PAOLO CHIRUMBOLO

LA FUNZIONE DELLA MUSICA NELLA NARRATIVA DI NICCOLÒ AMMANITI: DA *BRANCHIE* A *IO NON HO PAURA*

Nella narrativa italiana degli ultimi dieci anni si può riscontrare un fenomeno che, anche se non ancora adeguatamente approfondito da parte della critica¹, rappresenta uno degli elementi più innovativi e interessanti proposti dai cosiddetti giovani narratori. Autori quali Enrico Brizzi (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, 1994; *L'altro nome del rock*, 2001), Isabella Santacroce (*Fluo: storie di giovani a Riccione*, 1996; *Ti prendo e ti porto via*, 1999; *Io non ho paura*, 2001), per non citare Tondelli (*Altri libertini*, 1980; *Rimini*, 1985; *Un weekend postmoderno*, 1990), a ben ragione considerato il padre spirituale di questa nuova generazione, sono tra gli scrittori che più di altri hanno saputo includere all'interno dei propri universi narrativi riferimenti al mondo musicale italiano ed internazionale. In pieno spirito postmoderno, questi autori, oltre ad utilizzare frammenti e citazioni provenienti da altre fonti della *pop culture* quali la televisione², il cinema, la pubblicità e internet, si sono infatti rivolti anche alla musica (leggera, popolare, rock), trovando in essa una miniera di spunti e riferimenti che arricchiscono all'infinito le potenzialità comunicative delle proprie opere. Sia che l'influenza si realizzi sul piano formale (Santacroce), o da un punto di vista

¹Tra coloro che hanno menzionato l'influenza della musica sulla narrativa contemporanea va segnalata senza dubbio Stefania Lucamante che, nell'introduzione alla antologia di saggi sulla letteratura pulp da lei curata fa riferimento al mondo musicale due volte (22; 28). Nel medesimo volume si trova anche un saggio di Filippo La Porta che, parlando di Ammaniti, ricorda le sue "incessant references to music of every kind" (68). Sullo stesso argomento si veda anche Luca Gervasutti (23-33). Una nota a parte merita l'ottimo volume di Roberto Favaro, *La musica nel romanzo del '900*, in cui l'autore analizza il rapporto musica/letteratura usando una prospettiva (temporale ed ermeneutica) ben più ampia rispetto a quella proposta in questa sede. Favaro infatti copre un arco temporale lungo un secolo, analizzando autori fra loro diversissimi come D'Annunzio, i futuristi, Gadda e Pasolini. Le pagine dedicate alla narrativa contemporanea sono, in questo contesto, forzatamente limitate e si limitano alla discussione di Tondelli (soprattutto), Brizzi e Santacroce (307-315).

²Per questo aspetto si veda l'ottimo intervento di Gian Paolo Renello, che compare nella sopra citata antologia di Lucamante, intitolato: "The Mediatic Body of the Cannibale Literature."

intertestuale (come in Aldo Nove), la massiccia presenza dell'elemento musicale nella narrativa contemporanea appare innegabile³.

Tra i critici italiani che hanno dedicato alcune pagine al rapporto letteratura e musica si trova Barilli che, nel suo libro intitolato *È arrivata la terza ondata*, parla chiaramente dell'"onda sonora" che ha investito la narrativa italiana degli ultimi anni. Barilli, che individua una sorta di "audiosfera" (83) all'interno della quale tutti noi viviamo e operiamo e che oramai, volenti o nolenti, accompagna ogni momento della giornata, isola in particolare due aspetti fondamentali di questa "onda": da una parte l'aspetto acustico e sonoro dell'elemento orale e, dall'altro, quello più esplicitamente musicale. Nel primo caso, dunque, il riferimento è a quegli autori e a quelle autrici (Ballestra, Campo) che volontariamente abbassano il registro linguistico delle proprie opere, facendole "suonare" più vere ed autentiche; nel secondo, il riferimento include quegli scrittori (Brizzi, Culicchia) che fanno ampio uso di quello che Barilli definisce "flusso sonoro", un flusso che investendo la scrittura, la pervade di sonorità ed atmosfere tutte particolari:

È decisivo ricordare — spiega Barilli — il ruolo che il flusso musicale occupa in tutta questa narrativa, ben al di là del singolo caso di Brizzi, fino a costituire una larga dimensione collettiva, una specie di onda sonora continua rispondente quasi a un primordiale big bang che scandisce, ritma, incalza ogni evento, pubblico o privato: a conferma definitiva, se si vuole, che l'oralità, la sonorità prevalgono sulla scrittura, e che quest'ultima, anche quando sembra dominare la scena, invoca comunque di ricevere un complemento attraverso le varie esecuzioni musicali. (94-95)

Nonostante Barilli in queste pagine dedicate all'"audiosfera" non faccia menzione di Ammaniti, è possibile affermare che lo scrittore romano sia tra coloro che, sin dai propri esordi letterari, meglio abbiano utilizzato il connubio letteratura e musica. Sia che si tratti di epigrafi, di citazioni intertestuali, o di riferimenti a vari personaggi e celebrità del mondo delle sette note, la narrativa di Ammaniti è sempre pervasa da un sottofondo musicale che ne scandisce il ritmo e gli eventi, e che fornisce una interessante chiave interpretativa. Lo scopo che il presente saggio si propone è allora proprio il seguente: comprendere quali finalità e quali funzioni narrative rivesta la musica nei romanzi di questo scrittore e fino a che punto essa ne possa influenzare la ricezione e l'interpretazione.

³Anche se non se ne parlerà all'interno di questo saggio, è giusto rilevare come nel corpus narrativo contemporaneo trovino spazio anche romanzi in cui ad essere messa in evidenza non è la musica leggera ma, al contrario, quella classica, come per esempio *Canone inverso* (1996) di Paolo Maurensig e *Presto con fuoco* (1995) di Roberto Cotroneo.

Alla ricerca di se stessi: Marco Donati tra Roma e Nuova Delhi

Uscito per la prima volta nel 1994 per le Edizioni Ediesse di Roma, per poi essere ripubblicato nel 1997 da Einaudi (edizione da cui si cita), *Branchie*, primo romanzo di Ammaniti, è un testo che, uscito in sordina, ha ben presto raggiunto un discreto successo di pubblico e critica. Diviso in tre parti ("Roma", "Nuova Delhi" e "Il castello") *Branchie* è la storia di Marco Donati il quale, in prima persona, racconta la propria battaglia contro il cancro e il suo tormentatissimo rapporto con il prossimo, sia esso sua madre, la fidanzata Maria, o l'"orrendo Subotnik" (chirurgo incaricato di salvare Marco dal proprio male)⁴.

La musica, la cui importanza in questo romanzo è assolutamente centrale, fa la sua comparsa fin dalle prime pagine del testo e, come si vedrà, viene utilizzata dall'autore in vari modi e con varie funzioni: essa, infatti, può servire a definire un personaggio, a fornire una sorta di background sonoro che accompagna gli avvenimenti del testo, o a stabilire relazioni tra i vari personaggi.

La prima occasione in cui ci si imbatte in un riferimento musicale riguarda uno dei tanti incontri tra Marco e Maria in un locale della capitale, chiamato significativamente "Lo sputo". Il bar, gradito a Maria "per via della gente" (12), si contraddistingue per la confusione e la caoticità della sua atmosfera in cui risaltano le ripetitive sonorità della musica tecno. Che questo genere musicale sia poco gradito all'io narrante risulta chiaro e dalla metafora usata da Marco ("Gli altoparlanti attaccati al soffitto vomitano musica tecno"⁵; 13) e dall'esplicito riferimento "al rumore della musica" (15) che si "ascolta" nel locale, e ben presto Marco è costretto ad abbandonare il campo. Ammaniti, abile narratore, ricrea attraverso rapidi accenni sonori un ambiente urbano e metropolitano il cui caos si andrà ad opporre, nella seconda parte del romanzo, alle atmosfere più misteriose e rarefatte di Nuova Delhi.

⁴Nel 1999, due anni dopo l'uscita del libro, il regista Francesco Martinotti fa uscire nelle sale cinematografiche una riduzione filmica di *Branchie*. La pellicola, che si segnala soprattutto per la sua mediocrità, vede come protagonista nel ruolo di Marco il cantante Gianluca Grignani, ennesima conferma del legame che unisce Ammaniti alla musica contemporanea.

⁵La metafora in questione è oltremodo interessante per due motivi: 1) rende immediatamente l'idea di cosa pensi Marco della musica tecno, associata ad un verbo la cui connotazione corporale è chiaramente negativa; 2) si riferisce all'intensità ed alla potenza di questo genere musicale le cui note invece di essere docilmente trasmesse, si riversano sugli ascoltatori con forza e violenza. Il verbo viene nuovamente usato da Ammaniti in *Ti prendo e ti porto via*, in circostanze molto simili ("Gli altoparlanti vomitano drum 'n' bass"; 26)

È infatti in India, dove Marco arriva in seguito ad una falsa lettera scritta dalla madre che tenta di salvarne la vita in tutti i modi, che il protagonista riscopre non solo un'armonia interiore oramai persa da tempo, ma anche il piacere del rapporto vero e sincero — e non superficiale — con gli altri. Se Roma è il luogo della musica che fa rumore, delle feste in cui “i ricchi si autoghettizzano” (27) ed in cui si balla al ritmo di Diana Ross e Falco (35), delle “belle senz'anima” come Maria⁶, Nuova Delhi è, al contrario, come già prefigurato dal nome della città, il luogo della rinascita, di una nuova vita che permetta al protagonista di riprendere a sognare, “volare” (48) e perdere la “zavorra” (48) che lo lega ad un mondo cui lui sente di non appartenere più.

Inseguito da un gruppo di “arancioni” incaricati dalla madre di Marco di portare il figlio al sicuro, l'io narrante si perde nei meandri labirintici di Nuova Delhi. Ad un tratto, la sua attenzione viene attirata da “un suono che sembra nascere dalle viscere della terra” e che Marco definisce “continuo, indefinibile e familiare allo stesso tempo. Sembra musica ma manca il ritmo. Più l'ascolto e più mi sembra bello” (62). Il suono, prodotto dalla *Banda dell'ascolto profondo*, gruppo di avanguardia che usa esibirsi in luoghi capaci di protrarre il suono all'infinito (fogne, cisterne vuote, caverne), è quanto di più diverso ci possa essere dalla musica alla quale Marco è abituato: laddove in città la musica è rumore, ritmo, movimento incessante, in questo contesto essa diventa ricerca di continuità ed armonia, e la “discrezione delle note” (chiara allusione alla frammentarietà della musica occidentale) viene abbandonata “a favore di un suono continuo” (63). Affascinato dai membri della *Banda* Marco decide di unirsi a loro, in qualità di suonatore di *didgeridoo*⁷, strumento degli aborigeni australiani in grado, se suonato correttamente, di riprodurre e mantenere “un suono continuo”. Ecco che la musica diventa allora per Marco un'occasione per cominciare quella ricerca di sé abbandonata a Roma e riscoprire una nuova armonia interiore ed un più

⁶Il riferimento in questione rimanda a Coccianti, artista usato spesso e volentieri da Ammaniti, la cui canzone “Bella senz'anima” rappresenta la migliore definizione della fidanzata di Marco, in precedenza così descritta: “Maria è bellissima. Mi fa dare di matto. Ha le labbra carnose e il seno prosperoso. Ha la pelle liscia e sempre abbronzata [...] Sono sicuro che è bella anche dentro. Voglio dire, apparato circolatorio, digerente e tutto il resto” (13).

⁷La scelta dello strumento australiano appare fra l'altro una implicita conferma della volontà di Marco di volere sempre essere al di fuori dagli schemi e diverso dagli altri, ed evidenzia un'altra delle caratteristiche dei riferimenti musicali di Ammaniti: la passione per gli strumenti esotici (si confronti, per esempio, l'uso delle launeddas in Branchie e dell'arpa celtica in Fango).

profondo significato dei rapporti umani. Il suono prodotto non è più rumore ma un “impasto omogeneo... musica celestiale”, e all’armonia musicale corrisponde, simmetricamente, quella umana: “Mi piace far parte di un gruppo musicale. L’intesa che si instaura durante l’esecuzione continua anche quando smettiamo” (69).

La musica si conferma veicolo esemplare di comunione fra individui anche nel terzo segmento del romanzo, quello ambientato nel terribile castello di Subotnik in cui Marco viene rinchiuso per potere essere operato e così finalmente salvato dal male che lo attanaglia. Proprio mentre sta per cominciare l’intervento chirurgico il protagonista, grazie anche all’aiuto dei suoi amici, riesce a fuggire. Inseguiti, i membri della *Banda* si imbattono in un gruppo di sardi allertati da Subotnik e i suoi seguaci per fermarne la fuga. Circondati dai sardi e oramai in trappola, i fuggiaschi stanno per arrendersi quando Marco, all’improvviso, ha un colpo di genio e comincia ad intonare i versi di una canzone popolare sarda. Cubbeddu e i suoi “rimangono interdetti, affascinati” (132) e si fermano indecisi sul da farsi⁸. Marco allora riprende a cantare con ancor più convinzione ed a quel punto la resistenza sarda è vinta ed i due gruppi cominciano a cantare e ballare insieme. L’ostilità iniziale si tramuta così, grazie anche al potere comunicativo della musica, in gioiosa convivialità (tutto si risolve in “una festa tra paesani”; 133), e Marco, che intende assaltare il castello per liberare gli altri prigionieri, può ora contare sull’aiuto di Cubbeddu e i suoi scagnozzi. Interessante inoltre sottolineare come il giorno che precede l’impresa venga celebrato con una grande festa al termine della quale la *Banda dell’ascolto profondo*, Marco e i sardi si cimentano in esecuzioni mozzafiato (da Baglioni ai Creedence, da Vivaldi a Battisti) in cui la musica diventa parte di un rituale inteso a celebrare la vita come valore assoluto, come unità di intenti, come linguaggio universale che unisce invece di dividere: “in India” conclude Marco, “ho trovato persone che mi piacciono, con cui mi trovo bene, che parlano il mio stesso linguaggio” (156). La ricerca del protagonista si conclude positivamente e, dopo tutta una serie di peripezie, Marco è dunque pronto per cominciare un’altra vita.

La musica come elemento strutturale della narrazione: i racconti di *Fango*

Se in *Branchie* una delle funzioni narrative della musica è quella di sottolineare l’evoluzione personale del protagonista ed evidenziare il contrasto

⁸Marco così commenta l’effetto prodotto dalla sua intuizione: “Li ho colpiti diretto nelle origini. La nostalgia è una bestia traditrice. Il pensiero di un accordo di mandolino, del basilico, di un piatto di fusilli basta a risvegliarla e ci si sente subito soli e sperduti in terra straniera” (132).

esistente tra il mondo occidentale (superficiale e frammentato) e quello orientale (profondo e continuo) in *Fango* (1996) — raccolta di racconti che ha reso famoso Ammaniti — essa assume, vista anche la poliedricità del testo, ruoli diversi a seconda dei casi.

Come già nel romanzo precedente, la musica, di qualunque genere, rappresenta un elemento essenziale di cui Ammaniti si serve per connotare e definire meglio, socialmente e psicologicamente, i protagonisti delle proprie storie. In pratica, i riferimenti musicali permettono al lettore di identificare la vera identità dei personaggi e, magari, identificarsi con loro, senza che il narratore debba dilungarsi in dettagliate descrizioni psicologiche. Come in *Branchie* Maria viene definita “bella senz’anima” attraverso una rapidissima citazione della celebre canzone di Cocciantè, così anche nel primo racconto di *Fango*, “L’ultimo capodanno dell’umanità”, i vari personaggi vengono associati a diversi artisti e stili musicali. Cristiano Carocci, ad esempio, pur di sfuggire al Capodanno in famiglia si rifugia nell’ascolto dei Nirvana, leggendario gruppo americano noto, oltre che per la propria musica, anche per gli eccessi del leader Kurt Cobain simbolo di una generazione in fuga da sé stessa; e Giulia, la bella fidanzata di Enzo di Girolamo, prima di scoprire la tresca tra quest’ultimo e la sua migliore amica Deborah, si lascia andare cantando una delle canzoni d’amore più celebri della storia musicale italiana, “Margherita” (32) di quel Cocciantè⁹ che, seppur musicista tra i più dotati del panorama musicale italiano, è sempre rimasto lontano dall’impegno sociale e politico di cantautori come De Andrè, De Gregori e Guccini, legando la sua immagine ad un tipo di musica più leggera, sentimentale¹⁰ e popolare¹¹.

⁹La figura di Cocciantè, particolarmente amata dallo scrittore, viene usata anche in altri due racconti di *Fango*: “Ti sogno” (136), e “Lo zoologo” (220), e sempre per connotare con precisione i personaggi a cui il cantante viene associato.

¹⁰La differenza tra le due donne di Enzo di Girolamo, Giulia e Deborah, diventa così ancor più manifesta. Da un lato Giulia, bella e un po’ superficiale, canta “Margherita”, dall’altro Deborah, intellettuale e sofisticata, scrive un romanzo incentrato su di “un musicista tunisino, suonatore di ‘ud, un antico strumento arabo” (76). Da sottolineare il fatto che anche la letteratura ha, in questo caso specifico, una funzione del tutto simile, per cui alla prima si associa il nome della Susanna Tamaro (“È ignorante da morire”, dice di lei Enzo; 36), alla seconda (che ha “un gran bel cervello”; 36) i nomi di Hesse e Kundera.

¹¹Giandomenico Curi, parlando di Concerto per Margherita (1975), album in cui compare la canzone citata, così scrive: “partito da una musica di rivolta, da un cantare tutto di istinto e di rabbia [...] si ritrova alla fine a fare una musica tutto sommato ibrida, buona per tutti”; 203).

Di grande interesse è anche il secondo racconto della raccolta, "Rispetto", storia di orrori metropolitani in cui i protagonisti, banda di "sconvolti" pronti a tutto, decidono di passare la serata in discoteca. Il rapporto che lega questi personaggi alla musica techno è, di nuovo, di grande importanza, e fornisce al lettore un'immediata chiave interpretativa che anticipa, tematicamente e linguisticamente, gli sviluppi della vicenda:

Entriamo in discoteca compatti [...]. Ci abbiamo gli orecchini. All'orecchio. Al naso. Sul sopracciglio. Ci mettiamo a ballare. Ci piace la techno. Ci fa dare di matto. È una musica che risale su per il culo e che sfonda le budella e ci si espande dentro. Per parlare dobbiamo urlare. Per parlare dobbiamo strillare. (140)

Tutto, dall'abbigliamento al linguaggio e alla musica ("Cazzo come spara questa sera la musica"), contribuisce a creare uno stato di tensione che esploderà di lì a poco, quando i protagonisti abbordano alcune ragazze, le fanno salire in macchina e le portano al mare. La differente attitudine dei due gruppi (ragazzi vs. ragazze) viene una volta ancora sottolineata da un veloce riferimento musicale: arrivate a destinazione, infatti, due delle tre ragazze "incominciano a correre a caso e a cantare Eros" (141). Ovviamente, dietro questo brevissimo accenno si nasconde Eros Ramazzotti, cantautore sentimentale idolo di tutte le ragazzine d'Italia, da sempre affascinante dalle romantiche storie del cantante romano. Il contrasto, come si può vedere, è nettissimo, e l'abilità di Ammaniti sta non solo nella capacità di svolgere il tutto con una velocità ed un ritmo vertiginosi, ma anche nella bravura con cui egli dissemina i propri testi di vari indizi testuali. A ben vedere, infatti, il riferimento a Eros (Ramazzotti) è anche un'implicita allusione all'Eros¹², e cioè allo scoppio di amore violento che investirà tragicamente le malcapitate fanciulle, violentate e massaccate senza pietà. Di grande impatto è, in questo contesto, la scena dell'uccisione di Maria. Stesa per terra, inerme, viene circondata dai giovani protagonisti che, simulando una orribile danza tribale, le si raccolgono intorno: "Torniamo indietro da Maria. È ancora stesa a terra. Ci guarda e poi prende a piangere. Noi le balliamo intorno come in discoteca. Vai con la techno. Perché non balli con noi?" (146).

¹²Un medesimo riferimento a Ramazzotti viene da Ammaniti usato nel racconto "Lo zoologo", dove il nome dell'artista romano viene nuovamente associato all'atto erotico-sessuale intercorso tra il protagonista della storia, Andrea, e Sabrina, ragazza conosciuta in discoteca: "L'aveva accompagnata a casa, a Genzano. E lì, in silenzio, nella stanza accanto a quella dei genitori di Sabrina, avevano fatto sesso tra orsacchiotti di peluche e manifesti di Eros e Ligabue" (215-216).

Oltre a definire implicitamente i personaggi, la musica in *Fango* irrompe nel testo anche da un punto di vista più strettamente formale e strutturale, e l' "onda sonora" di cui parla Barilli investe direttamente il ritmo narrativo. È il caso del già citato "Rispetto", la cui narrazione simula l'ossessivo ritmo della musica techno, ed anche del racconto che dà il titolo all'intera raccolta (la *title track* verrebbe da dire), vale a dire "Fango", vero e proprio esempio di narrativa che "ti prende e ti porta via". Il racconto, che narra la storia di Albertino, piccolo malvivente che cerca di rubare una partita di droga all'insaputa del proprio capo (il potente e spietato Ignazio Petroni detto il Giaguaro), si sviluppa infatti seguendo un ritmo da musica rock, attraverso una narrazione incalzante e senza respiro che il lettore non può fare a meno di leggere tutto di un fiato. Il risultato, notevole, è la prova che la musica entra nell'universo narrativo di Ammaniti non solo attraverso citazioni e riferimenti più o meno espliciti, ma anche come elemento che ne condiziona e influenza l'elemento formale, accelerando all'inverosimile il ritmo narrativo:

In sella allo Scarabeo Albertino correva sulla Prenestina. Quella giornata non voleva finire più. Il vento gli tagliava la faccia. Più andava avanti e più si rendeva conto che non stava andando a una cresima ma a un cazzo di esame. A un esame bello e buono. Un esame dove lui scommetteva la vita. Il giaguaro gli avrebbe chiesto come era andata con il fricchettono. E lui che gli avrebbe risposto? (266)

All'interno dell'universo narrativo di *Fango*, la musica ha però anche un'altra funzione. Spesso infatti Ammaniti si serve di questo medium per fornire alla storia ed ai suoi personaggi una sorta di contrappunto ironico, che si va ad opporre a quanto effettivamente accade sulla scena. L'elemento sonoro, in sostanza, invece di assecondare il livello diegetico del testo viene ad opporsi ad esso e lo complica ulteriormente, generando in questo modo nel lettore un senso di straniamento e disagio. La vicenda di Filomena Belpedio, una delle tante protagoniste delle storie intrecciate de "L'ultimo Capodanno", è in questo senso paradigmatica. In piena crisi depressiva (medita il suicidio), e di fronte alla serenità apparente degli altri condomini, Filomena accende distrattamente la TV, ove si trova costretta ad ascoltare le banali parole del cantante Drupi, il quale — quasi a voler ferire intenzionalmente Filomena — dichiara di augurarsi che nel nuovo anno "la gente diventi più tranquilla e rilassata" (28). Il contrasto tra la disperazione del personaggio e la scontata ovvietà delle affermazioni di Drupi è dirompente, e viene riproposto, seppur in forma diversa, qualche pagina più avanti, quando ad esibirsi in TV è un'altra delle icone della musica nazional-popolare italiana, Iva Zanicchi. Anche in questo caso, la contrap-

posizione tra la gioiosa interpretazione della Zanicchi (che canta “I Love Just the Way You Are”) e la misera condizione di Filomena (che giace “svenuta sul divano del salotto”; 69) è fulminante: Ammaniti — una volta ancora — riesce con maestria e leggerezza ad orchestrare un devastante effetto ironico che lascia sul viso del lettore un sorriso triste ed amaro¹³.

La musica come immagine: *Ti prendo e ti porto via*.

Il romanzo in cui la presenza della musica appare più marcata è probabilmente *Ti prendo e ti porto via* (1999), grazie soprattutto ad uno dei personaggi più riusciti della narrativa di Ammaniti, Graziano Biglia. Il libro, incentrato sulle storie parallele di Biglia e di Pietro Moroni, il bambino dodicenne innamorato della propria compagna di scuola Gloria Celani, è un altro ottimo esempio di come la musica possa aiutare l'autore a definire meglio i protagonisti delle proprie storie. In questo senso, l'entrata in scena di Graziano che ritorna dopo alcuni mesi al proprio paese natale, Ischiano Scalo, è significativa, e richiama alla mente alcuni film di Carlo Verdone¹⁴:

[La Uno turbo GTI] si fermò davanti al monumento dei caduti di Ischiano Scalo e rimase lì col motore acceso [...] Poi, finalmente, lo sportello del guidatore si spalancò con un gemito ferroso. Prima uscì *Volare* nella versione flamenca dei Gipsy Kings e, immediatamente dopo, apparve un uomo grande e grosso con una lunga chioma bionda, occhiali da mosca e giacca di pelle marrone con un'aquila apache di perline ricamate sulla schiena. (20)

Il brano citato è di grandissimo interesse per almeno due motivi: anzitutto per il riferimento alla famosa canzone di Domenico Modugno “Volare” significativamente riprodotta non nella sua versione originale ma in quella più esotica e spagnolescante dei Gipsy Kings, prima allusione alla passione per la musica gitana nutrita da Biglia, chitarrista che vive “una vita al massimo ... sulle note di un merengue” (23); non sfuggano poi, in secondo luogo, i particolari del look di Graziano i cui lunghi capelli, unitamente alla giacca di pelle ed agli occhiali da sole modello “mosca” (così in voga tra le rock star di questi anni), contribuiscono a dare al lettore

¹³Non molto diverso è l'effetto creato dalla canzone cantata da Ambra (“Ti giuro amore, amore eterno, se non è amore me ne andrò all'inferno”; 122) che si contrappone alla tragica fine di Enzo di Girolamo che proprio in quell'istante sta per morire in seguito ai colpi infertigli dalla sua fidanzata.

¹⁴Il riferimento riguarda in particolare due pellicole, *Viaggi di nozze* (1995) e *Gallo cedrone* (1998), in cui i personaggi portati sullo schermo dal talento di Verdone (rispettivamente Ivano e Armando Feroci) ricordano, per età ed atteggiamento, il Graziano Biglia di Ammaniti.

un'idea già abbastanza precisa sull'identità di questo memorabile personaggio, appassionato della musica di Paco de Lucia, Santana, John McLaughlin e dei già citati Gipsy Kings¹⁵.

Il mondo della musica dunque, oltre a fornire ai personaggi una identità per così dire "sonora", legata cioè ai gusti musicali, fornisce loro anche un repertorio di immagine/immagini (il famigerato look) su cui basare e creare il proprio aspetto esteriore. Il caso di Mimmo Moroni, fratello maggiore di Pietro (altro protagonista del romanzo), è sotto quest'aspetto emblematico. Mimmo, "l'unico pastore metallaro di Ischiano Scalo" (150), si distingue infatti per la passione per la musica *heavy metal*, passione che egli manifesta in vari modi: attraverso l'arredamento della propria camera in cui fanno bella mostra di sé un poster degli Iron Maiden raffigurante "una specie di demone che spunta fuori da una tomba brandendo una falce insanguinata" (159)¹⁶ ed una chitarra elettrica completa di amplificatore; attraverso il proprio modo di vestire ("si aggirava per i pascoli con addosso il chiodo di pelle, i jeans stretti come una calzamaglia, una cinta con un sacco di borchie argentate, gli enormi anfibi militari e una lunga catena che gli penzolava tra le gambe"; 160); o attraverso il saltuario ascolto di maestri del genere come Ozzy Osbourne, Black Sabbath e AC/DC. Tuttavia, ed è qui la cosa più curiosa ed interessante, la musica è l'aspetto che lo attira di meno:

Che cosa ci trovasse di grande, in tutto ciò, non si sa. È certo che lui lo stimava molto il vecchio Ozzy. Stimava anche gli Iron Maiden e i Black Sabbath di cui comprava tutte le magliette che trovava. Di dischi invece ne aveva pochi. Sette, otto al massimo e li ascoltava raramente [...]. La

¹⁵Il riferimento ai Gipsy Kings si può anche leggere come un rimando alla vita "zingara" di Biglia che, musicista di professione, passa la maggior parte del tempo in viaggio.

¹⁶L'uso del manifesto come segno in grado di fornire informazioni supplementari sul personaggio rappresenta una delle strategie narrative preferite da Ammaniti. Riferimenti a posters raffiguranti rock/pop stars si trovano in alcuni racconti di Fango (nell'omonimo racconto, ad esempio, i posters di Jimi Hendrix e Bob Marley definiscono immediatamente la natura alternativa dello spacciatore di droga definito dal narratore "un figlio dei fiori"; 234-235) e in *Ti prendo e ti porto via* (72; 159). Come ha scritto Marcel Danesi: "Within the home, rooms are meaningful spaces eliciting a broad range of emotive connotations [...] Bedrooms are felt to reveal the 'inner' self [...] The bedroom is a refuge and asylum from the outside world" (*Sign, Thought, and Culture*, 185). L'uso di queste immagini non è dunque un mero elemento "decorativo" della storia, ma un altro dei tanti indizi testuali forniti da Ammaniti al proprio lettore per avere più informazioni possibili sui personaggi, le loro storie e le loro passioni.

verità è che a Mimmo quella musica faceva schifo [...] Troppo rumorosa [...] Quello che lo entusiasmava dei cantanti Heavy Metal era il look [...]. (163-164)

Mimmo dunque ritrova nella musica hard una serie di segni attraverso i quali egli può esprimere il proprio disagio interiore, il proprio dissenso e la voglia di attrarre giovani coetanee, pur restando sostanzialmente indifferente alla musica in sé. Anzi, tramite una rapidissima nota ironica il narratore ci informa che, in fondo in fondo, al rumore del metallo pesante Mimmo preferisce la musica “leggerissima” di Amedeo Minghi (161), cantautore tra i più melodici del panorama musicale italiano. Alla luce di questi riferimenti al mondo della musica, la complessa e, se si vuole, ambigua identità di Mimmo Moroni viene messa a nudo: da un lato abbiamo infatti il “pastore metallaro” vestito da duro che si serve dell’immaginario heavy metal per affermare la propria virilità¹⁷ (musica come schermo), dall’altro, invece, si ha il Mimmo che, magari di nascosto, ascolta cantanti melensi come Minghi più affini, suo malgrado, alla propria personalità (musica come rivelazione)¹⁸.

Tra le canzoni preferite di Mimmo si trova anche “Sei bellissima” di Loredana Bertè. Il brano, citato in epigrafe, funziona in qualche modo da collante dell’intero romanzo e lega tra di loro le coppie Graziano/Flora e Pietro/Gloria. La canzone fa la sua comparsa verso la fine del testo (capitolo 127) in associazione con la figura di Flora Palmieri, la professoressa sedotta e abbandonata da Biglia. Delusa e frustrata da quella esperienza, ed oramai in preda ad una irreversibile crisi depressiva, Flora decide di fare un bagno caldo e di ascoltare la sua canzone preferita, che così recita:

¹⁷Andy Bennet nel suo volume *Popular Music and Youth Culture* analizza e spiega molto puntualmente il rapporto musica/identità sessuale, mettendo in rilievo il ruolo “of the music industry in the construction of male and female gender identities through its promotion of peculiar styles and images” (44). La musica d’atmosfera diventa così “musichetta per froci” (*Ti prendo*, 97), quella di Vasco Rossi musica da veri uomini. A proposito di Vasco Rossi, è curioso segnalare come in seguito all’uscita del romanzo di Ammaniti il cantante modenese abbia scritto una canzone dal medesimo titolo (ora in *Stupido Hotel*), sorta di omaggio al narratore romano.

¹⁸Grottesca è la scena in cui Pietro scopre il fratello maggiore sotto una quercia mentre piange disperato per problemi sentimentali: “il pastorello era vestito come il cantante dei Metallica e piangeva sgranocchiando le Tenerezze del Mulino Bianco”. Di nuovo, il contrasto creato da Ammaniti oppone la durezza del “metallo pesante” alla dolce tenerezza dei biscotti sgranocchiati da Mimmo e rende palese la natura bifronte di questo personaggio.

“Che strano uomo avevo io, con gli occhi dolci quanto basta, per farmi dire sempre, sono ancora tua e mi mancava il terreno quando si addormentava sul mio seno... e ripensavo ai primi tempi quando ero innocente, a quando avevo nei capelli la luce rossa dei coralli, quando ambiziosa come nessuna mi specchiavo nella luna e l’obbligavo a dirmi sempre bellissimaaaa! Sei bellissimaaaa! Ahhh! Ahhh!” (402)

Flora, che ha conosciuto l’amore grazie alle attenzioni di Graziano, ritrova in queste parole ed in questa canzone tutta sé stessa, e non può fare a meno di esclamare:

Questa canzone era la verità. In questa canzona c’era più verità che in tutti i libri e in tutte le stupide poesie che parlano d’amore. E pensare che la cassetta l’aveva trovata in un giornale. I grandi successi della canzone italiana. Non sapeva neanche come si chiamava la cantante. Non era un’esperta. Ma diceva delle grandi verità. (401-402)

Nel panorama culturale contemporaneo la musica, leggera o “pesante” che sia, acquista dunque una dimensione che va al di là del puro intrattenimento e diventa linguaggio in grado di parlare direttamente alle persone, più di quanto non sappia fare — come sostiene Flora, la cultura cosiddetta “alta”. La “verità” di canzoni come “Sei bellissima” arriva subito al cuore del destinatario, proprio come i riferimenti musicali di Ammaniti il quale, senza scavare troppo nella psicologia dei personaggi, utilizza questa strategia narrativa per dare maggiore spessore alle proprie storie ed ai propri personaggi.

Come si diceva in precedenza, la citazione della canzone della Bertè assolve anche un’altra funzione, quella di legare le due storie principali del testo. Come Graziano dice a Flora di essere bellissima (403-404), così anche Pietro vorrebbe trovare il coraggio di dichiarare il suo amore verso Gloria Celani, compagna di scuola e di giochi di cui egli è segretamente innamorato. Ricordando la canzone ascoltata nell’appartamento della Calmieri, Pietro pensa che dovrebbe aprirsi all’amica, confidandole i suoi reali sentimenti:

Gli ritornò in mente la canzone che la professoressa stava ascoltando quando era entrato nel bagno. *Sei bellissima! Ti diceva sei bellissima.* Gloria, sei bellissima. Gli sarebbe piaciuto dirglielo. Non ne aveva mai avuto il coraggio. Queste cose non si dicono. (420)

Purtroppo anche la storia di Pietro, come quella di Graziano e Flora, è destinata a finire tragicamente, ed ai personaggi non rimane che rifugiarsi nelle proprie paure, nelle proprie frustrazioni e fallimenti e, perché no, nella propria musica preferita.

La musica come sottofondo: *Io non ho paura*

Uscito nel 2001 ed accolto subito da un notevole successo di critica e pubblico, *Io non ho paura* è probabilmente l'opera in cui la musica assume un ruolo di secondo piano e rimane per lo più in sottofondo. In parte questo si spiega con il fatto che questo romanzo rappresenta un punto di svolta nella narrativa dello scrittore, una prova d'autore certo più matura e più profonda che vede protagonista non più giovani in cerca di sé stessi (Marco Donati, i vari protagonisti di Fango) o trentenni/quarantenni in crisi di identità (Graziano Biglia e Flora Palmieri), ma un bambino che — come il Pietro Moroni di *Ti prendo e ti porto via* (vera e propria anticipazione di Michele Amitrano) — scopre d'un tratto quanto sia complicato il mondo dei grandi e quante responsabilità si devono assumere quando si cresce.

Il romanzo, tutto narrato in prima persona da Michele, si ambienta in un paesino di un Sud indefinito chiamato Acque Traverse e racconta la storia del rapimento di un bambino (Filippo) da parte del padre di Michele e i suoi complici. La vicenda, che ha luogo nel lontano 1978, vale a dire un periodo storico ben diverso da quelli usualmente utilizzati da Ammaniti, viene connotata temporalmente attraverso gli opportuni riferimenti musicali inseriti nel testo¹⁹, e il lettore può “ascoltare” Paolo Conte (“Onda su onda”; 205), Lucio Battisti (“Con il nastro rosa”; 126), Mina (“Parole, parole”; 104-105)²⁰. In altre parole, la musica in questo contesto funziona da segno “indescalfabile”, ed aiuta il lettore ad entrare nelle atmosfere anni settanta evocate dallo scrittore.

Le canzoni di Battisti e Mina servono anche — come da consuetudine — a dire al lettore qualcosa in più sui personaggi. Nel primo caso, infatti, si parla di “rottture con il passato” e di “avventure che diventano storie vere” e si riferisce, indirettamente, alla storia di Michele che, una volta scoperta la verità sui loschi traffici del padre, si accorge che quella che sembrava una semplice avventura è invece foriera di tragici sviluppi (il suo ferimento e l'incarcerazione del padre). Nel secondo caso il brano, come spesso nella narrativa Ammaniti, è usato ironicamente. Come già Mimmo Moroni in *Ti prendo e ti porto via*, anche Felice Natale, incaricato alla sorveglianza del bambino rapito, si distingue per la propria natura ambigua. Se da un lato infatti

¹⁹Al termine della proiezione dell'omonimo film di Gabriele Salvatores avuta luogo a Toronto nell'aprile del 2004, chi scrive ha chiesto al regista quale funzione avessero nella sua versione le canzoni che si possono ascoltare (in alcuni casi diverse da quelle citate da Ammaniti). La risposta di Salvatores, che trova un suo senso anche per quello che concerne il romanzo, ha evidenziato come la scelta della colonna sonora era finalizzata a conferire al pubblico delle più precise coordinate temporali e dunque a meglio contestualizzare la storia.

Felice si mostra agli altri con un look ed un atteggiamento alla Rambo, dall'altro è di nuovo un brevissimo riferimento musicale a svelare agli occhi del lettore, e di Michele che assiste alla scena, la sua vera identità:

Parcheggiata davanti alla casa c'era la 127 di Felice, con le portiere e il bagagliaio aperti. La musica veniva dall'autoradio [...]. Felice è uscito dalla stalla. Era in slip. Ai piedi aveva gli anfibi e intorno al collo il solito fazzoletto nero. Ballava a braccia spalancate e ancheggiava come una danzatrice del vento. (105)

La nascosta e latente omosessualità di Felice si rivela dunque solo quando egli è sicuro di essere da solo, ed egli può così abbandonarsi all'ascolto di Mina. Il titolo della canzone è, fra l'altro, indicativo di questo personaggio il quale, sbruffone a parole, dimostra di "avere paura" quando si tratta di fare sul serio. Questo riferimento ci porta alla fine del romanzo quando, oramai scoperti e in preda al panico, il padre di Michele, Felice e il vecchio venuto da Roma decidono che è arrivato il momento di uccidere il piccolo Filippo. Ovviamente, nessuno intende prendersi questa responsabilità e il romano si rivolge, a questo punto, a Felice: "Questo è il tuo problema. Sei nato frocio e non lo sai. Hai una certa età, non sei più un pischello. Renditi conto" (196). Ed ancora (riferendosi all'uccisione di Filippo): "Avevi detto che lo facevi tu e ti sei rimangiato tutto. Come dicevi? Io lo apro come un agnello, non c'è problema, io non ho paura, Io sono paracadutista. Io qua, io là. *Chiacchierone*, sei solo un *chiacchierone*" (197).

Conclusioni

Oggetto di questa analisi è stata la funzione che la musica ha nella narrativa di Niccolò Ammaniti, funzione che, come si spera di aver dimostrato, coinvolge diversi aspetti della scrittura. Lo scrittore romano, ben conscio dell'importanza culturale e comunicativa che questa forma di intrattenimento ha nel mondo contemporaneo, non esita a farcire le sue storie di riferimenti, impliciti o espliciti, a tutta una serie di artisti e di generi musi-

²⁰ Interessante notare come tutti gli artisti citati siano italiani: a differenza delle altre storie narrate da Ammaniti, infatti, *Io non ho paura* ha luogo interamente in un universo rurale, dove la musica techno di Fango, o quella spagnoleggiante prediletta da Graziano Biglia non sono certo parte di quella cultura e di quel particolare contesto. Dunque, oltre a connotare la vicenda temporalmente, le citazioni musicali di questo romanzo servono a meglio definirne il contesto spaziale e quello sociale. Si veda sul medesimo argomento anche Paolo Giovannetti (79).

cali il cui compito è quello di accompagnare la narrazione e fornire al lettore più attento indizi di cui servirsi per comprendere meglio le strategie testuali dell'autore. In particolare, la musica serve a conferire ai personaggi una luce ulteriore in grado di mettere in evidenza quegli aspetti che il narratore, affidandosi quasi completamente al potere evocativo della musica, volontariamente omette.

Nonostante il lavoro qui presente si sia concentrato unicamente sulle opere di Ammaniti, è utile sottolineare come questa esperienza ermeneutica possa essere, in futuro, riproposta anche per quanto concerne altri autori. Sarebbe inoltre interessante investigare un po' più in profondità e in maniera più organica lo stretto e intimo rapporto che lega la letteratura contemporanea all'universo musicale, un'interazione che ha di sicuro contribuito al rinnovamento del panorama letterario italiano. Artisti quali Nove, Santacroce, Scarpa, Brizzi e Ammaniti, tanto per fare qualche nome, cresciuti ascoltando musica e guardando Videomusic e MTV, hanno dimostrato che non solo è possibile coniugare queste due diverse forme di espressione, e che cultura "alta" e cultura "bassa" possono convivere all'interno dello stesso spazio comunicativo senza togliersi reciprocamente spazio, ma hanno anche dimostrato che, al contrario, musica e letteratura possono coesistere rinnovandosi a vicenda.

McMaster University, Hamilton

Opere citate

- Ammaniti, Niccolò. *Branchie*. Torino: Einaudi, 1997.
- . *Fango*. Milano: Mondadori, 1996.
- . *Io non ho paura*. Torino: Einaudi, 2001.
- . *Ti prendo e ti porto via*. Milano: Mondadori, 1999.
- Barilli, Renato. *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino: Testo & immagine, 2000.
- Bennett, Andy. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity, and Place*. London : Macmillan Press, 2000.
- Curi, Giandomenico. *Io vorrei essere là: cantautori in Italia*. Roma: Studium, 1997.
- Danesi, Marcel. *Sign, Thought, and Culture*. Toronto: Canadian Scholars' Press, 1998.
- Favaro, Roberto. *La musica nel romanzo del '900*. Milano: Ricordi, 2003.
- Gervasutti, Luca. *Dannati & sognatori. Guida alla nuova narrativa italiana*. Pisan di Prato (UD): Campanotto Editore, 1998.
- Giovannetti, Paolo. *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*. Milano: Edizioni Unicopli, 2004.
- La Porta, Filippo. "The Horror Picture Show and the Very Real Horrors: About the Italian Pulp" pp. 57-75 in *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the*

Giovani Cannibali Writers, a cura di Stefania Lucamante. London: Associated University Presses, 2001.

Lucamante, Stefania. "Introduction: 'Pulp', Splatter, and More: The New Italian Narrative of the *Giovani Cannibali Writers*" pp.13-37 in *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers*, a cura di Stefania Lucamante. London: Associated University Presses, 2001.

Renello, Gian Paolo. "The Mediatic Body of the Cannibale Literature" n pp. 135-160 in *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers*, ed. Stefania Lucamante. London: Associated University Presses, 2001.