzata a Silvana Mauri, scritta non più da Casarsa ma da Roma, in *ibid.*, p.401. Questi gli elementi e le date che compravano la complessa elaborazione del romanzo e l’idea di un libro scritto a strati. P.P.Pasolini, *Amado mio preceduto da Atti impuri*, con uno scritto di A. Bertolucci, a cura di C. D’Angeli, Garzanti, Milano 1982. *Amado mio*, romanzo scritto tra il 1947 e il 1948 è il seguito di *Atti impuri*, prende il titolo dalla nota canzone di Roberts-Fisher-Deville cantata da R. Hayworth nel 1947 nel film *Gilda*.

⁵ P.P.Pasolini, *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e di S. de Laude, Mondadori, Milano 1998, vol.I, cap.I, III, p.15.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ Cfr. . G. Magaletta, *La musica nell’opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, op.cit., p. 96.

⁸ I brani musicali di Bach utilizzati da Pasolini nelle sue opere sono *Sonatina (Molto adagio) in si bemolle maggiore della Cantata BMW 106 “Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit” Actus tragicus*, (“Il tempo di Dio è il migliore dei tempi” *Atto tragico*), per flauto a becco, archi, basso continuo e organo in *Accattone* e *Appunti per un film sull’India*; *Pastorale BMW 590 in fa maggiore per organo* in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*; *Adagio dal Concerto per violino, oboe, archi e basso continuo in do minore BMW 1060* in *Il Vangelo secondo Matteo*; *Adagio in re minore dal Concerto Brandeburghese n. 1 BMW 1046 in fa maggiore* in *Accattone*; *Andante in re minore dal Concerto Brandeburghese n. 2 BMW 1047 in fa maggiore* in *Accattone*; *Adagio dal concerto in mi maggiore per violino e orchestra BMW 1042* in *Il Vangelo secondo Matteo*; *Ciaccona in re minore per violino BMW 1004* in *Atti impuri*; *Passione secondo Matteo BMW 244* in *Sopraluoghi in Palestina*; *Coro n. 78 in do minore dalla Passione secondo Matteo BMW 244* in *Accattone*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *La sequenza del fiore di carta*; *Aria n. 47 in si minore dalla Passione secondo Matteo BMW 244* in *Il Vangelo secondo Matteo*; “*Dona nobis pacem*” dalla *Messa in si minore BMW 232* in *Il Vangelo secondo Matteo*.

⁹ Questo concetto viene affrontato qui, in “Il concetto di genio e di stile”.

¹⁰ Cfr. E.Garroni, “Di un possibile rapporto reciproco e unilaterale di immagine e musica nel film”, in *L’arte e l’altro dall’arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Bari 2003, cap. X, pp. 223-224.

¹¹ P.P.Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, in “Nuovi argomenti”, n. 67-68, luglio-dicembre 1980, p. 26.

¹² L’articolo di Pasolini *La posizione* era apparso per la prima volta in “Officina”, n° 6, aprile 1956, pp. 245-250.

¹³ P.P.Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M.A. Bazzocchi, saggio introduttivo di M.A. Bazzocchi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1993. La tesi è stata discussa a Bologna nel novembre del 1945. È da notare la coincidenza del passo sulla poesia “musicale” in P.P.Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, op.cit., pp. 108-110 con il saggio *Studi sullo stile di Bach*, da “È musicalità” fino ad “arte poetica”, cfr. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op.cit., vol.I, pp. 78-79.

¹⁴ Col titolo “Quaderni rossi” si designano cinque quaderni autografi stesi fra l’estate del 1946 e l’autunno del 1947 in Friuli, attualmente si trovano presso l’Archivio Pasolini di Casarsa. Alcuni estratti sono stati pubblicati in un saggio di N.Naldini in P.P.Pasolini, “Et m’è rimasa nel pensier la luce”, in *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di N.Naldini e A. Zanzotto, Lato Side, Roma 1980, pp.7-72, e nella cronologia in P.P.Pasolini, *Lettere 1950-54*, a cura di N.Naldini, Einaudi, Torino

1986, poi anche in P.P. Pasolini, "Cronologia", in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di N.Naldini, vol.I, pp.CXLVII-CCXII, si cita da p.CLXIV.

¹⁵ In P.P.Pasolini, "Appendice ad "Atti impuri"", in *Romanzi e racconti*, op.cit., vol.I, a p.194 si può trovare una chiara testimonianza della stesura del saggio: "Pina suonò: il Siciliano della Prima Sonata, perché in quei giorni Paolo stava scrivendo uno studio su Bach".

¹⁶ P.P. Pasolini, "Note e notizie sui testi", in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op.cit., vol.II, p. 2878.

¹⁷ G. Scarpetta, "Variazioni musicali", in *L'artificio. Estetica del xx secolo da Picasso a Warhol, da Schoenberg a Berio, da Gadda a Kundera*, Sugarco edizioni, Milano 1988, cap. XIII, pp. 152-157.

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹⁹ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 77.

²⁰ P.P. Pasolini, *Da A. Soffici, o della divulgazione*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 7.

²¹ P.P. Pasolini, *Dino e Biografia ad Ebe*, "Il Setaccio", anno III, n° 4, febbraio 1943, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, pp. 34-35.

²² P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 77.

²³ *Ibid.*, pp. 77.

²⁴ Cfr. E. Fubini, "Musica e poesia", in *Estetica della musica*, Il Mulino, Bologna 1995, p. I, cap. II, pp. 22-23.

²⁵ Sull'aspetto inerente la specificità della musica nella visione della teoria estetica e come momento di attestazione dell'autonomia musicale si veda E. Hanslick, *Il bello musicale*, trad.it. di M.Donà, Minuziano, Milano 1945.

²⁶ Per quanto riguarda l'aspetto comune tra musica e poesia, oltre ad essere ambedue arti nel tempo, e non dello spazio, sono anche arti che si fondano sull'articolazione del suono, su una scelta di suoni pertinenti e di una conseguente esclusione di suoni non pertinenti. Per maggiori approfondimenti si veda E. Fubini, *Estetica della musica*, op.cit.

²⁷ Cfr. A. Trione, "Oltre il simbolismo", in *Ostinata armonia. Filosofia ed estetica tra otto e novecento*, Laterza, Bari 1991, cap. I, pp.3-7.

²⁸ P. Valéry, *L'esistenza del simbolismo [1938]*, in *Mallarmé*, a cura di S. Toni, Il cavaliere azzurro, Bologna 1984.

²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 79.

³¹ P.P. Pasolini, *L'ispirazione nei contemporanei*, in "La Fiera letteraria", anno II, n.° 52, 25 dicembre 1947, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, pp. 203-209.

³² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, Adelphi, Milano 2003.

³³ F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, *Opere*, trad. it. di G. Colli, Adelphi, Milano 2003.

³⁴ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, op.cit., capp. XI-XII, pp.75-88, e cfr. F. Nietzsche, *Socrate e la tragedia*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti 1870-1873*, *Opere*, op.cit., pp.27-45.

³⁵ P.P.Pasolini, *Edipo re*, Garzanti, Milano 1967, poi in Pasolini 1991, P.P.Pasolini, *Il Vangelo, Edipo, Medea*, introduzione di M. Morandini, Garzanti, Milano 1991. Pasolini è a conoscenza dell'opera di Nietzsche e dell'ontologia metafisica nel periodo coevo alla stesura del saggio *Studi sullo stile di Bach* del 1944-45, di cui abbiamo conferma dalla presenza del saggio *Penso ai mondi*

metafisici... del 1946, P.P. Pasolini, *Penso ai mondi metafisici...*, “Libertà”, 17 marzo 1946, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, pp. 149-151.

³⁶ P.P. Pasolini, *Lettere 1940-54*, op.cit., pp. 209-210. La lettera sarà ripresa dal giovane poeta nell’articolo *Volontà poetica ed evoluzione della lingua*, in “Il Stroligùt”, n. 2, aprile 1946. Rispetto al testo della lettera l’autore apporta nella versione dell’articolo delle variazioni senza importanza, tranne quando sostituisce l’affermazione “il momento in cui si sente l’infinito nel soggetto”, con l’espressione di senso analoga “il momento poetico in cui è concessa un’evsione estetica in quell’infinito che si estende vicino a noi, eppure ‘invinciblement cachè dans un secret impenetrable’(Pascal)”.

³⁷ P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, op.cit., pp. 66-67.

³⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁹ “Cosa vuol dire dunque ‘melodia infinita’? Se cerchiamo di risalire alle fonti, un punto interessante lo troviamo nel Pascoli del Galletti, lì dove si accenna a quella che il critico definisce la ‘trasmutabilità del verso pascoliano’. ‘Il trasformarsi del ritmo poetico è un fatto letterario parallelo al rinnovamento musicale e l’arte simbolista volle essere alla poesia quello che l’arte wagneriana fu alla musica. Il fine cui tende la musica odierna – scrive F. Nietzsche nell’opuscolo, *Nietzsche contro Wagner* – cioè quel suo carattere che oggi si chiama con la parola forte ma oscura, la melodia infinita, può essere espresso così: si entra nel mare, si perde piede a poco a poco, finchè ci si abbandona all’elemento; bisogna nuotare. Nella cadenza leggera, solenne, ardente della musica antica, nel suo moto, ora lento ora vivo, bisognava cercare tutt’altra cosa: bisognava danzare... la misura, che in tale musica era necessaria, le gradazioni di tempo o di forza che vi erano osservate costringevano l’animo dell’osservatore ad una continua riflessione... Wagner capovolse le condizioni filosofiche della musica esistente...La melodia infinita vuol rompere, appunto, ogni unità di tempo e di forma ...essa trova la sua ricchezza di invenzione proprio in quello che ad orecchi d’altri tempi suonava come un paradosso ritmico, o come una bestemmia.”, F. Ferri, *Linguaggio, Passione e Ideologia. Pier Paolo Pasolini tra Gramsci, Gadda e Contini*, Progetti Museali, Roma 1996, pp. 44-45. La citazione di Galletti si trova in A. Galletti, *La poesia e l’arte di Giovanni Pascoli*, Formiggini, Roma 1918, p. 285.

⁴⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, op.cit., p.74.

⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

⁴² *Ibid.*, cap. 5, pp. 39-45.

⁴³ Cfr. *ibid.*, pp. 43-45.

⁴⁴ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, p. 86.

⁴⁵ P.P. Pasolini, *Penso ai mondi metafisici...*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, pp. 149-151.

⁴⁶ P.P. Pasolini, *L’ispirazione nei contemporanei*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, pp. 203-209.

⁴⁷ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere*, op.cit., pp. 106-109.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁹ Cfr. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini: L’opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980, p. 34.

⁵⁰ B. Croce, *La teoria dell’arte nell’età barocca*, in *Storia dell’estetica per saggi*, Laterza, Bari 1942.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵² Cfr. A. Trione, “Pensare la poesia”, in *Ostinata armonia. Filosofia ed estetica tra otto e novecento*, op.cit., cap. III, p. 50.

⁵³ È opportuno rilevare che, tra l’altro, la prima tesi di laurea di Pasolini preparata con R. Longhi era proprio dedicata al periodo barocco *Il barocco romano*. Successivamente, in seguito allo smarrimento di questa, durante la fuga da Pisa dopo l’8 settembre 1943, optò per la tesi su Pascoli.

⁵⁴ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach [1944-45]*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, p. 86-87.

-
- ⁵⁵ J.W. Goethe, “6 ottobre, di sera”, in *Viaggio in Italia*, commento di H. von Einem adattato da E. Castellani, prefazione di R. Fertonani, trad.it. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1983, pp. 90-92.
- ⁵⁶ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 87-88.
- ⁵⁷ G. Scarpetta, “Variazioni musicali”, in *L'artificio. Estetica del xx secolo da Picasso a Warhol, da Schoenberg a Berio, da Gadda a Kundera*, op.cit., cap. XIII, p. 153.
- ⁵⁸ Sul rapporto tra musica e matematica si veda E. Fubini, “Musica e matematica”, in *Estetica della musica*, op.cit., p. I, cap.III, pp. 24-27.
- ⁵⁹ J. Dieudonné, *L'arte dei numeri. Matematica e matematici d'oggi*, trad.it. di P. Pagli, Mondadori, Milano 1989, p. 5.
- ⁶⁰ Il riferimento è al musicista F.Schubert (Vienna 1797-1828). Nel 1814 compose il lied *Gretchen am Spinnrade*, Margherita all'arcolaio, su testo di Goethe, l'inno *Canto di un viandante nella tempesta*. In Schubert si trova l'anticipazione e lo sviluppo di ogni forma liederistica, il suo catalogo conta oltre mille lieder musicati su testi di H. Heine, W. Muller, F. Schiller e di J. F. Goethe.
- ⁶¹ In questo momento della trattazione critica inerente la purezza del canto, in cui predomina l'aspetto tecnico formale, il sentimento sembra apparire come assente. Successivamente l'argomento verrà ripreso in modo dettagliato introducendo il concetto di “distacco intimo”, in cui il sentimento puro è correlato al suo analogo, il canto puro.
- ⁶² Cfr. A. Trione, “Pensare la poesia”, in *Ostinata armonia. Filosofia ed estetica tra otto e novecento*, op.cit., cap. III, p. 50.
- ⁶³ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 88.
- ⁶⁴ Cfr. E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, “Il Rinascimento”, in *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, B.Mondadori, Milano 1996, parte prima, cap.2, p.20.
- ⁶⁵ G. Scarpetta, “Variazioni musicali”, in *L'artificio. Estetica del xx secolo da Picasso a Warhol, da Schoenberg a Berio, da Gadda a Kundera*, op.cit., cap. XIII, p. 155.
- ⁶⁶ Cfr. *ibid.*, p. 156.
- ⁶⁷ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 88.
- ⁶⁸ La tecnica formale della musica è parte rilevante dell'opera pasoliniana. Inoltre l'autore nel romanzo autobiografico *Atti impuri* afferma “Bisogna che mi esprima in musica. [...] ma cambierei tutta la terminologia. [...] Ma la vera, necessaria novità, consisterebbe nella vera e propria tecnica musicale”. P.P.Pasolini, *Atti impuri*, in *Romanzi e racconti*, op.cit., vol. I 1946-1961, cap. VII, p. 107.
- ⁶⁹ P.P. Pasolini, *Penso ai mondi metafisici...*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 149.
- ⁷⁰ P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 88.
- ⁷¹ P.P. Pasolini, *Penso ai mondi metafisici...*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit., vol. I, p. 149.
- ⁷² *Ibid.*
- ⁷³ I. Kant, *Critica del giudizio*, trad.it. di A.Gargiulo, riv. da V.Verra, Laterza, Bari 1984, par. 49, p.179.
- ⁷⁴ *Ibid.*, par. 46, p. 166.
- ⁷⁵ Cfr. *ibid.*, par. 47, p. 167.
- ⁷⁶ J.W. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile* [1789], in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 86-87.

⁷⁷ Con “l’altro aspetto delle caratteristiche degli oggetti” Goethe intende la capacità dell’arte di esprimere tramite un linguaggio universale la conoscenza approfondita delle proprietà degli oggetti e i loro modi d’essere, fino a percepire la serie delle loro configurazioni, giungendo al fondamento più profondo della conoscenza, “all’essenza delle cose”. Cfr. J.W. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile* [1789], in *Scritti sull’arte e sulla letteratura*, op.cit., pp.85-86.

⁷⁸ *Ibid.*, p.87.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁸¹ Innumerevoli sono le ricorrenze all’ossimoro, qui riportiamo un esempio di prosa giovanile in cui la formula ossimorica si trova nella forma etimologica, accentuando il livello retorico, “Sarà più grande la gioia di chi avrà *disperatamente sperato*”, da P.P.Pasolini, *Ragionamento sul dolore civile*, in “Il Setaccio”, III, n. 2, dicembre 1942, (corsivo nostro). Per quanto riguarda la presenza dell’ossimoro nella poesia pasoliniana più matura, lo si trova come modulo stilistico e come tale percorre l’intero volume delle *Ceneri di Gramsci*, su questo aspetto si veda G. Santato, *Le ceneri di Gramsci*, in *Pier paolo Pasolini: L’opera*, op.cit., p. 160.

⁸² P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, p. 88.

⁸³ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁸⁴ Sull’aspetto dell’antitesi come elemento presente in tutti i livelli della scrittura pasoliniana e come scoperta delle “incommensurabili possibilità stilistiche ed espressive” dell’autore si veda F. Fortini, *Saggi italiani*, Dedalo, Bari 1974, pp. 130-131.

⁸⁵ Per quel che riguarda l’analisi della sineciosi da un punto di vista semantico si fa riferimento agli studi di H. Weinrich. La dilatazione di significato all’interno della contraddizione nella sineciosi è un fenomeno che rientra in quel processo che H. Weinrich chiama contro-determinazione. Cfr. H. Weinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell’arte*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 89.

⁸⁶ Per il periodo classicista goethiano si veda S. Givone, “Educazione estetica, classicismo, Goethezeit”, in *Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p.47, e P. Szondi, *Antico e moderno nell’estetica dell’età di Goethe*, introduzione di R. Bodei, trad.it. di P. Kobau, Guerini, Milano 1995.

⁸⁷ Si cita da P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* [1944-45], in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol. I, pp. 80-90. Si precisa che il manoscritto originale *Studi sullo stile di Bach* si conserva in due stesure, di cui una interrotta: entrambe si trovano nei *Materiali di Casarsa*, cassetta n.1, il materiale lasciato a Casarsa prima del trasferimento a Roma nel 1950. La prima stesura A presenta alcune correzioni a penna e diversi spazi bianchi in attesa di integrazioni, per lo più di singole parole; B è una copia di A, completa le parti mancanti e introduce qualche modifica già nel titolo del saggio: *Studi sullo stile di Bach (limitatamente alle sei sonate per violino solo)* in A, e semplicemente *Studi sullo stile di Bach* in B. Diverso nelle due stesure è anche il titolo del capitolo introduttivo “Prefazione ossia confessione” in A, e “Nota” in B. Il testo pubblicato segue B, finché è possibile, per la “Nota” e il capitolo I, proseguendo con A per le parti che l’autore non ha trascritto in pulito. Gli esempi musicali di Pasolini a un certo punto si interrompono nel manoscritto, quando il testo ha consentito ad individuarli sono stati inseriti gli esempi mancanti. Riportiamo da P.P. Pasolini, “Note e notizie sui testi”, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, op. cit., vol.II, pp. 2877-2879, le seguenti indicazioni: “Nel secondo esempio musicale (dalla *Sonata* n. 6, Preludio) Pasolini manca di notare il tempo (3/4) e la pausa iniziale del valore di una croma, posta prima delle note, anche se il testo rivela la pausa iniziale (“prima il silenzio, dopo il suono”). Nel primo esempio musicale (dal *Siciliano*, frammento dell’ultima parte della prima battuta), Pasolini non registra un bemolle al si. Diamo qui, come nel caso delle altre sviste, segnalate più

oltre, il testo corretto secondo la partitura dell'edizione Bach-Gesellschaft, vol. XXVIII, Leipzig 1851-99. Nel commento al terzo esempio musicale (ultime due battute del *Siciliano*), è da notare che dove Pasolini parla di “semibiscrome” è da intendere, invece, “semicrome”. Il primo esempio musicale (*Sonata* n. 1, Adagio, battuta 1) è notato correttamente nei valori, ma scorretto nelle indicazioni delle alterazioni. Nel secondo esempio musicale (*Sonata* n. 1, Adagio, battuta 21^a), al si manca un bemolle. La battuta è la penultima, e non, com'è detto nel testo, l'ultima. Nel testo, Pasolini impiega sempre il termine “suonata”, ma abbiamo preferito riportarlo al più regolare “sonata”.