

L'antica via del canto

GIACOMO GHIDELLI

Una lettura musicale
de "Il Pianista,"
film di Roman Polanski.

Wladyslaw Szpilman, un pianista di talento,
ebreo polacco, sfugge alla deportazione.
Costretto a vivere nel cuore del ghetto di Varsavia,
ne sperimenta tutte le sofferenze, le umiliazioni
e le lotte.

Riesce a fuggire e si nasconde tra le rovine
della capitale. Un ufficiale tedesco, dopo averlo ascoltato
suonare, lo aiuta a sopravvivere.

Il film, per la regia di Roman Polanski, è tratto
dall'autobiografia di Szpilman.

La parte del Pianista è interpretata da Adrien Brody.

L'antico mito, riportato dai poeti, narra
che la musica sia nata una volta così.

Le sorelle della Medusa, decapitata per mano di Perseo,
erano sconvolte da un dolore muto e devastante,
in procinto di esplodere nella mente e nel corpo.

La dea Atena, impietosa, insegnò loro le formule
della musica, affinché il fremito distruttivo del dolore
potesse sciogliersi nella vibrazione del canto.

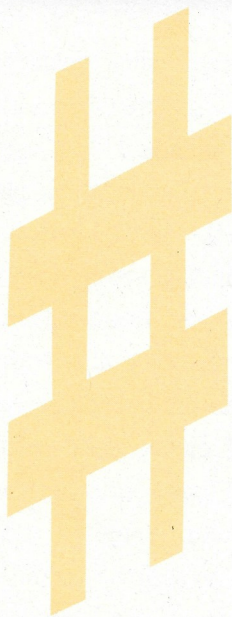
Da allora, la musica apre il varco di un nuovo inizio
nella muta paralisi dell'orrore e del lutto,
impedendo alla morte di uccidere ancora.

ALLA FINE

Alla fine, tutte le parole, tutti i gesti, tutti gli sguardi – e quasi tutti i corpi – sono stati consumati. Sono state cancellate tutte le parole sul mondo e, con esse, tutto il mondo.

A perdere senso, innanzitutto, furono le parole delle promesse. Era stato detto e proclamato che mai la Polonia sarebbe stata toccata. Ma il film inizia proprio con l'invasione, mentre il Pianista sta suonando alla radio il *Notturmo in do diesis minore*, postumo, di Chopin. "Ma non importa – dicono subito altre parole – vedrete, sarà un periodo breve. Interverranno le altre Nazioni. Ci difenderanno." Erano le parole della speranza, che i protagonisti del film si dicono l'un l'altro, seduti attorno a un tavolo mentre leggono un giornale. Ma anche queste sono destinate a essere cancellate, assieme ad altre parole fondamentali nella vita di una persona.

Quelle della legge, ad esempio. "Tutti uguali", affermava sin dai lontani tempi della Rivoluzione Francese. Ma non è vero. Il padre del Pianista, e con lui tutti gli altri, è talmente diseguale che non può camminare neppure sul marciapiede, con gli altri esseri umani. E non merita neppure un nome. Il termine di ebreo, pronunciato con disprezzo e senza altra qualifica, diventa nome di cosa, o di animale, se si preferisce. In ogni caso,



nome che indica qualcosa che – proprio perché non umana – è disponibile a qualunque uso. D'altra parte lo dice la scienza.

E infatti, anche le parole della scienza subiscono la fine delle altre. Iniziano i quotidiani, a distruggerle, sostenendo la verità "scientifica" circa la superiorità della razza ariana. E poi il compito sarà dei medici dei lager, che cercheranno di provare la "verità della menzogna del Mein Kampf" nei corpi indifesi dei prigionieri.

L'elenco delle parole consumate potrebbe continuare a lungo. Troviamo le parole degli amici: ebrei, che nel ghetto vengono elevati al rango di poliziotti. Guardiani delle SS, sanno la fine che faranno gli altri loro connazionali, ma li accompagnano e li incolonnano con brutalità verso i treni della morte, sperando che il patto di alleanza perverso sia sufficiente a evitare loro la stessa drammatica fine.

Vediamo perdere di senso le parole dell'allegria: "Sono allegro ed è per questo che ti uccido", dice una SS sparando all'improvviso un colpo di pistola in testa al vicino di fila del Pianista, mentre incolonnato con altri rientrava dal lavoro. Scompaiono le parole dell'amore, che si disperdono nell'impossibilità della relazione tra lo Szpilman, ebreo, e la cantante, ariana.

E, con le parole, anche i gesti e gli sguardi vengono privati di senso. Gesti schiacciati dalla rassegnazione, perché "nessuno è un eroe", come dice il padre del Pianista, prima di essere caricato nel treno e perché si vive così, nella speranza che non sia vero.

Gesti che si riducono sempre di più, che si ritraggono dal mondo, sino a concentrarsi unicamente nella ricerca del cibo. Perché a un certo punto, del corpo, è rimasta soltanto la fame.

Una fame immensa, che traspare da tutto e innanzitutto dall'intensissimo sguardo dell'interprete di

Wladyslaw Szpilman, uno sguardo della fame che ci accompagna per l'intero film. (Ma nessun film, per quanto, come questo, privo delleedulcorazioni hollywoodiane, potrà mai mostrare la reale magrezza dei bambini morti sui marciapiedi del ghetto, con gli adulti che passano e si trascinano senza guardare: saranno i film che i nazisti avevano girato a fini propagandistici che ce la riproporranno nella sua radicalità, diventando così il più grande ostacolo alla dimenticanza.)

Sino ad arrivare all'annullamento del gesto estremo di rivolta del ghetto: un annullamento che i Nazisti compirono con il fuoco, cancellando quasi del tutto gli ultimi sopravvissuti. Un annullamento guardato da Szpilman, fuggito dal ghetto e rintanato in una casa lì vicino, con lo sguardo colmo soltanto di paura: uno sguardo senza più parole.

(Anche qui, alcuni dati, oggettivi quanto le immagini dei film di propaganda nazista, possono aiutarci a capire l'annullamento di ogni cosa: all'inizio del periodo narrato dal film, nel ghetto furono rinchiusi 500.000 ebrei. Di questi, 100.000 morirono di fame, 360.000 furono deportati. Erano così circa 40.000 quelli che erano ancora nel ghetto al momento della rivolta. Soltanto 200 di loro erano armati. A Varsavia, alla fine della guerra, furono soltanto 20 gli ebrei sopravvissuti.)

In ogni caso è qui, alla fine del senso delle cose, nel deserto del tutto, sull'orlo della catastrofe "terminale" dello stesso Szpilman, che appare la musica: e ci appare come un reale paradigma di iniziazione.

Una iniziazione particolare, che può anche irritare lo spettatore. Ma che, se considerata nella sua forza, semplice e profonda e complessa a un tempo, ci fa compiere un passo in avanti.

**A perdere senso,
anzitutto,
furono le parole
delle promesse.
Poi le parole della legge
e della scienza,
degli amici e dell'allegria.
L'elenco
delle parole consumate
potrebbe
continuare a lungo.**

ALL'INIZIO

All'inizio è la musica: se il nazismo è la distruzione di ogni senso del mondo, la musica è invece ciò che regala senso al mondo. Ed è quindi – nei suoi elementi costitutivi – risonanza originaria del mondo, ricordo emotivo del senso della vita.

Qui, la musica è ciò che apre il film: suonata per radio dal Pianista, ha la forma, come si diceva, del *Notturmo in do diesis minore*, postumo. Un suono che però viene messo subito a tacere dalle cannonate che portano i Nazisti a Varsavia. Per ritrovarlo, questo suono specifico, dovremo aspettare la fine del film: tornato in radio, Szpilman riprende infatti a suonare là dove era stato interrotto. Tutto è passato: è passata una vita, sono passate milioni di vite, ma la vita riprende il suo suono. Si può tornare a vivere.

Stando però al libro da cui è stato tratto il film, questo *Notturmo* avremmo dovuto incontrarlo un'altra volta.

Nella descrizione dell'incontro tra il capitano tedesco e il Pianista, il libro dice infatti che la “musica di contatto” non fu quella che Polanski ha fatto suonare al suo interprete, bensì proprio il *Notturmo*. Il libro traccia quindi una sorta di *continuum*, disegna un *leitmotiv* che cuce insieme il prima con il dopo, senza soluzione di continuità: il *Notturmo* come snodo di un percorso comunque lineare. Il *Notturmo* come luogo del naufragio all'inizio del film, come ancora di salvezza nel suo nucleo centrale, come porto per una nuova partenza nel suo esito.

Ma Polanski non ci sta e introduce invece una vera e propria “rottura”, cambiando il brano di riferimento (sembra strano, ma non ho trovato nessuna recensione o presentazione del film che abbia messo in luce questo aspetto: se invece qualcuno l'ha fatto, mi scuso per l'i-

Prima di ogni
dolorosa perdita
la musica
è il sentimento di tutto:
in sé non è niente,
però la musica
raccoglie tutto.
Passano milioni di vite,
la musica certo
non le restituisce:
eppure impedisce
misteriosamente
di perderle

gnoranza). In una vicenda come questa non ci può essere linearità, perché la rottura è innanzitutto nelle cose, ovvero nelle relazioni fondamentali di cui il film si è nutrito.

Così, ad apparire in questo momento cruciale del film, a farla da padrone, è la *Ballata N° 1 in sol minore, opera 23*. Un brano, sempre di Chopin, che è una vera e propria apertura. Un vero e proprio inizio.

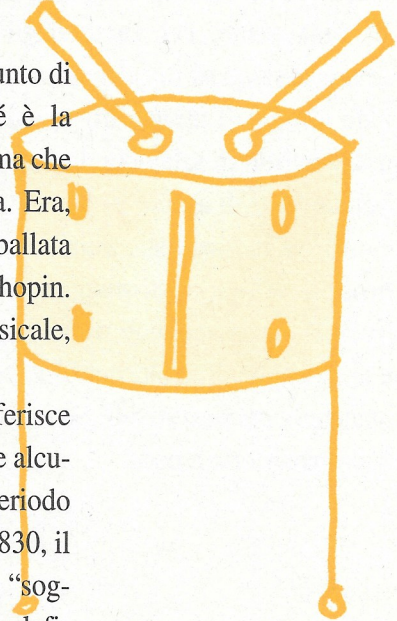
Il brano dell'iniziazione, lo si potrebbe definire.

Innanzitutto due notazioni storiche.

La *Ballata in sol minore* è già di per sé un punto di partenza importantissimo: e non soltanto perché è la prima *Ballata* di Chopin, ma soprattutto perché prima che Chopin la scrivesse, la "ballata" era un'altra cosa. Era, invariabilmente, una composizione vocale. La ballata pianistica e strumentale è un genere che inventa Chopin. Grande apertura su un mondo e di un mondo musicale, quindi.

La seconda notazione di ordine storico si riferisce invece all'anno di composizione di quest'opera, che alcuni collocano a cavallo tra il 1830 e il 1831. Un periodo fondamentale nella vita di Chopin: il 2 novembre 1830, il musicista parte per quello che doveva essere un "soggiorno viennese" e che si tramutò invece in un esilio definitivo: Chopin non tornò mai più in Polonia. E alla fine del luglio dell'anno successivo, mentre è in viaggio da Vienna a Parigi, viene raggiunto dalla notizia che Varsavia, dove era scoppiata l'insurrezione contro i russi, è caduta. Note pensate, forse, in quei giorni; note che – volute da Polanski – ritroviamo in una Varsavia distrutta dai Nazisti. Note che segnano l'avvio dell'esilio di Chopin, note che segnano l'apertura di qualcosa di nuovo per il Pianista e per Wilm Hosenfeld, capitano delle SS che le ascolta. In entrambi i casi comincia un viaggio verso qualcosa di nuovo.

La *Ballata* fa dunque la sua comparsa nel momen-



to che potrebbe essere quello realmente conclusivo della vita di Szpilman: tante volte il Pianista ha rischiato la morte. Ma qui non c'è proprio più nessuna via di fuga. Qui l'iniziazione appare perché è necessaria.

Il Pianista è allo stremo. Varsavia è distrutta in tutte le sue parti. Lui si aggira alla ricerca di cibo e di acqua. La città è deserta, tutti gli acquedotti sono saltati e dai rubinetti non scende nulla.

Finalmente, nel vuoto degli edifici bombardati, vede una casa quasi miracolosamente intatta, dove poter trovare rifugio. Entrato, trova una latta: contiene del liquido: cetrioli in salamoia, forse. In ogni caso lui cerca disperatamente di aprirla.

Trova rudimentali strumenti ma quando finalmente riesce a perforarla, gli sfugge sotto il colpo. Rotola per il pavimento, ne vediamo uscire il succo. Ma Szpilman non la raccoglie. Si è bloccato. La latta è finita tra i piedi di qualcuno: calzano stivali. Sono di una SS. Fermi, vicino a un pianoforte a coda.

* DALL'INIZIO

A questo punto tutto potrebbe finire. Tutto potrebbe diventare l'ennesima storia privata del suo senso da un ennesimo colpo di pistola. Ma l'uomo in divisa guarda con una stanchezza senza fine questo stralunato sopravvissuto. Gli chiede notizie e quando sente che sa "suonare il piano", gli ordina di provarglielo.

Szpilman si siede. Si concentra. La tensione è alta: questo non è l'inizio di un concerto. Qui gli spettatori non fischieranno né applaudiranno. Qui, in ogni caso, non si sa cosa potrebbe accadere.

Il finale, sia che lui suoni divinamente, sia che lui abbia dimenticato tutto, è comunque imprevedibile.

Siamo di fronte a un reale e radicale inizio, in cui si mette tutto in gioco. Il quotidiano “non senso” nazista potrebbe in qualsiasi momento far esplodere la morte, la cosa più priva di senso in assoluto.

E come imprevedibile è il finale – ciò che potrebbe accadere – imprevedibile è l’inizio.

Per lo spettatore, come per il Pianista, come per il nazista, le prime note immettono direttamente nella sospensione del tempo.

All’inizio, sembra quasi che Szpilman mostri di “saper suonare” eseguendo qualcosa che assomiglia a una scala. Si parte da un do – lungo, eterno – e poi si sale in modo lento per tre note riapprodando a un altro do. Sono soltanto pochissimi istanti – cinque note in tutto – ma sono attimi di tempo dilatato, immenso, in cui la paura dello spettatore è quella dello stesso esecutore: non ce la fa, non ce la faccio. È l’abissale paura di chi inizia una prova determinante, consapevole di essere di fronte alla partita estrema tra la speranza di vita e la certezza della morte. A questo, che è l’attimo dello sgomento, segue l’attimo della sospensione.

No, sta accadendo qualcosa: le note proseguono, non siamo più in una scala. Salgono sempre più su, come un uccello che prenda l’abbrivio. Adesso è in cima e senza fretta scende leggermente, di poco, quasi girando in tondo, sino ad approdare a un accordo arpeggiato e dissonante. Anch’esso lungo e sospeso. E, dopo una breve pausa, ecco il primo tema della Ballata: c’è riuscito: superato l’inizio, superate tutte le attese e le paure, adesso il pianoforte è suo; i temi sono suoi.

Claudio Capriolo e Giorgio Dolza, nel **commento**

La Ballata in sol minore è la prima ballata di Chopin: un grande arco musicale puramente proteso sull’inizio. Il pianista ora è allo stremo: quando inizia a suonare, però, l’inizio si dispiega di nuovo. E nessuno può cancellarlo.

all'opera (*Chopin*, Einaudi, Torino, 2001), ci dicono: "La Ballata ha una struttura davvero inconsueta. L'analisi formale e quella armonica ne evidenziano la spiccata simmetria, che ha indotto qualche studioso a parlare di forma ad arco, schematizzabile in questo modo:

introduzione (4/4, sol minore)

1 sezione: tema A (6/4, sol minore)

2 sezione: tema B (6/4, mi bemolle maggiore)

3 sezione: tema B (6/4, la maggiore)

4 sezione: tema B (6/4, mi bemolle maggiore)

5 sezione: tema A (6/4, sol minore)

coda (2/2 sol minore)."

Due temi, quindi, che si inseguono. Il primo appare, identico a sé, per due volte. Il secondo muta di forma, assume aspetti diversi, si intreccia su se stesso. In sintesi, due racconti.

Il primo, all'inizio e alla fine, segnato da una profonda malinconia, capace di raccogliere in sé tutto ciò che si è perduto, tutto il tempo passato di cui non c'è quasi più ricordo; tutto il voler tornare, il volere restare in quel mondo lontano, il voler negare ciò che è passato, ciò che è stato distrutto.

Il secondo, dapprima lirico ma poi appassionato, impetuoso, epico e poi ancor drammatico, dove tutti i sentimenti trovano una propria via espressiva, esplorandone tutte le modalità possibili.

Un percorso che sembra approdare ancora alla nostalgia del primo tema, ma che ne conosce l'impossibilità. E infatti, la coda esplode in un "Presto con fuoco": esplosione di vitalità incontenibile, che dopo un "piano" approda a un crescendo che si snoda (questa volta sì) su scale percorse a velocità vertiginosa, per chiudere, infine, su accordi gravi e tumultuosi.

Un racconto che – come disse Schumann – si configura come “una delle opere più selvagge” di Chopin, di “un’inaudita violenza barbarica”, come annota un altro commentatore. Un racconto in bilico tra passato e presente. Un grande *arco* teso all’infinito che – come tutte le iniziazioni capaci di aprire realmente sul nuovo – si libera dalla dicotomia per lanciare il proprio grido più forte nel finale. Un grido che ci immette in una diversa dimensione.

Alla fine, quando tutto è consumato, non ci può che essere un nuovo inizio.

E il nuovo inizio non può che essere dato dalla musica, che con le sue risonanze sposta il mondo al di fuori del qui e dell’ora: in quella stanza, quando il silenzio è subentrato all’ultima nota, non ci sono più un ebreo e un capitano delle SS. Lì ci sono Wladyslaw Szpilman, persona capace di far rivivere in modo splendido una pagina pianistica, e Wilm Hosenfeld, persona che ama Chopin. Nel percorso della Ballata ciascuno ha ritrovato la propria identità originaria. Se la musica, come si diceva all’inizio, è risonanza originaria del mondo, ovvero ricordo emotivo del senso della vita della persona, ritrovarsi nella musica e attraverso la musica è ciò che consente di ritrovarsi nel ricordo emotivo del senso di sé, dove è possibile riscoprirsi, al di là di tutto, persone.

A questo punto si potrebbe però restare perplessi di fronte a un’arte che azzera tutto, che ha il potere di annullare il male che c’è stato per portarci alla sostanziale somiglianza tra le persone, al di là di ciò che le persone hanno compiuto, hanno subito o fatto subire.

Ma, ancora una volta, è soltanto un attimo. Attraverso questa via, infatti, è possibile capire la differenza *tra essere uomini ed essere mostri*. È possibile capire che se il mostro è uomo, allora c’è spazio per la speranza. C’è spazio per la vita.