

VARIUM

**L'oratorio 'Le ceneri di Gramsci' di Giovanna Marini**  
*Una meditazione sulle opposizioni della vita, tra musica e parole*<sup>1</sup>

Emanuele GHELFI, Milano

*Le ceneri di Gramsci. Oratorio a più voci dal canto di tradizione orale al madrigale d'autore* di Giovanna Marini è una composizione vocale (per coro e solisti) sull'omonimo testo poetico di Pier Paolo Pasolini realizzata nel 2005, in occasione del trentesimo anniversario della morte di quest'ultimo. La prima rappresentazione scenica dell'opera ha avuto luogo il 2 novembre 2005, su commissione del centro di ricerca musicale 'Angelica' con regia di Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso. Il coro per il quale la composizione è stata destinata e al quale sono state affidate sia l'esecuzione sia l'incisione dell'opera è 'Arcanto', diretto da Giovanna Giovannini<sup>2</sup>.

L'oratorio è suddiviso complessivamente in nove parti. Sei sono i Canti, che corrispondono agli altrettanti poemetti pasoliniani che costituiscono *Le ceneri di Gramsci*, e nei quali la Marini ha voluto talvolta intrecciare il testo del celebre intellettuale friulano con alcuni brani di tradizione popolare, spesso a tema liturgico-religioso. Le altre tre parti dell'oratorio, *Passione di Diamante*, *Ragazzo gentile* e *Pianto della Madonna*, svolgono invece una funzione di

---

<sup>1</sup> Questo contributo nasce grazie allo studio effettuato sull'opera della Marini in collaborazione con la dott.ssa Ilaria Milocco, cui va il ringraziamento dell'autore, e alle riflessioni raccolte nel corso della lezione svolta presso l'Università di Vienna nel giugno del 2021 a conclusione del corso del prof. Mario Rossi. Un ringraziamento speciale è rivolto anche a lui per la lungimiranza con la quale ha voluto e saputo conciliare la prospettiva letteraria e quella musicologica nello studio delle opere di Pasolini e della Marini.

<sup>2</sup> La registrazione dell'opera è stata effettuata dal vivo il 6 novembre 2005 presso il teatro 'Giovanni da Udine', nel capoluogo friulano. Nell'opuscolo che accompagna il disco, è stato inserito il testo de *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini nonché quello delle altre sezioni dell'oratorio. A questa edizione testuale si fa riferimento nelle citazioni inserite nel presente contributo.

collegamento tra i Canti principali, arricchendo l'opera di espressività e suggestioni. Di seguito la struttura complessiva della composizione.

| <b>Numero di sezione</b> | <b>Titolo</b>                          | <b>Funzione</b> | <b>Note</b>   |
|--------------------------|--|-----------------|---|
| 1                        | Canto I                                | Principale      | Nel canto viene inserita come citazione una sezione della <i>Passione di Diamante</i> |
| 2                        | Passione di Diamante                   | Collegamento    |   |
| 3                        | Canto II                               | Principale      |   |
| 4                        | Ragazzo gentile                        | Collegamento    |   |
| 5                        | Canto III                              | Principale      | Nel canto viene inserita come citazione una sezione della <i>Pianto della Madonna</i> |
| 6                        | Pianto della Madonna (Stava in pianto) | Collegamento    |   |
| 7                        | Canto IV                               | Principale      |   |
| 8                        | Canto V                                | Principale      | Nel canto viene inserita come citazione una sezione di uno <i>Stabat Mater</i>        |
| 9                        | Canto VI                               | Principale      |   |

Si nota chiaramente che *Passione di Diamante*<sup>3</sup> e *Pianto della Madonna (Stava in pianto)* sono due composizioni che nell'oratorio compaiono sia come intarsi all'interno dei Canti (come una sorta di meditazione sul più ampio testo pasoliniano) sia come vere e proprie sezioni autonome con funzione di collegamento tra diversi Canti. In particolare, la *Passione di Diamante* è un canto popolare su testo in dialetto calabrese: «“Ohimè che me console 'n gran delore / e già ch'è mort'en croce il mio figliole” - (...) senti 'na voce dietri'a quelle scoglie. / Era Maria che piange il suo figliole: / “Figlio che t'allataie con puro

<sup>3</sup> Si tenga presente che questa composizione era già stata inclusa anche nella *Cantata del secolo breve* di Giovanna Marini nel 2002.

latte / il sangue tuo je sperso per ogni parte”». Più che una riproposizione dei momenti salienti della Passione di Cristo, questa passione si concentra principalmente sulla figura di Maria Vergine, che piange in disparte («dietri’ a quelle scoglie») il Figlio morto, avvicinandosi così ai testi delle passioni di tradizione medievale<sup>4</sup>. Di particolare effetto è l'accostamento semantico tra il «puro latte» col quale la Madonna nutrì il piccolo Gesù e il suo «sangue» sparso «per ogni parte», che genera anche un contrasto cromatico tra il colore della purezza e quello della passione. Musicalmente, il testo viene reso sapientemente attraverso una composizione che trasmette la suggestione di un vero e proprio lamento. Una voce femminile s’ode distintamente, come fosse colei che sola scandisce le parole del canto. A lei fanno eco, come pie donne che partecipano al lutto, le altre voci femminili. La vocalità di questa sezione è volutamente forzata, il che rende l’idea del pianto e della sofferenza, non veicolata attraverso alcun filtro retorico bensì diretta e d’impatto. Molto interessante, a questo proposito, la scelta delle frequenti aposiopesi: esse – che peraltro sono utilizzante anche all’interno di parola (come «mort’en croce») – rendono ancora più percepibile all’ascolto l’affanno causato dal pianto, che sembra il responsabile di una scansione inesatta del testo a causa della respirazione scorretta.

Il *Pianto della Madonna* presenta caratteristiche molto simili. Esso consiste in una sorta di traduzione popolare della celebre sequenza dello *Stabat Mater*: «Stava in pianto in gran dolore alla croce del Signore la gran madre Vergine, ...» e viene musicato con un *pathos* che ricorda da vicino la *Passione di Diamante*, in cui le voci femminili ricorrono a vocalità, respiri e tempo che richiamano il lamento, espresso attraverso le peculiarità espressive del canto popolare. Interessante notare che questo *planctus* sia già citato nel Canto III: in esso le parole di Pasolini, dopo essere state alternate in un primo momento a quelle del testo religioso, si esauriscono per essere sostituite pienamente dal testo sacro. Dopo Picastico «scandalo di coscienza» affidato alla voce del solista baritono, infatti, la voce femminile della Madre<sup>5</sup> si abbandona a un lungo melisma cui segue, come una sorta di coda al Canto, il resto del lamento della Madonna. Tale meditazione, che Giovanna Marini ha voluto inserire in un

---

<sup>4</sup> Sulle caratteristiche della passione medievale e del *planctus Mariae*, cfr. la nota bibliografica a fine contributo, con particolare riferimento ai lavori di Baroffio e Sticca. Curiosa la rassegna di prassi assunte dalla tradizione popolare in occasione della celebrazione della Passione raccolta e presentata da Narzisi (cfr. nota bibliografica). Per una panoramica generale sulla forma musicale in questione, si faccia infine particolare riferimento al testo di Garbini (Garbini 2012: 281-282).

<sup>5</sup> Sui ‘personaggi’ dell’oratorio cfr. *infra*.

passaggio particolarmente intenso del poemetto pasoliniano<sup>6</sup>, non può esaurirsi nel Canto III: essa è così riproposta nella sezione successiva dell'oratorio come collegamento con il Canto successivo.

*Ragazzo gentile*, invece, costituisce unicamente una sezione a sé stante: a differenza dei due brani precedenti, infatti, non viene ripreso o citato nei Canti. Il testo è costituito da due strofe di sei versi ciascuna e da un distico finale (che riprende i primi due versi della prima strofa):

Ragazzo gentile, qui davanti a me  
Mi stai a sentire, ma dimmi il perché  
Le storie e i fatti della gente e poi  
Le croci, gli eroi innalzati da noi  
Si son rovesciati con la testa in giù  
Stan lì dissanguati, non parlano più

C'è da costruire paesi e città  
Buttare via i morti, andare più in là  
Spianare montagne e riempire il mar  
E chi non lo vuole, aiutarlo a capir  
E quanto ha patito la mia città  
Chi è vivo lo vede, chi è vivo lo sa

Ragazzo gentile qui davanti a me  
Mi stai a sentire, ma dimmi il perché

Come risulta evidente, per quanto breve, il componimento è di particolare intensità e costituisce un appropriato collegamento tra i Canti pasoliniani: esso consiste in un'accorata apostrofe<sup>7</sup> al «ragazzo gentile» all'indomani della conclusione dei tormenti del secondo conflitto mondiale. Rovesciati ormai gli 'eroi' del passato, resi muti e «a testa in giù»<sup>8</sup>, si aprono le grandi prospettive della ricostruzione («C'è da costruire paesi e città / Buttare via i morti, andare più in là / Spianare montagne e riempire il mar») in cui rimane ferma la consapevolezza delle sofferenze passate: «E quanto ha patito la mia città / chi è vivo lo vede, chi è vivo lo sa». Musicalmente, Giovanna Marini affida i primi

---

<sup>6</sup> Quello in cui il poeta riconosce ed esplicita chiaramente la situazione di conflitto e di opposizione che lo caratterizza nel profondo.

<sup>7</sup> Si noti che l'apostrofe al «ragazzo gentile» è ripetuta con le medesime parole all'inizio e alla fine del testo, a creare una struttura ad anello.

<sup>8</sup> Evidente qui l'allusione ai fatti di piazzale Loreto a Milano.

due versi delle strofe a una sola linea melodica di voci femminili. Successivamente la composizione si carica di sonorità grazie all'intervento di tutto il coro che procede sempre con una melodia orecchiabile e delle armonie complessivamente tonali. Il distico finale è invece tutto polifonico, pur mantenendo la medesima linea melodica per il canto. All'ascolto, questa sezione non può non richiamare alla mente le sonorità tipiche del canto popolare o del canto dei cori alpini.

Infine, si nota che lo *Stabat Mater* che si può udire nel Canto V non è stato successivamente riproposto come sezione autonoma. La sequenza liturgica – di cui sono state utilizzate solo alcune strofe del testo<sup>9</sup> – si pone come meditazione sulle ultime parole del Canto (dal v. 67), caricandosi di grandi contrasti. Il testo latino della prima strofa dello *Stabat* è affidato alle voci maschili del coro lirico che, cantando forte e all'unisono la linea melodica, si contrappongono alle voci femminili che portano avanti, quasi *in alternatim*, le parole di Pasolini. Lo stesso tipo di contrapposizione è riproposta una seconda volta per la terza strofa della sequenza: la partitura dello *Stabat* si fa qui però a due voci, pur con la medesima melodia per il canto. Successivamente il coro e i solisti si concentrano solo sul testo di Pasolini che viene concluso: «Mi chiederai tu, morto disadorno, / d'abbandonare questa disperata / passione di essere nel mondo?». La domanda finale del Canto viene ripetuta due volte: prima dal coro con ritmo incalzante, poi dalle sole voci femminili, con linea melodica più tenue. Riprende così lo *Stabat* con il testo della quinta strofa che, pur introdotto dalle sole voci maschili, è ora reso a quattro voci. Ai soli Contralti e Soprani spetta poi l'*Eia Mater, fons amoris* cui si oppone il *Quando corpus morietur* dei Bassi e dei Tenori. Il Canto si conclude con un duplice «Amen» che pure genera una notevole contrapposizione: il primo di essi, infatti, è forte e con una vocalità quasi stridula, che ricorda quella dei cori dilettanti, il secondo piano e meditativo, molto attento alla cura del suono, come quello dei cori lirici.

Dal punto di vista strutturale, l'oratorio nel suo complesso potrebbe apparire parzialmente asimmetrico o irregolare: alla luce dell'organizzazione delle prime sezioni ci si potrebbe aspettare dopo ogni Canto una sezione su testo differente, con funzione di collegamento. Ciò invece non accade, probabilmente in relazione al fatto che la genesi dell'opera è avvenuta in momenti differenti. Da un incontro tra l'autore del presente contributo e la

---

<sup>9</sup> Si tratta in merito della prima («Stabat Mater dolorosa»), della terza («O quam tristis et afflicta»), la quinta («Quis est homo qui non fleret»), la nona («Eia Mater, fons amoris») e l'ultima («Quando corpus morietur»).

direttrice del coro Arcanto, Giovanna Giovannini, in effetti, è emerso che questa composizione è nata in almeno tre fasi distinte. Il primo canto è letteralmente frutto del lavoro del *genio* compositivo e di un momento di ispirazione della Marini<sup>10</sup>, che ha così affermato: «Il primo canto è tutto un ragionamento, vengono cellule musicali contrappuntistiche, nota contro nota, difficili per i poveri cantori, che comunque mi ripagano con una intensa passione e forza di volontà (...) Qui Pasolini si svela interamente, senza pudori, attraverso la poesia. Associazioni di idee e di immagini, parole aggrovigliate, parentesi piene di significati reconditi, e allora penso: questa è una passione, una passione popolare, e mi vengono alla mente quattro bellissime passioni sulle quali costruisco i canti...»<sup>11</sup>. Immediatamente dopo il primo, vennero composti il Canto II e il III, subito accostati a *Passione di Diamante*, *Ragazzo Gentile* e *Pianto della Madonna*. Gli ultimi tre Canti invece videro la luce in una fase successiva, a poche settimane dall'esecuzione pubblica dell'oratorio.

In ogni caso, è doveroso sottolineare che esiste una certa regolarità interna all'opera, che si nota osservando le scelte della Marini nella costruzione dei Canti. Quelli con numerazione dispari (I, III e V), infatti, contengono tutti delle citazioni di temi e forme proprie della musica sacra, come la passione, il *planctus Mariae* o lo *Stabat Mater*. Effettivamente, a livello compositivo – come si vedrà – questi Canti appaiono i più articolati e complessi. Invece, i Canti con numerazione pari (II, IV e VI) si potrebbero definire, forzando leggermente il lessico proprio della musica, come delle sezioni più vicine allo stile del recitativo. Quest'ultimo è da considerarsi come chiave di lettura dell'intero oratorio, intendendolo però non riduttivamente nella sua forma 'tradizionale' bensì come momento profondamente 'corale'. L'intero oratorio, infatti, si pone come un continuo dialogo tra solisti e coro, in un fluire del testo in cui le frasi vengono quasi 'frastagliate' e spezzate per permettere non solo l'unisono di chi canta ma anche per dare a ciascuno la possibilità di sentirsi solista. La resa musicale, dunque, tiene conto sia della naturale sonorità del testo sia dei profondi contrasti e tensioni in esso insiti.

A tal proposito si rivela di particolare interesse la scelta del sottotitolo: *Oratorio a più voci dal canto di tradizione orale al madrigale d'autore*. Il termine

---

<sup>10</sup> La Marini avrebbe infatti composto il primo canto quasi di getto, nel corso di una notte insonne. Avendo ricevuto la richiesta di una composizione per commemorare la scomparsa di Pasolini ed essendo ancora alla ricerca dell'opera da musicare, si sarebbe trovata per caso tra le mani proprio *Le ceneri di Gramsci* e, leggendo il testo del primo canto e lasciandosi guidare dalla sua musicalità, avrebbe così dato vita alla prima sezione dell'oratorio.

<sup>11</sup> Cfr. <https://www.aaa-angelica.com/aaa/ee-extra-eventi/marini-le-ceneri-gramsci/> [04.10.2021].

‘oratorio’ crea un legame stretto tra l’opera e una forma musicale che, come noto, vide la luce nel corso del Seicento nell’ambito della musica sacra. Eseguiti nel contesto delle para-liturgie o degli esercizi spirituali, i primi oratori, definiti anche come ‘dialoghi’, avevano una finalità catechetica o comunque ‘pedagogica’, costituendosi come delle riflessioni su temi allegorici o su episodi significativi di origine scritturistica. Pur derivando dalle sacre rappresentazioni e dai drammi liturgici di origine medievale, gli oratori seicenteschi erano caratterizzati dall’assenza di rappresentazione scenica: essa era completamente sostituita dalla meticolosa attenzione nella resa del rapporto tra testo e musica. Nel corso del tempo questa forma musicale si è evoluta dando origine a soluzioni molto diverse tra loro: dai grandi oratori settecenteschi alle composizioni più meditative del Romanticismo, in cui l’unità narrativa viene spesso frammentata in una serie di singoli ‘quadri’ giustapposti<sup>12</sup>. Il Novecento invece è stato un secolo di grande sperimentazione, in cui spesso le forme musicali sacre sono parse ai musicisti – soprattutto d’avanguardia – come terreno particolarmente fertile<sup>13</sup>. In quest’ottica, anche la composizione della Marini ben si colloca nella tradizione dell’oratorio in quanto, con un’operazione che sembra guardare ai primordi della forma, pone una vitale attenzione alla resa musicale del testo. L’uno sembra non poter vivere in maniera distinta dall’altra e l’unione tra i due suscita nell’autrice contrasti e suggestioni vitali: «Questo è un poema straordinario, da un lato sembra un classico, dall’altro un lirico moderno, e uno legge, legge e ripete, e sul quarto finalmente arriva in una successione di onde insensate, una serie di cellule musicali da canto alpino, le scrivo, le rileggo, e resto un po’... sorpresa, è una specie di coro di montagna. Non è possibile. Poi mi dico: e perché no?»<sup>14</sup>.

Dal sottotitolo dell’opera si apprende inoltre che l’oratorio è *a più voci*. Nella comune accezione, l’espressione fa riferimento a uno sviluppo polifonico della composizione, cosa a chiunque evidente. Eppure, a uno sguardo più attento, questa indicazione può costituire più nel dettaglio un’allusione alla *ratio* generale dell’opera stessa. Giovanna Marini, infatti, ha cercato di rendere musicalmente quel tentativo di dialogo fortemente permeato di contrasti che Pasolini vorrebbe instaurare con le ceneri del defunto Gramsci. Di tale operazione poetica pasoliniana è stata notata a più riprese la contraddittorietà:

<sup>12</sup> Come avviene per esempio con *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* di Liszt (S 2) o le *Szenen aus Goethes Faust* di Schumann (WoO 3).

<sup>13</sup> Si pensi per esempio ad *A survivor from Warsaw* di Schoenberg (op. 46), a *Job* di Dallapiccola, all’*Oedipus rex* di Stravinskij o allo *Spiritus Intelligentiae Sanctus* di E. Krenek (op. 152).

<sup>14</sup> Cfr. <https://www.aaa-angelica.com/aaa/ee-extra-eventi/marini-le-ceneri-gramsci/> [04.10.2021].

Pasolini evoca l'immagine di sé nel cimitero a-cattolico di Roma, il cosiddetto Cimitero degli Inglesi, mentre si trova davanti al monumento funebre di Gramsci, che riposa – come un esiliato – insieme a numerose personalità influenti e straniere appartenenti alla classe borghese, in un luogo in cui è possibile udire indistintamente i rumori del vicino quartiere popolare di Testaccio. I motivi di contrasto sono evidenti anzitutto nell'accostamento tra Gramsci e le figure borghesi e straniere che lo circondano e, in secondo luogo, nella 'voce' di Testaccio, palese eco del popolo, che si oppone alla quiete 'borghese' del cimitero. Tali antitesi risvegliano in Pasolini quelle tensioni interiori che lo pervadevano, tra adesione razionale e sentimentale all'ideologia marxista da una parte e tendenze irrazionalistiche, decadenti e vitalistiche dall'altra: due mondi diametralmente opposti ma che esercitavano, si può dire, eguale influenza sull'animo dell'intellettuale friulano, il quale non riusciva a far prevalere l'uno sull'altro. Non è dunque un caso se Fortini parla de *Le ceneri di Gramsci* pasoliniane come l'opera in cui si tocca l'apice della 'sineciosi', la figura retorica in cui si esprimono al contempo due contrari ma non con il fine di opporli (Fortini 1993: 22). Da qui si comprende pienamente il bisogno di dialogo che nasce in Pasolini: egli cerca un confronto proprio con Gramsci, ma anche qui si genera un ulteriore motivo di contraddizione. Pasolini, infatti, prova a «simulare un dialogo con chi, per sua natura, non può rispondere, (...) un morto che rifiutava ogni idea di vita ultraterrena». Di fatto quel che egli ottiene è «un soliloquio il cui unico accenno di risposta viene dalla sobria incisione lapidaria: "*Cinera Gramsci?*"» (Cettolin 2020: 149 e 168). Questo soliloquio o, forse meglio, monologo interiore nell'oratorio di Giovanna Marini diviene uno spazio in cui *più voci* dialogano tra loro. Le voci soliste infatti si moltiplicano, generando diversi personaggi. Anche il coro non è esente dal divenire un personaggio e dal subire a sua volta delle divisioni e contrapposizioni interne. Si potrebbe quindi affermare che l'oratorio della Marini parte da un monologo e genera un dialogo, cercando di realizzare musicalmente ciò che Pasolini non ha potuto avere. Va precisato, in questo senso, che la dinamicità assunta dalla composizione nella versione eseguita e poi incisa dal coro Arcanto non è frutto del solo estro compositivo della Marini: la direttrice del coro, Giovanna Giovannini, infatti, ha il grande merito di aver contribuito – sempre in accordo con la compositrice – a una revisione e adattamento dell'opera che non solo risponde alle potenzialità espressive del coro stesso bensì è frutto di un'attenta e profonda riflessione sulla



composizione<sup>15</sup>. Dalla proficua collaborazione tra le due musiciste è nato il complesso schema di personaggi che si alternano nei Canti. La voce di Pasolini infatti è stata tripartita tra un Pasolini 1, un Pasolini 2 e un Antagonista, con una simbologia quasi trinitaria. La decisione di proporre questa contrapposizione forte in Pasolini si rivela particolarmente evidente nel Canto III. Qui il poeta esplicita che la profonda opposizione tra i morti sepolti nel Cimitero degli Inglesi – la ricchezza dei quali «affonda nei secoli il suo abominio» – e il vicino «vibrare d'incudini, in sordina» proveniente dal vicino quartiere popolare di Testaccio rispecchia totalmente il forte contrasto che esiste dentro di lui. Non a caso allora, anche a livello musicale, si nota che i personaggi Pasolini 1 e Pasolini 2 si alternano nel canto dei vv. 21-28, come fossero due voci contrapposte che echeggiano contemporaneamente nell'animo del poeta. Ai vv. 29 e segg., finalmente, Pasolini riconosce la sua condizione: «Ed ecco qui me stesso... povero, vestito / dei panni che i poveri adocchiano in vetrine / dal rozzo splendore, e che ha smarrito / la sporcizia delle più sperdute strade, / delle panche dei tram, da cui stranito / è il mio giorno». Musicalmente, su «ed ecco qui me stesso... povero», Pasolini 1 e 2 convergono, cantando insieme ma a distanza di quinta (poi sesta), segno dell'impossibilità, per i due, di trovare un unisono, un punto in comune, metafora evidente di un conflitto inconciliabile. Ad arricchire il tutto di ulteriori sfumature, la scelta di affidare il resto della frase (fino al v. 34) alla voce baritonale dell'Antagonista<sup>16</sup>. I tre Pasolini continuano ad alternarsi costantemente tra i vv. 37-50 finché è di nuovo l'Antagonista ad avere l'ultima parola: «scandalo di coscienza»<sup>17</sup>.

Il grande monologo pasoliniano ha evocato nell'animo della Marini e della Giovannini anche la presenza di altri personaggi, come 'la Madre di Pasolini' (a sua volta sdoppiata tra due voci per segnalare l'opposizione tra un 'positivo' e

---

<sup>15</sup> Cfr. *ibid.*: «Giovanna Giovannini lungi dal preoccuparsi per l'insieme difficile e contrastato scioglie pazientemente i grovigli di note e parole dando fluidità e comprensibilità al tutto, tanto che quando lo udii pensai: "Come ha fatto a fare esattamente quello che avrei voluto fare io?"».

<sup>16</sup> Il tutto, peraltro, si colloca poco dopo la citazione del *planctus* *Mariae* presente nel Canto III e lascia supporre l'idea per cui siano proprio la divisione e l'ingiustizia che regnano tra gli uomini a rinnovare l'infelicità della Vergine, almeno secondo la prospettiva di lettura che può dare la devozione e la religiosità del coro popolare (cui è affidato il canto del *Pianto della Madonna*) delle contrapposizioni del tempo presente.

<sup>17</sup> È proprio su questa opposizione che s'innesta in maniera molto appropriata l'intarsio del *Pianto della Madonna* come meditazione sulla sofferenza che una tale situazione può generare, richiamando implicitamente anche la figura della 'madre' che per lo stesso Pasolini svolgeva un ruolo cruciale: cfr. *supra*.

un ‘negativo’) – che interviene, per esempio, proprio nel Canto III dopo il verso 50, con un lamento quasi elegiaco – o le ‘Pie donne’, cui spesso sono affidati i testi liturgico-religiosi. Il coro stesso, che deve essere inteso come una sorta di personaggio collettivo o di corifeo, con evidente allusione alla tradizione greca<sup>18</sup>, è suddiviso tra una sezione lirica (voce dell’animo borghese) e una popolare. Tale contrapposizione, peraltro, è molto ben studiata dal punto di vista vocale: mentre le sezioni affidate al coro lirico vedono una cura particolare per l’emissione del suono, la timbrica e l’impostazione della respirazione e della dizione, le sezioni del coro popolare sono eseguite con una vocalità forzata e un po’ calante, che vuole riproporre e simboleggiare le sonorità delle donne devote che frequentano, per esempio, le piccole chiese di campagna. Proprio a questo coro popolare la Marini affida le sezioni come *Passione di Diamante*, sia nella citazione presente nel Canto I sia nella sua versione ‘autonoma’. Quanto avviene nel Canto I, in merito, si rivela di particolare interesse: in opposizione al coro lirico cui è affidata la forte allocuzione a Gramsci «Tu, giovane» (v. 16), il coro popolare intona a piena voce e in ottica contrastiva: «Ohimé che me consol’in gran delore (...)», cioè l’*incipit* della *Passione di Diamante*, adattato da Giovanna Marini sulla base del canto popolare diffuso nell’omonima cittadina calabrese. Al coro popolare vengono dunque affidate note e suggestioni proprie della religiosità e della devozione ‘di paese’: una forma di dedizione semplice ma non per questo priva di valore, a dimostrazione del fatto che, nonostante nell’oratorio sia netta la contrapposizione tra colto e popolare, è scorretta l’equazione secondo la quale il popolo sia per forza sinonimo di ignoranza. Anch’esso è custode di una saggezza profonda, sedimentata e consolidata da secoli di tradizione orale. Proprio qui si coglie il senso dell’ultima parte del sottotitolo dell’opera: *dal canto di tradizione orale al madrigale d’autore*. La composizione, infatti, nasce come un insieme di stili musicali molto diversi tra loro. Il canto di tradizione orale è voce del popolo, il madrigale d’autore è espressione di una musica più ricercata, alta, colta, fatta di stile contrappuntistico, di nota contro nota, di attenzione alla resa musicale del testo, di madrigalismi. Un sottotitolo dunque particolarmente significativo in quanto chiave di lettura e di interpretazione dell’intero oratorio.

Come si è ormai ben compreso, nonostante l’oratorio sia nato dall’estro compositivo della Marini, esso è stato successivamente rivisto dalla direttrice Giovanna Giovannini, che ha aggiunto un tocco personale all’opera, nella quale

---

<sup>18</sup> Sui lavori effettuati dalla Marini e dalla Giovannini in merito al teatro greco si vedano le osservazioni di Crespi (Crespi 2017: 8); cfr. anche <https://www.giovanamarini.it/bio> [04.10.2021] e <https://www.aaa-angelica.com/aaa/giovanna-marini-coro-arcanto-festival-bertolucci/> [04.10.2021].

nulla o quasi pare affidato al caso. Si può in particolare notare, come già accennato, una cura meticolosa nella resa del rapporto tra il testo e la musica, con un discreto impiego di figure retoriche musicali e dei cosiddetti madrigalismi, omaggio evidente alla musica d'autore. Nel Canto I, per esempio, non può passare inosservata la contrapposizione ossimorica tra «cieche» e «schiarite» al v. 4: musicalmente, la Marini sottolinea la prima parola con una catabasi di due note e la seconda con un'anabasi di tre, il che suggerisce una profonda attenzione alla parola sia come fatto sonoro in sé sia in relazione alla portata semantica. Accanto a piccole suggestioni, che non influiscono sull'impressione generale che si può ricavare dalla sezione intera, si collocano però delle operazioni più ricche, che riguardano singole parole<sup>19</sup> o intere frasi. Nel medesimo canto, per esempio, colpisce molto la resa musicale delle parole «[gli attici giallini che] fanno velo alle curve del Tevere» (vv. 5-7). L'immagine poetica è chiara: i palazzi alti di Roma impediscono di vedere bene le anse e i meandri del fiume Tevere, costituendo una barriera elevata («velo»). Tale impedimento viene reso attraverso delle note acute che sottolineano in particolare i termini «fanno velo». La sinuosità delle «curve del Tevere», invece, viene resa con note più gravi caratterizzate da un andamento quasi 'ondeggante' e da un ritmo terzinato che ben sottolinea la vorticosità delle correnti fluviali. A questa suggestione ne segue immediatamente un'altra, di particolare effetto. I «turchini monti del Lazio» (vv. 7-8) sono resi attraverso un chiaro movimento ascendente sia all'interno delle singole voci (in particolare in quella dei soprani) sia nel confronto tra voci diverse: partono infatti le voci maschili con una nota più grave, seguono i contralti con una nota di un grado più acuta e infine i soprani che iniziano il loro canto una quarta sopra i contralti. Tutto ciò non può non richiamare alla mente i versanti scoscesi delle alture. Verso la fine del Canto, inoltre, attira evidentemente l'attenzione la netta opposizione che si crea tra il più che pianissimo di «questo silenzio» e il fortissimo su «qualche colpo d'incudine» (proveniente dalle officine di Testaccio) (vv. 25-30). La medesima contrapposizione, per la verità, è già anticipata musicalmente dai vv. 12-15 («da fine del decennio in cui ci appare tra le macerie finito il profondo ingenuo sforzo di rifare la vita; il silenzio fradicio e infecondo...») che si caricano di grande espressività. Nel testo, Pasolini enuncia chiaramente il senso di profonda disillusione relativo ai grandi – ma falliti – progetti di ricostruzione del Paese che avevano pervaso l'Italia nei primi anni del secondo dopoguerra. Se in un primo momento questa ricostruzione

<sup>19</sup> Emblematica, in proposito, nel Canto II, v. 2, la resa di «dedizioni», in cui le singole sillabe sono separate da pausa per poter essere ben scandite e articolate.

avrebbe potuto dar vita a un'Italia nuova, risorta grazie all'operosità e alla forza del popolo, all'atto pratico, dopo una decina di anni appunto, era ormai emerso chiaramente come tutto si fosse vanificato a causa della rinnovata forza della borghesia e del riformismo più moderato. L'«ingenuo sforzo» iniziale, dunque, che musicalmente viene reso con un ritmo martellante e con note particolarmente acute per ricordare l'*industria* del popolo, viene rallentato – anche in partitura – attraverso un doppio cambio di tempo e successivamente soffocato dal «silenzio fradicio e infecondo», reso con il piano delle voci e un'aposiopesi musicale proprio dopo la parola «silenzio».

In ogni caso, va senza dubbio tenuto presente che l'operazione della Marini non è una pedissequa riproposizione musicale del testo pasoliniano. Nell'impiego della retorica, infatti, ella talvolta segue gli spunti suggeriti da Pasolini, talaltra se ne distacca, suggerendo ulteriori prospettive di interpretazione e di riflessione. Ciò è particolarmente evidente nel modo in cui viene trattato l'*enjambement*: mentre in alcune circostanze esso è reso musicalmente mediante una sospensione della frase musicale in corrispondenza della fine del verso poetico (cfr. Canto IV, vv. 21-22, «mi batto / ogni giorno»), nella maggior parte dei casi esso non ha una sottolineatura musicale (cfr., p. es., Canto I, vv. 8-9, «mortale / pace»; Canto IV, vv. 17-18, «astratto / amore»). L'impressione che se ne ricava è dunque quella di una predilezione della Marini per una certa libertà nella resa musicale della sintassi del testo rispetto alla matrice pasoliniana, per avere la possibilità di frammentarlo in modo personale, così da isolare i segmenti ritenuti particolarmente espressivi. Mentre infatti alcuni sintagmi assumono la stessa rilevanza che Paolini conferisce loro nel testo poetico, in altri casi la Marini utilizza pause o partizioni del periodo musicale per suddividere in modo diverso il fluire del testo<sup>20</sup>. Di grande interesse anche la libertà con la quale la Marini tratta lo schema delle rime e gli accenti tonici delle parole. Il primo infatti non viene particolarmente sottolineato dal punto di vista musicale, anche perché – come detto – lo stile compositivo spesso trascura il procedere del metro e la frase poetica, prediligendo altre suggestioni. Per quel che concerne gli accenti, invece, non

---

<sup>20</sup> In merito risulta di particolare interesse la resa dei vv. 7-9 del Canto III, in cui l'espressione «de ceneri di Gramsci», che nel testo di Pasolini è preceduta dai due punti e seguita dall'aposiopesi, anche nell'oratorio della Marini è sempre isolata e messa in evidenza. Nei medesimi versi però, si nota invece come la punteggiatura e gli *enjambement* presenti nel testo poetico non sempre sono rispettati o resi musicalmente da respiri o pause musicali. Questa libertà che risulta ormai evidente può trovare una spiegazione nella tecnica compositiva della Marini che pone spesso attenzione alle singole parole o a piccoli raggruppamenti, da lei ritenuti particolarmente pregnanti e quindi meritevoli di attenzione.

sono infrequenti i casi in cui essi dal punto di vista musicale vengono spostati su una sillaba normalmente atona (cfr. Canto I, v. 10, «autunnale»).

Si noti comunque che, nella resa musicale del testo pasoliniano, non risulta mai compromessa l'intelligibilità della frase intera. Quel che tuttalpiù richiede attenzione da parte del fruitore dell'opera della Marini è la combinazione tra il messaggio di Pasolini e, contemporaneamente, delle suggestioni e delle tensioni musicali che l'oratorio contiene e trasmette. Subentra qui il delicato tema del rapporto tra l'*intentio auctoris, lectoris* e, si potrebbe dire, *auditoris*. È innegabile infatti che Giovanna Marini, nella scelta di questo testo e nella conseguente resa musicale, abbia aggiunto all'opera pasoliniana le proprie impressioni e la propria riflessione sulle tensioni della vita. La contrapposizione tra popolo e borghesia rimane un punto cardine nell'oratorio: il recitar cantando del coro e dei solisti ripropone la forte dicotomia attraverso una grande attenzione al testo pasoliniano. Particolarmente significativi in questo senso sono i Canti II, IV e VI, veri e propri recitativi 'corali'. Eppure, rispetto alla matrice pasoliniana, l'oratorio ha qualcosa in più, che è caratteristico dello stile e del pensiero della compositrice. Forse sono proprio i Canti I, III e V a permettere di cogliere meglio questo aspetto: essi arricchiscono l'oratorio di una componente ulteriore, data dalle riflessioni musicali prese dal panorama della musica sacra. In particolare, *Passione di Diamante* e *Pianto della Madonna* si pongono come meditazioni al testo affidate a un corifeo, che non è il colto e 'presuntuoso' coro lirico. È piuttosto la voce non impostata di chi non ha studiato ma per questo non deve essere sminuito in quanto ignorante. L'intarsio nel testo pasoliniano di questa nuova voce e di questa saggezza che si fonda sulla tradizione orale costituisce forse il più grande apporto di originalità dato dalla Marini all'opera. Non solo. Le forme musicali sacre da lei scelte sono senza dubbio autorevoli e profonde: tutte hanno attirato l'attenzione di grandi compositori del passato e del presente per le potenzialità espressive in esse insite. Eppure, la Marini ha scelto di utilizzare proprio queste per dar voce al coro delle 'Pie donne', attraverso temi musicali e testi attinti dalla tradizione orale. Non si tratta quindi di nuove *summae* o di opere d'avanguardia, bensì di uno sguardo a ritroso, quasi in chiave etnomusicologica.

L'oratorio della Marini dunque si costituisce come un'opera di particolare interesse per la sua genesi e le scelte compositive su cui si fonda: essa costituisce una meditazione certamente originale e molto profonda sulle opposizioni della vita, in uno stretto connubio tra musica e parole.

### **Bibliografia, discografia e sitografia**

- Baroffio, Giacomo, et al., 2011. *Atlante storico della musica nel Medioevo*. Milano: Jaca Book.
- Cettolin, Antonio, 2020. *Il sincretismo delle Ceneri di Gramsci*. Esercizi di commento. Venezia: Università Ca' Foscari, in <http://dspace.unive.it/handle/10579/17182> [04.10.2021].
- Crespi, Paolo, 2017. *Io vorrei*. La lezione di Giovanna Marini. Roma: Castelveccchi.
- Fortini, Franco, 1993, *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi.
- Garbini, Luigi, 2012. *Breve storia della musica sacra*. Dal canto sinagogale a Stockhausen. Milano: Il Saggiatore.
- Marini, Giovanna, et al., 2002. *Cantata del Secolo Breve*. Udine: Nota.
- Narzisi, Marco, 2017. *La Passione di Cristo e le tradizioni popolari*. Fra devozione e fanatismo. in <https://gas.social/2017/04/la-passione-di-cristo-e-le-tradizioni-popolari-fra-devozione-e-fanatismo/> [04.10.2021]
- Pasolini, Pier Paolo/Marini, Giovanna. Coro Arcanto – direzione musicale Giovanna Giovannini, 2006. *Le ceneri di Gramsci*. Oratorio a più voci dal canto di tradizione orale al madrigale d'autore. Udine: Nota.
- Sticca, Sandro, 2000. *Il Planctus Mariae nella Tradizione Drammatica del Medio Evo*. Arte e Spiritualità. New York: Global Publications, Binghamton University.
- <https://www.aaa-angelica.com/aaa/ee-extra-eventi/marini-le-ceneri-gramsci/> [04.10.2021].
- <https://www.aaa-angelica.com/aaa/giovanna-marini-coro-arcanto-festival-bertolucci/> [04.10.2021].
- <https://www.giovanamarini.it/bio> [04.10.2021].