

Dramaturgical and linguistic analysis of *...tra la Carne e il Cielo* and interview with the librettist Maddalena Mazzocut-Mis

Davide Ciprandi
dciprandi@gmail.com

...tra la Carne e il Cielo is an opera by Azio Corghi set to a libretto by Maddalena Mazzocut-Mis. The inspiration of the opera is the essay *Studi sullo stile di Bach* by Pier Paolo Pasolini, a critical analysis to Bach's violin sonatas. Mazzocut-Mis re-uses Pasolini's words in the libretto, while the music is a variation on Bach's sonatas by Corghi. The aim of this paper is the analysis of the language of Pasolini and the dramaturgical use of his words in the opera focusing on the passage from essay to libretto.

Keywords: linguistics; dramaturgy; librettology; Pasolini; Bach.

Tra drammaturgia e linguistica: analisi di ...*tra la Carne e il Cielo* e intervista alla librettista Maddalena Mazzocut-Mis

Davide Ciprandi
dciprandi@gmail.com

1. Introduzione

...*tra la Carne e il Cielo* è il titolo di un libretto scritto, o forse meglio “composto”, da Maddalena Mazzocut-Mis a partire da vari testi di Pier Paolo Pasolini. L’opera, la cui musica è composta da Azio Corghi, si presenta come un viaggio fra la prosa e la poesia di Pasolini, con stralci di brani legati fra loro dall’interesse dell’autore friulano per la musica di Bach. Spesso oscuro e non immediatamente comprensibile, il libretto è stato, per il presente lavoro, analizzato in ogni sua parte (si compone di sei parti, sei intermezzi e un finale) sia da un punto di vista linguistico, diacronico ma soprattutto sincronico, sia da un punto di vista drammaturgico.

Per quanto riguarda l’analisi linguistica, alla diacronia, ovvero allo studio delle componenti linguistiche in ottica storica, evolutiva, si è preferita un’analisi sincronica, più vicina a quella critico-letteraria, per motivi che verranno spiegati più avanti. L’analisi drammaturgica è invece volta a comprendere le scelte della librettista, che, pur rimanendo fedele agli scritti pasoliniani utilizzati, li modifica, li accosta e, in parte, li stravolge dando loro un significato, nell’opinione di chi scrive, del tutto nuovo, forse presente soltanto *in nuce* in Pasolini: insomma, aggiungendo un significato drammatico difficile da cogliere prima del passaggio da “testo letterario” a “libretto”.

Le due componenti sono strettamente legate, in quanto la drammaticità del libretto non sarebbe possibile senza la lingua del tutto particolare di un autore unico come Pasolini, e anche in quanto tale drammaticità rimane del tutto sopita alla lettura, nella versione originale, dei testi scelti da Mazzocut-Mis. Insomma, la tensione drammatica che Pasolini riversa nelle sue parole, mai casuali e mai leggere, vuole essere estrapolata e messa in primo piano da Mazzocut-Mis, e questa analisi vuole capire in che modo, e se l’operazione è stata svolta in modo efficace.

2. Assetto generale dell'opera

Come già accennato, il libretto si compone di sei parti, sei intermezzi e un finale. I “personaggi”, se è giusto definirli tali, sono soltanto due, una voce recitante maschile, le cui parole sono scritte nella parte sinistra del libretto, e un soprano solista, che legge la parte destra delle pagine. Quasi tutti i brani sono in versi, ad eccezione di alcune sezioni in prosa (nella prima parte e nel finale). A questo proposito si ha un primo dato drammaturgicamente interessante, che infatti sarà uno dei più sottolineati in questa analisi: non tutti i brani poetici del libretto nascono come poetici. Mazzocut-Mis infatti talvolta sceglie degli stralci poetici pasoliniani, tratti da *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, ma in altri punti utilizza dei testi originariamente in prosa e li trasforma in versi. Si vedrà poi nel dettaglio, quale sia l'effetto mai irrilevante di questa trasformazione, ma intanto è importante considerare che non si tratta di un tradimento o di una stranezza fine a sé stessa. Come è noto agli studiosi e ai lettori del Novecento italiano, il Pasolini poeta e il Pasolini prosatore hanno delle caratteristiche che li rendono unici nel panorama del Dopoguerra: la sua prosa risulta spesso poetica, un dato caratteristico della sua produzione, soprattutto romanzesca, è l'accostamento di momenti del tutto quotidiani (quindi prosastici) a momenti di altissimo lirismo (quindi poetici), in una alternanza continua che produce vari scompensi e un andamento complesso, mai prevedibile, fatto di nervosismo e tranquillità insieme. Basti pensare, solo come esempio, a quello che è probabilmente il suo romanzo più celebre e celebrato, *Ragazzi di vita*, in cui la quotidianità, rozza e volgare, dell'Urbe si alterna a momenti lirici inaspettati e commoventi, come i due passaggi legati alle rondini (tra l'altro, *tòpos* letterario a cui Pasolini è molto legato) o il crollo della scuola nel secondo capitolo. L'inevitabile alternanza è stata colta dalla librettista, che anche in *...tra la Carne e il Cielo* non manca di accostare momenti di lirismo a momenti di semplicità quasi quotidiana, passando da una prosasticità molto lineare (sia in prosa che in poesia) a una poeticità a tratti addirittura criptica.

Come si è detto in precedenza, si è preferita un'analisi sincronica a una diacronica. Ciò significa che, piuttosto che analizzare gli aspetti fonetici, morfologici, sintattici e lessicali in prospettiva storica, ovvero confrontando la lingua pasoliniana con la tradizione letteraria italiana, si è preferito analizzare nello specifico la lingua dell'autore di Casarsa come viene espressa nei brani scelti dalla librettista, cercando di comprenderne le ragioni poetiche. Si tratta insomma di un'analisi linguistica finalizzata alla compren-

sione dell'efficacia drammaturgica del libretto, piuttosto che alla ricerca dei precedenti storici della poesia che lo compone. Infatti, nell'opinione di chi scrive, l'analisi diacronica della lingua di Pasolini a partire da questi brani, per quanto possa essere interessante o stimolante, risulta per certi versi più sterile, in quanto *...tra la Carne e il Cielo* non è un libretto di Pasolini, ma è una rielaborazione di testi pasoliniani in vista di una loro messa in musica. È quindi più interessante indagare sincronicamente l'opera per capire le ragioni delle scelte operate da Mazzocut-Mis e Corghi, piuttosto che studiarla diacronicamente. Naturalmente, ove necessario, non mancherà qualche osservazione di carattere storico su alcuni aspetti della lingua dell'autore, soprattutto nei momenti in cui un determinato fenomeno linguistico può risultare utile alla comprensione del suo riutilizzo nel libretto: ovvero, quando una scelta della librettista si può ricondurre a un uso linguistico particolare già presente in Pasolini, esso verrà segnalato e analizzato in prospettiva storica.

In un'analisi prevalentemente sincronica, ci si concentrerà in particolare sugli aspetti più "letterari" della lingua di Pasolini/Mazzocut-Mis, come ad esempio l'utilizzo delle figure retoriche, che all'interno del libretto sembrano molto rilevanti per la definizione del percorso poetico-musicale scelto dall'autrice.

3. Parte prima (l'Amore puro e la Carne)

La prima parte del libretto può essere suddivisa, per comodità, in tre diverse sezioni: una in prosa, una in poesia per voce recitante maschile, e una sempre in poesia per soprano solista.

Il libretto inizia con la sezione in prosa, in cui parte una spiegazione di tutta l'opera: viene spiegato perché si decide di parlare di Bach, attraverso una frase sintatticamente molto semplice (una principale seguita da due subordinate allo stesso grado, fra loro accostate per paratassi), in cui anche la scelta lessicale è semplice, quotidiana, quasi infantile, con i suoi accostamenti anaforici («un po' perché [...] e un po' perché; per me la musica di Bach è la musica in sé, la musica in assoluto»). Dopo una brevissima intrusione della poesia del soprano, che poi verrà completata più avanti, si torna alla prosa, che ora passa dalla solare semplicità del primo periodo a una costruzione più articolata, con un'inversione («è la sacralità della morte, a essere in cima ai nostri pensieri») seguita da un periodo in cui il verbo viene omissso («Qualcosa di profondamente tragico, quindi vero»). Il lessico rimane sempre piuttosto semplice, ma risulta evidente come

l'intromissione del soprano divida un momento più infantilmente lineare da uno in cui la semplicità è sintomo di cupa tragedia.

Si passa poi alla seconda sezione, quella poetica per voce recitante maschile, in cui il testo non è pensato come poetico da Pasolini, ma reso tale dalla librettista. I primi tre versi presentano un evidente contrasto fra l'allitterazione del suono di fricativa alveolare sorda /s/ e le occlusive di «preghiera», come ci fosse uno stacco duro fra l'inizio e la fine del periodo. Allo stesso modo si ha uno stacco, stavolta lessicale, nel secondo periodo, in cui si ha un accostamento fra dentro («parola amorosa che serba / calore nel petto») e fuori («onde esce»). Sintatticamente, si nota qui l'omissione del verbo principale. Si ha poi di nuovo un crescendo, un aumento di velocità dato dall'accostamento di molti sostantivi con pochi verbi, soprattutto verso la fine del terzo periodo («pienezza, / vocalità, / al frammento / di canto amoroso»). Questa sezione poetica è un continuo aumentare e diminuire di tensione, in tre climax successive che vogliono figurare in poesia la «legatura / appena spezzata» evocata dall'autore. Inoltre, si rileva una sinestesia in «cantata persuasione», di cui è difficile definire il significato, e l'inversione fra soggetto e verbo, e anche fra nominativo e genitivo, in «e del violoncello sono / le corde gravi».

Giunti alla fine della climax, una nuova interruzione del soprano, poi gli ultimi versi della sezione poetica, una riflessione sull'amore.

Infine, ritorna la sezione in prosa (*Siciliano*), in cui di nuovo la sintassi e il lessico risultano più semplici della parte poetica: le uniche figure retoriche presenti sono le due antitesi «freddissimo e ardentissimo» e «la sua tenerezza e il suo strazio».

In generale, questa prima parte propone un accostamento fra una metà più complessa, che si spinge verso l'alto, verso il lirismo, ovvero la parte poetica, e una più terrena, più semplice e quotidiana, quella in prosa. La scelta della librettista di rendere in poesia la sezione centrale, quella più lirica, non fa altro che aumentare la differenza fra le due, andando quindi a focalizzare il senso del libretto in generale (...*tra la Carne e il Cielo* già esprime un accostamento ossimorico) e anche del sottotitolo della prima parte, anch'esso un'antitesi: *l'amore puro e la carne*, rappresentati rispettivamente dalla sezione poetica e da quella prosastica.

4. Parte seconda (Dalla Carne alla Luna)

Questa parte è di nuovo, come la prima, all'insegna della contrapposizione, del contrasto, come già il primo e l'ultimo verso della sezione per voce recitante sottolineano. Il

contrasto è, all'interno del significato poetico, fra le corde acute e gravi del violoncello, che già Pasolini aveva contrapposto, in un passo non utilizzato dalla librettista, come espressione della Carne e del Cielo: «tra la Carne e il Cielo, tra alcune note basse, velate, calde e alcune note stridule, terse, astratte». L'accostamento tra note (o corde) gravi della Carne e note acute del Cielo torna in questo passo, in cui sembra di nuovo che Pasolini preferisca la Carne. La prima sezione poetica (dopo il primissimo verso) descrive le corde acute, omettendo completamente i verbi, in una dimensione astratta, bloccata e statica, ma non contemplativa, quanto irritante per l'autore, come si evince anche dall'accostamento fonetico di suoni duri (occlusive sorde e vibranti: *crudo, stretto*). La seconda parte è invece molto più dinamica, ricca di verbi, accostati senza congiunzioni, soprattutto negli ultimi versi. Il contrasto è quindi presente anche nella costruzione sintattica, e tende a far apprezzare, per la sua chiarezza, la seconda parte della poesia, ovvero quella legata alle corde gravi, quindi di nuovo alla Carne.

In seguito abbiamo il primo intermezzo, tratto da *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, in cui la Carne appena esaltata viene avvicinata all'immagine della Luna, in una rappresentazione che risulta al contempo molto statica, sebbene vi sia anche un'idea di dinamismo, che però il poeta intende come dinamismo immaginato, non reale: la Luna rimanda alla staticità, alla mancanza di movimento, insomma al Cielo, che continua a contrastare con la Carne preferita dal poeta. Lessicalmente, si notano una sinestesia («le nubi [...] cadono») e un ossimoro («cadono immoti», da cui deriva anche il senso di illusionistico dinamismo: gli alberi non stanno in realtà cadendo in quanto immoti), e foneticamente si rileva l'allitterazione della bilabiale sorda /p/.

5. Parte terza (Altissimo)

Nella terza parte abbiamo di nuovo un contrasto, stavolta meno accentuato ed evidente che nella parte precedente: il contrasto è fra la sezione per voce recitante e l'intermezzo per soprano. La sezione per voce maschile si basa, in modo chiaro, sull'iterazione di vocaboli indicanti l'altezza (*Altissimo, altezza, alta*), e in generale sono presenti vocaboli che rimandano più o meno direttamente alla sfera geometrica, spaziale, matematica (*retta orizzontale, corpo, linea orizzontale*). La composizione di Bach è qui descritta in modo poeticamente aritmetico (si perdoni il possibile ossimoro), come se la musica fosse un parametro matematico (una retta) che porta da qualche parte, con una direzione precisa e «senza scampo». Si ha una evidente climax, con un crescendo sempre maggio-

re di tensione dovuto al progressivo aumentare di frasi nominali, ovvero al diminuire del numero dei verbi, fino a un ansiogeno elenco di avverbi e sostantivi («senza scampo, / senza tentazioni, / senza ritorni, / fino al finale»). Poi si ha una pausa data dai tre puntini di sospensione, un respiro, una tregua dalla tensione nervosa fino ad ora creata, e una dolce chiusa che ci riporta, dalla matematica un po' fredda e razionale, alla poesia più calda e accogliente: ...*commovente*.

Nell'intermezzo il richiamo alla razionalità è reso esplicito dal poeta («Forza / razionale e divina»), che con l'accostamento dei due vocaboli vuole al contempo sottolineare un ossimoro e cancellarlo, come se la razionalità e la passione, l'amore, fossero due facce della stessa medaglia: fatto che, se si pensa all'impressione suscitata dalla musica di Bach come descritta dal recitante, è del tutto confermato. Con questo intermezzo dolce, ma al contempo ricco di fonemi aspri e duri, come le numerose polivibranti /r/, viene stemperata la tensione precedentemente creata, fino a una chiusa con una interrogativa retorica: «C'è qualcos'altro / che amore? / Amore del proprio destino?».

6. Parte quarta (Carne)

Si passa poi alla preferenza del poeta, la Carne, che già nella prima e nella seconda sezione aveva avuto un ruolo importante. Ora è del tutto protagonista: questa parte esprime già nel titolo ciò che Pasolini preferisce. Ma, di nuovo, non mancano i contrasti e le difficoltà: anche la stessa Carne non sembra soddisfare pienamente i piaceri dell'autore (infatti si passerà poi alla quinta parte, il Dramma). Nella seconda parte si erano accostate una sezione complessa, statica, irritante, a una dinamica, semplice e sciolta, e questa seconda sezione, simboleggiante la Carne, sembrava essere la favorita, quella per cui l'autore parteggia. Nella quarta parte però la voce recitante non ha più quella ricchezza di verbi e di periodi, quella paratassi che aveva in precedenza determinato l'apprezzabile semplicità della Carne. Sintatticamente, la sezione recitata è un unico periodo, molto lungo, ma diviso in poche proposizioni, si nota una carenza di verbi che ostacola la lettura e l'ascolto. Non che questa penuria di predicati renda statico l'andamento della frase: la Carne continua ad avere quel dinamismo che la contrappone al Cielo e alla Luna, ma essa risulta (come in fondo è la carne) imperfetta nel suo dinamismo. In questo lungo periodo si parte innanzitutto con l'omissione dell'articolo determinativo, che è già un primo elemento di difficoltà alla lettura («Dolcezza carnale / canto amoroso»); si passa poi a una concordanza *ad sensum* («non finisce di dilettere»),

dove il soggetto è plurale («dolcezza e canto»), ma il verbo è alla terza persona singolare: siamo di nuovo davanti a un ostacolo. Altro problema è l'inciso «odi», sia in quanto lessicalmente un po' tradizionalista (sembra esserci un richiamo a D'Annunzio), sia in quanto l'inciso non è introdotto da nulla, è semplicemente accostato al resto del periodo. Dunque il «canto liturgico», il Cielo, la preghiera, vengono accostati alla Carne, all'amore terreno, ma in maniera, per quanto dinamica, poco lineare e a tratti complessa: banalmente, a una prima lettura risulta difficile capire che cosa l'autore sta dicendo. Verso la fine, il chiasmo fra «l'astratta soavità della preghiera» e «qualcosa della soavità amorosa» perde parzialmente la propria forza retorica, in quanto il secondo verso viene spezzato, rendendo la figura del chiasmo meno efficace («qualcosa della soavità / amorosa»).

L'intermezzo risulta invece più statico, è un richiamo del Cielo nel territorio della Carne, come una sorta di punizione. Quasi fosse una fotografia, il poeta descrive nei suoi versi un'*immagine* ferma, che contrasta con il dinamismo della Carne, come già era avvenuto nella seconda parte. In questo caso, il ritorno del Cielo è all'opposto di quanto avveniva in precedenza, ovvero rimane la staticità, ma la lingua risulta più semplice e lineare, soprattutto da un punto di vista metrico e delle rime (come spesso avviene per Pasolini, ad esempio nelle *Ceneri di Gramsci*, le rime non sono necessariamente perfette, spesso si tratta più di consonanze o assonanze): *corpo* : *morto*, *orrore* : *amore*. La scena orribile cantata dal soprano è dunque descritta con rime facili, quasi una grottesca filastrocca, ma con fonemi duri e aspri, come l'accostamento di occlusive sorde e vibranti («corpo, morto, crocifisso»). In pratica, Carne e Cielo sono sempre contrapposti in quanto uno è statico e l'altra è dinamica, ma la semplicità della Carne nella seconda parte del libretto diventa qui difficoltà, e viceversa per il Cielo: parteggiare per la Carne non è necessariamente semplice.

7. Parte quinta (il Dramma)

Continuando il viaggio nella composizione di Bach, Pasolini arriva alla dimensione drammatica della sua musica, che descrive con un linguaggio, come è prevedibile, altrettanto drammatico. La sezione recitata della quinta parte esprime il dramma, oltre che lessicalmente (con l'iterazione di vocaboli come «drammatico», «drammaticità», «dramma»), anche da un punto di vista sintattico. La prima metà della sezione verbale, infatti, omette totalmente i verbi, è una lunga frase nominale costruita perlopiù attraver-

so l'accostamento di sostantivi ed aggettivi, che evocano quindi un ritmo ansiogeno e drammatico, ancor più accentuato dall'anafora della congiunzione «e» alla fine dei versi. La librettista, spezzando i versi con molti enjambement, rende ancora di più il senso di instabilità drammatica del testo, accogliendo peraltro lo spunto dello stesso autore: «La linea spezzata / frantumata». Il dinamismo della Carne si traduce qui in un dramma dunque, «che non risolve nulla / e ricade nel vizio». La visione “profetica” del III intermezzo si trova qui realizzata, quell'immagine punitiva si concretizza nel dramma fatale della vita. Inoltre, si nota, oltre alla carenza di verbi, una totale mancanza di un verbo principale (l'unico verbo finito è «risolve», ma si trova in una subordinata). Nella chiusa, inoltre, si trova una drammatica sinestesia: «il cuore interrotto».

L'intermezzo sembra rimanere sulla stessa linea di drammaticità, indicando il senso di morte che il poeta prova a causa dell'amore (o a causa della Carne). Gli ultimi due versi presentano nuovamente un contrasto tra stasi e dinamismo, tra Cielo e Carne: «la statua più nuda d'amore» si contrappone alla «carne» del poeta. La staticità contrapposta alla dinamicità si esprime ancor meglio in un luogo importante come la rima dei due versi, in cui si ha un'assonanza fra un vocabolo rimandante alla Carne, «amore», e uno rinvianti al Cielo, «avorio».

8. Parte sesta (Carne e Spirito?)

Nella sezione recitata della sesta parte sembra si possa finalmente giungere a una sintesi della dicotomia Carne/Cielo, come si evince già dal titolo. Si tratta di una sezione molto lunga rispetto al resto del libretto, con una sintassi stavolta semplice ma dinamica. Già dal primo verso il verbo principale «avvia» ha un significato dinamico, che sappiamo indicare la Carne. Ora la dimensione terrena dell'amore sembra avviarsi verso il Cielo, verso una sua possibile unione con il Cielo: «La vita si avvia d'incanto / verso la medesima preghiera / liberatrice / che s'era cantata per nulla». Torna di nuovo l'immagine matematica, ma stavolta non è un'espressione di stasi, è caricata di dinamicità: «Una catena, / una progressione circolare». Pare che l'autore veda nella riconciliazione degli opposti, nell'unione di Carne e Cielo, la vera essenza della musica di Bach, una musica che nasce e si lega indissolubilmente alla dimensione terrena ma che si eleva al cielo, alle sfere più alte. È l'«alternarsi» di vita e preghiera, di immanente e trascendente, ad essere musica. Appunto, dove si uniscono gli opposti, «dove cuore e carne si ribellano», si ha il momento più alto della musica di Bach, il momento in cui si arriva a compren-

derla fino in fondo nella sua essenza. Il dinamismo immanente della Carne raggiunge il suo scopo, diventa davvero “bello” quando la sua direzione è quella di avvicinarsi al Cielo, non si ha più il Dramma della parte precedente, ma una felice sintesi. Tutto ciò è chiaramente espresso da Pasolini, che abbandona la sintassi complessa di alcune parti precedenti per arricchire la sua prosa di verbi utilizzati secondo le norme della lingua più colloquiale. Si ha poi una sezione del tutto priva di verbi, un lungo elenco: non si ha però difficoltà di comprensione, in quanto il poeta sta descrivendo semplicemente quello che è arrivato a comprendere, l’unione di Carne e Cielo. È una sezione dominata dalla semplicità, sia lessicale che sintattica, una semplicità catartica che porta al vero cuore della musica di Bach: «Carne e spirito?» Così si chiude la sezione recitata, con questa domanda retorica, ma non si tratta più di una contrapposizione, di un’alternanza, finalmente l’autore è giunto a capire che le due “istanze narrative” non sono agli antipodi, ma sono due facce della stessa medaglia, che insieme vanno a dipingere il disegno del compositore.

Anche per l’intermezzo si nota la compresenza delle due dimensioni fino ad ora opposte. All’interno della costruzione drammaturgica, possiamo immaginare che il narratore si stia riferendo direttamente a Bach e alla sua musica, il cui dolce e leggero tocco ne «devasta il cuore», andando a toccare nel profondo i sentimenti carnali. Il poeta dice poi di voler «fuggire», e prega la musica di lasciarlo andare, per permettergli di elevarsi verso il Cielo: «Ho altre, caste, mire...». Interessante risulta l’uso del verbo «celare» alla terza persona, così foneticamente vicino a *Cielo*.

9. Finale

La sezione recitata del Finale si caratterizza, già a un primo sguardo, dall’impressionante regolarità metrica: vi sono una serie di quinari, con solo qualche senario a interromperla. Ricordando come per Pasolini la metrica sia un parametro retorico molto meno inderogabile di quanto lo sia stato in tutta la tradizione italiana (come già detto, ad esempio, le rime sono per il poeta tali anche se si tratta soltanto di assonanze o consonanze), si potrebbe pensare che si tratti addirittura di una sezione in quinari sciolti. In questo caso siamo già di fronte a una sezione in poesia, non si tratta più di una rielaborazione a cura della librettista di un testo in prosa (sarebbe stato quanto meno impressionante che il poeta avesse scritto in prosa una serie di quinari). Se in tutto il resto del libretto la metrica non era un elemento particolarmente interessante, in quanto

non si riscontravano norme regolari, il Finale si distacca sicuramente per la presenza di tale parametro. Dal punto di vista del significato, all'interno del percorso drammaturgico, si tratta di una descrizione del raggiunto equilibrio fra Carne e Cielo, descrizione che si caratterizza per punte di drammaticità da un lato e di lirismo dall'altro, in particolare nell'accostamento «con le carni brucianti / di splendidi sorrisi». Infine, la parte recitata si conclude con un'antitesi, che indica la volontà dell'autore di avvicinarsi definitivamente al Cielo, in quanto non riesce a sopportare l'ardore della Carne: «E impazzisco nel cuore / della notte feriale / dopo mille altre notti / di questo impuro ardore».

L'ultimo intermezzo, brevissimo, si compone di soli due versi, uno di dodici e uno di tredici sillabe, che nel panorama poetico italiano sono molto poco comuni, ma rimandano in un certo senso a un'idea lontana di endecasillabo, il verso per eccellenza della poesia tradizionale. La musica, il canto, si sono definitivamente staccati dalla Carne per elevarsi al Cielo, è qui impersonificato in una lucciola, a cui il poeta chiede di volare sopra la terra «di canti insonni». Il percorso è ormai completo, le differenze via via evidenziate fra dimensione terrena e dimensione celeste della musica di Bach sono appianate.

10. Siciliano

Il congedo del libretto è intitolato alla Siciliana, o Siciliano, ovvero una forma musicale in tempo ternario, la forma del terzo movimento della prima sonata per violino di Bach. Dell'analisi che Pasolini offre della composizione, la librettista sceglie questo brano per chiudere il percorso drammaturgico con una riflessione dell'autore sul rapporto fra musica e poesia, su cui tutto il libretto si basa. Linguisticamente, questo brano in prosa non fa emergere nessuna particolarità, Pasolini utilizza un linguaggio lessicalmente semplice e una sintassi mai marcata, in un totale uso della paratassi. Il significato di questo brano non è quindi tanto da cercarsi nelle scelte linguistiche, quanto in quelle semantiche ed estetiche, che ne hanno causato l'ingresso nella drammaturgia. Alla fine del percorso, è come se il narratore (o forse il drammaturgo, con le parole del poeta) si fermasse a riflettere su quanto ha detto fino ad ora, assumendosi la "responsabilità" di quanto detto. Pasolini ammette di non aver fatto una critica oggettiva alla musica, cosa che in effetti non si era prefissato, ma di avere aggiunto ad essa un contenuto soggettivo e arbitrario, come sostiene essere normale per un qualsiasi critico, in quanto la musica risulta priva di un contenuto univoco: «O se ce l'ha, esso è dentro l'ascoltatore». Si innesca quindi

una breve analisi del rapporto fra musica e lingua, fra musica e poesia: dove la musica è carente di un significato oggettivo, intervengono le parole, le quali serbano «un vecchio significato». Nelle scelte poetiche, Pasolini riconosce un parallelismo fra questa arte e quella musicale, in quanto entrambe hanno una forma fissata dal compositore o dal poeta, ma il significato è arbitrario, è all'ascoltatore o al lettore che è demandata l'attribuzione di significato. Così la librettista giustifica, o meglio spiega, il percorso compiuto con le parole di Pasolini. Non si tratta di una critica, ma si tratta della scelta di parole e versi pasoliniani che attribuiscono un significato soggettivo (cioè il rapporto antitetico e sintetico insieme fra *Carne e Cielo*) alla musica di Bach: «Nella musica abbiamo le vere parole della poesia; cioè parole tutte parole e nulla significato».

11. Conclusione

Come si è già anticipato, l'analisi sincronica degli aspetti linguistici e retorici del libretto è risultata più efficace di quella diacronica. In effetti, la lingua del testo rispetta lo stile di questo autore, in quanto si tratta di una lingua complessivamente media da un punto di vista lessicale, con alcuni momenti di ricercatezza formale, ma sempre mantenendosi in un regime di facile colloquialità. Essendo Pasolini un autore a noi molto vicino, e posteriore al secolo della grammaticalizzazione definitiva della lingua italiana (il XIX), non si notano particolarità morfologiche nella preferenza di una forma a un'altra (sono usate sempre, ad esempio, le desinenze verbali a cui siamo abituati), e le osservazioni fonetiche possono essere condotte solo sulla base di un intento retorico più che di scelta linguistica (allitterazioni). Dal punto di vista sintattico, convivono nel libretto momenti distesi e lineari e momenti in cui la frase risulta più complessa, soprattutto a causa dell'omissione dei verbi finiti. Anche nei casi di maggiore oscurità, comunque, Pasolini non si distacca dal proprio stile di medietà con punte di lirismo. Sulle scelte lessicali si è detto molto, ma in generale si può dire che la scelta di vocaboli non colloquiali è riconducibile spesso a un interesse retorico, che trova il suo senso nella resa drammaturgica (il *Cielo* in contrasto con la *Carne*).

Articolato e complesso è il percorso scelto da Mazzocut-Mis per la stesura del libretto, che ha bisogno di varie letture per essere compreso fino in fondo: si tratta di una scelta, in effetti, non lontana dalla normale prosa e poesia pasoliniana, anch'essa spesso difficile soprattutto per la profondità dei contenuti trattati. Il rapporto tra i due poli della musica di Bach si delinea inizialmente come un'antitesi, e in seguito come una sintesi, e

spesso tale rapporto si evince dalle scelte che la librettista ha operato anche sulla base della lingua stessa del poeta friulano, come si è più volte sottolineato nel contrasto fra sintassi complessa e sintassi più semplice. Al di là quindi di qualche minima decisione di cui non è chiaro il significato (forse il testo risulta ancora troppo criptico in alcuni punti per chi sta scrivendo), ad esempio la perdita del chiasmo nella quarta parte dovuta alla divisione in versi, a una lettura attenta risulta chiaro il disegno drammaturgico voluto dalla librettista, che ben descrive il rapporto di Pasolini (che, si sa, non ha mai un rapporto semplice con nulla) con la musica del compositore tedesco.

INTERVISTA

Dalla divisione in parti, alla presenza di sezioni in prosa e sezioni in poesia, alla pluralità delle fonti, la struttura drammaturgica dell'opera risulta piuttosto complessa, almeno a una prima lettura. Come si è giunti a tale struttura?

La forma del libretto non è nata soltanto da una mia idea, ma dalla stretta collaborazione tra me e Corghi. Egli voleva scrivere un'opera che trattasse della relazione tra Pasolini e Bach, la sua idea drammaturgica era quella di una sovrapposizione di variazioni su Bach, doveva essere la nostra variazione sulla variazione pasoliniana su Bach. Inizialmente, Corghi mi ha mandato il testo del giovane Pasolini, *Studi sullo stile di Bach*, da cui nasce gran parte del libretto, chiedendomi appunto un testo sul rapporto tra l'autore e il compositore, in modo da permettergli di occuparsi della parte musicale, cioè delle variazioni su Bach. Il primo scoglio che ho incontrato nel passaggio da testo a libretto è già evidente a qualsiasi lettore del brano inviatomi da Corghi: il testo è un saggio. Un librettista deve produrre un testo su cui possa innestarsi un'opera, ci deve essere, o almeno bisogna estrapolare, una narrazione, ci devono essere caratteristiche poetiche: tutto questo manca negli *Studi sullo stile di Bach*. Ma l'autore friulano, per fortuna mia e di Corghi, quando tratta della musica di Bach, non pensa a un saggio di critica musicale nel senso più professionale o accademico: tesse a sua volta una trama musicale, sonora, legata a flash, immagini, emozioni che l'ascolto di Bach gli provoca. Il mio compito è stato perciò quello di estrapolare queste immagini, rompendo la parte più tecnica, e se vogliamo prosastica, del saggio, in modo da ottenere un testo realmente musicabile. Il

risultato di questo primo lavoro è stata quella che possiamo chiamare “prosa resa poesia”, ciò che ho estrapolato da Pasolini e ho trasformato in versi; il punto interessante è che non avevo ancora idea di ciò a cui Corghi stesse pensando, ovvero non sapevo se questa sezione sarebbe stata cantata o recitata.

Oltre alla sezione in “prosa resa poesia”, che occupa la colonna sinistra del libretto, il testo si compone anche di parti già in versi, a destra della pagina. Come sono nate queste parti, e qual è il rapporto tra la colonna di sinistra e quella di destra?

Dopo la nascita del primo scheletro del libretto, mi sono accorta della necessità di avere delle sezioni di raccordo tra le varie parti in cui avevo diviso il testo del saggio pasoliniano. Ho deciso allora di forzare la mano sulla parte poetica, ma senza creare *ex nihilo* e senza riprendere e modificare testi già esistenti: Pasolini è stato anche un grande poeta, mi è sembrato interessante cercare un possibile innesto tra queste due anime dell'autore, che rendesse il testo ancor più poetico. Ho quindi estrapolato, senza modificare nulla, delle parti de *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Sia nella sezione nata come saggio, sia in quella nata come poesia, ho “usato” Pasolini, ho cercato una coerenza tra le immagini che avevo estrapolato, ed è venuto fuori il percorso che si può leggere oggi, un percorso non esplicitamente pasoliniano, ma che ho letto tra le righe dei suoi testi. La coerenza tra le due colonne di testo perciò esiste solo in questo libretto, ed è funzionale ad esso: per questo a volte viene rotto un equilibrio poetico, per crearne uno nuovo in nome della coerenza sonora o drammaturgica. Ne è nata una duplicità, un percorso di dicotomia che contrappone la Carne e il Cielo, che è già presente ed esplicito in Pasolini. Questo elemento di contrasto è piaciuto molto a Corghi, tanto che è stato lui a propormi una lunga serie di titoli per l'opera, sempre tutti contenenti le parole *Carne* e *Cielo*.

Una parte consistente delle sezioni poetiche del libretto non nasce in versi, ma si tratta di prosa resa poi poesia. Come mai si è scelto di trasformare la forma di queste sezioni, quando in altre parti del libretto la prosa rimane tale? Quali indicazioni deve dare la prosa che diventa poesia al lettore, e ancor più all'ascoltatore, il quale non si può accorgere della differenza senza leggere il testo?

Una volta costituita la struttura in due colonne di versi, a Corghi è venuto in mente di musicare le due sezioni in maniera differente: la colonna di destra (quella di versi pasoliniani) doveva essere cantata da un soprano, mentre quella di sinistra (prosa pasoliniana resa in versi) sarebbe stata recitata con un importante accompagnamento musicale, alla maniera del *mélo*. Arrivati a questo punto, Corghi ha sentito l'esigenza di spiegare di più, di spezzare l'andamento poetico con delle sezioni più didascaliche, perciò mi ha inviato gli inserti in prosa, sempre tratti dagli *Studi sullo stile di Bach*. La sua esigenza era quella di affidare alla voce narrante anche una spiegazione di ciò che si stava raccontando: egli pensava che queste parti fossero utili al pubblico, mentre a me interessava di più la coerenza drammaturgica interna del libretto. Durante la prova generale, ci siamo accorti che queste nostre necessità trovavano una sintesi nei brani in prosa: quando la voce narrante di Omero Antonutti recitava queste parti, oltre alla spiegazione voluta, si aveva anche un momento di distensione per il pubblico. Corghi vi leggeva una spiegazione, come la premessa, l'introduzione a qualcosa, ma tutto ciò ha anche un valore drammaturgico, è come se la tensione creata dal testo e dalla musica si sciogliesse, lasciando respirare gli spettatori, che sono poi pronti a tuffarsi nuovamente nella tensione dei versi. Ci sono quindi tre livelli di narrazione drammatica; lo spettatore si accorge della differenza tra di essi emotivamente: la parte in prosa è una narrazione didascalica, che lo distende, lo prepara a entrare nella sezione di prosa resa poesia, che è narrata con un sottofondo musicale, per poi intraprendere un nuovo viaggio quando arriva alla sezione cantata, nata in versi.

Il libretto è scritto per una voce recitante maschile e per una cantante femminile. Alla luce di quanto abbiamo detto, è corretto definirli "personaggi"?

Più che di personaggi veri e propri, forse è più corretto parlare di diverse istanze narrative. Chi parla nell'opera non è altri che Pasolini, il risultato della resa da testo a libretto è stato tra l'altro quello di trasformare lo stato del poeta/saggista, che da autore passa ad essere oggetto dell'opera. I "personaggi" non sono altro che le sue tre diverse anime: c'è il saggista, c'è il poeta, c'è il creatore di potenti immagini. Se la voce recitante è il Pasolini del saggio, sia della sezione didascalica che di quella delle immagini emotive susci-

tate da Bach, la cantante è l'altro Pasolini, il poeta, che collega in modo omogeneo fra loro le immagini del saggista: sono due facce della stessa medaglia. Bisogna però considerare che, come ho già detto, questa è tutta un'idea di Corghi, io mi sono limitata a dividere in colonne il testo che avevo prodotto, è stato poi lui a metterlo in musica e a scegliere la voce recitante maschile e la voce cantante femminile.

Linguisticamente, l'aspetto più interessante che si evince dall'analisi del libretto è il contrasto tra due usi della sintassi e del lessico, che si sono accostati ai concetti di Carne e Cielo. È una lettura corretta? E soprattutto, il contrasto tra Carne e Cielo è già presente in Pasolini, o è una ricostruzione, una rielaborazione letteraria e drammaturgica visibile soltanto nel libretto?

Tutto quanto si legge nel libretto c'è già in Pasolini, io non ho aggiunto nulla, se non qualche necessaria congiunzione. I concetti di *Carne* e *Cielo* sono già esplicitati negli *Studi sullo stile di Bach*, e già combattono nell'animo dell'autore. Il contrasto tra i due poli sintattici e lessicali, che rimandano ai due poli del titolo dell'opera, più che costruiti nella produzione del libretto, sono stati scoperti ed evidenziati: nel testo ci sono già, ma non sono strutturati allo stesso modo. Il mio lavoro è stato quello di estrapolare la parte emotivamente più forte di Pasolini e ricostruirla dandole un senso drammaturgico nuovo, che però non contraddice il senso già presente nel saggio: tutte le parole sono sue, tutto il significato è suo, eppure diventa qualcosa di nuovo, che a una prima lettura del saggio difficilmente si coglie.

Mazzocut-Mis racconta Pasolini che racconta Bach. Il rapporto tra l'autore friulano e il compositore non è semplice, si compone di alti e bassi, di Cielo e Carne che contrastano, combattono e giungono a una sintesi. Qual è, invece, il rapporto della librettista con Bach e con Pasolini?

Il mio rapporto con Bach è quello di un amore assoluto e antico, come una «retta orizzontale». Quando ero ragazza avevo l'abitudine di studiare con un sottofondo musicale, e il mio sottofondo preferito era Bach. L'ho ascoltato tanto in registrazione, nonostante faccia fatica a trovare suoi concerti dal vivo. Per quanto riguarda Pasolini, si tratta di un

rapporto davvero altalenante: mi piace moltissimo il suo teatro, sebbene sia crudo e violento (o forse proprio per questo), poiché è allo stesso tempo avvolgente, e perciò difficile e poco frequentato; al contrario, fatico a farmi piacere il suo cinema. Per quanto riguarda la poesia pasoliniana, prendendo come esempio ciò che ho utilizzato nel libretto, cioè *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, spesso la critica tende a definirla una poesia modernissima, molto avanti rispetto ai suoi contemporanei. Io ho un'opinione differente, ritengo che la poesia di Pasolini sia pienamente inserita nel gusto del suo tempo, certamente la sua penna è sempre molto apprezzabile, ma non riesco a leggere l'assoluta modernità rispetto al periodo in cui scrive. Dato che non vedo la modernità spesso citata, ho dovuto a volte limare il testo nell'estrapolazione dei passi, non avrei potuto pensare di lasciare il brano così com'era pensato dall'autore. Dunque non riesco ad amare del tutto Pasolini, c'è qualcosa che mi frena, e dal punto di vista della costruzione di un libretto su di lui, l'elemento più di ostacolo è il fatto che sia un mostro sacro: un librettista, nel modificare un testo per farlo musicare, deve sempre porsi dei limiti rispetto all'autore su cui lavora, le parole devono essere un materiale da utilizzare in teatro indipendentemente dalla fama o dalla sacralità di chi le ha scritte. Forse proprio questo amore e odio mi ha consentito, sempre con l'estremo rispetto che si deve a un grande autore come Pasolini, e senza mai tradirlo, di entrare nel testo con più libertà, facendolo mio e giocando con le sue parole.