

Bianciardi e la musica

Stefano Adami

Per la sua natura impalpabile e indefinibile, che trascende i codici linguistici umani, la musica ha sempre rappresentato un luogo di forte attrazione per gli scrittori, in particolar modo nel secolo appena concluso. La musica come arte filosofica, simbolo del corpo, dell'oltreumano, dell'istinto, dell'eros. Il suo fascino è stato potente soprattutto per gli scrittori appartenenti alle culture del Nordeuropa, dove si è mantenuta, come nella tradizione pedagogica antica, la centralità della musica nell'ambito dell'educazione e della formazione. In molti casi, infatti, gli scrittori nordeuropei — da Thomas Mann a Milan Kundera — sono anche buoni esecutori e, addirittura, compositori; comprendono appieno, dunque, la potente natura conoscitiva della musica, e dell'esecuzione come "discesa in se stessi", vero e proprio "esercizio spirituale" estremamente profondo. Nella cultura italiana invece, purtroppo, questo rapporto stretto fra musica ed educazione è stato quasi cancellato; ci sono alcune eccezioni, e Bianciardi — che da piccolo si era esercitato al violoncello — è una di queste.

Nella sua pagina, infatti, la musica trova sempre uno spazio fortemente radicato all'interno delle strategie e dei materiali narrativi. Nel *Lavoro culturale*, ad esempio, la musica fa la sua prima apparizione come "un coro, un coro incerto e strascicato, come tutti quelli che si sentono in chiesa"; un coro in incerto latino di ragazzi che accompagna una "liturgia autocarrata" allestita nella "nostra città" negli anni del dopoguerra, e guidata da "un giovanotto romagnolo, miope, pallido, con i capelli cortissimi" che "sbagliava regolarmente l'apertura delle vocali e strascicava certe consonanti". La musica è però anche lo svagato "zufolare" dei vitellini di provincia, o l'arte della borghesia provinciale che canticchia famose arie d'opera. Ma la notazione più interessante che Bianciardi fa sulla musica nel primo romanzo si trova proprio nelle pagine in cui discute di cinema: quando cioè indica come centrale nella *forma* il problema del *ritmo*, del *tempo*, del "montaggio" dei contenuti, e sottolinea l'effetto di "straniamento" prodotto dall'unione di immagine e suono, che è tipico del cinema ma che rappresenta di fatto lo sviluppo di un'idea fondativa del teatro antico e dell'opera lirica. Nel primo romanzo bianciardiano, l'inserimento della musica nella narrazione si conclude con una nota sulle canzoni "politiche", che operano nel corpo della canzone popolare, dando ad essa un segno preciso.

Ed è proprio all'importanza della musica e della canzone popolare come profonda esperienza umana che — riecheggiando alcuni studi di Beethoven, Smetana, Bartok — Bianciardi dedica molti bei passaggi della *Vita agra*: la musica popolare come luogo d'incontro, di costruzione di una particolare unità e solidarietà umana.



"Fu lui — scrive Bianciardi di Franz il triestino — a insegnarmi certe belle antiche canzoni di guerra [...] Il motivo, che qui non posso riprodurre, ha un bell'andamento da coro gregoriano [...] Nelle tampe e nei trani e nelle crote piemunteise spesso si cantava, allora. Franz [...] io [...] e tanti altri". La musica, insomma — come "l'organo di Barberia" le cui note "salgono [...] per bussare alla finestra", con cui Bianciardi apre il secondo capitolo del romanzo maggiore — costruisce d'improvviso uno spazio di unità e di serenità di particolare forza. La musica come elevamento a potenza del linguaggio umano, dove gli aoristi squillano come ottoni, gli imperfetti zampognano come fagotti, e la struttura verbale svia "dal gemito del flauto al trillo del violino alla pasta densa del violoncello" alle "grancasse e timpani" dei "futuri carichi di speranza". Ma nella seconda parte del romanzo il ritmo di cui Bianciardi parla nel *Lavoro culturale* diviene ormai il ritmo ossessivo del battere a

macchina, dello scarpinare, del sopravvivere, del tradurre, del telefonare, delle "segretarie" che "tafanano".

Ma l'opera bianciardiana in cui la musica ha maggior spazio è *Aprire il fuoco*, sicuramente perché — tramite l'artificio di trasferire nel 1959 le quattro giornate di Milano — essa è "culturalmente" ambientata nell'Ottocento, nell'epoca in cui, all'interno della cultura italiana, la musica, attraverso l'opera lirica nazionale, assume anche un preciso valore sociale, comunitario e politico. Nelle prime pagine del romanzo l'autore dà addirittura una caratterizzazione molto opportuna di alcuni compositori europei, Meyerbeer, Gluck, Beethoven, Boito, Wagner, Mozart, Bellini, Palestrina; caratterizzazione che si conclude con "il mio carissimo G.B. Pergolesi, di cui ogni sera [...] eseguo al violoncello una famosissima siciliana [...] dopo la siciliana la bourrée, poi la forlana, il minuetto, le passapied, la gavotta, la sarabanda e l'instancabile barcarola del Dotzauer [...] tutto il fraseggio centrale fa perno su quel delizioso do diesis, due volte iterato, a spostare in avanti la prua della barca". Torna ancora, in uno dei dialoghi più belli del libro, la centralità del *ritmo*. Si parla di teatro dei castrati, ma anche di "musica elettronica" e di "Luigi Nono, un giovane musicista molto reputato e serio". Ma soprattutto nella chiusura del romanzo, nelle pagine dell'esilio e della sconfitta, ma anche dell'attesa, la musica diviene il luogo della consolazione e della cura. Bianciardi dedica infatti una pagina a quello che era un "gioco musicale" tipico dell'età barocca: la trasposizione di parole o cifre in notazione musicale, operata più volte da moltissimi autori, tra cui Bach e Haendel. L'autore la prova con il proprio numero telefonico: "il mio numero è il cinque sette otto cinque cinque [...] Ho provato a suonarlo, ma come motivo non dice gran che". E — inserendo nella pagina un pentagramma con alcune battute della partitura — dà un saggio della propria conoscenza del linguaggio tecnico, quando suona al violoncello, "per far contenta la padrona di casa, Plaisir d'amour, del Martini, sempre settecento [...] andantino con 108 di metronomo, in sei ottavi, tre diesis in chiave, cioè crescono d'un semitono il fa, il do, il sol. Attacco in levare, segno dinamico il mezzo forte [...] c'è un crescendo prima delle ultime due battute". La musica, nella chiusa di *Aprire il fuoco*, diviene quindi il battito del cuore asportato da "un uomo alto e biondo dell'ospedale maggiore di Capetown", e l'indistinto e assordante brusio del televisore che "non si riesce a far chetare". Poi il silenzio assoluto dell'uomo "costretto dall'oppressore all'esilio". Come nella seconda parte della *Vita agra*, anche qui, dove le persone sono incattivate e violate dalle cose, la musica è muta, perché, come nota Nietzsche riprendendo un proverbio popolare russo, "la gente cattiva non ha canzoni".