

Il corpo e la voce. Le poesie di Pasolini ‘dette’ dall’autore

Silvia Martín Gutiérrez
(Universidad Autónoma de Madrid)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – In May 1962 Pier Paolo Pasolini began recording some of his poems for the RCA Italiana record label. His participation, edited by Sergio Bardotti, begins the «Edizioni letterarie» series in which there will be collaborations with Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale or Salvatore Quasimodo. This project marks the turning point of the RCA in the studios of via Tiburtina and as regards contemporary Italian literature, it calls into question the possible benefits of recording the voice of poets on the written text. For Pasolini, it represents the opportunity to deal with his voice for the first time as an author-reader. But not only that, in the act of reading the tercets of the text chosen for the recording, the unpublished *La Guinea*, he reworks the poem by bringing this new multimedia medium closer to the modus operandi of Pasolini’s laboratory. From the following recording with RCA; the readings in the films for Rai and Rsi up to the debate held in Lecce in October 1975. In this essay we will retrace all the moments in which the poet reads his poems aloud.

Keywords – Italian RCA; Pier Paolo Pasolini; poems read by the author; sound recording.

Abstract – Nel maggio del 1962 Pier Paolo Pasolini comincia le registrazioni sonore di alcune delle sue poesie per la etichetta discografica RCA Italiana. La sua partecipazione, curata da Sergio Bardotti, dà inizio alla collana «Edizioni letterarie» in cui ci saranno collaborazioni con Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale o Salvatore Quasimodo. Questo progetto segna il momento di svolta della RCA negli studi di via Tiburtina e per quanto riguarda la letteratura contemporanea italiana, mette in discussione i possibili benefici della registrazione della voce dei poeti sul testo scritto. Per Pasolini, presuppone l’opportunità di confrontarsi per la prima volta con la sua voce in quanto autore-lettore. Ma non solo, nell’atto di leggere le terzine del testo scelto per la registrazione, l’inedito *La Guinea*, rielabora la poesia avvicinando questo nuovo mezzo multimediale al modus operandi del laboratorio pasoliniano. Dalla seguente registrazione con la RCA, le letture nei filmati per la Rai e la Rsi fino al dibattito tenutosi a Lecce nell’ottobre 1975 in questo saggio ripercorreremo tutti i momenti in cui il poeta legge a voce alta le sue poesie.

Parole chiave – Pier Paolo Pasolini; poesie dette dall’autore; RCA Italiana; registrazione sonora.

Martín Gutiérrez, Silvia, *Il corpo e la voce. Le poesie di Pasolini ‘dette’ dall’autore*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 168-183.
silviamgutierrez@gmail.com
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20454>
finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Silvia Martín Gutiérrez
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La filologia dovrà tener conto, forse, in futuro, del *textus ne varietur* stabilito “a voce”, su nastro, dall'autore stesso (è il caso di Ungaretti, e di molti altri). Per la prima volta, la “viva voce” di un poeta può esser chiamata a testimoniare dell'intenzione originaria, nel processo ecdotico.¹

Siamo alla fine del 1961 e la Rca Italiana² sta ampliando la sua sede di via Tiburtina, nella periferia industriale di Roma. Al contempo, il produttore fiorentino Ennio Melis³, direttore artistico della Rca, sta assumendo uno staff di musicisti arrangiatori molto giovani. Alcuni di essi si sono appena diplomati al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, come Ennio Morricone; altri invece hanno già esperienze in altre case discografiche, come Luis Bacalov. Melis ingaggia anche parolieri come Franco Migliacci e Sergio Bardotti. Bardotti ha iniziato una collaborazione con l'Rca Italiana come produttore e autore di testi, ma presto diventerà direttore artistico dell'azienda. Quindi, il primo lavoro di Bardotti nella rinnovata Rca non è legato alla musica ma alla letteratura. È, insomma, un momento di svolta per la casa discografica italiana: sta per cominciare l'età d'oro della *Città della musica*.

Ufficialmente, nel marzo 1962 vengono inaugurati i nuovi studi di registrazione a via Sant'Angelo 7, centralizzando così in uno stesso complesso tutte le fasi dell'intero processo produttivo⁴. Nella sede polivalente di via Tiburtina ci sono diversi studi, a seconda delle necessità del lavoro. Lo studio A, quello più rilevante, è destinato alle registrazioni delle orchestre. Poi, quello B, di medie dimensioni, si usa per registrare le voci, strumenti, colonne sonore e anche per realizzare i doppiaggi cinematografici. Ci sono anche gli studi C e D, quest'ultimo in particolare sarà quello destinato a ospitare la collana «Edizione Letterarie», un progetto in cui i poeti italiani contemporanei dovranno confrontarsi con le loro opere.

Il 1962 è per Pier Paolo Pasolini l'anno in cui viene pubblicato il romanzo *Il sogno di una cosa*⁵ mentre lavora al film *Mamma Roma*⁶. Accompagnato dagli amici Dacia Maraini e Alberto Moravia, oltre che dal produttore Alfredo Bini, Pasolini si reca in Kenya e Zanzibar per completare la stesura del suo nuovo progetto cinematografico *Il padre selvaggio*. Tuttavia, questo film non

¹ C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 9.

² Radio Corporation of America è stata un'azienda di elettronica statunitense, fondata nel 1919 dalla General Electric.

³ E. Melis, *Storia della RCA. La grande pentola*, a cura di A.M. Angiolini Melis, E. De Bartolo, Genova, Zona, 2022.

⁴ È molto interessante il servizio fotografico dell'inaugurazione custodito dall'Archivio Luce Cinecittà.

⁵ *Il sogno di una cosa* è il primo romanzo di Pier Paolo Pasolini, scritto nel 1949-50 ma pubblicato solo nel 1962 e originariamente intitolato *I giorni del Lodo De Gasperi*.

⁶ Nel 1962 uscì il primo album da solista di Endrigo, intitolato *Sergio Endrigo*, che decise di incidere una traduzione in italiano di una delle poesie friulane di Pasolini de *La meglio gioventù, Il soldato di Napoleone* (1954).

vedrà mai la luce⁷. In questo periodo, il poeta abita nel quartiere Monteverde, in un appartamento in via Giacinto Carini 45, nello stesso condominio in cui abita la famiglia Bertolucci⁸. È proprio qui che avvengono i primi incontri fra Pasolini e Sergio Bardotti⁹, appuntamenti che hanno come obiettivo principale quello di organizzare le registrazioni di alcune poesie pasoliniane in una collana della Rca¹⁰. Prima dell'inizio delle registrazioni sonore con i poeti, nel 1959, la Rca chiede a Ennio Morricone di provare a convincere Pasolini a scrivere un componimento poetico. Questo lavoro avrebbe fatto parte delle iniziative per il centenario dell'Unità d'Italia, un disco che, secondo Morricone, «apparve ma presto scomparve e non se ne seppe più nulla»¹¹.

Nel 1962 diversi poeti italiani partecipano a questa nuova collezione discografica. Tutti leggono alcune delle loro poesie, sottolineando così il fatto di essere allo stesso tempo autori e lettori. Come riferito nei *gatefold* dei primi cinque dischi¹², questa collana è basata su *La loro voce, la loro opera*. Molto interessanti sono le registrazioni dei poeti Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo. In entrambi i dischi, infatti, vengono incluse riflessioni degli autori sul processo multimediale, sul passaggio dalla scrittura alla lettura, sull'oralità della poesia. Ad esempio Montale, che non crede molto ai benefici delle registrazioni, afferma:

Sono sempre dell'avviso, già da me in altre occasioni espresso, che la poesia non abbia nulla da guadagnare da una dizione ad alta voce, tanto peggio se resa con esperto artificio o arte di attore. La vera voce della poesia può essere solo colta da un intimo ascolto, sulla pagina. Ha forse lo stesso metallo indefinito della reminiscenza e della nostalgia, e come tale resta, in ultimo, al di là, impronunciabile [...]. Se l'esperimento è riuscito, e di questo ormai giudicherà chi mi ascolta, avrò contribuito con il mio primo volume a quella biblioteca fonografica che Leopardi, nello Zibaldone, preconizza per un'umanità cogli occhi stanchi di leggere.¹³ (IMG. 1)

Quasimodo pensa, invece, che leggere le poesie non significhi necessariamente una perdita e afferma:

Si dice anche, e molto si è scritto in proposito, che le poesie non sopportino il dominio della voce, che i poeti bisogna leggerli soltanto con gli occhi. Questo può essere anche vero; ma uguale sorte

⁷ A. Bini, *I primi passi del regista Pasolini*, capitolo II: *Il padre selvaggio*, «L'Europeo», 28 novembre 1975, p. 13.

⁸ S. Bardotti, *Una severità piena di misteriosa dolcezza*, in P.P. Pasolini, *Meditazione orale*, Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 18-21.

⁹ I dischi del 1962 hanno come curatore anche Paolo Bernobini, quelli del 1963 soltanto Bardotti.

¹⁰ La sua prima collaborazione per il mondo discografico è stata con una delle sue attrici feticcio, Laura Betti. L'attrice registrò nel 1960 con L'orchestra di Piero Umiliani l'album *Laura Betti*, che comprendeva due canzoni di Pasolini, *Valzer della toppa* e *Maeri Teresa Detta Paszija*. I testi del poeta furono musicati da Piero Umiliani.

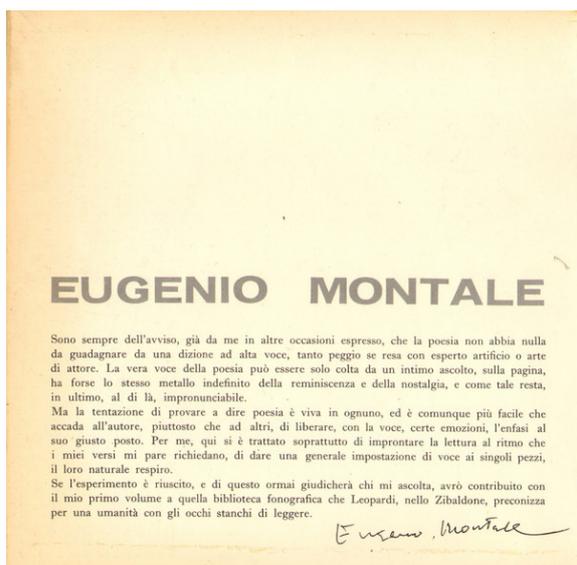
¹¹ E. Morricone, *Riscopri con la mia musica la Meditazione di Pasolini*, intervista di Valerio Cappelli, «Il Corriere della sera», domenica 21 luglio 2013, p. 26.

¹² I primi dischi sono quelli dedicati alle poesie di Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo e Vittorio Sereni. Sebbene la stampa annunciassero la registrazione di altri tra i quali Leonardo Sinigaglia, Sergio Solmi e Alfonso Gatto, questi dischi non videro mai la luce.

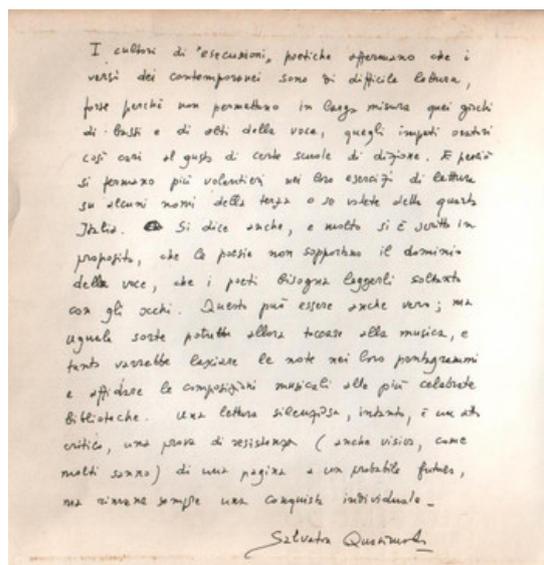
¹³ Brano tratto dal volumetto presente nel Disco Rca del 1962 intitolato *Eugenio Montale da Ossi di Seppia* (IMG. 1).

potrebbe allora toccare alla musica, e tanto varrebbe lasciare le note sui loro pentagrammi e affidare le composizioni musicali alle più celebrate biblioteche.¹⁴ (IMG. 2)

Dobbiamo fermarci un attimo su un'opinione comune a questi due poeti, entrambi d'accordo nel respingere senza esitazioni il lavoro dei *recitatori* di poesie, cioè degli esperti della dizione: «i cultori di esecuzioni poetiche affermano che i versi dei contemporanei sono di difficile lettura, forse perché non permettono in larga misura quei giochi di bassi e di alti della voce, quegli impulsi sonori così cari al gusto di certe scuole di dizione. E perciò si possono più volentieri nei loro esercizi di lettura, su alcuni nomi della terza o su parole della quarta Italia. Si dice anche, e molto si è uniti in proposito, che la poesia non appartiene al dominio della voce, che i poeti bisogna leggerli soltanto con gli occhi. Questo può essere anche vero; ma ugualmente potrebbe allora toccare alla musica, e tanto varrebbe lasciare le note sui loro pentagrammi e affidare le composizioni musicali alle più celebrate biblioteche. Una lettura silenziosa, infatti, è un atto critico, una prova di resistenza (anche visiva, come molti sanno) di una pagina a un probabile futuro, ma rimane sempre una conquista individuale».¹⁵



IMG. 1



IMG. 2

Nel momento in cui la collana viene presentata al pubblico, la Rca sottolinea la qualità delle recitazioni poiché i poeti scelti «si rivelano spesso interpreti del tutto eccezionali, scalzando il pregiudizio assai diffuso che un autore non sia adatto a fornire la “voce” ai propri versi»¹⁶. Tuttavia, non tutti i poeti sono stati valutati buoni dicatori di poesia. Ungaretti è considerato come un buon lettore delle proprie poesie, come uno straordinario esecutore anche in televisione; mentre Montale è invece giudicato un lettore pessimo, meramente passivo.

Un altro dei caratteri fondamentali della collana è quello di servire anche come contenitore di materiale d'archivio, cioè oltre alle voci dei poeti possiamo accedere anche a scritti, documenti, autografi, testimonianze degli autori stessi o di critici illustri con l'obiettivo di costruire una vera e propria *biblioteca sonora*¹⁷.

¹⁴ *Ibidem* (IMG. 2).

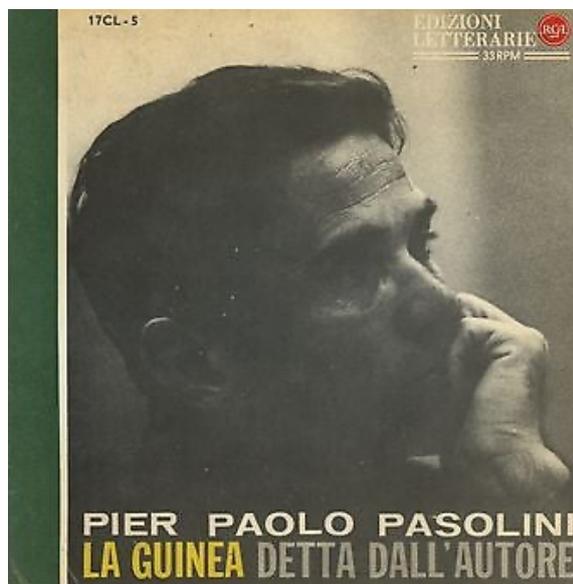
¹⁵ Disco Rca 1962, *Salvatore Quasimodo*. Da «Acque e terre» e «Oboe sommerso».

¹⁶ *Le voci dei poeti*, «Il Corriere della sera», sabato-domenica 10-11 novembre 1962, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*. Nei primi dischi della collana esiste uno scopo che va al di là della semplice registrazione sonora, incorporando manoscritti delle poesie poi lette dagli autori. Per Pasolini questo è assai rilevante: questa lettura per i dischi gli serve per fare correzioni e si trasforma in una versione alternativa rispetto alla prima stesura, quella edita da Garzanti.

Nel mese di maggio di questo stesso anno, Pasolini si reca nella sede della Rca per registrare, nello studio D, diverse sue poesie¹⁸: *Il canto popolare* (1952-1953)¹⁹, *Le ceneri di Gramsci* (1954)²⁰ e *Terra di Lavoro* (1956)²¹. Ma per il disco l'autore sceglie un poemetto inedito, intitolato *La Guinea*²², un lungo testo composto di ben settanta terzine²³.

Questo componimento era stato scritto dall'autore solo tre mesi prima della registrazione, dopo un viaggio in Africa. Dalla biografia di Pasolini ci si rende conto che all'epoca della composizione della poesia non era mai stato in Guinea, ciononostante i versi del poemetto riflettono le immagini e le esperienze da lui vissute negli altri paesi afri-



IMG. 3

cani. La Guinea si confermerà come il paradigma del suo *Terzo Mondo*.

È quindi proprio la registrazione di Pasolini a inaugurare la collana «Edizioni letterarie». Il formato scelto per questi dischi rimarrà quasi immutato finché sarà in vita la serie della Rca. Nei dischi editati per la collana «Edizioni letterarie», soltanto lui si concentra su una unica poesia. La copertina ci mostra un primo piano di una sua fotografia scattata da Glauco Cortini, un fotografo di scena molto conosciuto all'epoca (IMG. 3).

Dentro, possiamo leggere due delle terzine del poema:

Mostrare la mia faccia, la mia magrezza –
alzare la mia sola, puerile voce –
non ha più senso: la viltà avvezza
a vedere morire nel modo più atroce
gli altri, con la più strana indifferenza.

¹⁸ Non abbiamo certezze sulla registrazione anche della poesia *10 giugno*, ma su internet si può sentire Pasolini che legge questo componimento: cfr. P.P. Pasolini, *10 giugno*, in *Poesia in forma di rosa* (1964), in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. I, Milano, Mondadori, 2003, p. 1099.

¹⁹ La poesia è apparsa per la prima volta su «Nuovi Argomenti», 17-18, novembre 1955 - dicembre 1956, pp. 72-82, ora in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 818.

²⁰ P.P. Pasolini, *Il canto popolare*, in *Le ceneri di Gramsci* (1957), in *Tutte le poesie*, cit., p. 881.

²¹ La poesia è apparsa per la prima volta su «Nuovi Argomenti», 26, maggio - giugno 1957, pp. 62-67, ora in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 1626.

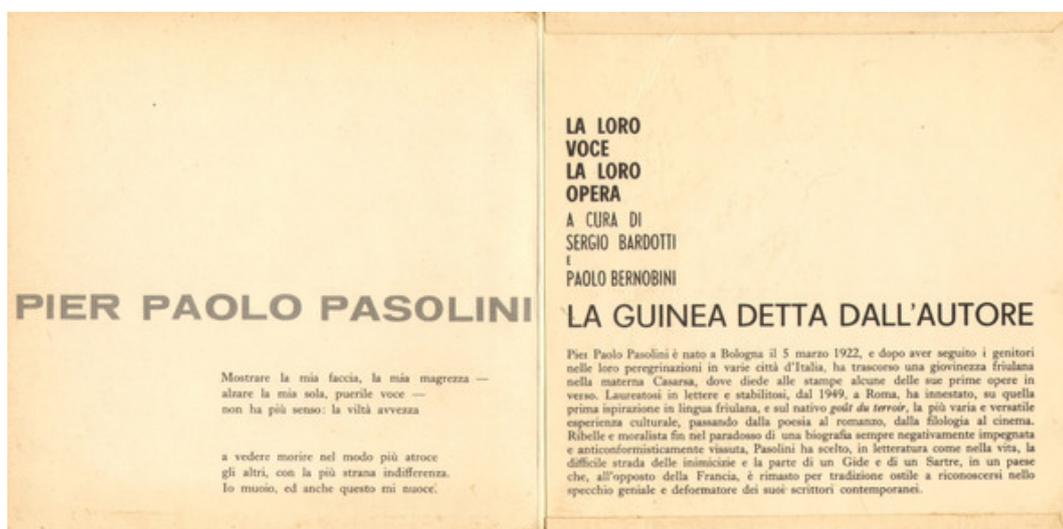
²² La poesia è apparsa per la prima volta su «Palatina», 6, 21-22 giugno 1962, pp. 3-9, ora in *Tutte le poesie*, cit., pp. 620-628.

²³ Pasolini aveva fatto leggere alcune delle sue poesie ad altri. È il caso della poesia *10 giugno* nell'episodio *La ricotta*, parte del film collettivo *RO.GO.P.A.G.* (1963) letta da Orson Welles, o del testo *Marilyn* interpretato da Bassani per *La rabbia* (1963). Si ha notizia di un'esecuzione musicale di questo testo da parte di Laura Betti nel *Giro a vuoto* del 1962, con le musiche di Marcello Panni, ma purtroppo non ne è rimasta alcuna traccia discografica.

Io muoio, ed anche questo mi nuoce.

Insieme ai versi troviamo anche una piccola, ma suggestiva, biografia dell'autore. Pasolini viene paragonato a Gide e Sartre, ai quali era stato avvicinato altre volte²⁴ e ai quali egli stesso aveva fatto riferimento nei suoi scritti²⁵. Inoltre, Pasolini viene rappresentato anche come il *diverso*²⁶, attraverso la metafora dello specchio. Tuttavia, se leggiamo il resto delle biografie, quelle degli altri poeti che si trovano all'interno dei *gatefold*, ci accorgiamo che esse sono meramente descrittive:

Ribelle e moralista fin nel paradosso di una biografia sempre negativamente impegnata e anticonformisticamente vissuta, Pasolini ha scelto, in letteratura come nella vita, la difficile strada delle inimicizie e la parte di un Gide e di un Sartre, in un paese che, all'opposto della Francia, è rimasto per tradizione ostile a riconoscersi nello specchio geniale e deformatore dei suoi scrittori contemporanei.²⁷ (IMG. 4)



IMG. 4

²⁴ Cfr. La federazione del Pci di Pordenone, 26 ottobre 1949, cit. in *Cronologia*, in *Pasolini. Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. CIX: «Prendiamo spunto dai fatti che hanno determinato un grave provvedimento disciplinare a carico del poeta Pasolini per denunciare, ancora una volta, le deleterie influenze di certe correnti ideologiche e filosofiche dei vari Gide, Sartre e di altrettanto decantati poeti e letterati, che si vogliono atteggiare a progressisti, ma che in realtà raccolgono i più deleteri aspetti della generazione borghese».

²⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Lettera a Luciano Serra*, 12 aprile 1949, in *Pasolini. Lettere 1940-1954*, cit., p. 354: «Non condivido affatto le tue idee su Penna e su Gide, che ammiro incondizionatamente».

²⁶ Cfr. *Cinéastes de notre temps. Pasolini l'enragé*, video di Ina France, luglio 1965, <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i08078741/pier-paolo-pasolini-et-l-independance> (ultima consultazione: 25 giugno 2024): «Io ho rappresentato, credo, per i lettori borghesi italiani quello che viene definito il diverso o l'altro da sé. Cioè la mia presenza stessa, non soltanto erano le contestazioni al sistema capitalistico borghese, per la mia critica e per la mia ideologia (che del resto è la critica di milioni e milioni d'italiani), ma proprio per quello che io stesso ero».

²⁷ Trascrizione dal *gatefold* del disco (IMG. 4).

Durante la registrazione, Pasolini non si limita a leggere le terzine del suo testo. Va ben oltre, realizzando correzioni e rivedendo la propria opera mentre la legge ad alta voce²⁸. Ma questi cambiamenti ne *La Guinea* non saranno gli ultimi²⁹. Il poemetto ha infatti diverse fasi elaborative: la prima nel febbraio 1962; la seconda creata a maggio dello stesso anno, durante la registrazione del disco; la terza nel mese di giugno, quando finalmente appare³⁰ sulla rivista parmense «Palatina»³¹ e, infine, la quarta, che fa parte della raccolta *Poesia in forma di rosa* edita da Garzanti nel 1964³².

Questo modus operandi, così abituale e caratteristico della produzione pasoliniana³³, ci porta dalle registrazioni al concetto di *laboratorio*³⁴. Per laboratorio intendiamo una forma compositiva in cui sperimentazione stilistica e riflessione sui sistemi espressivi si incontrano ed entrano in dialogo, talvolta anche in maniera contraddittoria³⁵. La rilettura, e anche la rielaborazione delle opere pasoliniane sono ricorrenti. Ricordiamo anche le parole dell'autore nell'intervista con Jean-Michel Gardair nel 1971 in cui, interrogato sull'evoluzione delle sue poesie, rispose: «Ho cercato di classificarli io stesso, anche se in realtà sono un unico poema, continuamente ripreso e interrotto»³⁶. A tal proposito, è interessante ricordare anche la nota introduttiva di *Bestia da stile?*:

Ho scritto quest'opera teatrale dal 1965 al 1974, attraverso continui rifacimenti, e quel che più importa, attraverso continui aggiornamenti: si tratta, infatti, di un'autobiografia [...]. Nell'estate del 1974 ho deciso di smettere. Con gli aggiornamenti, ma non con i rifacimenti (per cui l'opera è rimasta ancora per più di un anno inedita: chiudendosi così il decennio 1965-1975).³⁷

Nel leggere le proprie poesie diventa 'autore-lettore' e il lettore delle sue opere verrà trasformato in 'lettore-ascoltatore'³⁸. Quindi, come sottolinea Alessandro Mistrorigo³⁹, una poesia di

²⁸ Nel *gatefold* del disco il curatore dell'edizione affermava che il dattiloscritto originale con le correzioni autografe sarebbe stato riprodotto nella parte stampata del *long playing* delle poesie di Pasolini – progetto che non vide mai la luce.

²⁹ Riguardo alle correzioni di questo poemetto consiglio di leggere il saggio di G. Tellini, «*La Guinea* di Pasolini, «Nuovi Argomenti», 59-60, luglio-dicembre 1978, pp. 7-24.

³⁰ P.P. Pasolini, *La Guinea*, «Palatina», cit.

³¹ «Palatina» fu un trimestrale di lettere e arti sotto la direzione del critico d'arte Roberto Tassi.

³² P.P. Pasolini, *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa. 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1964, pp. 10-18.

³³ Questo modo di lavorare con le poesie sarà determinante anche per le sceneggiature: realizza diverse versioni, cambia e riprende singole parole che modificano il senso delle scene e dei film.

³⁴ P.P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti 'en poète' per una linguistica marxistica)*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 69.

³⁵ Cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 17.

³⁶ P.P. Pasolini, *Intervista a Pier Pasolini (1971)*, a cura di J.M. Gardair, «Stanford Italian Review», II, 2, 1982, pp. 46-48, ora anche in «Poetry Criticism», a cura di C.T. Gaffke, M. Haerens, 17, Gale, 1997.

³⁷ P.P. Pasolini, *Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979, p. 195.

³⁸ G. Cavallo, R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. IX.

³⁹ Raccomando di consultare il progetto Phonodia, un archivio multimediale dedicato alla poesia in cui le registrazioni delle voci dei poeti e i loro testi si presentano in una speciale configurazione che promuove l'ascolto della poesia, lo studio delle sue implicazioni a livello cognitivo ed emozionale e la ricerca su temi come il ruolo

cui esiste una registrazione sonora si dà non solo come testo o come audio, ma anche come qualcos'altro, nato dall'articolazione tra testo e audio, che la trasforma in una sorta di testo 'sdoppiato'.⁴⁰ Tra questi due mezzi, quello scritto e quello orale, ne appare uno nuovo definito per la sua natura intermediale⁴¹. Come detto da Gichary, nel libretto dedicato a Ungaretti: «Chi legge un testo poetico dovrebbe essere insieme dicitore e regista-critico di se stesso, dal momento che critica e lettura convergono»⁴².

Quando Pasolini legge ad alta voce le terzine del poemetto *La Guinea* diventa autore-lettore e usa la propria voce come elemento di riscrittura. Quindi il lettore-ascoltatore del disco si rende conto rapidamente che quello che sta ascoltando non è una semplice esecuzione della poesia. Anzi, si accorge che la voce dell'autore sta disegnando un testo completamente diverso nella misura in cui aggiunge elementi come il dinamismo, il ritmo o l'enjambement. Ciò che interessa a Pasolini di quest'operazione, come nota Manzoli, è «recuperare quell'oralità che sta all'origine della poesia stessa, ma ancora più: indagare cosa accade alle parole quando passano dalla pagina al corpo, quando da segni grafici si fanno segni orali attraverso la voce»⁴³.

La poesia, che parla innanzitutto con i ritmi⁴⁴ e con i suoni, quando è letta dall'autore è condizionata dalle competenze linguistiche e poetiche che questo ha. Così, viene rafforzato il suo ruolo di autore, che esercita sul testo un alto grado di autorità⁴⁵ per quanto riguarda la sua trasposizione al *medium-voce*⁴⁶. La poesia letta dal suo autore risuona in armonia con le intenzioni originarie, poiché ascoltarsi parlare sarebbe un'operazione assai importante quanto essere riflesso in uno specchio⁴⁷. Eugenio Montale, nella sua registrazione del 1962 sottolinea la rilevanza della sua lettura in quanto depositaria del ritmo da lui voluto, dando alle poesie: «una generale impostazione di voce ai singoli pezzi, al loro naturale respiro»⁴⁸.

In un'intervista con Sergio Arecco, nel 1972, Pasolini afferma che la sua opera poetica non può mai essere un *oggetto*, perché è sempre *in lavorazione*:

della voce nel linguaggio. Il sito è disponibile online al link: <https://pric.unive.it/progetti/phonodia/home> (ultima consultazione: 25 giugno 2024).

⁴⁰ A. Mistrorigo, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, in L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020, p. 98.

⁴¹ I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Revue Inter-médialités», 6, 2005, pp. 43-64: 46.

⁴² E. Giachery, *Ungaretti a voce alta ed altre occasioni*, Roma, Nuova Cultura, 2008.

⁴³ G. Manzoli, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2001, p. 64.

⁴⁴ Occorre avere presente l'idea di Contini sul ritmo poetico come fattore che riguarda l'insieme, lo schema mentale dell'enunciato, il valore specifico (anche grammaticale) di una parte del discorso rispetto alle altre e, infine, la realizzazione timbrica della parola: cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1933-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

⁴⁵ Secondo Barthes, l'atto di scrittura agisce inevitabilmente da ostacolo all'intenzione dell'autore, in quanto il significato non è quello che egli ha voluto dire, bensì ciò che l'opera significa per i diversi lettori. Cfr. R. Barthes, *Il brucio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 4: «Lo scrivere non può designare un'operazione di registrazione [...] bensì ciò che i linguisti chiamano un performativo [...], nella quale l'enunciazione non ha altro contenuto che l'atto stesso con il quale si enuncia».

⁴⁶ A. Mistrorigo, *Phonodia*, cit., p. 101.

⁴⁷ M. Dolar, *A voice and nothing more*, Cambridge, Mit Press, 2004, p. 39.

⁴⁸ Disco RCA 1962 intitolato *Eugenio Montale da Ossi di Seppia*.

Non è né un merito né un demerito, ma credo che poche poesie siano fatte per essere lette “ad alta voce” (a essere orali) come lo sono le mie. Esse infatti non sono che raramente “oggetto”, sono quasi sempre (e senza che io lo volessi – da letterato ambizioso) sospese, in lavorazione. Erano confessioni, perorazioni, meditazioni: insomma monologhi, proprio come quelli dell’Amleto.⁴⁹

In questi termini si esprime l’autore anche nella celebre intervista televisiva con Enzo Biagi, girata nel 1971 ma trasmessa soltanto dopo la morte di Pasolini: «io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata»⁵⁰.

Se Pasolini ritiene che la poesia è una merce inconsumabile ed anche che le sue poesie non possono diventare oggetti poiché sono in costante trasformazione, pare desumibile che non fosse molto soddisfatto dal risultato dei dischi della Rca. Così come accade con il teatro⁵¹, Pasolini non avrà un’esperienza positiva con le registrazioni sonore. Parliamo di delusioni sia personali che pratiche: «il teatro è un mondo privo d’interessi, senza amore per l’attualità e senza amore per il proprio lavoro. Mi dà l’impressione di un orchestrale che tratta con distacco il proprio divino strumento – come spesso mi è capitato di osservare, nelle registrazioni alla Rca o altrove»⁵².

Nell’anno seguente, Pasolini partecipa di nuovo nella collana della Rca. Questa volta con il poema *Poesia in forma di rosa*, che appartiene alla raccolta omonima della Garzanti, pubblicata nel 1964⁵³. Questa poesia è una sorta di preghiera laica, un miserere pronunciato mentalmente ma anche urlato di fronte a un immaginario interlocutore. Il formato è quello che abbiamo già descritto per il disco del 1962 con alcune modifiche all’interno. La foto di copertina fatta da Glauco Cortini viene accompagnata dal dattiloscritto della poesia con le correzioni autografe dell’autore nel *gatefold* (**IMG. 5**); poi, all’interno della copertina, ci sono alcuni testi con le opinioni su Pasolini espresse da autori come Giancarlo Virogelli o Mario Socrate. Nelle parole de Virogelli:

Non fosse altro, Pasolini lavora a ridare al poeta – e cioè all’uomo – una più grande statura, più umana, più sociale... Pasolini lavora a questa crescita, a questa dilatazione – non più privata – dell’anima; vuole salvare l’uomo operando una clamorosa riconciliazione tra il

⁴⁹ S. Arecco, *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Partisan edizioni, 1972, p. 68.

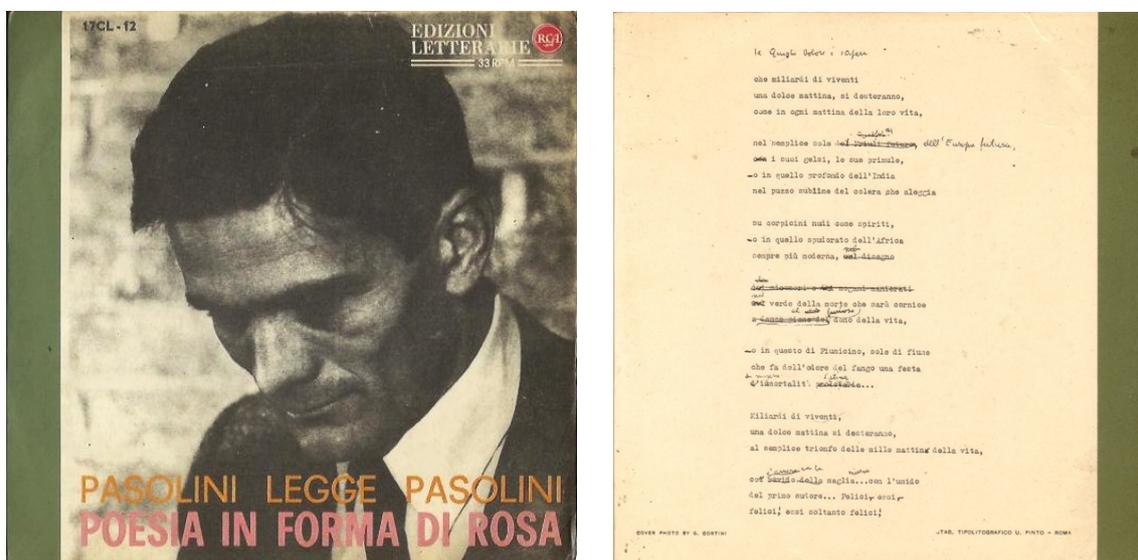
⁵⁰ P.P. Pasolini, *Terza B, facciamo l’appello*, intervistato da Enzo Biagi, 1971. Il video dell’intervista è disponibile online al link: <https://www.teche.rai.it/2017/03/enzo-biagi-e-pierpaolo-pasolini-un-confronto/> (ultima consultazione: 25 giugno 2024).

⁵¹ Cfr. M.A. Bazzocchi, *Pasolini: il corpo in scena*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2002, p. 9: attraverso il teatro l’autore tentò di conferire alla parola un doppio valore come «lo strumento della razionalità borghese, e per questo il corpo deve ribellarsi a lei, ma la parola può tornare a risuonare di quella vocalità originaria che condivide con linguaggio poetico».

⁵² G. Carioti, *Fui antimoderno, sognai Platone. Note di un antico incontro con Pasolini*, «Rivista Machina, Spettacolo e comunicazione», I, 1, aprile 1977, p. 17.

⁵³ Di questo compendio esistono due edizioni, la prima pubblicata nel mese di aprile e la seconda nel maggio dello stesso anno, con eliminazione di refusi e varianti considerevoli di lezioni e struttura.

poeta dannato e il mondo condannato, e sull'empietà comune che arriva a far sfolgorare una pietà per tutti.⁵⁴



IMG. 5

Le registrazioni destinate alla collana «Edizioni Letterarie» finiscono nel 1963. Nel 1970 Ennio Morricone, che doveva scrivere un testo da inserire nel disco commemorativo per le celebrazioni di Roma Capitale, recuperò il testo scritto da Pasolini nel 1959: «così come si registrò per l'evento dell'unificazione nazionale»⁵⁵. Nel brano, intitolato *Meditazione orale*, Pasolini guarda l'Unità d'Italia attraverso la lente della Capitale: «Roma è al centro di questo pezzo»⁵⁶. Poi, nel 1995 si pubblica un Cd che contiene questa collaborazione fra Pasolini e Morricone, ma ormai in una Rca nelle mani del Bertelsmann Music Group⁵⁷, in cui sono state incluse anche le poesie registrate nel 1962 per il primo disco (IMG. 6).

Nel 1966 l'antropologo e storico delle religioni Alfonso Maria Di Nola intervista Pasolini nella sua casa di via Eufrate. Il filmato, che andrà in onda dalla Rai nel 1968, si intitola *La preghiera dell'uomo – un mondo che cambia*.⁵⁸ Il poeta, da sempre attratto anche da discipline umanistiche extra-letterarie, dichiara una particolare predilezione per l'antropologia.

Ho aggiunto alla mia esperienza esistenziale anche degli interessi specifici. Cioè linguistici, per esempio. Ma anche etnologici e antropologici. Non ne ho un'informazione scientifica, ma ne ho la

⁵⁴ Trascrizione dal *gatefold* del disco.

⁵⁵ E. Morricone, *Riscopri con la mia musica la Meditazione di Pasolini*, cit., p. 26.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ F. Sciannameo, *Reflections on the Music of Ennio Morricone. Fame and Legacy*, Lanham (MD), Lexington Books, 2020, p. 91.

⁵⁸ Questo intervento appartiene al programma *Mondo rurale e religione* (1968) e andò in onda il 9 agosto del 1968.

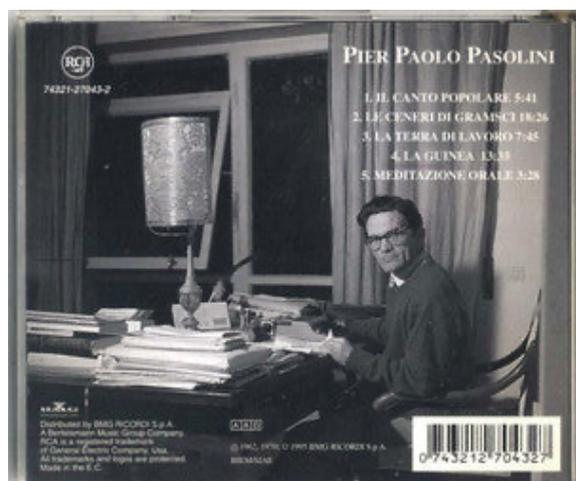
conoscenza che deriva da un profondo interesse. È tutto questo che mi fa stupire di fronte alla totale ignoranza della maggior parte degli intellettuali italiani... su questi problemi.⁵⁹

Di Nola è testimone del progressivo allargamento degli interessi pasoliniani, tant'è che nei diversi colloqui avuti con il poeta dichiara:

Le nuove acquisizioni gli consentono così di rappresentarsi, secondo un'immagine fortemente deformata che riflette e rivive, nel fondo, la lezione gramsciana sulle società subalterne, le culture arcaiche del nostro Paese. Partendo da quella che è stata occasionalmente la sua unica esperienza di economie contadine, il Friuli, delinea a monte della sua presenza poetica attuale, assunta a misura del tempo storico vissuto attualmente in Italia, gli universi plurimi delle civiltà regionali, con i loro dialetti e le loro visioni del mondo.⁶⁰

Nei fotogrammi del filmato della Rai, vediamo Pasolini che legge alcuni dei suoi versi d'impronta cristiana e dialoga con l'antropologo sulla religiosità nella cultura contadina. Per questa occasione, il poeta sceglie la poesia *La religione del mio tempo* (1957-59)⁶¹, testo omonimo della raccolta del 1961⁶². I versi scelti vengono a rafforzare il discorso che fa Pasolini nella conversazione con Di Nola, incentrato sulla lacerazione fra pulsione e storia⁶³. Questo documento audiovisivo è tra i primi in cui ascoltiamo la voce di Pasolini e vediamo il poeta recitare i suoi versi.

Da questo momento in poi, Pasolini reciterà alcune delle sue poesie in diversi filmati. In quanto autore che legge le proprie opere in formato audiovisivo, il poeta mette in gioco diversi elementi: il corpo, lo spazio e il rapporto con gli altri. Adesso, nel formato video, l'oralità della poesia diventa un dispositivo multimediale nella connessione fra linguaggio e performatività⁶⁴. Occorre, però, innanzitutto chiarire che cosa intendiamo per performativo. Si tratta di un concetto introdotto dal filosofo del linguaggio John L. Austin nel corso di Harvard *How to do things with the words*⁶⁵ che ha il significato di 'costitutivo di realtà' e 'autoreferenziale'⁶⁶.



IMG. 6

⁵⁹ A. Di Nola, *Pasolini e l'antropologia. I mondi arcaici*, «La Stampa», 3 gennaio 1976, p. 3.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, 1957-59, poi in ID., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961 ora in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 985.

⁶² Il poemetto *La religione del mio tempo* è diviso in sei capitoli e scritto in terzine rimate.

⁶³ Cfr. M. Recalcati, *Pasolini: il fantasma dell'Origine*, Milano, Feltrinelli, 2022, p. 19.

⁶⁴ Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 63.

⁶⁵ Cfr. J.L. Austin, *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 47.

⁶⁶ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011, p. 55.

Dal linguaggio del corpo del poeta emerge un ritmo che è legato all'atto della lettura ad alta voce. La voce è intesa come un gesto unico e particolare, così come unico e particolare è ogni corpo: quando un individuo si esprime attraverso la propria voce, le sue parole non perdono mai il loro status espressivo, «le parole, infatti, non sono segni, ma espressioni»⁶⁷. Quindi, nell'atto della lettura è l'autore stesso a restituire la realtà sonora ad un testo già fissato sulla pagina.

Nel filmato della Rai, Pasolini è seduto in una delle poltrone del salotto di casa, in un piano di figura intera che permette di vedere lo spazio che lo circonda. La telecamera lo fissa in un piano generale, ma non frontalmente. Infatti, lo vediamo sempre da una angolazione laterale e non in un piano frontale, che permetterebbe di fissare l'attenzione sul viso del poeta. Pasolini tiene in mano il libro da cui trae il testo che sta leggendo a Di Nola, non fa nessun movimento: in realtà, si tratta di una lettura assai ieratica (**IMG. 7**). Il modo in cui viene girata la scena della lettura intende privilegiare l'idea di un dialogo, e non di un monologo come accadrà in altre occasioni.



IMG. 7

Nel 23 febbraio 1967 Pasolini è intervistato da Fernando Di Giammatteo per la Rsi. Da questo incontro nasce il filmato *Pier Paolo Pasolini - Le confessioni di un poeta*, una riunione intima e privilegiata in cui il poeta si racconta a tutto tondo. Giammatteo, critico cinematografico, si reca al 9 di via Eufrate, nel quartiere romano Eur. Lì lo aspettano Pasolini e sua madre, Susanna Colussi. Durante l'intervista Pasolini legge alcune poesie, in primo luogo *Le ceneri di Gramsci* (1954)⁶⁸ e poi *Supplica a mia madre* (1961)⁶⁹. In altri filmati della Rai, Pasolini legge *Le belle bandiere* (1962)⁷⁰ e *Un aeroplano dove si beve champagne, Caravelle da L'alba meridionale* (1964)⁷¹.

⁶⁷ U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 14.

⁶⁸ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 818.

⁶⁹ ID., *Supplica a mia madre* (1961), in *Tutte le poesie*, cit., p. 1102.

⁷⁰ ID., *Le belle bandiere* (1962), in *Tutte le poesie*, cit., p. 1175.

⁷¹ ID., *L'alba meridionale* (1964), in *Tutte le poesie*, cit., p.1234.

L'immagine canonica dello scrittore, seduto in una poltrona rossa con fiori oppure davanti alla scrivania, era già stata fissata attraverso molteplici servizi fotografici. Nei filmati, Pasolini sceglie questi luoghi che ormai funzionano come spazi simbolici, potenziando la sua figura d'intellettuale.

Il filmato della Rsi comincia con un piano americano di Pasolini seduto, nello studio della casa di via Eufrate 9, che – come *Le Penseur* di Rodin – ha la mano destra poggiata sul viso (**IMG. 8**). Vediamo il piano della scrivania, gli appunti, i libri e anche un microfono e sullo sfondo lo scaffale. Prima che cominci la lettura dei versi de *Le ceneri di Gramsci*, il filmato ci mostra diversi primi piani di Pasolini, con e senza gli occhiali, in diversi spazi della casa come il salotto, il giardino e il suo studio. Dopo una dissolvenza, la macchina da presa si fissa sul poeta seduto in una delle poltrone a dondolo del salotto; il piano generale ci fa vedere questo spazio della casa (**IMG. 9**). È consuetudine che nelle foto e nei filmati il tavolo sia sempre pieno di libri e appunti ammonticchiati.

Pasolini legge il poema dal libro appoggiato sulle ginocchia. Molto velocemente la macchina da presa si muove per mostrarci un piano medio del poeta e, infine, un primo piano. Come accade con il filmato della Rai, non c'è movimento nella lettura tranne un lieve movimento della testa per guardare la telecamera. Questa staticità di Pasolini contrasta con l'atteggiamento rilassato che ha quando risponde alle domande di Giammatteo. Si tratta di un tipo di performatività che verrà fissato come canonico in altri filmati, come quello della Rai in cui vediamo il poeta leggere *Le belle bandiere*.

Quando arriva il momento della lettura di *Supplica a mia madre* vediamo un primo piano del viso di Susanna Colussi, che ascolta con aria triste la poesia 'detta' dal figlio. Dopo una dissolvenza, vediamo un piano medio di Pasolini, con la mano sinistra appoggiata sul viso mentre legge da un blocco di appunti. Di nuovo vediamo la madre che da un primo piano viene mostrata in un piano generale in cui possiamo vederla nel contesto dello spazio dello studio. In uno dei fotogrammi, la signora Susanna china il capo e con le mani incrociate, ricordando il suo ruolo di Mater Dolorosa nel film del figlio *Il Vangelo secondo Matteo*. La presenza della madre che ascolta cambia assolutamente il modello che abbiamo descritto prima. Dal momento in cui c'è lei nell'atto della lettura, tutta l'attenzione si concentra su di lui, sui suoi gesti. Così come nelle fotografie, nei filmati si crea un modello nuovo in cui Pasolini e la madre formano una sola unità.

La mia casa, con la solitudine di mia madre. Siamo due sopravvissuti, senza mai probabile pace, terrorizzati da tutto quello che ci può sempre succedere: dalla morte di Guido alla tragedia degli ultimi anni di mio padre, alla tragedia mia, sopita e neutralizzata, per qualche periodo ma sempre pronta a riesplodere, spietata, scontata, senza speranza.⁷²

⁷² ID., *La vigilia. Il 4 ottobre* (1960), in *Romanzi e racconti (1946-1961)*, cit., pp.1561-1562.



IMG. 8



IMG. 9

La presenza fisica di Pasolini non si limita ai filmati per la televisione, anzi essa si moltiplica fino a raggiungere tutti i mezzi espressivi con cui lavora il poeta. Nel cinema, dall'*Edipo re* (1967) in poi lo vedremo come attore dei suoi film, sarà un allievo di Giotto nel *Decameron* (1971) e si metterà nei panni di Geoffrey Chaucer nel film *I racconti di Canterbury* (1972).

Cosa significa la mia presenza nel *Decameron*? Significa aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza di essa: coscienza non puramente estetica, ma, attraverso il veicolo della fisicità, cioè di tutto il mio modo di esserci, totale. Non ti dico le parole pronunciate da me, con cui finisce il film, perché voglio che siano una piccola sorpresa: ma in esse l'opera si ironizza, e diviene un'esperienza particolare, non mitizzata.⁷³

L'anno 1975 è un periodo di attività frenetica per Pasolini, che è impegnato con la lavorazione del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, con la scrittura degli articoli per «Il Corriere della Sera», la partecipazione nella Frankfurter Buchmesse o il progetto fotografico con Dino Pedriali.

Tra queste attività vogliamo sottolinearne una, la performance *Intellettuale (Il Vangelo di/su Pasolini)*, ideata dall'amico Fabio Mauri e proposta per l'inaugurazione della Gam di Bologna nel maggio di quell'anno⁷⁴. Il corpo di Pasolini, vestito con una camicia bianca e seduto su una sedia al centro della stanza, si mostra agli spettatori nel buio, illuminato dall'unica luce della proiezione, come se fosse uno schermo vivente e provocando un effetto singolare: «la proiezione rivela fisicamente la nascita del 'segno intellettuale' dentro il corpo dell'autore»⁷⁵.

Il 21 ottobre Pasolini tiene un dibattito sul *Dialetto a scuola* nella biblioteca del liceo classico Palmieri di Lecce. Da un lato ci sono i professori e gli alunni e dall'altro il poeta, che inizia con una premessa che racchiude in sé una provocazione:

⁷³ ID., *Io e Boccaccio* (1970), in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2005, p. 1647.

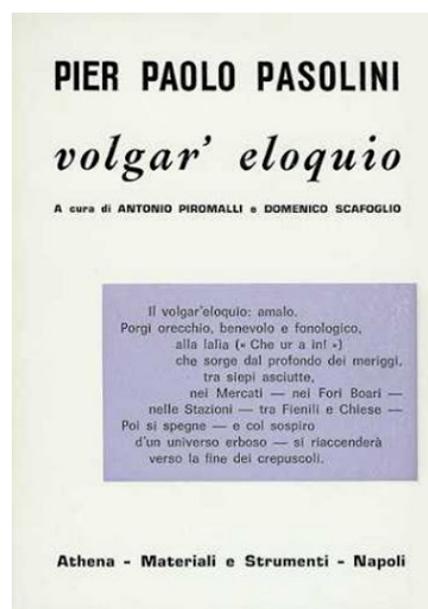
⁷⁴ Cfr. F. Mauri, *Pier Paolo Pasolini regista e performer rivive a Bologna*, «La Stampa», 3 marzo 2002, p. 25.

⁷⁵ Cfr. ID., *Attraversando lo specchio dell'ideologia*, intervista di S. Chiodi, «Reset», 100, marzo-aprile 2007, p. 89.

Devo dirvi che io non so parlare, non saprei mai fare una conferenza o una lezione, e quindi direi di passar quasi immediatamente al dibattito. Forse come spunto, come indirizzo a questo dibattito, invece che improvvisare un cappello, che non saprei fare bene, vi leggerò un pezzettino di una mia poesia, che è il monologo finale di un dramma che si chiama *Bestia da stile*, e da cui mi è venuta l'idea d'intitolare questo nostro incontro *Volgar'eloquio*.⁷⁶

Quel pomeriggio di ottobre del 1975 il poeta si reca anche a Calimera⁷⁷ per ascoltare di persona l'esibizione dei canti popolari in griko⁷⁸. Pasolini apprezza proprio la spontaneità dei canti e l'improvvisazione di quell'incontro. Dopo i primi canti popolari in griko, lo stesso Pasolini vuole ascoltare in prima persona i cosiddetti Morolòja⁷⁹, i canti delle prefiche. Di questo incontro si conserva la registrazione sonora⁸⁰ in cui possiamo sentire Pasolini che recita una poesia che, in un certo senso, si rifà ai *Cantos* di Ezra Pound⁸¹. È il monologo finale dell'opera teatrale *Bestia da stile* che nella parte finale del Frammento VI, a partire da «nel tuo fascismo privo di violenza» è una traduzione-riscrittura dell'ultima parte di un testo italo-friulano della *Nuova gioventù*, quello intitolato *Saluto e augurio*.

A Venezia, nel 26 ottobre del 1967, Pound e Pasolini si incontrarono per la prima volta, al numero 252 di Calle Querini. È Gianfranco Contini, consapevole dell'eccezionalità dell'evento, a chiedere alla Rai di filmare l'incontro⁸². In questo colloquio, Pasolini legge una delle poesie poundiane di *Lustra*: «Stringo un patto con te, Ezra Pound – | ti detesto ormai da troppo tempo»⁸³. L'intervento pasoliniano sarà edito postumo nel 1976 da Antonio Piromalli e Domenico Scafoglio, sulla base della registrazione su nastro che era stata allora effettuata⁸⁴ (IMG. 10).



IMG. 10

⁷⁶ M. Anselmo, *Pasolini sulla coscienza*, «La Stampa», 29 giugno 1987, p. 3.

⁷⁷ Un primo incontro era già avvenuto tra il 1959 e il 1960, quando Pasolini si era prestato alla stesura del soggetto per il documentario di Cecilia Mangini, *Stendali – suonano ancora*.

⁷⁸ Da segnalare a riguardo le fotografie scattate da Antonio Tommasi in cui Pasolini ascolta con molta attenzione i canti.

⁷⁹ È un canto che intonano le lamentatrici funebri, le prefiche, davanti alla bara in cui è disteso il defunto. Si tratta di componimenti costituiti da quartine, in cui il secondo e il terzo verso rimano quasi sempre, che la prefica recitava in base alla circostanza e, soprattutto, interpretandoli in base alla propria memoria personale.

⁸⁰ Il servizio fotografico che completa la registrazione sonora è custodito nell'Archivio Piromalli.

⁸¹ Specie nel frammento VI, dove cita anche i versi del poeta Giorgio Orelli.

⁸² Verrà poi trasmesso sul Secondo Canale, nella rubrica *Incontri* di Vanni Ronsisvalle, il 7 giugno 1968. L'intervista scomparve subito e non venne più ritrasmessa: cfr. F. Pivano, *Quel veneziano di Ezra Pound*, «Il Corriere della sera», 30 maggio 1984, p. 15.

⁸³ Pasolini sostituì il nome di Walt Whitman, che era presente nella poesia originale, con quello di Ezra Pound.

⁸⁴ Nel 1976 viene trascritta e pubblicata dalla casa editrice Athena di Napoli: cfr. P.P. Pasolini, *Volgar'eloquio*, a cura di A. Piromalli, D. Scafoglio, Napoli, Athena, 1976.

Il lunedì 27 ottobre del 1975 Pasolini arriva a Stoccolma, nella capitale svedese trascorre vari giorni in cui gli aspettano una serie di eventi in diversi sedi culturali. La direttrice dell'Istituto di allora, Lucia Pallavicini, è convinta che se Pasolini si fosse fatto conoscere all'interno della classe intellettuale svedese avrebbe potuto vincere il successivo Nobel per la Letteratura dopo Eugenio Montale⁸⁵. Dopo il soggiorno in Svezia fino al 31 ottobre, e la sosta a Parigi, Pasolini parte per Roma. Dei molteplici interventi del poeta in questi prolifici giorni abbiamo alcune registrazioni sonore ma in esse Pasolini non legge nessuna poesia. Tuttavia ci sono, anche ora, articoli non pubblicati, interviste concesse a Radio e TV e mai trascritte, interventi a conferenze, appunti, note. Insomma, un patrimonio tutto da riscoprire in cui le registrazioni sonore svolgono un ruolo importantissimo.

Nel maggio 1976 Fabio Mauri mette in scena la performance *Senza*, in ricordo di Pier Paolo Pasolini. Si tratta di un'azione rappresentata a tappe in cui il protagonista «è l'opera intellettuale nel suo valore reale, nel suo peso determinante nei confronti della storia e della società»⁸⁶. Nella seconda tappa, quella svolta nella galleria milanese Toselli, si proiettano contemporaneamente quattro film diversi. Al fondo, su di una camicia di Pasolini appaiono le immagini del suo film *Il Vangelo secondo Matteo*, e su altri oggetti si possono vedere fotogrammi di *Gertrud* di Dreyer, *Alexander Nevski* di Eisenstein, *West-front 1918* di Pabst. Per quanto riguarda Pasolini, la sua camicia sopra una sedia parla di una assenza e allo stesso tempo di una presenza: «l'autore è scomparso ma l'opera d'arte è ugualmente eloquente»⁸⁷.

La storia della Rca Italiana negli anni Sessanta è, quindi, un caso molto rilevante per gli studi filologici e per gli studi pasoliniani. Come detto dal filologo Corrado Bologna il momento in cui la voce è sostituita dallo schema della scrittura avviene una perdita nella potenza del discorso. Grazie, quindi, alle possibilità offerte dalle tecniche fonologiche è possibile recuperare la forza dell'oralità:

Per questo la voce è essenzialmente una metafora, di cui tutto può «esternamente» essere detto (tono, timbro, frequenza, altezza, vivacità colore, profondità, registro, ampiezza, livello ecc.), mentre nulla può venir descritto pienamente circa la sua «sostanza interna», che è quella del flusso, del brivido e del sospiro.⁸⁸

Le registrazioni sonore di Pasolini e le sue performance in diversi contesti, così come le interviste televisive e anche i dibattiti, ci permettono di apprezzare la sua voce e il suo corpo come strumenti poetici e di comprendere meglio il suo processo creativo.

⁸⁵ Cfr. S. Martín Gutiérrez, *Stoccolma, ottobre 1975*, in *Pier Paolo Pasolini. Sotto gli occhi del mondo*, a cura di M.A. Bazzocchi, S. Martín Gutiérrez, Roma, Contrasto, 2022, pp. 192-201.

⁸⁶ Cfr. F. Mauri, *Ricordando Pasolini*, intervista di L. Griglié, «Il Corriere della Sera» 20 maggio 1976, p. 6.

⁸⁷ Cfr. F. Mauri, *Senza* (significati a me noti delle proiezioni su oggetti e corpi), in *Opere e azioni: 1954-1994*, Milano, Mondadori, 1994, p. 156.

⁸⁸ C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 41.