

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di laurea in DAMS-Musica

LA MUSICA NEL CINEMA DI PASOLINI: *IL VANGELO SECONDO MATTEO*

Tesi di laurea triennale in
Estetica musicale

Relatore

Prof. Giani Maurizio

Presentata da

Correlatore

Dott. Finocchiaro Francesco

Alberto Carlassare

III Sessione
Anno accademico
2007/2008

Indice generale

1. La contaminazione stilistica.....	5
2. La problematica sollevata dall'uso della musica preesistente.....	7
3. Caratteri generali del commento sonoro del <i>Vangelo secondo Matteo</i>	9
4. Analisi per ricorrenze tematiche del commento sonoro del <i>Vangelo secondo Matteo</i>	13
4.1. Le ricorrenze della musica popolare.....	14
4.1.1. Il Gloria dalla <i>Missa Luba</i> come <i>Leitmotiv</i>	14
4.1.2. Il tema della partecipazione popolare.....	18
4.1.3. I cori russi e la storicizzazione della vita di Gesù.....	21
4.2. Le ricorrenze della musica di J. S. Bach.....	22
4.2.1. Il motivo profetico.....	22
4.2.2. Il motivo profetico come predestinazione divina.....	26
4.2.3. Il motivo profetico come destino di morte.....	27
4.2.4. Il tema della serenità e del conforto di Dio.....	31
4.2.5. Il <i>Dona nobis pacem</i> dalla <i>Messa in Si minore BWV 232</i>	32
4.3. Altre ricorrenze del motivo della morte.....	34
4.3.1. Gesù e Satana.....	34
4.3.2. Le violenze della famiglia Erode come specchio della contemporaneità.....	35
4.4. Le ricorrenze della musica di W. A. Mozart.....	36
4.4.1. La <i>Maurerische Trauermusik K 477</i> come motivo teofanico.....	36
4.4.2. L'Adagio K 546 di W. A. Mozart.....	39
4.5. Le musiche originali di Luis Enriquez Bacalov.....	40
4.6. Le ricorrenze del silenzio.....	40
5. Conclusioni.....	43
6. Tavole.....	46
6.1. Tavola cronologica sequenza per sequenza dei brani.....	46
6.2. Tavola delle ricorrenze dei brani.....	47
7. Bibliografia.....	48
7.1. Fonti.....	48
7.2. Monografie.....	49
7.3. Saggi ed articoli.....	50

Introduzione

La produzione cinematografica di Pier Paolo Pasolini si articola lungo gli anni Sessanta e i primi anni Settanta ed è composta da lungometraggi, mediometraggi, cortometraggi e documentari. Nonostante sia stata proposta da Roberto Calabretto una suddivisione per cicli¹ della filmografia del regista, è possibile riscontrare elementi della sua poetica che legano tutte le sue pellicole. Nel processo di ricerca degli elementi costitutivi del cinema pasoliniano è fondamentale considerare il ruolo della musica in quanto quest'ultima ricalca la “filosofia”² che sta alla base delle scelte artistiche dell'artista friulano.

Un'analisi del commento sonoro del cinema pasoliniano mostra come le scelte musicali operate dall'autore derivino da una poetica maturata negli anni tramite esperienze, incontri e letture. La determinazione con cui operava il regista è riscontrabile sia nelle dichiarazioni di chi ha lavorato a stretto contatto con lui, che nelle sceneggiature stesse dei film, nonché negli esaustivi scritti che ci ha lasciato, spesso pensati proprio per far fronte alle frequenti critiche. Emblematica a riguardo è un'affermazione di Benedetto Ghiglia (curatore delle musiche di *Porcile*), il quale afferma che Pasolini «conosceva gli obiettivi a cui voleva giungere e, in questo, era

1 I cicli (con i rispettivi film) entro cui si suddivide l'opera cinematografica dell'artista sono:

1. Cinema nazional-popolare: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *La rabbia* (1963), *Comizi d'amore* (1965), *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* (1965), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).

2. Cinema d'élite: *Uccellacci Uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (1967), *Che cosa sono le nuvole* (1968), *Edipo re* (1967), *Appunti per un film sull'India* (1968), *Teorema* (1968), *La sequenza del fiore di carta* (1969), *Porcile* (1969), *Appunti per un'Orestide africana* (1970), *Medea* (1969).

3. Trilogia della vita: *Il Decameron* (1971), *I Racconti di Canterbury* (1972), *Il Fiore delle Mille e una notte* (1974).

Rimane escluso *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) che fu concluso alcune settimane prima della morte del regista e che sarebbe stato il primo film di una ipotetica “Trilogia della morte”.

2 L'utilizzo della parola “filosofia” viene giustificato da alcune specificazioni terminologiche compiute dal regista in un'intervista per la rivista «Cinema e Film», I n. 1, 1966-67 riportata per esteso in P. P. PASOLINI, *Appendice. Battute sul cinema*, in *Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, (2 Voll.), Milano, Mondadori, 2001, I, pp. 1542-1543

intransigente»,³ benchè non fosse in possesso di competenze specifiche in campo musicale, sia in senso storico che in quello teorico. Anche le dichiarazioni di altri musicisti che hanno collaborato alla produzione dei suoi film – tra tutti spicca il nome di Ennio Morricone, ma di altrettanta importanza sono le figure di Luis Bacalov e Carlo Rustichelli – concordano sul fatto che Pasolini «aveva le idee molto [...] chiare, perlomeno in quello che la musica doveva significare in una certa scena».⁴ Il regista, quindi, si è servito sempre di musicisti esperti, accreditati come coordinatori o collaboratori, volti a colmare l'inadeguatezza tecnica dell'autore, il quale manteneva in ogni caso un ruolo primario nelle scelte musicali. Questo rapporto collaborativo tra musicista e regista rimane una costante in tutta la produzione pasoliniana.

Per comprendere come Pasolini intenda la musica per film si può prendere in considerazione un saggio nel quale il regista sintetizza le funzioni della musica applicata a delle sequenze visive. Considerate le potenzialità semantiche che la musica veicola in un testo audiovisivo, Pasolini individua essenzialmente due procedimenti di “applicazione”. Il primo consiste nell'applicazione orizzontale che avviene in superficie: «è dunque una linearità e una successività che si applica ad un'altra linearità e successività»; in questo caso il valore aggiunto della musica è di carattere ritmico e permette un'evidenza nuova «ai valori ritmici muti delle immagini montate». Il secondo procedimento, che è quello di maggior interesse per il regista, consiste nell'applicazione verticale, la quale possiede tecnicamente le stesse caratteristiche di quella orizzontale, dal momento che segue con linearità e successività le immagini, ma permette nel versante dell'estesi di conferire loro dei significati latenti che non sono immediatamente reperibili di per sé nella sequenza. La differenza, ci sembra, non stia quindi nel principio ma nella profondità, in quanto l'applicazione verticale permetterebbe alla musica di agire sul senso stesso. «La fonte musicale [...] sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità

3 Intervista a Benedetto Ghiglia. Roma, 25 giugno 1997, in R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999, p. 328

4 E. MORRICONE, *Intervista*, in A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 169-175

confuse e senza confini della vita».⁵

1. La contaminazione stilistica

Il cosiddetto *pastiche* pasoliniano è il tratto stilistico di tutta la poetica dell'autore che si ripercuote a diversi gradi nelle scelte musicali. L'utilizzo di livelli stilistici disparati ed eterogenei è una scelta spiegabile alla luce della visione pasoliniana dell'arte e della realtà in generale. La sua tendenza, infatti, ad un approccio “religioso” verso le cose e a compiere scelte artistiche di carattere poetico spinge le sue opere ad essere valutate in base alla profondità del sentimento che le traina. Come osserva Roberto Calabretto, «a Pasolini non preme ricercare congruenze di carattere storico, supportate, magari, da una rara competenza filologica. [...] musicalmente egli ricrea un universo portatore di verità, non curante della logicità e coerenza».⁶ Sono numerosi gli interventi teorici di Pasolini sulla scorta dei quali è possibile comprendere il suo disinteresse per la novità dei contenuti e della forma e di come la pratica della contaminazione venga intesa come magma stilistico piuttosto che come novità.

Stilisticamente sono un *pasticheur*. [...] C'è sempre nei miei scritti una contaminazione stilistica, non ho uno stile personale mio, completamente inventato da me, benché posseda uno stile riconoscibile. [...] Non sono riconoscibile perché inventore di una formula stilistica, ma per il grado di intensità al quale porto la contaminazione e la commistione dei differenti stili. [...] Quello che conta è la profondità del sentimento, la passione che metto nelle cose; non sono tanto né la novità dei contenuti, né la novità della forma.⁷

5 P. P. PASOLINI, *La musica nel film*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, (2 Voll.), Milano, Mondadori, 2001, II, p. 2796

6 R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999, p. 213

7 *Ibid.*, p. 302

In una intervista rilasciata a Jean Duflot, Pasolini riporta quanto detto nel contesto cinematografico, descrivendo, inoltre, le motivazioni della sua tendenza alla contaminazione che si riversano inesorabilmente nelle scelte musicali.

Ciò che crea il magma stilistico [...] è una sorta di fervore, di passione che mi porta ad attingere da tutti i materiali, da tutte le forme che mi sembrano necessarie all'economia di un film.⁸

Sempre a proposito del *pastiche* pasoliniano, se considerato in ambito musicale, è di notevole importanza un passo del romanzo autobiografico *Atti Impuri* scritto in età giovanile e pubblicato postumo nel 1982 nello stesso volume di *Amado mio*. Nel mezzo di un'accesa conversazione con Dina, Pasolini personaggio descrive una Sonata per violino che vorrebbe scrivere commentandola alla fine così: «Farei un *pastiche* fantastico: la scala di Debussy, la scala dodecafonica assieme alle norme più accademiche e formali».⁹ Questo giovanile fervore pasoliniano è un universo fantasioso ed astratto che si concretizzerà successivamente nelle scelte musicali dei suoi primi film e che viene portato alle sue massime conseguenze nel *Vangelo secondo Matteo*.

Il rifiuto delle scelte di contaminazione da parte di certa critica di filiazione crociana porta inesorabilmente all'incomprensione generalizzata dell'opera di Pasolini. La tecnica della contrapposizione di diversi livelli stilistici si verifica infatti nelle modalità più disparate e pervade tutta la produzione dell'artista. In letteratura, principalmente nei suoi lavori più famosi (*Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959)), essa si attua attraverso l'accostamento del dialetto romano e la lingua italiana, considerata da Pasolini di origine borghese. Nel cinema, il *pastiche* si compie in maniera trasversale non solo limitandosi alla contrapposizione tra banda sonora e banda visiva, ma accostando differenti stili appartenenti allo stesso *medium*. Gli esempi possono essere molteplici. Ne *La ricotta*, rappresentazioni pittoriche in technicolor che rimandano a

8 J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond, 1970, p. 119 «Ce qui crée le magma stylistique, chez moi, c'est une sorte de ferveur, de passion qui me pousse à emparer de tout matériau, de toute forme qui me paraît nécessaire à l'économie d'un film»

9 P. P. PASOLINI, *Amado mio; Atti impuri*, Milano, Garzanti, 1982, p. 105

pittori manieristi come Rosso Fiorentino e Pontorno si contrappongono sia alle sequenze in bianco e nero della miseria di Stracci che alle musiche di origine popolare, come il twist, che a loro volta contrastano con la musica di Alessandro Scarlatti. Questo processo si verifica in maniera esponenziale nel *Vangelo secondo Matteo*, ove musiche geograficamente e cronologicamente distanti convivono ora in sintonia ora in contrasto, agendo così direttamente sul senso e creando un testo audiovisivo altamente articolato.

2. La problematica sollevata dall'uso della musica preesistente

L'utilizzo preferenziale di musica preesistente, soprattutto per quanto riguarda il primo ciclo di film, è un altro elemento caratteristico dei commenti sonori nonché argomento di critiche pervenute da più parti. Questa scelta, su cui sarà opportuno soffermarsi ulteriormente, è giustificabile in luce alla tendenza del regista verso il *pastiche*. Uno dei perni su cui si può basare la difesa alle critiche mosse rispetto a questo uso “improprio” della musica di origine colta, è proprio «il magma di sublime e comico di cui parla Auerbach», che si realizza in Pasolini attraverso la contaminazione stilistica.

Nell'utilizzare musica preesistente un regista si scontra con una problematica che si può porre in termini semiotici. La musica preesistente applicata ad un film può introdurre lo spettatore in un processo interpretativo aperto ed imprevedibile. Allo stesso tempo il film di Pasolini affronta contenuti di senso in maniera circolare e stereotipata, il commento sonoro quindi sembra debba possedere un grado di interpretatività chiuso e limitato. L'accumulo magmatico di brani ed immagini, sebbene risulti di una semplicità estetica indiscutibile, prevede nel cinema di Pasolini una musica che veicoli non singole emozioni ma interi significati e contesti appartenenti ai mondi ed alle culture da cui i brani provengono.

Un altro errore in cui si può incorrere nel giudicare in termini comunicativi il cinema

di Pasolini e il cinema d'arte in generale, sta proprio nella diversa natura dei linguaggi a cui si riferiscono le due arti, l'arte comunicativa (orale e scritta) e l'arte cinematografica. Un importante saggio dal titolo *Il "cinema di poesia"* è a questo proposito molto esplicativo, qui il regista dimostra con quanta consapevolezza e lucidità si pone dietro la macchina da presa. Pasolini afferma infatti che, mentre nella narrativa e nella lingua parlata «ogni sistema di linsegni¹⁰ è raccolto e racchiuso in un dizionario» e che «l'operazione dello scrittore consiste nel prendere da quel dizionario, come oggetti custoditi in una teca, le parole», il regista compie un atto simile nella sostanza ma molto più complicato.¹¹ Il regista, infatti, «non possedendo un dizionario ma una possibilità infinita di im-segni¹²», differenti per natura dai linsegni, prende questi «segni-immagine» dal caos e, prima di compiere l'invenzione estetica, deve renderli possibili e presupporli come sistemati in un dizionario degli im-segni significativi. «Mentre l'operazione dello scrittore è un'invenzione estetica, quella dell'autore cinematografico è prima linguistica poi estetica».¹³ Questo avviene perché il linguaggio cinematografico, non essendo situato sullo stesso piano della lingua comunicativa, si differenzia dal linguaggio scritto e verbale e non possiede una grammatica vera e propria, ma semmai una grammatica stilistica. Di conseguenza il «vocabolario cinematografico è una convenzione stilistica prima che grammaticale».¹⁴ Alcune opportune osservazioni di Roberto Calabretto portano a considerare, inoltre, che «la musica in Pasolini era preesistente alla realizzazione del film e poeticamente si univa ad esso grazie ad un istinto fagocitatore». Pasolini era istintivamente convinto che «la musica di repertorio¹⁵ fosse la più indicata per il suo cinema» soprattutto perché si rivela essere «un dato autobiografico, parte rilevante del suo bagaglio culturale a cui le immagini del cinema conferiscono una nuova funzione».¹⁶ Alle

10 "Linsegni" sta per segni linguistici

11 P. P. PASOLINI, *Il "cinema di poesia"*, in *Pier Paolo Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, p. 1464

12 "Im-segni" sta per segni immagine

13 *Ibid.*, p. 1465

14 *Ivi*

15 Con musica di repertorio Calabretto si riferisce alla musica preesistente ed in particolare a quella di J. S. Bach, per il fatto che è quella più presente nella vita di Pasolini.

16 R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999, p. 296

critiche degli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma a proposito dell'uso di Bach in *Accattone*, Pasolini risponde:

non capisco la ragione di mettere un falso Bach al posto del vero Bach.¹⁷

3. Caratteri generali del commento sonoro del *Vangelo secondo Matteo*

L'utilizzo di musica preesistente e la tecnica del *pastiche* sono le caratteristiche principali del commento sonoro del terzo lungometraggio di Pasolini: *Il Vangelo secondo Matteo*. L'importanza delle scelte musicali operate dal regista in questo film è data in particolar modo dal livello di contaminazione che esiste tra le singole parti della pellicola. Nel film convivono, infatti, brani appartenenti a periodi e culture molto distanti. Vengono utilizzate composizioni di musica colta di diversi autori (J. S. Bach, W. A. Mozart, A. Webern, S. Prokof'ev) e di musica di origine popolare russa, afro-americana ed africana.

L'ecumenicità musicale del *Vangelo secondo Matteo* è funzionale alle intenzioni del regista. Il commento sonoro, infatti, non viene pensato da Pasolini successivamente alla stesura e alla produzione del film, bensì viene a costituirsi e sincronicamente e precedentemente alla scrittura. Nella sceneggiatura si trovano frequenti indicazioni rispetto alla caratterizzazione musicale delle scene. La maggior parte di queste annotazioni si riferiscono alla musica di Bach, senza specificazioni su quale brano in particolare, ma con un preciso uso di aggettivi che ne descrivono le caratteristiche. La musica di Bach può dirsi pretestuale. La scelta di utilizzare Bach nei suoi film è istintuale e precede la reale stesura della sceneggiatura.

Quando pensavo genericamente di fare un film, pensavo che non avrei potuto

¹⁷ P. P. PASOLINI, *Una visione del mondo epico-religiosa*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema cit.*, II, p. 2863

commentarlo altrimenti che con la musica di Bach; un po' perché è l'autore che amo di più; e un po' perché per me la musica di Bach è la musica a sé, la musica in assoluto.¹⁸

I dialoghi del film sono fedelmente riportati dal Vangelo scritto da San Matteo. Le scelte musicali, e quelle riguardanti la scenografia e le inquadrature, sono quindi artefici della traslazione semantica compiuta da Pasolini nel suo film, definita da Aichele come una traduzione interlineare¹⁹. Il film, secondo la tesi di Aichele, riscrive il Vangelo tramite un'operazione esegetica di stampo ideologico. Lo studioso statunitense, considerando la Bibbia come una macchina semiotica, sostiene che Pasolini riproduce il Vangelo secondo San Matteo spostandolo al di fuori dal canone biblico, riattivando in questo modo l'oggetto riprodotto in un altro sistema di segni.

Il film fondamentale fornisce carne e sangue ai personaggi ed alle scene che noi immaginiamo quando leggiamo il testo scritto²⁰.

La trasposizione effettuata dal regista nel suo film rispetta pienamente il testo biblico, ma trasgredisce il canone, istituito quest'ultimo dall'imporsi del cristianesimo a partire dal IV secolo. Il sistema di segni che costituisce il canone biblico, infatti, viene stabilito al fine di proteggere e difendere le proprietà e i poteri della Chiesa dai loro nemici politici e religiosi, instaurando un'ufficiale e completa rete intertestuale²¹.

Da questa premessa si può comprendere la storicizzazione operata dal regista. Si può affermare che Pasolini non sia il primo a “de-canonizzare” la vita di Gesù in quanto «questo processo ha avuto inizio molto tempo indietro, almeno dai tempi della nascita

18 P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, p. 2844-2879

19 G. AICHELE, *Translation as de-canonization: Matthew's Gospel according to Pasolini*, «Cross Currents», CI n. 4, 2002, p.526. «This film thus offers a curious instance of what Benjamin calls “literal translation”»

20 AICHELE cit. «The film necessarily gives flesh and blood to characters and scenes that we imagine for ourselves when we read the written text», p. 527

21 AICHELE cit. «The canon of scriptures was created by the merging, imperial Christian Church, beginning in the fourth century C.E., in order to secure and defend property of the Church – the scriptures and the story that they told – against enemies: heretics, Jews, and pagans. [...] The semiotic operation of the canon was supposed to control the understanding of the included texts, to establish an authorized and complete intertextual network that would enable the Bible (in the right hands) to speak for itself», pp.524-525

della cultura rinascimentale della stampa»²², e che Pasolini sintetizzi questo processo. Il regista friulano ci propone quindi un nuovo Matteo (si consideri inoltre il fatto che il Vangelo è stato scritto prima della nascita del canone cristiano), un nuovo testo che vive al di fuori del controllo fornito dalla Bibbia cristiana. Il film «produce un vangelo rivoluzionario, un Matteo materialistico»²³.

È chiaro che questa trasposizione è prodotta dallo spostamento del normale flusso narrativo, slittamento dovuto da precisi accostamenti tra immagini, musica e narrazione, tesi ad evidenziare le incoerenze narrative della storia scritta da Matteo, interpretandola e quindi di conseguenza facendone una critica. La quasi assenza di effetti speciali e di stilemi legati alla tradizione hollywoodiana dei film su Gesù, la sentimentalizzazione del mondo contadino, l'enfasi sul lato sociale ed umano del Cristo sono tutti elementi caratteristici della pellicola che permettono questa decanonizzazione e che sono prodotti in particolar modo dall'iconografia di stampo manierista (inquadrature frontali, pochi e semplici movimenti di macchina) e dalla costruzione del commento sonoro per accumulazione e contrapposizione.

Nonostante Aichele sostenga che l'accompagnamento musicale del film distragga dal film, osservazione mossa pure dagli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma a riguardo di *Accattone*, ammette in ultima istanza che la dissonanza prodotta dalla giustapposizione di differenti forme musicali sia correlata con l'operazione di traslazione del Vangelo di Matteo che Pasolini compie²⁴.

Una importante novità introdotta nella colonna sonora del *Vangelo secondo Matteo* riguarda l'utilizzo di musica popolare, la quale diventa sempre più protagonista nelle scelte del regista. Non a caso Roberto Leydi e Teresa Viarengo hanno dichiarato di ritenere il magma pasoliniano del film in questione come la reale incarnazione di una

22 AICHELE cit. «That process began long ago, at least as far back as the beginnings of print culture in the Renaissance, and it has been growing and accelerating ever since», pp. 532-534

23 AICHELE cit. «Releases a revolutionary gospel, a materialistic Matthew», p. 533

24 AICHELE cit. «Nevertheless, this dissonance also has something to do with Pasolini's translation of the gospel of Matthew», p. 530

voce musicale del popolo, che esprime la sua vita e i suoi sentimenti.²⁵ Le potenzialità della musica popolare come commento di un film verranno poi sviluppate in maniera approfondita nel ciclo di film della trilogia della vita²⁶. Nel *Vangelo secondo Matteo* l'utilizzo di musica popolare è dovuto al fatto che la “sacralizzazione del proletariato” operata nei film precedenti, prodotta tramite l'utilizzo della musica di Bach e di Vivaldi, si sarebbe rivelata facilmente retorica in una pellicola che narrava una storia già sacra di per sé. Lo stesso Pasolini dichiara a riguardo che

era chiaro che la sacralità tecnica, la filiale semplicità che scardinava dalla sua usuale (e convenzionale) semanticità la 'materia' delle borgate romane, diventava di colpo retorica e ovvia se applicata alla 'materia' di per sé sacra che stavo raccontando²⁷.

La musica popolare scandisce l'umanità e il carattere politico della figura di Gesù mentre le musiche di Bach e di Mozart svolgono una funzione identificativa dei momenti profetici e di morte. È infatti individuabile nel commento sonoro una rudimentale tecnica di *Leitmotiv*. La musica si costituisce entro una rete austera e meccanica di rimandi tra i singoli brani, i quali individuano ciascuno delle tematiche ben precise. Già in *Accattone* e *Mamma Roma* Pasolini aveva fatto uso della tecnica del *Leitmotiv*, rappresentando, per fare un esempio, gli incontri tra Accattone e Stella con i Concerti Brandeburghesi di Bach.

Pasolini, in particolar modo nel *Vangelo secondo Matteo*, non usa la tecnica del *Leitmotiv* per facilitare la comprensione della scansione narrativa, come avviene nel cinema classico di Hollywood, bensì costruisce una partitura musicale leitmotivica in funzione dei significati che vuole attribuire alle scene, conferendovi particolari tematiche e portando a compimento così la traslazione semantica. Ciascun brano identifica una particolare tematica all'interno di un circolo fitto di incontri e

25 R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica* cit., p. 365

26 Vedi nota 1

27 P. P. PASOLINI, *Confessioni tecniche*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, pp. 2769-2794

contrapposizioni, creando in questo modo il magma stilistico sospeso tra “stile sublimis” e “stile piscatorius”²⁸. Come era già stato accennato, la contaminazione in questo film giunge a risultati superiori rispetto a quelli degli altri film del ciclo nazional-popolare, non limitandosi ad una semplice contrapposizione diacronica ed immediata tra musica ed immagini. Pasolini chiama in causa tutti gli elementi del film (musica, tematiche, inquadrature), e realizza una fusione delle singole parti in un universo unico e significante.

4. Analisi per ricorrenze tematiche del commento sonoro del *Vangelo secondo Matteo*

Al fine di comprendere la funzione del commento sonoro del *Vangelo secondo Matteo*, un'analisi per ricorrenze tematiche del film può risultare particolarmente efficace, in quanto ci permette di mettere in evidenza le ricorrenze dei singoli brani e delle loro tematiche lungo il corso del film.

Ogni brano in linea generale svolge la funzione identificativa di un preciso tema e in alcuni casi assolve alla funzione poetica, data da sincronismi di montaggio tra immagini e musiche. Ogni tema si polarizza, in misura differente l'uno dall'altro, entro le quattro grandi tematiche che costituiscono l'intero commento sonoro e che ci permettono di comprendere precisamente quali significazioni ha inteso il regista rendere con il film. Queste quattro tematiche sono individuabili sia attraverso l'analisi del film che tramite l'approfondimento degli scritti teorici e delle interviste di Pasolini. Lo stesso autore parla in differenti saggi di “motivo profetico”, di “tema di morte” e di “motivo teofanico”. Il motivo profetico è incarnato dal coro finale della *Matthäus-Passion* e dalla musica di Bach in generale. Il motivo teofanico è rappresentato dalla *Maurerische Trauermusik K. 477* di W. A. Mozart. Il tema di morte è dato invece da un altro brano di Bach: l'adagio dal Concerto per violino, archi, continuo e orchestra in Mi

²⁸ *Ibid.*, p. 363

Maggiore BWV 1042. Tutti e tre i motivi assumono nei casi particolari diversi significati.

Quello che rappresenta il tema conduttore del film è il motivo popolare dato in maggior misura dai brani di estrazione popolare: *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, i cori russi e il Gloria dalla *Missa Luba* congolese.

4.1. Le ricorrenze della musica popolare

4.1.1. Il Gloria dalla Missa Luba come Leitmotiv

Il *Gloria* della *Missa Luba* congolese svolge un importante ruolo nel commento sonoro della pellicola: ritorna infatti per il maggior numero di volte e si identifica con il tema della gioia popolare che si può considerare come *trait d'union* di tutto il film.

Il brano viene presentato nei titoli di testa e nel finale e funziona esattamente come il coro *Wir setzen uns mit Tränen nieder* della *Matthäus-Passion* di J. S. Bach nel precedente film *Accattone* (1961). Come afferma Alessandro Cadoni, «il coro [bachiano] è [...] un vero e proprio *Leitmotiv* della morte»,²⁹ che è il filo conduttore del primo film del regista. Il *Gloria* del *Vangelo* è allo stesso modo *Leitmotiv* del film, in questo caso della gioia popolare e di un modo di intendere la religiosità che parte dal basso. Pasolini infatti non compie una rilettura degli eventi biblici - i dialoghi sono infatti rigorosamente fedeli al Vangelo di S. Matteo - ma trasla le vicende e il messaggio di Gesù in un diverso contesto, ossia quello popolare. Il titolo della pellicola vede l'evangelista espropriato dell'appellativo *San* in quanto «Matteo può essere santo solamente in luce del canone biblico»³⁰ ed è anche grazie al commento sonoro che il regista compie questa traslazione.

29 A. CADONI, *La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: Accattone e Il Vangelo secondo Matteo*, «Quaderni Casarsesi», IX, 2004, pp. 21-28

30 G. AICHELE, *Translation as de-canonization: Matthew's Gospel according to Pasolini* cit., pp.524-534

Nella sequenza dei titoli di testa vengono accostate consecutivamente due musiche sacre, il *Gloria* della *Missa Luba* e il coro finale della *Matthäus-Passion* di J. S. Bach, *Wir setzen uns mit Tränen nieder*, le quali provengono da due generi diversi: musica popolare nel primo caso e musica d'arte nel secondo. Già nei titoli di testa lo spettatore si trova di fronte ad un contrasto netto tra due modi di intendere la religiosità che sono agli antipodi. Da una parte un'atmosfera di danza e allegria, dall'altra un atteggiamento di contemplazione e di mestizia. L'accostamento non svolge una semplice funzione descrittiva, quasi didascalica, di due possibili forme di preghiera, ma si pone come caratterizzazione stilistica che percorre tutta la pellicola e di cui si può ritrovare traccia in altre opere dell'autore. La contaminazione stilistica, che nel *Vangelo* è portata alle sue massime conseguenze per la varietà con cui questa commistione si attua, permette la realizzazione del realismo mimetico auerbachiano riscontrabile anche nelle opere letterarie di Pasolini dato dall'utilizzo di registri linguistici differenti. Nel libro *Ragazzi di vita* del 1951, Pasolini utilizza liberamente la lingua italiana (definita dallo stesso autore come prodotto della borghesia aristocratica) e il dialetto delle borgate romane. Tale commistione di differenti livelli stilistici è prodotta, nella stessa misura, dall'accostamento di una musica di estrazione popolare con il tema dell'opera, reso esplicito dal titolo che viene presentato fin dall'inizio. È questo un utilizzo della musica che possiamo definire, con parole dello stesso Pasolini, «verticale»³¹. La musica qui assume una portata semantica, non si limita a commentare le immagini ma «le trasforma agendo così sul senso stesso».³² L'operazione che attua Pasolini nella scelta delle musiche per i titoli di testa del *Vangelo* è del tutto riconducibile a quella che viene fatta per *Accattone*. Nei titoli del primo film del regista, infatti, il tema popolare e profano su cui si basa la narrazione viene “accompagnato”, ma si direbbe manipolato e trasformato, dalla musica sacra di Bach. Lo straniamento dello spettatore di fronte ai due film, seppur distinto, ha una comune origine: la coesistenza di diversi linguaggi e livelli stilistici, ritrovabile pure nella commistione tra dialetto romano e

31 P. P. PASOLINI, *La musica nel film*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, (2 Voll.), Milano, Mondadori, 2001, II, pp. 2795-2796.

32 *Ivi*

lingua italiana delle opere letterarie dell'autore.

Il *Gloria*, considerato singolarmente, svolge una funzione identificativa della religiosità del popolo. Pasolini ci dice prima di incominciare la narrazione che il Cristo di cui narra è una persona che appartiene ad una classe sociale sottoproletaria e oppressa. La parte del *Gloria* che viene utilizzata, infatti, consiste in un coro misto che si alterna in forma responsoriale con una voce maschile, ed è accompagnata da strumenti a percussione. Il brano è caratterizzato da vivacità e fantasia che sfociano immaginariamente nella danza.

La funzione che esercita il brano congolese nei titoli di testa è del tutto simile al suo utilizzo nelle altre sequenze. Nella scena in cui l'angelo annuncia a Giuseppe che la gravidanza di Maria è opera di Dio esplode ancora una volta il *Gloria* africano. Questa scelta permette la trasformazione semantica delle immagini, se considerate in riferimento al loro canone biblico, in quanto il brano veicola un'atmosfera di gioia ed euforia e permette alla scena una riuscita dal punto di vista emotivo. Il coro congolese identifica anche in questo caso la gioia e la religiosità semplice e popolare.

In altri momenti del film, il *Gloria* evidenzia il fatto che Gesù si muove sempre in un contesto rurale e che egli viene sempre riconosciuto dal popolo e non dai sapienti. Quando Gesù compie la prima guarigione viene introdotto un'altra volta il brano in contrapposizione con l'Adagio di W. A. Mozart (dall'*Adagio e Fuga K 546 in do minore*). L'emotività del brano popolare africano viene potenziata in maniera esponenziale proprio perché esso viene posto come ideale risoluzione dello straziante Adagio. Come dice Calabretto

l'uso di [*questo*] contrappunto musicale [...] crea uno sfondamento dell'immagine³³

Anche in questa sequenza ci troviamo di fronte a due musiche appartenenti a periodi e stili completamente differenti e l'attribuzione di un canto di origine popolare all'azione di guarigione dimostra come Pasolini voglia caratterizzare la figura di Gesù come

33 R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica* cit., 1999

legata al mondo agreste (e per traslato proletario) dei poveri.

Nella sequenza in cui Gesù entra a Gerusalemme ritorna il coro congolese e ancora una volta svolge una funzione identificativa della spontaneità del popolo nel riconoscere Gesù. La stessa operazione si può ritrovare innanzitutto nei suoi romanzi dei primi anni cinquanta (*Una vita violenta* e *Ragazzi di vita*), e nel suo cinema. Il *Gloria* africano è una festa popolare dai toni gioiosi, una religiosità a ritmo di danza. Come afferma George Aichele «Pasolini non reinterpreta il Vangelo ma compie un'operazione di traslazione del tema biblico ponendo il testo dell'evangelista al di fuori della Bibbia».³⁴ E' chiara una forte polarità divergente, non riscontrabile così chiaramente nel Vangelo di San Matteo, tra i personaggi appartenenti alla categoria dei potenti, che sono rappresentati come dubbiosi, assassini e crudeli, e quelli popolari che invece sono presentati come spontanei, gioiosi e pronti ad accogliere Dio.

Alla fine del film, quando il sepolcro si apre e Gesù risorge, il *Gloria* chiude la pellicola ribadendo definitivamente il *Leitmotiv* dell'intera vicenda. La stessa scelta di porre il medesimo brano all'inizio e alla fine della pellicola è riscontrabile anche in *Accattone*, nel quale viene utilizzato con questa funzione il coro finale della *Matthäus-Passion* di J. S. Bach.

Il *Gloria* africano inoltre viene sempre successivamente a momenti di tensione drammatica, assumendo così un ruolo risolutivo e caricandosi di una maggiore portata emotiva rispetto ad un eventuale uso isolato del brano. Nella sequenza che ritrae l'annuncio dell'angelo, il *Gloria* succede ad uno stato confusionario di Giuseppe; nel caso della guarigione vi è ancorato il lancinante finale dell'Adagio di Mozart che sfocia ancora una volta nel brano africano. Prima dell'arrivo a Gerusalemme, in cui ritorna il *Gloria*, Gesù rivela ai suoi discepoli sulle note dell'Adagio del Concerto per violino, archi e continuo in Mi maggiore BWV 1042 di J. S. Bach che verrà condannato a morte. Infine, nell'ultima sequenza del film, la resurrezione ristabilisce uno stato di gioia e felicità che segue le scene strazianti, prima del calvario e della crocifissione, poi della sofferenza di Maria di fronte al sepolcro. Il commento sonoro

34 G. AICHELE, *Translation as de-canonization: Matthew's Gospel according to Pasolini* cit., pp.524-534

dei due momenti è dato rispettivamente dalla *Maurerische Trauermusik K 477* di Mozart e dal coro russo *Oh! Ma vaste steppe*.

4.1.2. Il tema della partecipazione popolare

Il commento sonoro del *Vangelo* è caratterizzato da una sorta di ecumenicità musicale, in quanto i brani utilizzati provengono da culture e generi lontani fra loro sia geograficamente che storicamente. Nel film viene accostata e contrapposta musica profana e sacra, proveniente dall'Africa, dall'Europa, dalla Russia e dagli Stati Uniti d'America. Il valore della musica popolare nel cinema di Pasolini si può comprendere a partire da un significativo passo dello stesso artista in riferimento al commento sonoro de *I racconti di Canterbury* (1972).

Mentre giravo il film ho scelto anche le musiche, naturalmente popolari. Ho comperato moltissimi dischi di canti popolari inglesi, scozzesi e Morricone ne ha fatto una trascrizione tecnica con strumenti popolari. Si è trattato dello stesso principio usato per il *Decameron*, dove tutta la musica proviene dal folklore napoletano. La musica popolare non ha storia; il suo livello culturale si pone oltre agli eventi storici; è sempre pre-istorica. Anche quando se ne conosce la data di nascita, la sua collocazione è fuori dalla storia.³⁵

Uno dei brani di origine popolare presente nel *Vangelo secondo Matteo* è il canto tradizionale *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*, il quale ritorna per due volte. Il brano è interpretato da Odetta Holmes, defunta all'età di 78 anni, una cantante e autrice statunitense considerata da molti la voce del movimento per i diritti civili dei neri. Lo spiritual negro, in questa versione carica di liricità, accompagna due scene di partecipazione popolare. Le analogie tra le due sequenze in cui ricorre il brano sono

35 AA. VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1977, p. 122

molto evidenti, soprattutto grazie all'utilizzo dello stesso brano a distanza ravvicinata di poche scene. Espressivamente il brano che Pasolini ha scelto per rappresentare due momenti “epifanici” del film (la maternità e il battesimo) «fa parte di quella categoria di spirituals che comprende canzoni e lamentazioni religiose in tempo lento, dall'intonazione profondamente mesta e interiore»³⁶. Lo spiritual svolge la funzione identificativa del tema della partecipazione popolare e della necessità da parte dei fedeli di una guida spirituale e di un ideale.

Il brano accompagna la sequenza in cui i Re Magi fanno visita al bambino Gesù, scena che è di alta carica poetica. La frontalità delle immagini, fino ad ora caratteristica esclusiva delle inquadrature, viene sostituita da riprese dal basso e dall'alto, senza rinunciare agli intensi primi piani che sono elemento fondante del realismo attuato nel film.

L'istanza estetica è totale. La narrazione e il senso vengono affidati interamente alla musica e alle immagini, costruiti in modo tale che l'uno completi l'altro, e assumono una valenza contrastante rispetto a qualunque precedente modello narrativo della vita di Gesù. E' questa un'operazione altamente dissonante rispetto alle linee generali del Vaticano. In quegli anni si stava svolgendo il Concilio Ecumenico Vaticano II indetto da Papa Giovanni XXIII, che porterà rinnovamento e permetterà di accettare nuove forme musicali all'interno della funzione religiosa (sintomatico è il caso della *missa beat* sviluppatasi nel corso della seconda metà degli anni Sessanta). Nel 1964 però il terreno in questo senso non era ancora maturo e di conseguenza la scelta della musica che opera Pasolini poté apparire radicale.

Nell'operazione di contrapposizione a modelli precedenti troviamo inoltre realizzato quello che il regista indica come una «maternità purissima, ma realistica [...] non ci deve essere nulla di agiografico o di aprioristicamente sacro».³⁷

36 G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, QuattroVenti, 1997, p. 282

37 P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, p. 490

L'intenzione che viene riportata nella scenografia trova un suo coronamento nella musica e nelle immagini che descrivono un paesaggio rurale, occupato da contadini e pastori, mostrati con primi e primissimi piani. In questa sequenza il tema popolare è inteso come senso collettivo di partecipazione alla nascita del Cristo e presentato come «un sogno “ideologizzato” di freschezza e di vitalità perdute, una promessa di nuovi miti»³⁸. Pasolini in questo film e nella maggior parte delle sue opere parla, racconta e descrive questo ambiente agreste (che è metafora del proletariato contemporaneo all'autore delle borgate romane dei precedenti film: *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta* (1963)) «con spirito agiografico, laico e gramsciano»³⁹, operando anche una sacralizzazione di questo ceto nell'intenzione di conferirgli, ideologicamente, il merito della purezza.

MOTHERLESS CHILD.

1. O some-times I feel like a
 moth - er - less child, Some-times I feel
 like a moth - er - less child, O my Lord,
 sometimes I feel like a moth-er-less child;
 Den I gi' down on my knees and pray,
 pray, Gi'down on my knees and pray.

Nell'intenso sciogliersi di musica ed immagini si coglie immediatamente l'intenzione di

38 P. TAVIANI, V. TAVIANI, *Paysages*, «Cachiers du Cinema», Hors-Série, Éditions de l'Étoile, 1981, p. 73

39 A. CADONI, *La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: Accattone e Il Vangelo secondo Matteo* cit., pp. 21-28

rendere un'atmosfera “di mistico e gioioso rapimento”⁴⁰.

La seconda ricorrenza di *Sometimes I feel like a motherless child* veicola gli stessi temi di partecipazione popolare di cui abbiamo appena discusso. La sequenza è quella in cui Giovanni il Battista predica la venuta di Dio davanti ad una folla di gente e compie il rito del battesimo. L'importanza del commento sonoro di questo passo risiede anche nell'accostamento tra lo spiritual e la *Maurerische Trauermusik* di W. A. Mozart, del quale si parlerà più avanti.

4.1.3. I cori russi e la storicizzazione della vita di Gesù

I canti rivoluzionari russi *Oh! Ma vaste steppe* (“Oh! Vostra steppa”) e *Vi Zhertvoiu pali* (“Vi sentite vittime”)⁴¹ si inseriscono all'interno del discorso sulla ricorrenza del tema popolare. Anche questi brani svolgono la stessa funzione identificativa e in particolar modo identificano la tematica della rivoluzione e del socialismo. In un certo senso i brani presentano Gesù anche come leader politico cioè come il rivoluzionario che i giudei stavano aspettando per porre fine alla schiavitù nei confronti dell'Impero Romano. Questa visione storica degli avvenimenti si giustifica nell'operazione che Pasolini compie, come abbiamo visto, quando utilizza musiche di origine popolare, ed è importante far notare come questa visione sia tuttora un argomento che divide chi si occupa di teologia. Le aspettative di cambiamenti politico sociali dei discepoli di Gesù vengono trattati anche in un'altra importante pellicola diretta vent'anni dopo da Martin Scorzese: *L'ultima tentazione di Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) tratta fedelmente dal romanzo *L'ultima tentazione* (*Ο τελευταίος πειρασμός*, 1955) dello scrittore greco Nikos Kazantzakis.

Il coro *Oh! Ma vaste steppe* viene utilizzato due volte, la prima quando Gesù incontra i primi apostoli e li chiama a sé formando così il primo nucleo. La seconda invece alla

40 P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, p. 492

41 Per la traduzione dal russo del titolo *Oh! Ma vaste steppe* mi affido a quella utilizzata da Calabretto e Magaletta nelle loro opere già citate in precedenza. Per quanto riguarda invece il brano *Vi Zhertvoiu pali* riporto la traduzione del titolo alternativo inglese *You Feel Victims*.

fine del film quando questa piccola “comunità rivoluzionaria” è chiaramente fallita; Gesù è morto e i suoi discepoli sono disgregati e sono arrivati persino al punto di rinnegarlo.

L'altro coro, *Vi Zhertvoiu pali*, accompagna le scene in cui, dopo che Gesù si è scagliato contro i sacerdoti al tempio, la folla monta per le strade dove il Cristo continua a predicare con durezza. In questi momenti, commenta Magaletta, «il popolo è con lui, egli è il Messia, l'uomo della rivoluzione»⁴².

4.2. Le ricorrenze della musica di J. S. Bach

4.2.1. Il motivo profetico

L'utilizzo di Bach nel cinema di Pasolini non è nuovo. Già in *Accattone*, come abbiamo già visto, il coro finale della *Matthäus-Passion* era stato utilizzato come motivo che percorre tutto il film come tema di morte. E' lo stesso Pasolini a riconoscere alcune tematiche legate ai diversi brani utilizzati e a dichiarare che

La *Passione secondo S. Matteo*, rappresentava il motivo della morte ed era il motivo dominante (una morte più o meno redenta).⁴³

In *Accattone*, «il motivo del destino, della morte appunto, già dai titoli getta un'ombra tragica sull'intera storia».⁴⁴ La tecnica che utilizza Pasolini nel compiere le scelte musicali permette di anticipare alcune tematiche che si palesano in sequenze successive. Per fare un esempio nei titoli di *Accattone*, accompagnati dal brano

42 G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini* cit., p. 292

43 P. P. PASOLINI, *Con Pier Paolo Pasolini*, a cura di E. Magrelli, Roma, Bulzoni, 1977

44 A. CADONI, *La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: Accattone e Il Vangelo secondo Matteo* cit., pp. 21-28

bachiano posto come ouverture del film l'ultimo cartello è rappresentato da una citazione dantesca che anticipa, tra le righe, il finale.

Il coro nel *Vangelo* assume proprio questo carattere di identificazione tematica, ma non svolge più, come in *Accattone*, una funzione di rilievo. La commovente pagina bachiana assume ancora una volta, ma soltanto in parte rispetto al primo film del regista, un carattere funereo. Lo stesso Pasolini lo identifica chiaramente con le tematiche profetiche del film. Le indicazioni a riguardo del commento sonoro presenti nella sceneggiatura sono chiare: sembrerebbe che il regista avesse pensato in un momento iniziale di stesura di utilizzare solamente musiche di Bach. Ricorrenti sono infatti indicazioni del tipo «esplode la musica profetica di Bach»,⁴⁵ anche quando nel montaggio finale vengono utilizzati altri brani.

Giuseppe Magaletta, nel suo saggio sulla musica nell'opera letteraria e cinematografica di P. P. Pasolini, afferma senza una chiara giustificazione che il coro «è il *motivo della morte* che Pasolini ha già utilizzato nel film *Accattone* e *Sopraluoghi* [sic!] in *Palestina*».⁴⁶ L'affermazione dell'autore non tiene in considerazione le dichiarazioni che Pasolini stesso compie nei confronti delle funzioni che i brani svolgono nella pellicola. Roberto Calabretto invece riporta fedelmente le intenzioni del regista, desumibili anche dalle indicazioni scenografiche, ed afferma più correttamente che «il *Corale dalla Passione secondo Matteo BWV 244* è il “motivo profetico”».⁴⁷ In maniera generale la musica di Bach nel *Vangelo secondo Matteo* svolge la funzione di identificare le tematiche profetiche e sacre; ogni brano però assume caratteri diversificati identificando di volta in volta temi particolari, come quello funereo e quello della predestinazione.

La prima apparizione del coro si ha a partire dai titoli di testa. Come abbiamo già visto il brano si pone in contrapposizione con il *Gloria* dal *Missa Luba* congolese, contrasto permesso soprattutto dall'accostamento di due differenti livelli stilistici. Il coro, inoltre,

45 P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, p. 488

46 G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini* cit., p. 295

47 R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica* cit., p. 399

ha la capacità di far calare lo spettatore nel film. Il regista presenta con palese eterogeneità le principali tematiche del film con l'ausilio delle musiche a commento dei titoli di testa. Il *Gloria* presenta principalmente i temi della partecipazione popolare, mentre il coro presenta il carattere profetico della vita di Gesù e la sua predestinazione alla morte. Il Vangelo di San Matteo è infatti quello che più di tutti mira a ricollegare le vicende di Gesù con le profezie dei profeti. L'evangelista per compiere questo, infatti, cita il profeta Osea conservando il senso locale, con lo scopo di basare gli avvenimenti della vita di Gesù su profezie. L'accostamento dei due brani inoltre presenta fin dall'inizio due modi divergenti di intendere la religiosità, due maniere di trattare Gesù e di interpretarne il messaggio.

Il coro ritorna nell'incontro tra Erode e i Re Magi che sono arrivati a Gerusalemme in cerca del bambino Gesù. L'entrata del coro finale della *Matthäus-Passion* commenta la risposta dei sacerdoti alla domanda di Erode, fedelmente tratta dal Vangelo di San Matteo. Ci troviamo di fronte ad una profezia accompagnata musicalmente da un brano di Bach. Anche a questo punto della sceneggiatura Pasolini prescrive l'utilizzo di Bach come funzione identificativa del *motivo profetico* e per questo motivo siamo portati ad identificare questo brano del commento musicale con i momenti basati su tematiche che si ricollegano alle antiche scritture. Il coro, utilizzato in una sua parte strumentale, accompagna poi Erode nel suo spostamento dall'interno del palazzo al cortile dove ci sono i Magi ad attenderlo, per poi concludere in un momento di stasi armonica.

Dopo la visita dei Magi e l'avvertimento dell'Angelo, la famiglia di Gesù raccatta le sue cose per fuggire in Egitto. La scena è accompagnata dal coro finale della *Matthäus-Passion*. Anche in questo caso il suo impiego viene utilizzato dal regista per conferire alla fuga una predeterminazione data dalle profezie bibliche. Questo è evidente proprio dalla voce fuori campo che recita:

dall'Egitto ho chiamato il figlio mio⁴⁸

48 Matteo 2,15

In realtà non si tratta di una profezia in quanto il profeta Osea parla dell'esodo di Mosè, ma San Matteo utilizza liberamente il passo conservando il significato locale, volendo basare l'esodo di Gesù su una profezia.

L'esilio viene quindi rappresentato, come in numerose altre sequenze del film, dall'esclusivo utilizzo di musica ed immagini. Maria e Giuseppe reagiscono all'apparizione dell'Angelo con semplice accettazione. Non si fermano a riflettere, a discutere, a pensare. Si affidano invece totalmente al destino di cui sono al contempo protagonisti e vittime. La situazione si riflette anche sul paesaggio e sulla popolazione che parallelamente alla precedente sequenza del battesimo, si caratterizza per coralità e ruralità. I primi piani dei ragazzini che partecipano al dolore dell'esilio sono carichi di «violenta sincerità dei sentimenti», come dichiara il regista parlando in generale del sottoproletariato in un'intervista rilasciata ad Enzo Biagi nel 1974. Questi affetti si riverberano, a partire dagli stessi fuggitivi, sulla popolazione, sull'ambiente e giungono a noi con il valore aggiunto della musica. Nella sequenza si scorge un sordo rimando alla contemporaneità, che ci permette di capire come per il regista la messinscena della vita di Gesù sia, per valore traslato, la messinscena di avvenimenti che si ripetono sempre uguali anche nella società moderna.

Ecco l'eterna scena di una fuga [...] i ricordi raccolti nel silenzio [...] i luoghi cari che restano indietro, inesorabilmente, laggiù nel silenzio di tutte le mattine per tante volte uguali l'una dall'altra, e oggi così terribilmente diverse.⁴⁹

In una delle ultime sequenze del film, infine, ossia quando Gesù viene arrestato nel giardino degli Ulivi, l'uso del coro bachiano assume la stessa funzione: quella di identificare il tema profetico. Il culmine della scena, dato soprattutto dalla musica, coincide con il bacio di Giuda a Gesù. Come afferma Alessandro Cadoni:

Il rapporto di Cristo con colui che fa sì che il suo destino si compia non poteva

49 P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, p. 494

essere commentato se non dal “motivo profetico”, ancora il tema ferale.⁵⁰

4.2.2. Il motivo profetico come predestinazione divina

L'altro brano della *Matthäus-Passion* che Pasolini utilizza nel *Vangelo secondo Matteo* è una famosa pagina bachiana: l'aria *Erbarme dich, mein Gott*. Anche questo brano ritorna ben quattro volte, anche se viene presentato verso la metà del film, e preserva ancora la funzione identificativa del motivo profetico. Ma in questo caso il tema profetico assume, come afferma giustamente Magaletta, un valore più particolare: «la predestinazione di un popolo nei confronti di Dio», e continua dicendo che «questa gente infatti ha un destino di sofferenze che Gesù gli ha predetto».⁵¹ Questa tematica viene identificata alla stessa maniera in tutte le quattro sequenze in cui viene utilizzata l'aria bachiana. Nella sequenza delle beatitudini esiste uno scarto notevole tra questa intenzione e il reale risultato audiovisivo del film. In questa sequenza, infatti, è possibile percepire la musica come esageratamente distaccata da quello che viene rappresentato ed è necessaria una considerevole conoscenza del brano e delle sacre scritture per riuscire a decifrare il collegamento semantico tra i due *media*.

Nella sequenza delle beatitudini vediamo il Cristo parlare agli apostoli «affinché sappiano il motivo della sua missione e perché abbiano fede».⁵² In questo passo del *Vangelo*, Gesù afferma che chi è destinato al regno dei cieli sono i poveri e gli oppressi, mostrando così la predestinazione dell'uomo di fronte a Dio. Il legame tra il tema del destino divino e la pagina bachiana è sottile e può essere ricercato, come osserva Magaletta, nel testo dell'aria scritto da Picander:

Abbi pietà mio Dio di me, in grazie delle mie lacrime. Guardami, cuore e occhi

50 A. CADONI, *La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: Accattone e Il Vangelo secondo Matteo* cit., pp. 21-28

51 G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini* cit., p. 288

52 *Ibid.*, p. 295

piangono dinanzi a Te.⁵³

Per capire in maniera chiara l'utilizzo di questa aria è necessario considerare la sua ricorrenza nella sequenza in cui Gesù viene interrogato da un ricco. Il giovane chiede al Cristo come si deve comportare per guadagnarsi il regno dei cieli dopo aver rispettato i comandamenti di Mosè. Gesù lo invita a donare tutte le sue ricchezze ai poveri e di seguirlo. Gesù commenta il rifiuto del suo interlocutore dicendo che è impossibile che un ricco entri nel regno dei cieli. Si può capire, quindi, come la musica di Bach svolga la funzione identificativa del tema profetico della predestinazione del popolo di fronte a Dio. In questo caso infatti Gesù afferma che un ricco è predestinato a perire all'inferno piuttosto di essere accolto nel regno di Dio. Sempre di più diventa chiara inoltre la trama di rimandi entro cui si costituisce il commento musicale.

Ancora una volta ritorna lo stesso brano nella sequenza del Monte degli Ulivi, quando Gesù viene a conoscenza dal padre del suo destino di morte e quando dopo il giudizio dei sacerdoti Pietro rinnega il suo maestro per paura di morire. Gesù, infatti, aveva predetto che il discepolo lo avrebbe rinnegato tre volte prima del canto del gallo e in questa sequenza si compie il destino di ogni uomo già determinato da Dio.

4.2.3. Il motivo profetico come destino di morte

L'identificazione con le tematiche profetiche della musica di Bach nel *Vangelo secondo Matteo* si ripercuote in maniera indiretta anche nell'Adagio del Concerto per violino, archi e continuo in Mi maggiore BWV 1042. Giuseppe Magaletta identifica il brano con «*il motivo della sfida*»,⁵⁴ giustificando la sua affermazione in luce al fatto che in due sequenze accompagnate dall'Adagio, Gesù sfida verbalmente i dogmi della cultura ebraica firmando la propria condanna a morte. La tematica principale di queste sequenze però è quella della morte, la conseguenza delle predicazioni di Gesù, come

⁵³ *Ibid.*, 288

⁵⁴ *Ibid.*, 296

destino scelto da Dio e designato dalle antiche scritture.

L'Adagio di Bach è presentato alla seconda predicazione di Gesù alla gente di Cafarnao. Il concerto da cui l'Adagio è tratto è strutturato al modo di Vivaldi (Allegro – Adagio – Allegro assai), di cui Bach riprende il rapporto tra violino solista ed orchestra. La relazione tra il solista e l'orchestra trova un suo parallelo nelle immagini in cui, dialetticamente, Gesù parla con la gente.

Tra la provocazione e la risposta è presentato l'Adagio nelle sue prime quattro battute. Viene poi ripreso un'altra volta a metà predicazione per proseguire ed esporre anche il contrappunto tra violino ed orchestra. Il brano identifica, come già detto, il tema di morte «che si presenta musicalmente nei toni gravi e profondi della cantabilità del violino solista sul disegno ostinato del ripieno».⁵⁵ L'Adagio assume quindi una valenza simile a quella attribuita al coro finale della *Matthäus-Passion* di Accattone. Come avevamo già visto, la tematica della morte è una costante nella produzione cinematografica 'nazional-popolare' del regista, presente chiaramente nei suoi primi film: *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*. I personaggi di questi film

vivono costantemente all'ombra delle morte. Il loro destino, presagito sin dalle prime battute della loro vicenda, sembra essere annunciato anche dalle colonne sonore di questi tre film che sono contrassegnate musicalmente con dei temi di morte, veri e propri *Leitmotiv* che contrappuntano le loro gesta.⁵⁶

In *Accattone*, nella scena del pestaggio della prostituta, alcune canzoni popolari che fungono da tema funebre sono riconoscibili in *Fenesta ca' lucive*, *Barcarolo Romano* e *Madonna dell'Angeli*. In *Mamma Roma* viene indicato nella stessa sceneggiatura il Concerto in Re minore per viola d'amore e orchestra di Antonio Vivaldi come motivo funereo, che assume la connotazione di presagio di morte presentandosi nei titoli di testa come ideale *ouverture* del film. Il brano, infatti, ritornerà nella stessa pellicola

⁵⁵ R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica* cit., p. 398

⁵⁶ *Ibid.*, p. 356

nella sequenza della morte del giovane Ettore. Nel cortometraggio *La ricotta*, per concludere, si può chiaramente identificare il tema di morte con il *Dies Irae*, che accompagna le vicende del povero Stracci e della sua famiglia, e che rimanda chiaramente alla liturgia funebre e al giudizio divino.

Per quanto riguarda la sequenza della predicazione di Gesù, invece, ecco l'estratto della parte introduttiva dell'Adagio

The image displays two systems of musical notation for an Adagio. The first system consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first two staves have a 'sempre piano' marking. The second system also consists of five staves with the same clefs and key signature, continuing the musical piece.

E' in questa sequenza presentato il tema di morte perché è proprio il tono di sfida della risposta di Gesù alle domande dei ricchi che lo porterà a morire sulla croce; il brano caratterizza inoltre la sofferenza di Maria nel vedere il proprio figlio e non poterlo abbracciare. L'alternanza dei primi piani di Gesù e Maria che guarda il figlio corrispondono musicalmente all'entrata del violino, che consiste in un Sol diesis tenuto per due battute mentre l'orchestra riprende il tema, legando così la successione di sguardi in un momento di alta emotività. Per questo motivo è possibile dire che in questa parte della sequenza il brano svolge una funzione poetica in quanto esiste una congruenza espressiva tra il fraseggio del violino e gli sguardi dei due personaggi e si verifica quindi un sincronismo tra il gesto melodico e il montaggio filmico.

La seconda ricorrenza dell'Adagio avviene quando, dopo l'uccisione di Giovanni il Battista, Gesù si apparta con i suoi discepoli ai quali dice che il suo destino è quello di morire a Gerusalemme sulla croce, dopo aver subito calunnie e torture. Quindi si incamminano verso Gerusalemme per arrivare nel giorno delle Palme. Il presagio della morte di Gesù, presente nella sequenza della predicazione a Cafarnao, viene ora enunciato come realtà. Il brano, oltre ad identificare il tema della morte, carica di ineluttabilità le parole di Gesù. Il tema di morte, infatti, si confonde in un certo senso con quello del destino divino.

Le considerazioni fatte a proposito della predicazione a Cafarnao sono simili a quelle che si possono fare per l'ultima sequenza alla quale viene ancorato l'Adagio bachiano, in quanto Gesù «pone gli stessi sacerdoti di fronte alle loro responsabilità spirituali».⁵⁷ Saranno proprio le parole di Gesù che spingeranno i sacerdoti a cercare un modo per farlo morire. Gesù dice loro: «Il regno di Dio sarà tolto a voi e dato a chi lo farà fruttificare», e prosegue: «perché molti sono chiamati ma pochi eletti». Anche in questo momento della pellicola si percepiscono musica ed immagini come due bande estremamente separate, che entrano perfino in collisione tra di loro. Al momento della visione, la funzione del brano non è chiara e i due *media* non pervengono allo spettatore in maniera unitaria. Le intenzioni e le motivazioni entro cui si può spiegare l'utilizzo di questo brano non sono di facile individuazione, in quanto alla visione del film non è immediato il collegamento tematico tra le tre sequenze in cui viene adoperato l'Adagio. L'utilizzo di un brano come marcatore di personaggi e tematiche dovrebbe presupporre la facile identificazione dello stesso. Per questo si può affermare che l'utilizzo del *Leitmotiv* in Pasolini non è funzionale alla facilità di fruizione del prodotto audiovisivo, che come affermano Adorno e Eisler è tipico del cinema hollywoodiano, ma può essere spiegato solamente se si considerano le implicazioni intellettuali che ne sono sottese. Si può affermare che in alcuni casi la scelta di identificare una precisa tematica con un determinato brano è istintiva. Significativa a riguardo è un'affermazione dello stesso regista:

⁵⁷ G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini* cit., p. 291

Prima ancora di pensare ad *Accattone*, quando pensavo genericamente di fare un film, pensavo che non avrei potuto commentarlo altrimenti che con la musica di Bach; un po' perché è l'autore che amo di più; e un po' perché per me la musica di Bach è la musica a sé, la musica in assoluto... Quando pensavo ad un commento musicale, pensavo sempre a Bach, irrazionalmente, e così ho mantenuto, un po' irrazionalmente, questa predilezione iniziale.⁵⁸

4.2.4. Il tema della serenità e del conforto di Dio

Gli altri brani tratti dalla produzione bachiana svolgono dei ruoli più marginali rispetto a quelli della *Matthäus-Passion*. L'Adagio del Concerto per oboe, violino e archi in Do minore BWV 1060 si scosta anche tematicamente dai brani visti in precedenza. Il secondo movimento del concerto, preso nella sua parte iniziale, ritorna per due volte: quando l'angelo annuncia la morte di Erode e mentre Gesù moltiplica i pani e i pesci. In entrambe le sequenze il brano svolge una funzione identificativa del tema della serenità accompagnando dei momenti di vita comune nel deserto.

Nella prima delle due sequenze viene ritratta la famiglia di Gesù oramai cresciuto ed è caratterizzata da una distensione rispetto alle sequenze di violenza, ossia la fuga da Betlemme e la strage per mano di Erode I, che la precedono nel film. Il clima è felice e giocoso, è un quadretto familiare dalle tinte chiare. L'Adagio di J. S. Bach permette di caricare le immagini di valenza emotiva, in quanto ci porta al sentimento di gioia dell'allegria quotidiana di una famiglia.

Allo stesso modo, nella sequenza della moltiplicazione dei pani e dei pesci, la famiglia diventa in senso allargato la piccola comunità entro cui Gesù vive, opera e predica. In questa scena la fiducia che l'uomo pone nel Signore è ricambiata da Dio, il quale permette la vita anche nel deserto dove le condizioni di vita sono atroci. Le poche parole di misericordia di Gesù e le grida di vitalità e gioia della gente sono presenti

⁵⁸ P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, p. 2844-2879

assieme alla musica. La dolcezza del brano permette di caratterizzare semanticamente le immagini presentate nella sequenza.

4.2.5. Il *Dona nobis pacem* dalla Messa in Si minore BWV 232

Per concludere con le ricorrenze della musica di Bach, è necessario prendere in considerazione un altro brano del compositore tedesco: il *Dona nobis pacem* tratto dalla *Messa in Si minore BWV 232*. E' possibile capire l'utilizzo di questo brano a partire dalle sue stesse ricorrenze.

La prima volta che viene presentato il *Dona nobis pacem* è nella sequenza della seconda guarigione la quale è costruita parallelamente al precedente miracolo. In entrambe le sequenze infatti sono accostati due brani, il primo⁵⁹ a commento della presentazione del malato e delle sue sofferenze e il secondo⁶⁰ ancorato ai momenti successivi della guarigione. Nel caso della sequenza di cui stiamo parlando, e in particolare per quanto riguarda l'utilizzo del *Dona nobis pacem*, l'esplosione⁶¹ della musica di Bach svolge la stessa funzione del *Gloria* africano nella sequenza del lebbroso. Il lamento del blues *Jazz dark waste night* si risolve nel finale della messa bachiana come lo stridente Adagio aveva trovato catarsi nel *Gloria* africano.

Due musiche (la messa di Bach e la messa congolese) di origine differente prese nel loro momento corale funzionano alla stessa maniera da canto festoso. Il popolo è gioioso per la guarigione e perché il suo Dio è benevolo con lui. Il *Dona nobis pacem* rappresenta la risposta di Dio alla precedente preghiera fatta dall'aria n. 47 (*Erbarne dich, mein Gott*) della *Matthäus-Passion* nella sequenza delle beatitudini in cui un popolo intero chiedeva di considerare la fragilità della condizione umana. Il blues negro si pone come elemento di continuità di quest'aria che rappresentava la preghiera a Dio. Le parole di Gesù dopo la guarigione infatti rassicurano la gente annunciandogli

59 L'Adagio di Mozart per la prima guarigione e il blues *Jazz dark waste night* per la seconda

60 Il *Gloria* dal *Missa Luba* congolese per la prima sequenza e il *Dona nobis pacem* per la seconda

61 *Esplosione*: è un termine preso in prestito da Pasolini nelle sue indicazioni nella scenografia a proposito dell'utilizzo della musica di Bach.

la volontà di giustizia di Dio.

L'evangelista, nel momento in cui Gesù annuncia questa volontà di giustizia, cita il profeta Isaia. In questo modo vediamo accostata la musica di Bach ancora una volta ad un testo di un profeta, e ci permette, con sempre maggiore sicurezza, di attribuire alla musica di Bach anche la funzione identificativa delle tematiche profetiche del film.

La seconda ricorrenza del *Dona nobis pacem* si presenta quando Gesù nel tempio è arrabbiato per aver visto che la casa di Dio è usata come fosse un mercato e la gente che lo aveva accolto quando era arrivato a Gerusalemme entra nel tempio festosa. Il brano quindi funziona in un certo senso come il *Gloria* africano e veicola il tema della gioia e della vitalità popolare.

In entrambe le sequenze il brano assume diverse funzioni: quella emotiva, in quanto esprime la gioia popolare dei personaggi presenti nella scena, e quella attivatrice di emozioni, come viene definita da Cristian Cano, perché induce lo stesso spettatore ad uno stato empatico verso gli affetti degli stessi personaggi. Tuttavia il brano rappresenta semanticamente il riconoscimento della benevolenza di Dio nei confronti del popolo, e svolge principalmente la funzione identificativa di questa tematica.

E' importante inoltre considerare che la seconda ricorrenza del *Dona nobis pacem* avviene in un momento della pellicola in cui il commento musicale vede un succedersi di brani musicali in maniera magmatica ed esagerata, con il risultato di una sovrabbondanza audiovisiva per certi versi difficile da giustificare. In questa parte della pellicola infatti non è facile riuscire ad individuare facilmente la trama di rimandi fra i brani, le tematiche e le sequenze, in quanto la successione di musica e immagini risulta sempre più serrata.

4.3. Altre ricorrenze del motivo della morte

4.3.1. Gesù e Satana

Il brano utilizzato per commentare i due incontri di Gesù con Satana è la *Trascrizione per orchestra della Fuga ricercata dall'Offerta musicale di Johann Sebastian Bach* di A. Webern. Pasolini del compositore austriaco riprende una trascrizione di un brano contrappuntistico. Significativa è la scelta di utilizzare proprio la trascrizione weberniana in quanto, pur trattandosi di musica tonale, Webern compie una disgregazione centrifuga delle cellule melodiche, tramite la riscrittura dei registri e dei timbri a cui sono affidate le altezze, pur mantenendole invariate. Tramite la frantumazione strutturale e la dissociazione delle funzioni discorsive della melodia della fuga originale, Webern riesce a conferire un carattere evanescente ed aforistico al brano, nel quale singoli strumenti danno vita a singoli suoni che, se considerati in relazione al silenzio da cui provengono, si caratterizzano di un'elevata pregnanza ed autosufficienza.

Nella prima parte, la fuga potenzia il senso di solitudine del paesaggio lunare in cui Gesù prega e viene distratto dal «silenzio incombente»⁶² che è attorno a lui.

Nella seconda parte della sequenza, invece, è possibile parlare di funzione poetica in quanto sono individuabili congruenze e sincronismi tra le accentuazioni ritmico-dinamiche del brano e le immagini rappresentate nella scena. E' facilmente individuabile, anche se in certi momenti non del tutto sincronica, la congruenza espressiva tra brano e personaggi, i quali vengono identificati da particolari caratteristiche timbriche presenti alternativamente nel brano, mettendoli così in risalto come due opposte polarità e palesando il contrasto che esiste tra i due.

La seconda ricorrenza della trascrizione di Webern adempie alla funzione identificativa in quanto permette con maggiore facilità di intuire che l'albero con cui

62 *Ibid.*, p. 494

Gesù si relaziona non è nient'altro che un travestimento di Satana. Magaletta suggerisce per questo di conferire al brano la funzione identificativa del tema satanico che può essere iscritto entro il grande tema della morte rappresentato dalla musica di Bach e in particolar modo dall'Adagio del Concerto in Mi maggiore BWV 1042 e dal coro finale della *Matthäus-Passion*. Morte intensa in questo caso non come materiale e fisica, ma come mortificazione spirituale dovuta dai momenti di tentazione.

4.3.2. Le violenze della famiglia Erode come specchio della contemporaneità

Pasolini, in due momenti del suo film, cita il regista e teorico di cinema S. M. Ejzenštejn utilizzando un'opera composta da Prokof'ev per il film *Aleksandr Nevskij* (1938). L'opera⁶³ in questione conserva il titolo del film ed è una Cantata per mezzo soprano, coro ed orchestra. I brani che Pasolini utilizza per il suo film sono *La Russia sotto il dominio Mongolo* e *I crociati a Pskov*. L'intenzione di citare il regista russo è chiara se si prende in considerazione la sceneggiatura del film.

Ripetizione delle PAN, sui primi piani dei soldati assetati di sangue (secondo il gusto «espressionistico» per es. di Eisenstein, ecc. ecc.).⁶⁴

I brani di Prokof'ev per contenuti non hanno nulla a che vedere con il *Vangelo* ma Pasolini deve averli usati «per ricordo al suo maestro visto che comunque la morte, i soldati, la battaglia gli hanno dato la possibilità di utilizzare questa composizione».⁶⁵

63 La cantata per mezzo soprano, coro ed orchestra op. 78 comprende 7 brani:

- 1) La Russia sotto il dominio Mongolo
- 2) Canzone di Alexander Nevskij
- 3) I crociati a Pskov
- 4) Insorgete, gente russa
- 5) La battaglia sul ghiaccio
- 6) Morto sul campo
- 7) L'entrata di Alexander a Pskov

64 P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, p. 495

65 G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini* cit., p. 284

La musica di Prokof'ev identifica in entrambe le sequenze in cui viene utilizzato i temi dell'assassinio e della barbarie che è inscrivibile all'interno delle tematiche di morte. In questo caso la morte non è né una predestinazione, né una situazione morale, ma bensì violenza dei potenti nei confronti di innocenti. Il brano collega semanticamente le due sequenze nelle quali si compiono delle crudeltà, decise rispettivamente da Erode I ed Erode II, verso indifesi e giusti, i bambini di Betlemme e Giovanni il Battista.

Anche per questa sequenza, come quella della fuga della famiglia di Gesù, il regista si propone di parlare della contemporaneità attraverso la vita di Gesù. Pasolini nella sceneggiatura annota di «riprendere le atrocità dei corpicini uccisi, ricordando le atrocità analoghe accadute durante l'ultima guerra, nei campi di sterminio, ecc».⁶⁶

4.4. Le ricorrenze della musica di W. A. Mozart

La musica di W. A. Mozart ricopre quantitative una parte secondaria nel commento sonoro del *Vangelo secondo Matteo*. Pasolini inoltre si serve delle consulenze della sua amica e scrittrice Elsa Morante nello scegliere quali musiche del compositore austriaco montare nelle tre sequenze in cui appaiono.

4.4.1. La Maurerische Trauermusik K 477 come motivo teofanico

Dei due brani mozartiani presenti nella pellicola, quello che assume maggiore importanza è certamente la *Maurerische Trauermusik K 477*, la quale individua per stessa dichiarazione del regista il tema teofanico. Lo stesso Pasolini dice:

Molte [musiche] erano quelle su cui ho pensato e costruito delle scene che poi ho

66 P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* cit., II, p. 495

girato: la Messa Massonica⁶⁷ di Mozart, ad esempio, che è il *motivo teofanico* [*corsivo nostro*], sacrale, diciamo così, su cui ho veramente immaginato l'apparizione di Cristo al Giordano.⁶⁸

La funzione di questo brano non è di facile individuazione in quanto è possibile affermare che identifica «il tema dell'apparizione»⁶⁹ soprattutto grazie alle dichiarazioni dell'autore. Tematicamente il brano fa nucleo a sé stante.

La *Maurerische Trauermusik* è ancorata alla sequenza in cui Gesù fa la sua prima apparizione pubblica in età adulta ed avviene sulle rive del fiume Giordano dove si fa battezzare da Giovanni. Per questa sequenza è necessario analizzare la relazione che esiste tra i due brani presentati nella sequenza del battesimo. Musicalmente, infatti, si possono individuare due diversi momenti che coincidono con le due unità narrative: la prima consiste nel battesimo comunitario accompagnato dal blues *Sometimes I feel like a motherless child* e la seconda invece è l'apparizione e il battesimo di Gesù. Anche in questo caso le singole musiche sono pensate al fine di rendere il senso narrativo delle singole scene, ma se consideriamo la relazione che esiste tra i due brani vediamo in questo montaggio musicale il paradigma del cosiddetto *pastiche pasoliniano*. Come osserva con finezza Roberto Calabretto, all'interno del film

i 'piani-sequenza musicali', potremmo dire prendendo a prestito questa categoria musicale dal vocabolario cinematografico, sono evitati a scapito di un continuo montaggio, per cui il linguaggio sonoro 'esplode' ripetutamente secondo le già citate istanze di contaminazione e di contrapposizione.⁷⁰

Il discorso di Calabretto si riferisce generalmente alle scelte musicali riguardanti tutto il film ma nella sequenza di Giovanni Battista al Giordano possiamo trovare un caso

67 Con Messa Massonica Pasolini intende riferirsi alla *Maurerische Trauermusik*.

68 AA. VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1977, p. 122

69 Così viene definito da Magaletta a pagina 296 del suo lavoro precedentemente citato.

70 R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica* cit., p. 318

esemplare di questa operazione, che si allinea con l'idea di cinema e di montaggio cinematografico che ha Pasolini.

Nel mio cinema [...] il piano-sequenza è completamente sostituito dal montaggio.

[...] un montaggio che renda [la] linearità il più possibile sintetica.

Questa affermazione trova realizzazione anche nel commento sonoro ed è il veicolo espressivo della sua “relazione religiosa con la realtà”.

Il mio amore feticistico per le cose del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. [...] non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una.⁷¹

E' importante considerare inoltre che Pasolini ritenga che nella musica di Mozart il sacro si coniughi con il profano⁷² e che egli inserisca questa musica in un film in cui la contaminazione e la contrapposizione tra i due registri è particolarmente articolata. Il commento sonoro di questa scena è significativo anche nella sua portata espressiva. La lunga progressione, che si rivelerà altamente efficace nella sequenza finale della crocifissione, entro cui si costituisce la composizione di Mozart, si pone a commento di una sequenza costituita da un crescendo narrativo. Gesù si avvicina in anonimato confondendosi tra la gente, poi Giovanni il Battista lo riconosce. Quindi il breve dialogo che porta al battesimo e al culmine della sequenza che consiste in una carrellata all'indietro e una voce fuori campo che annuncia l'epifania di Gesù: «Questo è il figlio mio, il prediletto su cui ho posto le mie compiacenze».

La *Maurerische Trauermusik* svolge la funzione di identificare il tema teofanico, seppure in misura differente, anche nelle altre due sequenze in cui viene presentata. Una di queste è la sequenza in cui Gesù parla per la prima volta ai suoi discepoli e gli

71 P. P. PASOLINI, *Appendice. Battute sul cinema*, in *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., I, pp. 1546-1547

72 R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica* cit., p. 396

annuncia chi è, parlando loro duramente. La splendida pagina mozartiana accompagna inoltre il calvario di Gesù assumendo un carattere diverso. In prima istanza svolge una funzione espressiva in quanto la solennità del brano conferisce tragicità alla scena. La funzione identificativa del tema teofanico si palesa solamente alla ripresa del motivo mozartiano nel momento in cui «Dio [si manifesta e] si scaglia contro la terra con un violento terremoto dando dimostrazione ai poveri umani della sua potenza e della loro debolezza».⁷³

4.4.2. L'Adagio K 546 di W. A. Mozart

La parte finale dell'Adagio K 546 di W. A. Mozart riveste una parte minoritaria rispetto alle altre musiche utilizzate nel film. Il brano viene utilizzato solamente una volta nella sequenza della prima guarigione. La caratteristica più significativa di questa scelta è in primo luogo l'accostamento dell'Adagio con il brano successivo, che funziona esattamente nella stessa maniera di quello operato per l'altra guarigione e di cui abbiamo argomentato in precedenza. L'Adagio quindi crea una tensione che viene risolta con il *Gloria* africano; l'atto di guarigione demarca i due momenti musicali e narrativi.

Un'altra importante considerazione da fare a proposito del commento sonoro di questa sequenza riguarda la scelta di affidare totalmente alla musica, e in maniera significativa, compiti espressivi che sarebbero altrimenti consegnati alla dimensione verbale e in alcuni casi ad effetti ottici, dei quali Pasolini si serve limitatamente in tutta la pellicola.

⁷³ G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini* cit., 1997, p. 294

4.5. Le musiche originali di Luis Enriquez Bacalov

Come è stato già detto, e come conferma egli stesso, il ruolo di Luis Bacalov nella scelta delle musiche è stato marginale. Oltre ad alcuni consigli tecnici sulle musiche già scelte da Pasolini, Bacalov ha composto alcuni brani, nella maggior parte ridotti a frasi soliste per flauto di quattro-cinque note. Lui stesso dichiara di essere rimasto colpito nel modo di lavorare del regista, soprattutto per quanto riguarda l' "ecumenicità sonora" di cui è caratterizzato *Il Vangelo secondo Matteo*. Nel commento sonoro Bacalov vede sublimarsi l'interpretazione che Pasolini opera del Cristo e del messaggio evangelico.

4.6. Le ricorrenze del silenzio

Un'importante caratteristica del *Vangelo secondo Matteo*, che lo ricollega con gli altri film di Pasolini, è il peculiare utilizzo di immagini e musica come unici referenti espressivi. Nel film sono presenti intere sequenze in cui l'uso dei dialoghi è totalmente assente, nelle quali la narrazione e il senso sono affidati alla drammaticità visiva e sonora. In molte scene, la pellicola è persino priva della dimensione sonora, avvolta nel silenzio totale, in cui la narrazione è affidata alla pura suggestione visiva. La presenza del silenzio è una costante riscontrabile in tutta la produzione cinematografica del regista e che in alcuni casi diventa assenza di dialogo. Il silenzio è quindi inteso in senso più ampio come asciuttezza verbale, compensata dalla valenza pittorica delle inquadrature – ne è emblema il cortometraggio *La ricotta* -. Già nella scena del sogno di Accattone dell'omonimo film si può riscontrare questa peculiare poetica, la cui sequenza «merita di essere ricordata proprio per la sconvolgente efficacia della sua essenzialità».⁷⁴ Altri momenti significativi in cui ricorre questa assenza dialogica si possono riscontrare nei film appartenenti al filone chiamato

⁷⁴ S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Il Castoro, 1994, p. 28

“d'élite” come *Porcile* (1969), *Teorema* (1968) e *Medea*. Nel primo, la mancanza di dialoghi e musiche, in alcune parti specifiche della pellicola, arriva al culmine estetico ed accompagna le sequenze in cui viene rappresentato un mondo arcaico, cannibale ed a-storico.

Quello che porta Pasolini a questa scelta è in buona misura «la sfiducia nella razionalità, nel logos»,⁷⁵ che in *Medea* e *Teorema* si traduce in astrazione e silenzio.

Nel caso del *Vangelo* il silenzio si inserisce nel commento sonoro operando un forte contrasto con la straripante presenza della musica. Le motivazioni che hanno spinto il regista a compiere queste scelte vanno ricercate sia nel testo biblico che nella resa espressiva della pellicola. I dialoghi del film sono riportati fedelmente dal Vangelo secondo San Matteo e nella maggior parte dei casi l'assenza di dialoghi può essere interpretata come fedeltà al testo biblico. In alcuni casi, invece, il silenzio permette una resa espressiva delle immagini o si contrappone a momenti di esplosione sonora.

Un'interessante approfondimento di Alessandro Cadoni prende in considerazione la valenza spirituale e riflessiva del silenzio nelle Sacre Scritture ed in generale in tutte le religioni. Cadoni infatti afferma che «nel Vecchio Testamento⁷⁶ il silenzio di Dio significa un mancato intervento nella vita dell'uomo, e può essere tragico o benevolo per l'uomo stesso. Con la rivelazione di Cristo nel Nuovo Testamento cessa per sempre il silenzio divino».⁷⁷

Dopo i titoli di coda il film si apre con il silenzio che accompagna gli sguardi di Maria e Giuseppe. Le successive inquadrature, fino all'annuncio divino, sono caratterizzate da una accumulazione sonora che parte dal silenzio totale dei primi piani di Maria e Giuseppe sino al rumore di voci e di gente che lavora della città di Nazareth. Il silenzio sordo entro cui si situano le prime inquadrature non è funzionale alla comprensione verbale, ma è un silenzio che lascia spazio alle immagini. La prima sequenza infatti “è

⁷⁵ A. CADONI, *Paesaggio a-sonoro nel cinema di Pasolini. La poetica del silenzio*, «XAOS. Giornale di confine», I n.3, 2003/2004, url: http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/14.htm

⁷⁶ Con Vecchio Testamento Cadoni intende riferirsi all'Antico Testamento

⁷⁷ *Ivi*

costruita in modo tale che la consequenzialità delle immagini costruisca di per sé un piano semantico compiuto”⁷⁸ e che non sia necessario l'utilizzo di musiche, rumori e dialoghi, e quindi della dimensione sonora, ai fini della comprensione.

Se si intende il silenzio in senso più ampio, quindi come assenza di dialoghi, la ricorrenza di tale poetica vede nella rappresentazione di Maria il suo coronamento. La capacità di Pasolini di narrare per immagini permette «la costruzioni di sequenze in cui la consequenzialità delle immagini costituisca di per sé un piano semantico compiuto e che non ci sia bisogno dei dialoghi per afferrarne il senso».⁷⁹ Nelle poche sequenze in cui è presente Maria, infatti, la congruenza tra dimensione visiva e dimensione sonora, affidata alle musiche di Bach e Mozart, tocca il suo apice poetico.

78 A. CADONI, *Paesaggio a-sonoro nel cinema di Pasolini. La poetica del silenzio* cit., url: http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/14.htm

79 *Ivi*

5. Conclusioni

Nel *Vangelo secondo Matteo* la colonna sonora ricopre un ruolo fondamentale nella riuscita del film. La traslazione semantica che compie Pasolini nella pellicola si può dire sia data in primo luogo dalla musica, costruita seguendo la tecnica della contaminazione stilistica, e dal suo particolare montaggio con le immagini. La musica, infatti, si costituisce all'interno di una rete di rimandi intertestuali, operando in questo modo uno sradicamento dei significati latenti intrinseci alle immagini in sé. Pasolini in questo modo trasforma la storia della vita di Gesù e la fa rivivere al di fuori dei significati attribuitigli dalla chiesa cattolica.

Nonostante sia conosciuta l'inadeguatezza tecnica e storica del regista nei confronti della musica, si può affermare con certezza che egli sia consapevole delle potenzialità del sonoro in un testo audiovisivo e che faccia le sue scelte con determinazione: è sempre chiaro in lui, al momento della stesura di un film, il ruolo che la musica deve svolgere in una particolare scena. Nella sceneggiatura del *Vangelo secondo Matteo*, infatti, si possono trovare numerose indicazioni musicali ricche di aggettivi e descrizioni.

L'importanza del commento sonoro del *Vangelo secondo Matteo* è data, inoltre, dal grado di sintesi delle caratteristiche presenti negli altri suoi film. La contrapposizione di stili differenti, la presenza di lunghi silenzi, l'accostamento di sacro e profano sono elementi presenti già in *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*. Nel *Vangelo secondo Matteo* queste caratteristiche coesistono assieme e funzionano in maniera circolare, creando un universo unico e significante. Nel film ci sono caratteristiche, inoltre, che preludono alle pellicole successive, come ad esempio l'utilizzo di musica popolare, usata in larga misura nella trilogia della vita. Si può affermare, quindi, che le scelte musicali del regista rispecchino in generale la poetica del suo cinema e di tutta la produzione artistica. I principali elementi stilistici che caratterizzano l'intera opera dell'artista friulano ritornano in maniera del tutto simile proprio nella colonna sonora

del *Vangelo secondo Matteo*.

Il gusto per il *pastiche* è una caratteristica chiaramente presente, non solo nel *Vangelo secondo Matteo*, ma in tutte le opere di Pasolini. La coesistenza di stile colto e di stile comico è il tratto fondante della poetica dell'artista e arriva nel commento sonoro del *Vangelo secondo Matteo* al suo apice estetico.

6. Tavole

6.1. Tavola cronologica sequenza per sequenza dei brani

Titolo sequenza	Brano/i
Titoli di testa	<i>Gloria dalla Missa Luba Congolese</i>
	<i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>
L'angelo si rivela a Giuseppe	<i>Gloria dalla Missa Luba Congolese</i>
L'incontro con Erode	<i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>
La visita dei Magi	<i>Sometimes I feel like a motherless child</i>
La fuga	<i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>
La strage	<i>Alexander Nevskij</i>
L'annuncio dell'angelo	Adagio dal Concerto in Do minore BWV 1060
	<i>Sometimes I feel like a motherless child</i>
Il battesimo	<i>Maurerische Trauermusik K. 477</i>
Le tentazioni di Cristo	<i>Trascrizione per orchestra della fuga dall'Offerta Musicale</i>
Gesù chiama gli apostoli	<i>Oh! Ma vaste steppe</i>
Gesù parla	<i>Maurerische Trauermusik K. 477</i>
La guarigione	Adagio dall' <i>Adagio e Fuga K. 546</i>
	<i>Gloria dalla Missa Luba Congolese</i>
Le beatitudini	<i>Erbarme dich, mein Gott</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>
La seconda guarigione	<i>Jazz dark waste night</i>
	<i>Dona nobis pacem</i> dalla Messa in si minore BWV232
La moltiplicazione dei pani e dei pesci	Adagio dal Concerto in Do minore BWV 1060
La predicazione di Cafarnao	Adagio dal Concerto in Mi maggiore BWV 1042
Gesù e il ricco	<i>Erbarme dich, mein Gott</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>
L'uccisione di Giovanni Battista	<i>Alexander Nevskij</i>
L'annuncio del destino di Gesù	Adagio dal Concerto in Mi maggiore BWV 1042
Gesù a Gerusalemme	<i>Gloria dalla Missa Luba Congolese</i>
La rabbia di Gesù	<i>Dona nobis pacem</i> dalla Messa in si minore BWV232
Gesù e Satana	<i>Trascrizione per orchestra della fuga dall'Offerta Musicale</i>
Gesù e i sacerdoti	Adagio dal Concerto in Mi maggiore BWV 1042
Gesù e la folla	<i>Vi Zhertvoiu pali</i>
Il monte degli Ulivi	<i>Erbarme dich, mein Gott</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>
L'arrivo dei soldati	<i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>
Il giudizio dei Sacerdoti	<i>Erbarme dich, mein Gott</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>
Giuda si pente	<i>Jazz dark waste night</i>
La crocifissione	<i>Maurerische Trauermusik K. 477</i>
Il Golgota	<i>Oh! Ma vaste steppe</i>
Resurrezione	<i>Gloria dalla Missa Luba Congolese</i>

6.2. Tavola delle ricorrenze dei brani

Brano	Sequenza
Gloria dalla Missa Luba Congolese	Titoli di testa
	L'angelo si rivela a Giuseppe
	La guarigione
	Gesù a Gerusalemme
	Resurrezione
<i>Sometimes I feel like a motherless child</i>	La visita dei Magi
	Il battesimo
<i>Oh! Ma vaste steppe - Vi Zhertvoiu pali</i>	Gesù chiama gli apostoli
	Gesù e la folla
	Il Golgota
<i>Wir setzen uns mit Tränen nieder</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>	Titoli di testa
	L'incontro con Erode
	La fuga
	L'arrivo dei soldati
<i>Erbarme dich, mein Gott</i> dalla <i>Matthäus-Passion</i>	Le beatitudini
	Gesù e il ricco
	Il monte degli Ulivi
Adagio dal Concerto in Do minore BWV 1060	Il giudizio dei Sacerdoti
	L'annuncio dell'angelo
Adagio dal Concerto in Mi maggiore BWV 1042	La moltiplicazione dei pani e dei pesci
	La predicazione di Cafarnaò
	L'annuncio del destino di Gesù
<i>Dona nobis pacem</i> dalla Messa in si minore BWV232	Gesù e i sacerdoti
	La seconda guarigione
<i>Trascrizione per orchestra della fuga dall'Offerta Musicale</i>	La rabbia di Gesù
	Le tentazioni di Cristo
<i>Alexander Nevskij</i>	Gesù e Satana
	La strage
	L'uccisione di Giovanni Battista
W.A. Mozart, <i>Maurerische Trauermusik K. 477</i>	Il battesimo
	Gesù parla
	La crocifissione

7. Bibliografia

7.1. Fonti

P. P. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo (sceneggiatura)*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema* (2 voll.), a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, I, pp. 485-652

ID. , *Confessioni tecniche*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema cit.* , II, pp. 2769-2794

ID. , *La musica nel film*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema cit.*, II, pp. 2795-2796

ID. , *Cerco Cristo fra i poeti*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema cit.*, II, pp. 2839-2843

ID. , *Una visione del mondo epico-religiosa*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema cit.*, II, pp. 2844-2879

ID. , *Il cinema secondo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini. Per il cinema cit.*, II, pp. 2890-2907

ID. , *Studi sullo stile di Bach*, in *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte* (2 voll.), a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 1999, I, pp. 86-87

ID. , *Il "cinema di poesia"*, in *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte cit.*, I, pp. 1461-1488

ID. , *Appendice. Battute su cinema*, in *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., I, pp. 1541-1554

ID. , *Osservazioni sul piano sequenza*, in *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., I, pp. 1555-1561

ID. , *Il non verbale come altra verbalità*, in *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., I, pp. 1592-1595

ID. , *Il cinema e la lingua orale*, in *Pasolini. Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., I, pp. 1596-1599

ID. , *Con Pier Paolo Pasolini*, a cura di E. Magrelli, Roma, Bulzoni, 1977

ID. , *Amado mio; Atti impuri*, Milano, Garzanti, 1982

7.2. Monografie

AA. VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1977

A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, a cura di L. Pellizzari, Venezia, Marsilio, 2005

R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999

G. MAGALETTA, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Urbino, Quattro Venti, 1997

V. J. PROPP, *I canti popolari russi*, Torino, Einaudi, 1976

R. CHIESI, *Sonorità impure e ambigue nel cinema di poesia. Gli ossimori musicali di "Salò", la polifonia di "Nouvelle vague"*, in *Musica, Storia, Cultura ed educazione*, a cura di C. Assenza e B. Passannanti, Milano, Franco-Angeli, 2001, pp. 200-209

S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Il Castoro, 1994

A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979

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

7.3. Saggi ed articoli

A. CADONI, *La musica di Bach nel cinema di Pier Paolo Pasolini: "Accattone" e "Il Vangelo secondo Matteo"*, «Quaderni Casarsesi», IX, 2004, pp. 21-28

A. CADONI, *Paesaggio a-sonoro nel cinema di Pasolini. La poetica del silenzio*, «XAOS. Giornale di confine», I n.3, 2003/2004, consultabile online alla pagina web: http://www.giornalediconfine.net/anno_2/n_3/14.htm

G. AICHELE, *Translation as De-Canonization: Matthew's Gospel According to Pasolini*, «Cross Currents», CI n. 4, 2002, pp. 524-324

P. TAVIANI, V. TAVIANI, *Paysages*, «Cachiers du Cinema», Hors-Série, Éditions de l'Étoile, 1981