

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE E DELLA COMUNICAZIONE



DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE DEL LINGUAGGIO, DELLA POLITICA, DELLA SOCIETÀ E
DELL'EDUCAZIONE

CURRICULUM
Metodologia della ricerca educativa
XXXIV CICLO

TESI DI DOTTORATO
Il suono del racconto
Forme letterarie e modelli musicali come dispositivi pedagogici

Settore Scientifico Disciplinare M-PED/01

Coordinatore

Ch.mo Prof. Filippo Fimiani

Tutor

Ch.ma Prof.ssa Marinella Attina

Co-tutor

Ch.mo Prof. Leonardo Acone

Dottoranda

Alessia Sorgente

Matr. 8801400072

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

Alle volte uno si sente incompleto ed è soltanto giovane.
I. Calvino

Non so cosa mi manca e ho già più di vent'anni.
F. Chopin

Indice

<i>Introduzione</i>	6
1. Un inizio pedagogico: identità e narrazioni	9
1.1 Di nostalgia e incompletezza	9
1.2 Narrazioni contro l'inverno dello spirito	22
1.2.1 Adolescenza e racconto	26
1.3 Una letteratura possibile per bambini e ragazzi	28
1.4 Di fiaba e generi fantastici	32
1.5 Il suono dell'auto-narrazione	37
2. «Le fiabe sono vere»: orizzonti pedagogici nella letteratura calviniana	41
2.1 Tra levitazione desiderata e privazione sofferta: Calvino e la letteratura fantastica	41
2.1.1 <i>Identità</i> in divenire	44
2.1.2 Letteratura combinatoria e inizi possibili	49
2.1.3 La trilogia dell'uomo <i>incompleto</i>	65
2.1.4 <i>Marcovaldo</i> o di fiabe a carica realistica	71
2.2 I nostri antenati e Marcovaldo ovvero Le stagioni in città: lezioni pedagogiche	75
2.2.1 <i>Il visconte dimezzato</i> : una lezione di visibilità	99
2.2.2 <i>Il barone rampante</i> : una lezione di <i>ostinata</i> leggerezza	112
2.2.3 <i>Il cavaliere inesistente</i> : una lezione di <i>inesattezza</i>	143
2.2.4 <i>Marcovaldo ovvero Le stagioni in città</i> : una lezione di molteplicità	168
3. Musica, voce, narrazione	186
3.1 Prima della parola c'è il suono	186
3.1.1 La ' <i>musique retrouvée</i> ' come specchio dell'essenza dell'uomo	197
3.1.2 L'infanzia crocevia delle narrazioni	200
3.1.3 Neuroni musicali	203
3.1.4 Il <i>cuore</i> dell'Ottocento: forme, contenuti, intersezioni	210
3.2 Chopin	216
3.2.1 Cenni biografici	217

3.2.2	Perché Chopin? Musica, poetica, racconto	230
3.2.3	Perché <i>Preludi e Studi</i> ?	239
3.2.4	<i>Studi</i>	241
3.2.5	<i>Preludi</i>	263
3.3	Rachmaninov	284
3.3.1	Prima	284
3.3.2	Cenni biografici	285
3.3.3	Perché Rachmaninov?	299
3.3.4	Perché <i>Preludi e Études-Tableaux</i> ?	307
3.3.5	<i>Preludi</i>	310
3.3.6	<i>Études-tableaux</i>	322
	<i>Conclusioni</i>	340
	<i>Riferimenti bibliografici</i>	344
	<i>Sitografia</i>	354
	<i>Ringraziamenti</i>	355

Introduzione

*L'arte di narrare si avvia al tramonto [...].
È come se fossimo privati di una facoltà
che sembrava inalienabile,
la più certa e la più sicura di tutte:
la capacità di scambiare esperienze.*
W. Benjamin

Scrivere sul valore educativo della narrazione in età evolutiva, oggi, ha ormai acquistato un sapore di risaputo e *stanco*, come una bella poesia sentita troppe volte, ma quasi *svuotata* del suo significato.

Il presente lavoro muove dall'assunto che la pedagogia sia una scienza dai confini porosi, che si infila nelle pieghe di ogni discorso attorno all'educazione e alla formazione dell'uomo. Con il termine 'formazione' vogliamo riferirci al *formarsi di una vita*, di un'identità, attraverso ostacoli, tensioni, battute d'arresto, momenti di stasi¹. Infanzia e adolescenza – destinatarie privilegiate dell'intervento educativo – sono di norma età cangianti, mutevoli, *nomadi*, che spingono la propria essenza sempre oltre, verso una completezza che, probabilmente, non raggiungeranno mai.

Tuttavia, è proprio la tensione che mutuiamo da esse a generare il nucleo di un possibile *attraversamento*, uno sconfinamento in territori che potremmo definire poco pedagogici e che, però, racchiudono un'intenzione educativa lungimirante. La regione dell'infanzia e, con essa, quella dell'adolescenza, ci spingono verso terre inesplorate, ci invitano a considerare e riscoprire visioni nuove e rivoluzionarie, e a rifiutare, invece, «un respiro accademico che troppo spesso si è fermato alla superficialità della forzata recinzione; si è fatto schiavo della

¹ Cfr. M. Gennari, *Trattato di pedagogia generale*, Bompiani, Milano 2018.

categorizzazione di generi o correnti, di classificazioni e semplicistiche gerarchizzazioni»².

Proprio in virtù di un'ottica fluida che appartiene allo spazio fanciullo dell'esistenza, abbiamo presentato, nel corso di queste pagine, due attraversamenti pedagogici, due letture interdisciplinari, che ci hanno consentito di considerare la narrazione, ancora oggi, come il più valido tra i dispositivi per la costruzione dell'identità. Quando parliamo di *narrazione*, come avremo modo di specificare in seguito, intendiamo riferirci non solo alla narrazione letteraria ma anche a quella musicale.

Le narrazioni sono pervasive e multiformi, permeano la vita dell'uomo facendo di essa un unico, lungo racconto. La capacità di narrarsi, di dare senso al flusso emotivo e narrativo interiore, che chiamiamo *auto-narrazione*, è ciò che salva l'essere umano dall'anonimato e gli consente di inserirsi, con la sua storia, nella molteplicità delle storie esistenti, sentendosi parte viva dell'umanità, solo uno dei tanti fili che costituiscono la trama della narrazione universale.

Che non si perda mai *l'arte di narrare*, e che la narrazione rechi sempre, per dirla con Benjamin, l'impronta del narratore così come una tazza reca l'impronta del vasaio³, è ciò che auspichiamo; le narrazioni sono, infatti, i *fili di Arianna* che possono condurre infanzia e adolescenza verso il proprio compimento, unico e particolare per ognuno; esse prendono per mano il bambino, prima, il fanciullo e il giovane, poi, e gli insegnano a *diventare*.

'Diventare', oggi, appare un'azione fin troppo comoda, fin troppo agevole: la realtà si muove a ritmi vertiginosi, risucchiando il soggetto in un vortice di novità assordanti, che *diventano*, poi, vecchie, al sopraggiungere delle più recenti. 'Diventare', oggi, appare fin troppo naturale, alla portata di chiunque: immersi fino al collo nell'era digitale, stiamo lì a creare infiniti profili per i social network, dove sovente *diventiamo* chi (ancora) non siamo, ma mostriamo chi vorremmo essere, con uno schermo a farci da scudo dalla paura di scoprire chi siamo

² L. Acone, *Attraversamenti. Orizzonti e mari d'infanzia*, in L. Acone (a c. di), *Bambini tra secoli e pagine. Il dispositivo narrativo dell'infanzia*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018.

³ Cfr. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.

veramente, dando vita ad una *frattura totale dall'immagine reale*⁴. 'Diventare', oggi, è quasi un termine che spaventa: che cosa diventeremo fra venti, cinquanta o cent'anni? Già da tempo, si parla di gemelli digitali⁵ che – quasi – prendono vita tra i cristalli del monitor di un pc, spaventosi *alter ego* che hanno i nostri gusti in fatto di letture, di film, di cibo, che conoscono i luoghi frequentati, le persone care, ma che, di fatto, non possiedono l'*impronta* della nostra essenza e non saprebbero *raccontare* di cosa è costituita, intimamente e profondamente, la nostra identità: sono, perciò, manchevoli di quanto di più *umano* possa esistere. Anche i racconti, infatti, all'apparenza non sono che un insieme di dati, ma ciò che li distingue da una mera lista di informazioni è proprio il *calore* della storia, la vita che fluisce dalla voce del narratore nelle pieghe delle parole, scelte e pronunciate con cura.

Allora, le narrazioni ci aiutano a *diventare* secondo i nostri tempi, le nostre esperienze, le nostre emozioni, la nostra essenza; esse conservano un rapporto *artigianale* con la materia che trattano, la vita umana⁶, e, al tempo stesso, salvano ciò che di umano abbiamo nascosto negli angoli della nostra esistenza. Soprattutto, lo fanno sempre in modo inaspettato, inatteso, *sorprendente* per ognuno. Dunque, diventano dispositivi pedagogici essenziali, durante il complesso percorso di crescita del bambino e dell'adolescente, dispositivi dai quali è impossibile prescindere, siano essi contenuti nelle pagine *leggere* di un romanzo della celebre trilogia dei *Nostri Antenati* di Calvino; nelle note lievi e commosse di un preludio di Chopin o nei passaggi sofferti di un *étude-tableau* di Rachmaninov.

⁴ Cfr. E. Visconti, *Risonanze emotive in adolescenza: ricerca educativa e prospettive pedagogiche*, EdiSES, Napoli 2015.

⁵ Cfr. D. De Kerckhove, *Oltre Orwell. Il gemello digitale*, Castelvecchi, Roma 2020.

⁶ Cfr. W. Benjamin, *Il narratore*, cit.

I CAPITOLO

1. Un inizio pedagogico: identità e narrazioni

1.1 *Di nostalgia e incompletezza*

«La paideia difficile del nostro tempo non sconta soltanto la modalità addensata della complessità; essa paga duramente la sconnessione tra trionfo della tecnica e obsolescenza-eclissi del senso dell'umano»⁷: le note di Giuseppe Acone, scritte ormai quasi venti anni fa, oggi continuano a conservare una sconvolgente, drammatica attualità. Il pedagogista, infatti, conscio dei rischi e delle derive di una società diretta inesorabilmente verso il trionfo della tecnica, racconta lucidamente la crisi dell'umano di cui è testimone – e, forse, anche carnefice – l'era post-moderna.

Bambini, adolescenti e adulti percepiscono intimamente la *nostalgia* di una totalità perduta, eco di un tempo in cui l'educazione ancora racchiudeva il senso più profondo dell'umano; adesso, invece, pare che le forme subsistemiche del sistema sociale globale siano capaci di sviluppare linguaggi, vettori significativi, autocomprensione, incisività ed efficacia funzionale esclusivamente in maniera autoreferenziale⁸. Il sistema educativo, dunque, richiuso in sé stesso, non è in grado di fornire alle giovani generazioni un filtro di lettura e una postura *critica* nei confronti dell'impetuosa realtà che avanza, travolgendo l'identità del singolo. Potremmo addirittura parlare, richiamando le parole di Giuliano Minichiello, di un *uomo domesticato* dalla nascente modernità, che recalcitra

⁷ G. Acone, *La paideia introvabile: lo sguardo pedagogico sulla post-modernità*, La Scuola, Brescia 2004, p. 30.

⁸ Cfr. *Ivi*.

potentemente contro la propria condizione, contro un mondo che, per il principio della inessenzialità del singolo, può fare a meno di lui e che, inoltre, devasta la sua interiorità, richiedendone una sorta di smontaggio e rimontaggio costante [...]. l'individuo "formato" è quello che è capace di vedere se stesso come un frammento da integrare nell'insieme e l'insieme stesso come la verità di ciò che nasce inizialmente come singolarità⁹.

L'avanzata di una complessità crescente che accerchia e invade l'individuo appare impossibile da fermare e assume le sembianze di una nuova e terribile esistenza alla quale, prima o poi, è necessario abituarsi – e, probabilmente, è già accaduto. L'urgenza di un intervento educativo, che possa orientare bambini e adolescenti a farsi spazio in un mondo sempre più spesso ostile, è evidente e quanto mai improcrastinabile. La possibilità di donare alle giovani generazioni dispositivi efficaci per la costruzione dell'identità deve essere una luce che guida ogni azione paideutica, alimentata dalla speranza di educare uomini e donne che abitano il proprio futuro, nelle vesti di cittadini attivi. Purtroppo, invece, come osserva Elena Visconti,

una lettura interpretativa di questi ultimi decenni rivela che si è passati dalla "generazione del disincanto" ad una addirittura definita "invisibile"¹⁰, conseguenza di una crescente lacerazione di quelle fondamentali impalcature istituzionali come la famiglia, la scuola e la chiesa¹¹.

Inoltre, un altro agente *dis*-educante, subdolo e reticolare, si insinua gradualmente nelle vite dei piccoli che, accettandolo di buon grado, si nascondono nelle sue pieghe. Il Web, la *Galassia elettronica*¹², diventa, così, guscio protettivo per contenere la fragilità di un adolescente, esca per catturare l'evanescente

⁹ G. Minichiello, Nostos. *Ontologia dello spaesamento*, Edizioni Studium, Roma 2018, pp. 35-36.

¹⁰ I. Diamanti, *La generazione invisibile*, «Il Sole 24 Ore», Milano 1999.

¹¹ E. Visconti, *Risonanze emotive in adolescenza*, cit., p. 16.

¹² Cfr. G. Acone, *Declino dell'educazione e tramonto d'epoca*, La Scuola, Brescia 1994.

attenzione di un bambino, un ‘non-luogo’ caratterizzato dal presente, dalla provvisorietà e dalla precarietà, dove si resta sospesi dalla realtà quotidiana¹³.

La sfida, allora, è quella di non perdersi, di non annegare nel mare della tecnica, che pure ci abita tutti e che invade quanto di più intimo l’uomo posseda, toccando e manipolando la sua identità e i circuiti della sua coscienza¹⁴. La Galassia elettronica rappresenta non solo uno *schermo* con il quale difendersi dagli attacchi di una realtà *rombante*, ma anche un’invisibile barriera che scivola tra il soggetto e il mondo esterno, talvolta impossibile da superare. Tuttavia, come osserva Maria Rita Mancaniello,

la domanda a cui non possiamo sottrarci è quindi: a quale modello/modelli di formazione dobbiamo riferirci e ridefinire per offrire all’adolescente che vive la *sua* trasformazione, in una società che si muove nella *liquidità* e nell’*incertezza*, piani di stabilità, di sicurezza e di felicità¹⁵?

Naturalmente, la ricercatrice, nel testo *Per una pedagogia dell’adolescenza*, focalizza il suo discorso in maniera specifica sulla fascia adolescenziale; a noi, invece, sembra necessario ampliare la questione anche all’infanzia.

La pedagogia non può tirarsi indietro di fronte all’urgenza di ideare e fornire dispositivi educativi che possano orientare fanciulli e adolescenti, e guidarli alla formazione della propria identità. Anche Franco Cambi sottolinea quanto sia essenziale che essa prenda una posizione, che diventi baluardo, riferimento cui rivolgersi nell’era del post-human.

La pedagogia deve abitare questa frontiera [sic] inquieta. Deve giocare lì la mediazione e l’opposizione. Deve farsi pensiero critico e della *techne* e della *psyche* e dei loro nessi complessi, sfuggenti, problematici e inquietanti. La pedagogia deve coprire lo spazio di questa contraddizione del nostro

¹³ Cfr. M. R. Mancaniello, *Per una pedagogia dell’adolescenza. Società complessa e paesaggi della metamorfosi identitaria*, Pensa MultiMedia, Lecce 2018; M. Attinà, P. Martino, *L’educazione sospesa tra reale e virtuale*, Areablu Edizioni, Cava de’ Tirreni 2016.

¹⁴ Cfr. F. Cambi, *La “questione del soggetto” come problema pedagogico*, «Studi sulla formazione», vol. 2, 2008; M. Wolf, *Lettore, vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, Vita e Pensiero, Milano 2018.

¹⁵ M. R. Mancaniello, *Per una pedagogia dell’adolescenza*, cit., pp. 21-22.

tempo, connessa al “coltivare l’umanità” secondo un paradigma di *humanitas* tutto da definire – oggi – e da preservare (se possibile), e da definire secondo un modello radicalmente diverso rispetto al passato. Diverso e, ancora, inquietante¹⁶.

Il ruolo dell’intervento pedagogico durante le stagioni più fragili della vita dell’uomo risulta ancor più incalzante: infatti l’infanzia e, in particolare, l’adolescenza, come ci ricorda Giuseppe Acone, sono le fasi più *attraversate* da fattori educativi, come quelli specificamente aperti alla cultura etica, relazionale, affettiva, sentimentale, sociale¹⁷. In questo difficile tempo, le giovani generazioni sono vittime di una sensazione di spaesamento, «nati nel mondo dell’Eden familiare e precipitati d’un tratto nel cosiddetto mondo reale, che sembra non aver riservato loro nessun posto»¹⁸. Le riflessioni di Giuliano Minichiello aprono una finestra sullo *smarrimento*, percepito dai più piccoli¹⁹ e, in modo più significativo, tra gli adolescenti, che tradiscono un bisogno imperante di essere guidati, di trovare le fila della propria vita, di tessere le trame della propria identità. È proprio in momenti delicati come la formazione dei primi filamenti dell’essenza del soggetto – l’infanzia – o la cesura, con tutto ciò che rappresenta il *prima*, in vista della ridefinizione della propria esistenza – l’adolescenza – che l’educazione deve essere più che mai presente e costituire una bussola per orientare la crescita dell’individuo. Infatti,

è durante l’adolescenza che la cesura con il passato, la rottura con lo stesso recentissimo passato, mostra tutta la sua carica dirompente e inarrestabile, nonché anticipatoria di eventi che da questo momento in poi caratterizzeranno l’esistenza²⁰.

Inoltre, come osserva anche Elena Visconti, l’avanzare della post-modernità non risponde in maniera più efficace alla questione giovanile e, anzi, non fa altro

¹⁶ F. Cambi, *La “questione del soggetto” come problema pedagogico*, cit., p. 104.

¹⁷ Cfr. G. Acone, E. Visconti, T. De Pascale, *Pedagogia dell’adolescenza*, Editrice La Scuola, Brescia 2004.

¹⁸ G. Minichiello, *Nostos. Ontologia dello spaesamento*, cit., p. 8.

¹⁹ Cfr. G. Grilli, *L’infanzia malinconica*, «Hamelin», vol. 44, 2018, pp. 39-55.

²⁰ M. R. Mancaniello, *Per una pedagogia dell’adolescenza*, cit., p. 19.

che amplificare la frammentarietà e la frantumazione dei sistemi educativi formali ed informali della realtà attuale e educativa, rendendo sempre più difficoltosa la risposta alle urgenze esistenziali delle giovani generazioni²¹. Si presenta, in questo nuovo millennio, una *paideia difficilissima* che ha perso quasi ogni orizzonte di senso, ha smarrito ogni direzione possibile di educabilità/educazione, nonostante a disposizione dell'umanità ci sia una straordinaria costellazione di conoscenze, ormai a misura di mondo²².

Allora, la pedagogia contemporanea deve avere la prontezza e il coraggio, rimarca ancora Acone, di spostare l'asse della considerazione critica di una visione che accetta in modo fin troppo semplicistico la produttività educante di una società²³, allontanandosi sempre più dalla vera essenza del processo educativo e dimenticando il significato più profondo del percorso di *formazione* dell'essere umano. Poiché, come afferma Sucholdovsky,

soltanto quando l'attività pedagogica si unirà ad un'attività sociale che tenda a far sì che l'esistenza sociale dell'uomo non sia in contraddizione con la sua essenza, solo allora si raggiungerà una formazione di gioventù nella quale la vita e l'ideale si uniranno in maniera creatrice e dinamica²⁴.

Intendiamo qui il concetto di formazione secondo la definizione di Mario Gennari e, dunque, la totalità e l'unità del soggetto umano, pensato nella sua continua tensione verso l'armonia²⁵. Questa spinta innata, questo impulso evolutivo non è altro che l'anelito di ogni individuo alla costruzione di un'identità definita, completa, congruente, la quale, come sappiamo, pure non finisce mai di costituirsi, di disgregarsi ed aggregarsi nuovamente in forma sempre nuova. E, tale processo,

²¹ Cfr. E. Visconti, *Risonanze emotive in adolescenza*, cit.

²² Cfr. G. Acone, *La paideia introvabile*, cit., p. 79; F. Cambi, *Abitare il disincanto. Una pedagogia per il postmoderno*, UTET Università, Milano 2006.

²³ Cfr. G. Acone, E. Visconti, T. De Pascale, *Pedagogia dell'adolescenza*, cit.

²⁴ B. Sucholdosky, *Pedagogia dell'essenza e pedagogia dell'esistenza*, Armando Editore, Roma 1962, p. 123.

²⁵ M. Gennari, *Trattato di pedagogia generale*, Bompiani, Milano 2018.

è lento, laborioso, irto di difficoltà, ma anche apportatore di gioia appagamento e lietezza [...]. Pertanto, la formazione non è un processo o un percorso lineare in continuo e progressivo potenziamento, bensì il discontinuo dimensionarsi di un avanzamento nella vita soggettiva saturo di arresti, arretramenti, spinte in avanti controbilanciate da sconfitte o stasi²⁶.

È proprio per salvaguardare il dispiegarsi del delicato percorso formativo dell'infanzia e dell'adolescenza che raggiungiamo la consapevolezza, in termini pedagogici, dell'importanza di tale processo e del dovere, da parte del sistema formativo, di tutelarlo e incoraggiarlo. Nonostante la *weltanschauung* della post-modernità appaia completamente *disgiunta* rispetto alle categorie fondative – essere, valore e senso – di un'antropologia pedagogica che abbia al centro del suo discorso la *persona*, gli interventi formativi oggi non possono sottrarsi alla necessità di rimanere al passo con i tempi, per scongiurare concezioni anacronistiche e processi di conoscenza e apprendimento metodologicamente obsoleti, che rendono sempre più remota la possibilità di offrire un'educazione adeguata²⁷. Inoltre, sappiamo bene che la vera ricchezza delle pratiche educative si nasconde non solo nell'intervento formativo in sé, ma nelle pieghe dei rapporti tra pari, negli sguardi tra studente e maestro, in una relazione all'insegna dell'ascolto attivo, dell'eterocentrato, della *reciprocità*. La classe o, più in generale, il gruppo dei pari, può essere per il fanciullo e l'adolescente un 'luogo di incontri' estremamente significativo, che incoraggia allo sviluppo di potenzialità, capacità, inclinazioni²⁸.

Ridefinire, dunque, le fila di un'azione educativa capace di guidare alla costruzione della propria identità, all'evoluzione e alla crescita personale, sociale etica e culturale, appare uno dei motivi più urgenti delle trame pedagogiche contemporanee. Se, come afferma Aidan Chambers, «l'infanzia è la condizione in cui crediamo di essere ciò che gli adulti ci dicono che noi siamo» e, invece, «la giovinezza è la condizione in cui ci chiediamo se siamo, o vogliamo essere, ciò

²⁶ *Ivi*, p. 41.

²⁷ Cfr. M. R. Mancaniello, *Per una pedagogia dell'adolescenza*, cit.

²⁸ Cfr. *Ivi*.

che ci hanno detto che siamo e che hanno preteso che fossimo»²⁹, possiamo immaginare e comprendere ancor di più la richiesta di tali dispositivi educativi durante l'adolescenza, quando le esistenze sono colorate da dall'indefinitezza e da una non ben identificata patina di malinconia. Per dirla con Giuseppe Acone, «l'adolescenza si è venuta progressivamente delineando come fase cruciale del *tempo psichico moderno* visto anche come tempo di inquietudine e di complessità esistenziale»³⁰.

Dunque, alla già fragile complessità adolescenziale, la modernità estenuata non fa altro che aggiungere un difficile contesto in cui potersi districare e trovare le proprie coordinate esistenziali. Gli adolescenti sono eterni viaggiatori, mai fermi, mai paghi, forse stanchi, ma sempre *nomadi, transeunti, pellegrinali*³¹; gli adolescenti sono l'incarnazione vivente dell'anelito umano alla scoperta di sé, racchiudono e custodiscono il segreto della ricerca, dell'incompletezza dolorosa eppure necessaria poiché motivo propulsore, origine dell'evoluzione. L'adolescenza, però, non è solo viaggio, scoperta, cammino, ma è anche svincolo, *soglia*, passaggio dall'infanzia all'età adulta: anche Aidan Chambers definisce gli adolescenti 'liminali', proprio ad evidenziare il tratto identificativo di tale stagione dell'esistenza³². Questa incertezza ed indefinitezza, che li colloca a metà, sul confine, *né dentro né fuori*, si trasformerà, poi, nella permanente spinta fenomenologico-esistenziale e ontologica della *ricerca di senso* tipica dell'*incompiutezza umana*³³. Per tale motivo appare ancor più urgente, in tale fase della vita, la presenza di una guida e di dispositivi pedagogici di orientamento.

Tuttavia, la pervasività della Galassia elettronica sovente copre la debole trama identitaria del soggetto in formazione, tanto che

la persona comune che abita il nostro tempo, percepisce di avere smarrito il centro, di non avere in particolare alcun centro interiore. Scivolando sempre più *dal centro alla periferia*, l'uomo si scopre definito quasi

²⁹ A. Chambers, *L'età sospesa. Dalla letteratura Young Adult alla Youth Fiction: riflessioni sulla letteratura giovanile*, Equilibri, Modena 2020, p. 94.

³⁰ G. Acone, E. Visconti, T. De Pascale, *Pedagogia dell'adolescenza*, cit., p. 23.

³¹ Cfr. *Ivi*.

³² Cfr. A. Chambers, *L'età sospesa*, cit.

³³ Cfr. E. Visconti, *Risonanze emotive in adolescenza*, cit.

esclusivamente da altre prospettive che sono fuori di lui e coincidono in massima parte con quanto si pensa o si sente o si fa in platee anonime, oggi perlopiù massmediali³⁴.

Il dolore dell'assenza, di una ricerca mai conclusa della propria essenza, definisce l'adolescenza come un marchio, le insegna la sofferenza e la fatica del vivere³⁵. Quest'ultima pare essere un tratto inconfondibile, quasi un marchio indelebile che segna questa età, talvolta una maledizione, talvolta una benedizione, poiché allena ad una prospettiva differente, più profonda, più ampia:

un segno distintivo di questa età è quello che Bainbridge definisce “tristezza adolescenziale”³⁶. Per Bainbridge, essa assume il valore di una condizione fondamentale, basilare. Una condizione così particolare e profonda, così peculiare per l'adolescenza da meritare una “categoria a sé”^{37,38}.

Tutti siamo stati adolescenti, e tale *comunanza* ci riporta indietro nel tempo, a ricordi velati da una inebriante malinconia nostalgica³⁹, eppure non sempre noi grandi ci riveliamo in grado di comprendere la tristezza che definisce un adolescente, anzi: spesso ci dimostriamo gli interlocutori meno adatti, coloro che, invece di schiudere le porte dell'ascolto attivo, le serrano in nome di un'incolumabile distanza emotiva. La fragilità dell'adolescente, a questo punto, rischia di tradursi nell'incapacità (o, per meglio dire, mancanza di desiderio) di esprimere le proprie emozioni, soprattutto le più dolorose, quelle che lavorano nelle pieghe più profonde dell'essere. A volte, come rimarca Marnie Campagnaro, gli «rimane solo il corpo per esprimere, in maniera distorta e violenta, la rabbia, le frustrazioni, i timori ed il senso di impotenza che pervadono la sua vita»⁴⁰. E le

³⁴ M. Attinà, P. Martino, *L'educazione sospesa tra reale e virtuale*, cit., p. 124.

³⁵ Cfr. V. Andreoli, *Lettera a un adolescente*, Rizzoli, Milano 2004. Sul dolore dell'assenza che si trasforma in bellezza collaterale ed essenza, cfr. L. Acone, *Raccontare l'assenza, riscoprire l'essenza. Per una pedagogia dell'estetica collaterale*, «MeTis», vol. 11, n. 2, 2021, pp. 31-46.

³⁶ D. Bainbridge, *Adolescenti. Una storia naturale*, Einaudi, Torino 2010, p. 178.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A. Chambers, *L'età sospesa*, cit., p. 97.

³⁹ Cfr. E. Visconti, *Risonanze emotive in adolescenza*, cit.

⁴⁰ M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l'infanzia contemporanea*, Pensa Multimedia, Lecce 2017, p. 112.

emozioni, dunque, si trasformano in malesseri e disfunzioni fisiche, come anoressia, bulimia, autolesionismo.

Questa *nostalghia* è un sentimento complesso, stratificato: Giuliano Minichiello analizza tale concetto nel suo libro *Nostos. Ontologia dello spaesamento*, riflettendo sulla nostalgia che gli eroi greci provarono dopo tanti anni trascorsi lontano dalla patria, realtà perduta e rimpianta. Poiché molto spesso quella *casa*, così carica di promesse, si rivela ormai una terra scandalosamente ostile, che ci rende estranei a noi stessi, spaesati nel nostro esservi di casa⁴¹. La nostalgia non è necessariamente mancanza di qualcosa di tangibile, ben definito ma, ancor più spesso, è l'eco di un dolore sordo, che testimonia un orizzonte geografico o esistenziale irrimediabilmente perduto; è il desiderio struggente di ritorno ad un alveo di accoglienza, sicurezza, felicità: tutto ciò che l'adolescente non possiede più. Come gli eroi greci dopo la guerra di Troia, l'adolescente prova nostalgia per la sua casa, la sua terra sicura, l'*infanzia*, dove poteva essere 'ciò che gli adulti decidevano che fosse', senza volgere lo sguardo a luoghi inesplorati, indefiniti, emblemi dell'ignoto e della paura. Tuttavia, anche la terra promessa tradisce, perché egli non riesce più a lasciarsi avvolgere dalle pieghe di una sicurezza prestabilita, è spinto, per sua natura, verso ciò che non conosce. Dunque, il dolore è duplice, poiché una parte di esso è nascosta dietro una fallace promessa, e l'adolescente si scopre disperatamente *orfano dell'infanzia*, che gli è negata dalla sua stessa tensione verso la crescita, la maturazione, l'evoluzione. Ed è qui che, finalmente, l'*assenza* può trasformarsi in *essenza*, identità, bellezza⁴²: dalle ceneri di un'infanzia perduta nasce una vita *nuova* e, tuttavia, mai dimentica del passato, dal quale trae la forza per mutare il dolore in bellezza *esistenziale*.

Come osserva Maria Rita Mancaniello, allora,

l'approccio empatico dovrebbe essere non tanto con il tempo di bellezza
che l'adolescente sta vivendo, ma con il suo profondo lutto, un livello che

⁴¹ Cfr. G. Minichiello, *Nostos. Ontologia dello spaesamento*, cit.; cfr. anche F. Cambi, *La "questione del soggetto" come problema pedagogico*, cit. e E. Visconti, *Risonanze emotive in adolescenza*, cit.

⁴² Cfr. L. Acone, *Raccontare l'assenza, riscoprire l'essenza. Per una pedagogia dell'estetica collaterale*, cit.

rovescia il paradigma di lettura della relazione. Una dinamica identificatoria che riporti l'adulto ad un proprio percorso di maturazione della propria finitezza e che permette all'adolescente di sentirsi compreso nella parte più significativa della trasformazione e del lutto che sta vivendo⁴³.

L'adulto significativo deve essere in grado di sviluppare una relazione di contenimento e sostegno nei confronti del dolore dell'adolescente, per promuovere poi la trasformazione della sofferenza in consapevolezza e conoscenza. Il rischio a cui sono esposte le giovani generazioni è di non trovare, nel ventaglio di relazioni che stringono con persone più grandi, un punto di riferimento in cui rispecchiarsi, aprendo le porte ad una *nientificazione ontologica*, frutto dell'assenza di formazione o, più precisamente, di una *de-formazione*⁴⁴. Se non si contemplan gli sviluppi e i regressi del percorso di costruzione identitaria dell'individuo, insieme agli avanzamenti e alle battute d'arresto, non si considera la cifra autentica dell'umanità, che trova in tali tratti la sua linfa vitale, il suo cuore pulsante⁴⁵.

L'uomo stenico è colui che nel vivere concreta la propria forza interiore, traendo da essa il vigore necessario al "darsi forma" nella libertà consapevole, la quale assume l'esistere come irriducibile molteplicità di esperienze e realtà, pensando il viaggio nella vita quale cammino, difficoltoso ma affascinante, capace di condurre all'oltre da sé⁴⁶.

E la libertà diventa, quindi, il presupposto imprescindibile per un cammino alla ricerca della propria identità, che si costituisce grazie all'*ontopoiesi* del soggetto persona, cioè la sua capacità di continuare a creare il suo essere, trasformandosi e rigenerando la propria essenza vitale lungo tutto l'arco della vita. Tuttavia, come rimarcato in precedenza, questo processo, seppur naturale e spontaneo, non appare affatto tale al soggetto interessato, poiché porta con sé caratteristiche di provvisorietà e reversibilità, rendendo molto spesso il cambiamento difficoltoso,

⁴³ M. R. Mancaniello, *Per una pedagogia dell'adolescenza*, cit., p. 84.

⁴⁴ Cfr. L. Acone (a c. di), *Uno sguardo letterario sull'infanzia: bambini e ragazzi tra narrazione, formazione e de-formazione*, «Nuova Secondaria Ricerca», 4 dicembre 2021.

⁴⁵ Cfr. M. Gennari, *Trattato di pedagogia generale*, cit.

⁴⁶ *Ivi*, p. 45.

sofferto e tormentato. Maria Rita Mancaniello lo definisce una *rivoluzione esistenziale*⁴⁷: per rivoluzionare la propria esistenza, però, sono necessari i giusti tempi e la pazienza di chi, seppur non veda i frutti del proprio difficoltoso cammino, continua a proseguire costantemente. Infatti,

secondo Erickson l'identità è un'entità dinamica che si costituisce nel corso del tempo mentre il soggetto prende consapevolezza della propria individualità. Una costante ricerca di se stessi che si sviluppa durante tutto il ciclo della vita a cui l'individuo può dare, nell'arco del tempo, risposte diverse a seconda della formazione autorappresentativa che sviluppa, ma mantenendo comunque una certezza di essere sempre simile a se stesso e provando un senso di continuità all'interno di sé⁴⁸.

Forse è proprio quest'ultima istanza che ogni educatore, maestro e pedagogo dovrebbe curare: la possibilità di regalare un senso di *continuità identitaria*, sempre più difficile da percepire in una fase tempestosa come l'adolescenza, al giovane che ha di fronte. Aidan Chambers rintuzza: «Sopravvivere all'adolescenza è un atto di equilibrismo»⁴⁹, e non potrebbe esserci affermazione più calzante. Gli adolescenti sono equilibristi sul filo della propria vita, sempre a metà tra la paura di non farcela e la speranza di uscirne vivi e, in questo tempo più che mai, necessitano di figure di riferimento che possano tenere loro la mano quando stanno per sbilanciarsi o sono già irrimediabilmente caduti o, talvolta, subiscono il fascino della disperazione, la malia della resa.

Quando discutiamo di identità, intendiamo riferirci ad uno specifico costrutto pedagogico, sociale, esistenziale:

intesa come qualificazione della persona umana, l'identità è un valore che si compone della consapevolezza di sé nell'autonomia di pensiero, giudizio e azione, della partecipazione all'altro nella distinzione e nella differenza così come nell'uguaglianza delle opportunità e nella parità delle corrispondenze.

⁴⁷ M. R. Mancaniello, *Per una pedagogia dell'adolescenza*, cit.

⁴⁸ *Ivi*, p. 60

⁴⁹ A. Chambers, *L'età sospesa*, cit., p. 96.

Essa si dispone quale carattere decisivo dell'essenza umana e come contrassegno dell'esistere. Da lei dipende lo strutturarsi pieno e avvertito della libertà, nonché il suo uso critico. In continua evoluzione, l'identità sussume forme inedite, rivolte a trasformarsi progressivamente nel segno dell'umano, il cui intreccio identitario con la profondità intima del soggetto si acclara attraverso un itinerario formativo esprimendosi secondo diverse dimensioni⁵⁰.

La definizione che Mario Gennari enuclea nel *Trattato di pedagogia generale* è più che mai completa e calzante, poiché pone in luce le molteplici sfaccettature del concetto, il quale è multiforme, cangiante, dinamico ma pure costante, continuo, stabile. L'identità è quanto di più intimo possa appartenere al soggetto-persona, forgiata attraverso gli anni, frammento dopo frammento, nel rapporto ininterrotto con la realtà circostante. Ed è proprio questo rapporto che consente all'identità di mutare forma, modificarsi in piccola parte o in modo consistente; è la relazione che il soggetto riesce a stabilire con il contesto in cui è immerso che definisce la sua capacità di mantenersi saldo ai condizionamenti, e lasciarsi influenzare solo in seguito a scelte consapevoli. Ogni individuo, presto o tardi, apprende il prezzo della possibilità di *scegliere* e la capacità di leggere e ponderare le cose del mondo: è essenziale, dunque, che fin dai primi anni di vita egli sia educato al pensiero critico, che impari a guardare la realtà interiore ed esteriore con occhi consapevoli, e ciò potrà accadere solo se entrerà in possesso di quelli che, finora, abbiamo chiamato dispositivi pedagogici per la costruzione dell'identità.

Durante l'infanzia, è molto più semplice che la definizione dell'essenza possa essere guidata attentamente da una o più figure adulte di riferimento, anche perché gli ambienti frequentati dai *piccoli* sono notevolmente limitati rispetto alla varietà di contesti in cui vivono gli adolescenti. Tuttavia, non appena inizia quel processo di *differenziazione* che porta il soggetto a rifiutare categoricamente tutto ciò che provenga dalla controparte adulta e *più grande*, per abbracciare come un mantra le

⁵⁰ M. Gennari, *Trattato di pedagogia generale*, cit., p. 42.

convinzioni del gruppo dei pari, la possibilità di guidare gli adolescenti o di essere punto di riferimento nelle loro vite sembra sfumare o farsi sempre più lontana.

In altre parole, durante la giovinezza siamo impegnati nella ricerca dell'autonomia, che possiamo conquistare solo attraverso l'autoanalisi e liberandoci dall'influenza delle persone che ci hanno generato e che hanno autorità su di noi [...]. Inevitabilmente, questo processo genera conflitti [...], sfidiamo gli adulti che esercitano un controllo su di noi: le loro opinioni, le loro convinzioni, i loro stili di vita, le loro regole e aspettative [...]. E, tuttavia, allo stesso tempo, ci aspettiamo che gli adulti continuino a sostenerci materialmente ed emotivamente⁵¹.

Gli adolescenti, dunque, prendono le distanze ma restano desiderosi di sostegno da parte dell'adulto, nella loro corsa verso la maturità. In una muta richiesta, cercano guide cui aggrapparsi nel mare in tempesta, isole di serenità nel frenetico cambiamento che molto spesso sembrano subire passivamente. Ed è solo ponendoci come punti fermi, capaci però di orientarli e accompagnarli, che riusciremo ad evitare una *catastrofe*, intesa come distruzione totale, e potremo invece dare vita ad una *καταστροφή*, dal greco *κατά*, *giù*, e *στροφή*, *rivolgimento* o *rivolgersi indietro*: un'inversione di direzione, un cambiamento che non presupponga distruzione, ma trasformazione, bellezza, armonia. Dopotutto, il termine 'στροφή' è riferito al movimento del coro sulla scena del teatro greco, ed ha la stessa radice di 'strofa': la vita dell'adolescente come un canto, le cui strofe non sono mai uguali a sé stesse, ma custodiscono il nucleo adamantino dell'essenza, ritornello che, ripetendosi, rappresenta il cuore della canzone. Solo allora egli potrà individuare continuità tra le *parti* che dimorano nell'identità, e accogliere il conflitto come permanente nella propria esistenza; solo allora la rivoluzione potrà trasformarsi in *rivolta*, che non è la cieca opposizione all'altro, ma la constatazione di una mancanza di compatibilità delle richieste altrui con i propri principi: «non si può quindi che disobbedire, per non sentirsi mercanti delle proprie convinzioni e non perdere la dignità di uomini»⁵². E, a tal proposito,

⁵¹ A. Chambers, *L'età sospesa*, cit., pp. 94-95.

⁵² Cfr. V. Andreoli, *Lettera a un adolescente*, cit.

Giuseppe Acone ci ricorda quanto oggi più che mai, dunque, il problema della visibilità e dell'invisibilità dei giovani in questa fase di modernità estenuata si presenti in tutta la sua drammaticità, in seguito al mutarsi del rapporto della società degli adulti con quella dei giovani e degli adolescenti⁵³.

1.2 *Narrazioni contro l'inverno dello spirito*

Proprio in virtù del dramma della post-modernità, gli adolescenti hanno bisogno di strumenti adeguati, di *armi*, affinché non si trovino impreparati di fronte all'*inverno* dello spirito. Marguerite Yourcenar usava definire i libri o, per meglio dire, le biblioteche, i granai pubblici contro l'inverno dello spirito⁵⁴. Anche noi, in questa sede, ribadiamo il ruolo essenziale delle narrazioni, siano esse letterarie, visuali, musicali, nell'educazione e costruzione dell'identità delle giovani generazioni. Paul Ricoeur, nel primo volume di *Temps et récit*, ci ricorda il bisogno insaziabile e incolmabile di storie e racconti da parte degli esseri umani. Non solo; rimarca anche sulla necessità di raccontare e narrare, quasi per *legittimare* la propria vita, per renderla vera, reale.

La vita di ogni uomo è composta da tante storie, che diventano *pre-istorie*, retroterra narrativo, nel momento in cui egli decide di raccontarsi e raccontarle, scegliendone l'inizio, prediligendo proprio quel punto temporale e non un altro per dare inizio alla propria narrazione. Usciamo dall'anonimato e diventiamo consapevoli dell'*auto-narrazione* che scorre come un fiume inarrestabile dentro di noi quando decidiamo di iniziare a narrarci: scopriamo, così, di essere irrimediabilmente connessi al resto del genere umano, poiché tutte le storie vissute presentano una connessione *reale*, costituiscono il retroterra delle storie raccontate. Ma sono queste ultime, le storie raccontate, che emergono dal magma narrativo, che meritano di essere ricordate. Paul Ricoeur, ancora, descrive il "raccontare" come un processo secondario, derivante dalla consapevolezza esistenziale da parte dell'uomo di essere implicato entro certe storie e, dunque,

⁵³ Cfr. G. Acone, E. Visconti, T. De Pascale, *Pedagogia dell'adolescenza*, cit.

⁵⁴ Cfr. M. Yourcenar, *Memorie di Adriano seguite da Taccuini di appunti*, Einaudi, Torino 2002.

sapere di *esserci*. In questa sua consapevolezza, il soggetto scopre la *continuità* della propria identità non solo con la storia che ha vissuto fino a quel momento, ma anche con le storie degli altri esseri umani⁵⁵.

Allora, regalare agli adolescenti e, ancor prima, ai bambini, le narrazioni significa donare senso alle loro esistenze, illuminare gli intricati fili del racconto che ognuno porta dentro, dare loro le opportunità e gli strumenti per imparare a *leggersi* e a leggere la realtà che li circonda. Le narrazioni, infatti, sono dispositivi pedagogici dai quali non si può prescindere nel tortuoso, complesso percorso di costruzione dell'identità da parte dell'individuo. Del resto, «senza “pieghe”, non c'è formazione. Senza “pieghe” non c'è vita dentro ed oltre le pagine di un libro»⁵⁶. Le *pieghe* a cui si riferisce Marnie Campagnaro sono i molteplici volti, le trame multiformi delle storie: la studiosa incoraggia gli adulti ad indirizzare gli adolescenti verso i libri con molte pieghe, piuttosto che preferire racconti con una piega sola, che fotografano fatti, abitudini e sentimenti addomesticati e proposti come modelli, con una fuga intenzionale dagli elementi disturbanti e problematici. Invece, «chi cresce, zigzagando fra le pieghe dei libri, diventerà un agile cacciatore di storie, acuto nella scelta, rapido nei pensieri, esigente nelle relazioni messe in scena nelle pagine dei libri e... nelle pagine della vita»⁵⁷. È questo che ci si aspetta dalle narrazioni, che spalanchino nuove possibilità davanti allo sguardo ancora acerbo dell'infanzia, e proteggano i feroci, timidi sogni dell'adolescenza, anche quando la realtà circostante sembra volerli soffocare. Se scelte bene, le narrazioni possono essere la chiave di lettura del mondo, le alleate fedeli che salvano dalla disperazione, le acute osservatrici che liberano da una visione ristretta e ingenua. Marnie Campagnaro continua ancora:

Si legge un romanzo o un racconto per incontrare una bella storia, per ricercare conforto e sollievo, per sentirsi meno soli e un po' più compresi, per trovare una forma di rivalsa e di giustizia letteraria su una fatalità che incombe su di noi, ma soprattutto, si legge spinti dal desiderio di comprendere ciò che ci sta attorno, affascinati dall'idea di poter trovare il

⁵⁵ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume primo*, Jaca Book, Milano 1986.

⁵⁶ M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit., p. 15.

⁵⁷ *Ivi*, p. 9.

bandolo della matassa dell'inestricabile destino che ci avvolge o ci sommerge⁵⁸.

Questo appello al ruolo prezioso, indispensabile delle narrazioni sembra quasi fare il paio con le appassionate parole di Aidan Chambers:

non è forse una delle funzioni della letteratura dire al meglio per noi ciò che noi non siamo in grado di dire altrettanto bene da soli? Di parlare *per* noi? E di parlarci da uno stato di coscienza più profondo, più consapevole di quello che potremmo raggiungere da soli⁵⁹?

La letteratura e, più in generale, le narrazioni di ogni genere, parlano a noi, talvolta parlano *per* noi, illuminando sentieri che altrimenti non avremmo mai intrapreso, donandoci il coraggio di compiere scelte inaspettate, gettando nuova consapevolezza sulle nostre vite, a volte troppo lineari, troppo prevedibili. Attraverso le storie possiamo imparare a conoscere e gestire le emozioni che si fanno spazio nel nostro intimo, senza esserne più impauriti, ma accogliendole come parte fondante della nostra essenza.

Abbiamo bisogno di lasciarci *incantare* dalle narrazioni, un incantamento di cui si sente necessità⁶⁰; esse, in un certo senso, non influiscono sulla realtà poiché si sviluppano in un mondo parallelo – il *Tappeto dell'Altrove*⁶¹ – e tuttavia la modificano, poiché ne influenzano i lettori, allargano gli orizzonti, lasciano respirare l'immaginazione⁶². È interessante notare, prendendo ancora in prestito le parole di Aidan Chambers, come il termine ἀναγνώστης significhi 'lettore', e la radice sia la stessa del termine 'agnizione': la storia, dunque, è la compagna di viaggio del lettore e, prendendolo per mano, gli consente di *riconoscere sé stesso*, allo stesso modo in cui i personaggi si riconoscono o ritrovano un oggetto a loro caro. «La storia è il luogo dell'esperienza che il lettore in carne ed ossa *ri-crea* in

⁵⁸ *Ivi*, p. 105.

⁵⁹ A. Chambers, *L'età sospesa*, cit., p. 123.

⁶⁰ Cfr. L. Acone (a c. di), *Bambini tra secoli e pagine*, cit., Avellino 2018.

⁶¹ Cfr. M. Bernardi, *Il tappeto dell'Altrove*, in E. Beseghi (a c. di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna 2008; P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998.

⁶² Cfr. M. Bernardi, *Infanzia e fiaba. Le avventure del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*, Bononia University Press, Bologna 2007.

sé stesso»⁶³: ogni storia, sorprendentemente, parla di noi, riecheggia negli angoli più bui della nostra mente richiamando a sé paure dimenticate, sogni non ancora realizzati, cassette da tempo sigillati. Questo accade perché le narrazioni appartengono intimamente al genere umano, più di qualsiasi altro artefatto esistente: Michele Cometa, nel saggio *La letteratura necessaria*, enuclea la tesi del darwinismo o evolucionismo letterario, secondo la quale la letteratura offre vantaggi evolutivi alla specie umana in quanto veicola forme di adattamento all'ambiente. In particolare, egli si riferisce alla possibilità di trasmettere informazioni tra loro *correlate* attraverso le narrazioni, in una modalità economicamente vantaggiosa, poiché esse semplificano e rendono più immediati i legami tra le informazioni⁶⁴. Infatti,

usare la metafora significa immaginare narrazioni “altre” rispetto a quelle prodotte dalla mera osservazione della realtà. Tali narrazioni – come sapeva già Aristotele – ci consentono infatti di fare delle ipotesi/proiezioni sulla realtà⁶⁵.

E, infine, commentando le righe di Tzvetan Todorov nell'articolo *What is Literature for?* che rimarca il dovere che gli adulti hanno nel trasmettere alle future generazioni «questa fragile eredità, queste parole che ci aiutano a vivere»⁶⁶, Michele Cometa si chiede se la critica e teoria letteraria sarà mai in grado di accettare questa sfida: pensare, cioè, alla letteratura non come ad una creazione eccezionale e casuale di individui superdotati, ma come l'*humus* comune che ha

⁶³ A. Chambers, *L'età sospesa*, cit., p. 126.

⁶⁴ È interessante notare come il quadro dipinto da Michele Cometa, rispetto al legame che le narrazioni intrattengono con le informazioni, vada a scontrarsi con le riflessioni di Walter Benjamin (cfr. W. Benjamin, *Il narratore*, cit.). Il filosofo tedesco, infatti, mette in luce proprio la progressiva avanzata dell'informazione a scapito della narrazione, contrapponendo le due forme comunicative per evidenziare, da un lato, la chiarezza esplicativa dell'una, dall'altro, l'impronta del narratore contenuta nell'altra. Benjamin si riferisce alle narrazioni definendole “storie singolari e significative”, che con l'avvento dell'informazione si perdono, infrangendosi contro un mare “infarcito di spiegazioni”.

⁶⁵ M. Cometa, *La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione*, «Between», vol. 1, n. 1, maggio 2011, pp. 5-6.

⁶⁶ Cfr. T. Todorov, *What is Literature for?*, «New Literary History», vol. 38, 2007, n. 1, pp. 13-32.

consentito a tutti gli uomini l'adattamento e sopravvivenza⁶⁷. Quando gli studiosi ed i critici prenderanno in carico anche tale punto di vista, probabilmente, saremo un passo più vicini alla possibilità di educare bambini e adolescenti che sappiano pensare criticamente, che partecipino in maniera attiva alla vita della società, poiché avranno armi che li renderanno (in)*scalfibili* e, perciò, meravigliosamente umani: le narrazioni.

1.2.1 Adolescenza e racconto

Nel periodo adolescenziale, la narrazione si configura molto spesso come racconto interiore, come spazio dove poter ricostruire l'esperienza emotiva, comprenderla e donarle un senso nuovo⁶⁸: anche Bruner ci parla di *sé transazionale*, che si costituisce dialogando e comunicando con gli altri⁶⁹. Le storie, come ci ricorda Susanna Barsotti, svolgono un ruolo di primo piano nello sviluppo dei processi di costruzione dell'identità personale a livello affettivo, relazionale e cognitivo, in ogni fase della vita⁷⁰. Sviluppare il pensiero narrativo, dunque, diviene un'esigenza conclamata, non solo perché esso sottende agli aspetti cognitivi dell'età adolescenziale, ma anche e soprattutto perché assume valore di scambio sociale.

In quest'*atto autentico del narrare*, si coglie in toto quell'implicito che diventa, attraverso di esso, *forma esplicita, espressa* di un *sé vagabondo* nelle piegature dell'anima e di cui l'uomo necessita per *raccontarsi* fino in fondo. Il racconto appartiene all'uomo, è la sua forma autentica ed inesauribile del *dare*, a sé stesso e agli altri. È in un *racconto* aperto,

⁶⁷ Cfr. M. Cometa, *La letteratura necessaria*, cit.

⁶⁸ Cfr. I. Filograsso, *Prendere parola, domandare senso. La relazione educativa nella letteratura contemporanea per adolescenti*, in A. Cagnolati (a c. di), *The Borders of Fantasia*, FahrenHouse, Salamanca 2015.

⁶⁹ Cfr. J. Bruner, *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano 2015.

⁷⁰ Cfr. S. Barsotti, *Il diritto alle storie: pedagogia e identità*, in L. Acone, S. Barsotti, *Infanzia e diritti tra pedagogia e narrazione*, in G. Cappuccio, G. Compagno, S. Polenghi (a c. di), *30 anni dopo la Convenzione ONU sui diritti dell'infanzia. Quale pedagogia per i minori?*, Pensa Multimedia, Lecce 2020.

incompiuto, indecifrabile che si incontra lo spazio *dell'alterità* quale cifra universale di un pedagogico sentire⁷¹.

Nelle delicate e calzanti parole di Elena Visconti riusciamo a cogliere pienamente il posto che la narrazione e l'auto-narrazione occupano nelle vite di ogni essere umano, rivelandosi gesto *generoso* e altruistico, dono di sé. Il racconto è espressione evidente del *sé vagabondo* racchiuso in ognuno di noi, contenitore di sogni sparsi a cui solo il pensiero narrativo può dare un ordine e una forma⁷².

Del resto, potremmo dire che la narrazione non è altro che il prodotto raffinato dell'incessante ricerca umana fin dalla preistoria, quando, nel corso di innumerevoli inseguimenti, gli individui impararono a ricostruire forme e percorsi di prede invisibili da orme nel fango, piume impigliate, odori stagnanti; impararono a fiutare, registrare, catalogare e classificare tracce infinitesimali, a compiere operazioni mentali complesse con rapidità fulminea. Questa è la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente⁷³. È oltremodo affascinante ciò che afferma Carlo Ginzburg, asserendo che

forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza di decifrazione delle tracce⁷⁴.

Anche noi, allora, raccogliamo l'eredità di quei cacciatori, tentando di decifrare, mettendoli insieme, i frammenti della nostra esistenza, per conferire loro significato, in nome di quel senso di continuità cui così tanto aneliamo.

Bruno Tognolini e Rita Valentino Merletti, a tal proposito, ci parlano della *fame di storie* che coglie i bambini e gli adolescenti in momenti particolari della loro vita, poiché essi sono affamati di esperienze che, seppur vissute in modo vicario attraverso la narrazione, costituiscono un buon banco di prova per imparare a governare emozioni ed esperienze reali; imparare ad interpretare la

⁷¹ E. Visconti, *Risonanze emotive in adolescenza*, cit., p. 44.

⁷² Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit.

⁷³ Cfr. C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1992.

⁷⁴ *Ivi*, p. 166.

propria vita in termini narrativi e a proiettarla in un contesto più ampio⁷⁵. Solo allora per l'infanzia e l'adolescenza si schiuderanno, finalmente, nuovi mondi e l'adulto potrà sentire quei 'clic' segreti, testimoni di un compimento interiore, che Bruno Tognolini chiama *istanti benedetti*⁷⁶.

Come potremmo mai dire, dunque, che l'esperienza umana non contiene in sé un'intima *natura temporale* la quale, da sempre, la *colora* di racconto? E, in tale sede, è quasi d'obbligo riprendere il celebre passaggio ricoeuriano, per cui

Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale⁷⁷.

La vita umana, dunque, che assume senso solo se vissuta in forma di racconto o, viceversa, lo scorrere del tempo che acquista *vestigia umane* solo se inteso in senso narrativo. Infine, l'intreccio tra il genere umano e le storie, i racconti e le narrazioni è un dato imprescindibile, una relazione nata nella notte dei tempi che si perpetua fino ad oggi.

1.3 *Una letteratura possibile per bambini e ragazzi*

Alla luce delle parole spese e dei riferimenti riportati nei paragrafi precedenti, possiamo considerare *evidente* la necessità di avvicinare i bambini e gli adolescenti alla letteratura per ragazzi, contenitore di infinite storie e narrazioni. Essa, infatti, possiede quella *felice ambiguità*⁷⁸ che la rende terra di confine, bosco frondoso in cui immergersi: per dirla con Emy Beseghi, la sua problematicità e la sua complessità la legittimano ad oggetto di studi al pari della letteratura "alta",

⁷⁵ Cfr. R. Valentino Merletti, *Leggere ad alta voce*, Mondadori, Milano 1996; B. Tognolini, R. Valentino Merletti, *Leggimi forte. Accompagnare i bambini nel grande universo della lettura*, Salani Editore, Milano 2006.

⁷⁶ Cfr. *Ivi*, p. 43.

⁷⁷ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit., p. 91.

⁷⁸ Cfr. L. Acone, *Attraversamenti. Orizzonti e mari d'infanzia*, in L. Acone (a c. di), *Bambini tra secoli e pagine*, cit.

poiché essa si svincola da rigide classificazioni, sollecita un'ottica fluida e rimanda ad un'ulteriore categoria, l'interdisciplinarietà⁷⁹.

Problematicità, complessità, interdisciplinarietà: tre caratteristiche che richiamano i libri 'con le pieghe' di Marnie Campagnaro, tre aspetti che aprono al lettore orizzonti nuovi e inusuali, lontani dalle solite rotte, verso mondi sconosciuti e inesplorati. La letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza racconta ai soggetti in formazione i *problemi* della vita, insegna loro che non fila sempre tutto liscio, che bisogna imparare a districarsi nel magma del reale; li pone di fronte all'evidenza di un mondo *complesso*, ingarbugliato, nel quale però è possibile trovare il bandolo della matassa e costruirsi il proprio posto; li rende consapevoli della profonda connessione tra le storie, che si intrecciano e si mescolano, proponendo al lettore prodotti *interdisciplinari*, i quali gli permettono una visione fluida, mutevole della realtà. Infatti, il carattere di duplicità è rimarcato anche da Franco Cambi, quando afferma che

le opere letterarie per l'infanzia hanno sempre una *doppia identità*: narrano e formano. Sì, questo vale per ogni opera letteraria, da Omero a Calvino, a Borges etc. Tutte narrano storie per creare adesione dell'immaginario e della coscienza del lettore e, così, influenzarlo, orientarlo, farne crescere l'interiorità⁸⁰.

Poiché, come scrive Flavia Bacchetti,

Leggere nell'età dell'infanzia e nell'età evolutiva rappresenta non solo un momento di svago sia per i bambini che per gli adolescenti, ma anche un incontro con realtà diverse, un soddisfacimento di curiosità cognitive, una

⁷⁹ Cfr. E. Beseghi, *La mappa e il tesoro. Percorsi nella letteratura per l'infanzia*, in E. Beseghi, G. Grilli (a c. di), *La letteratura invisibile: infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma 2011.

⁸⁰ F. Cambi, *Letteratura per l'infanzia: per una lettura complessa della sua testualità (e della critica)*, «Studi sulla formazione», n. 2, 2012, p. 171 (c.vo mio).

ricerca di senso, un momento di identificazione ed anche una fuga dal reale verso l'immaginario⁸¹.

Attraverso la lettura e l'ascolto di narrazioni, infatti, si sviluppano competenze linguistiche e narrative: i bambini a cui si leggono regolarmente storie evidenziano un precoce sviluppo del linguaggio, posseggono un vocabolario più ricco e mostrano una maggiore capacità di corretta articolazione del pensiero⁸². Inoltre, il lettore/ascoltatore occupa un ruolo essenziale nella comprensione del testo, poiché egli è *produttore di senso*, stabilisce di volta in volta il significato personalissimo di una narrazione, diventando componente attiva del processo di ricezione del testo⁸³.

Il lettore continua a evolvere anche in funzione della quantità e della qualità delle letture affrontate come attività di piacere, per una più profonda comprensione di sé stesso e del mondo. Ecco spiegato come la lettura di uno stesso libro può, per esempio, apportare varie interpretazioni in fasi diverse della vita, in giovane età e in età adulta. Leggere ci cambia la vita, e questo, a sua volta, cambia il nostro modo di leggere⁸⁴.

Le narrazioni, quindi, non incoraggiano solo lo sviluppo di competenze linguistiche e comunicative, ma regalano alle nuove generazioni la possibilità di costruire gradualmente e progressivamente la propria identità: trame, racconti, personaggi, luoghi, situazioni sono elementi in cui il bambino e l'adolescente possono rispecchiarsi ed identificarsi, rielaborandoli e riutilizzandoli efficacemente nella vita quotidiana, per superare paure, ostacoli, conflitti, che altrimenti apparirebbero invalicabili.

⁸¹ F. Bacchetti, *La letteratura contemporanea tra autori, libri e immaginario*, In E. Catarsi, F. Bacchetti (a c. di), *I Tusitala. Scrittori italiani contemporanei di letteratura giovanile*, Del Cerro, Tirrenia 2006, pp. 53-54.

⁸² Cfr. R. Valentino Merletti, *Leggere ad alta voce*, cit.

⁸³ Cfr. T. Mascia, *I percorsi del lettore. Teorie e buone pratiche per la formazione*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2020; M. Negri, *Lo spazio della pagina, l'esperienza del lettore. Per una didattica della letteratura nella scuola primaria*, Erickson, Trento 2012.

⁸⁴ T. Mascia, *I percorsi del lettore*, cit., p. 69.

Dentro il libro giacciono storie a cui poter attingere e di cui l'infanzia ha un enorme bisogno per crescere o per proiettare i simboli della sua vita segreta. La formazione del lettore è quindi un compito specifico che gli adulti devono assumersi nei confronti dei più piccoli perché l'amore e il piacere della lettura non sono innati, istintivi, non avvengono per caso⁸⁵.

Esistono, infatti, tempi e luoghi particolari da dedicare alla narrazione, che dovrebbero essere noti ad un adulto significativo o ad un educatore esperto, al fine di poter davvero gettare un seme che germogli e dia i suoi frutti anche dopo numerosi anni. Il racconto, scrive Paul Ricoeur, mette *consonanza* là dove c'è dissonanza⁸⁶, e dunque potremmo dire che, molto spesso, le narrazioni riescono ad illuminare di senso gli eventi di una vita, un senso che tali elementi non guadagnerebbero senza la presenza chiarificatrice delle storie. La consapevolezza dell'auto-narrazione, della narrazione personale, è forse uno dei più preziosi segreti che un soggetto possa conservare, poiché è proprio questa che gli permette di spiegare a sé stesso accadimenti altrimenti inspiegabili, di dipanare i fili ingarbugliati della propria esistenza. Come quando si narra un'emozione o un evento accaduto, che fino a poco prima era così sfocato, poco *reale* nella nostra mente, ma poi, grazie al racconto, finalmente assume limpidezza e significato, diventa trasparente, ci è possibile *farlo nostro* senza alcuna difficoltà. Tuttavia, per riuscire ad individuare il germe della narrazione personale, l'individuo necessita di un orientamento narrativo, di competenze che gli permettano di *leggersi*, di storie in cui rispecchiarsi e *riconoscersi*. Non c'è nulla di più consolante che ritrovarsi in una storia, comprendere di non essere soli, di non essere gli unici o i primi ad aver affrontato proprio quel dramma, proprio quell'ostacolo, proprio quel dolore.

⁸⁵ S. Barsotti, *Il diritto alle storie: pedagogia e identità*, cit., p. 128.

⁸⁶ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit.

1.4 Di fiaba e generi fantastici

«La letteratura, in ciascuno dei suoi generi, comincia con la fiaba e con la fiaba finisce»⁸⁷.

Un genere letterario che, fra tutti, permea buona parte della letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza, contaminandone e intridendone quasi ogni angolo, è la fiaba. Certamente, come rimarcato da Emy Beseghi, la letteratura per l'infanzia, grazie alla sua natura fluida e sfaccettata, si sottrae a qualsiasi forma di settorializzazione; tuttavia, non possiamo non individuare, pagina dopo pagina, libro dopo libro, elementi fiabici che ci riavvicinano ad una voce e ad un retaggio ancestrale, lontano e flebile, eppure costantemente presente nelle narrazioni per le giovani generazioni.

Gli studi sulla fiaba condotti durante il XX secolo⁸⁸ rilevano in maniera quasi inconfutabile, nonostante le tesi controverse della scuola finnica di Antti Aarne e Stith Thompson, il legame della stessa con miti e riti di iniziazione dei popoli tribali. Questa connessione atavica, sottolinea Milena Bernardi, rende le fiabe

dei ricettacoli di sapienza di ciò che resta indicibile e le marchio di una destinazione, una pre-destinazione – nel senso del prima di venire alla luce, prima di ritornare alla luce dopo aver attraversato il buio, del prima dicibile e del rappresentabile – sostenuta necessariamente anche dall'intreccio con l'infanzia, vista come epoca di transizione, di indefinitezza, di incompiutezza, di iniziazione ancora attesa, di contatto tramandato con l'altrove, quell'Altrove⁸⁹.

⁸⁷ R. Valentino Merletti, *Leggere ad alta voce*, cit., p. 121.

⁸⁸ Per approfondire questo argomento cfr. V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 1985; V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000; M. Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Mursia, Milano 2015; S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 2016; I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Mondadori, Milano 2017; I. Calvino, *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano 2002; B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 2013; F. Cambi, S. Landi, G. Rossi (a c. di), *La magia della fiaba. Itinerari e riflessioni*, Armando Editore, Roma 2010; M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, cit.

⁸⁹ M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, cit., pp. 48-49.

Ci sembra necessario estendere le frange temporali di *età indefinita, incompiuta, di transizione* anche all'adolescenza e alla giovinezza, per le sfumature di *non-finitudine e provvisorietà* che colorano anche questi anni.

La fiaba parla ai *non-iniziati*, raccontando loro di prove, difficoltà, riti di passaggio, che si ripropongono nel ciclo esistenziale dell'individuo e che sono già stati affrontati da altri prima di lui, i quali ne sono usciti vittoriosi. La fiaba sceglie e legittima i suoi destinatari, partendo dal basso, dai dimenticati, dai bambini e dai giovani, poiché essa narra del *farsi* di una vita, è il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e ad una donna, come ricorda Italo Calvino nell'illuminante *Introduzione alle Fiabe italiane*⁹⁰.

Oggi quei riti sono scomparsi, ma

in questo movimento verso il basso forse si può ravvisare un indizio di un possibile ciclo di ritorno di certi temi ed eredità verso l'infanzia e la giovinezza, non più fruitrici di quei riti bensì di quelle storie, a loro volta condivise accanto a nuove forme di ritualità⁹¹.

Dunque, ancora una volta, le narrazioni e, in tale caso particolare, le narrazioni fiabesche si configurano come dispositivi pedagogici essenziali alla crescita e maturazione dell'infanzia e dell'adolescenza, senza i quali la costruzione dell'identità risulterebbe estremamente impoverita e carente di elementi come l'empatia e il pensiero critico, dei quali la lettura di storie certamente favorisce lo sviluppo.

Bruno Tognolini, nel saggio *Leggimi forte*, scritto insieme a Rita Valentino Merletti, riflette sull'importanza di avvicinare prestissimo i bambini alle narrazioni, persino prima di averli tra le braccia, utilizzando i mesi dell'attesa per 'scaldare' la voce e imparare la *mammalingua*⁹². E, continua Tognolini, «le storie che arrivano da generazioni passate sono gli strumenti più adatti a costruire legami di continuità e di appartenenza»⁹³. Allora, per iniziare, quale migliore

⁹⁰ I. Calvino, *Introduzione*, cit.

⁹¹ M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, cit., p. 50.

⁹² Cfr. B. Tognolini, R. Valentino Merletti, *Leggimi forte*, cit.

⁹³ *Ivi*, p. 112.

storia di una fiaba? Essa affonda le sue origini nella notte dei tempi, richiamando il bambino e il giovane ad un passato immemore e, tuttavia, *magnetico*, poiché allo stesso tempo *vicino*: le fiabe parlano di noi. Ci raccontano come sopravvivere alle difficoltà della vita, che non risparmiano durante l'infanzia e, soprattutto, durante l'adolescenza; ci insegnano, questi racconti ancestrali e lontani, che la realtà a volte può essere cruda e malvagia e che non sempre l'eroe della storia sconfigge il drago di turno con le sue sole forze ma che, alla fine, in un modo o nell'altro, grazie ad aiutanti e oggetti magici, riesce a superare le prove e a *vivere felice e contento*. E non è forse la più preziosa delle eredità, il più caro dei lasciti? La consapevolezza che, nonostante tutti gli affanni, il terrore che a volte dilania l'animo senza possibilità di scampo, gli ostacoli che si ripropongono ancora e ancora, finalmente arriverà il momento della vittoria e della pace.

Inoltre, non possiamo non guardare alla fiaba

quale strumento di condivisione e comunanza culturale, la possibilità di costruire *ponti* e di operare attraversamenti che diano il senso di una nuova prospettiva, in tempi di difficile comunicazione e di sempre più ardua condivisione di intenzioni formative su scala globale⁹⁴.

Come evidenza Leonardo Acone, infatti, le narrazioni fiabesche possiedono un carattere universale e, pertanto, instaurano una particolare intesa comunicativa con il genere umano, poiché sono in grado di valicare i confini culturali, linguistici, intergenerazionali. La fiaba riesce, insomma, più di qualsiasi altra narrazione, ad essere promotrice di quell'*ampliamento interiore*⁹⁵ che le storie dovrebbero generare nel lettore: la fiaba è la madre, l'origine primigenia di ogni racconto e, per questo, si rivolge all'uomo su un piano emozionalmente arcaico, parla alla sua identità primordiale, nutre in lui il segno più intimo dell'*umano*; apre, nella frenetica vita dell'era digitale, uno spazio per respirare, uno spicchio di nuovi orizzonti, attimi di silenzio che non vengono vissuti come momenti di noia e

⁹⁴ L. Acone, *La fiaba come ponte letterario del Terzo Millennio*, in A. Articoni, A. Cagnolati, (a c. di), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*, FarenHouse, Salamanca 2019, p. 21.

⁹⁵ Cfr. L. Acone, *La lettura come formazione della persona. Pagina scritta, orizzonti virtuali e connessioni testo-immagine*, «Lifelong Lifewide Learning», Vol. 13, n. 29, 2017.

solitudine, ma come occasioni di crescita interiore, poiché la lettura è un modo per trasformare un tempo *vuoto* in un tempo di crescita⁹⁶.

Dunque, come ci ricorda anche Gianni Rodari, questi racconti antichissimi, pur essendo fortemente ancorati ad un retaggio lontano e incerto, incoraggiano una *tensione* al futuro⁹⁷ e individuano nel fanciullo e nell'adolescente il seme del possibile, sostenendo il suo *reificarsi* come soggetto in divenire. Quando pensiamo alle fiabe, le immaginiamo come pervasive, mutanti, capaci di adattarsi ai tempi che corrono, *cambiando pelle*, di tanto in tanto, per apparire più attuali di prima.

È ciò che è accaduto, e accade ancora oggi, al genere letterario del *fantastico*, che ha debiti di proporzioni inimmaginabili con le narrazioni fiabesche; per meglio dire, potremmo affermare che il fantastico è una costola della narrazione fiabesca che, staccandosi da essa in tempi molto lontani, ha assunto caratteristiche e forme autonome: è proprio a tale genere che abbiamo rivolto le riflessioni del capitolo successivo, analizzando alcuni dei testi più celebri di Italo Calvino.

Dobbiamo, davvero, fare uno sforzo di immaginazione per riuscire a comprendere, oggi, quanto il fantastico sia considerato, dopo la seconda guerra mondiale [sic], negli anni del realismo socialista, un genere riprovevole [...] perché agli scrittori la Repubblica chiede una presenza politica nel mondo, in grado di fornire una chiara linea di condotta⁹⁸.

Vanessa Roghi racconta la biografia di Rodari, rimarcando la situazione storica, culturale e letteraria del tempo e, come ben sappiamo, Calvino scriveva e viveva proprio in quella temperie culturale, influenzato, anch'egli, dal sentire comune e dall'opinione pubblica rispetto a questo genere letterario. Fu, però, dopo le lunghe ricerche portate avanti per la scrittura delle *Fiabe italiane*⁹⁹, che egli iniziò ad intravedere in tali racconti il germe vitale di tutte le narrazioni. Negli

⁹⁶ Cfr. R. Valentino Merletti, *Leggere ad alta voce*, cit.; A. Sorgente, *Il tempo rubato. La narrazione nella società digitale tra lettura profonda e media literacy*, in M. L. Albano, S. Carioli, A. Mazzini, A. Sorgente, *Storie, letture e racconti tra pagine e rete. Narrazioni digitali ed intrecci pedagogici*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021.

⁹⁷ Cfr. V. Roghi, *Lezioni di fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Laterza, Bari 2020.

⁹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 82.

⁹⁹ Cfr. I. Calvino, *Fiabe italiane*, cit.

studi di Calvino sulle fiabe, infatti, possiamo individuare l'origine delle sue teorie sulla letteratura combinatoria¹⁰⁰, secondo la quale ogni storia, in fin dei conti, si riversa nella somma totale delle storie esistenti, tra le quali il narratore sceglie di raccontare *proprio quella* e non un'altra. Egli ritrova in questi racconti antichi, come riportato anche in precedenza, il *catalogo dei destini umani* e, dunque, è evidente quanto esse possano essere un dispositivo-guida durante la crescita del soggetto.

Calvino, inoltre, non rifiuta quell'istanza di insoddisfazione, che è presenza costante in tutti gli individui in divenire; anzi, egli la accoglie, rendendola parte centrale della sua poetica, baluardo di una letteratura sempre a metà tra *levitazione desiderata* e *privazione sofferta*¹⁰¹. Egli sa bene che le fiabe contengono anche un lato oscuro e non lo risparmiano al lettore poiché sono metafora del reale, e saranno proprio le fiabe che apriranno allo scrittore ligure le porte della letteratura fantastica, scardinando i pregiudizi rispetto alla sua possibile utilità civile, divenendo uno dei generi d'elezione dell'opera calviniana e dando vita ad alcuni dei suoi lavori più noti¹⁰². Nel 1959, alla Columbia University di New York, Calvino afferma:

anch'io sono tra gli scrittori che hanno preso le mosse dalla letteratura della Resistenza, ma quello a cui non ho voluto rinunciare è stata la carica epica e avventurosa, di energia fisica e morale. Poiché le immagini della vita contemporanea non soddisfacevano questo mio bisogno, mi è venuto naturale di trasferire questa carica in avventure fantastiche, fuori dal nostro tempo, fuori dalla realtà¹⁰³.

¹⁰⁰ Cfr. I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2018; I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit.; I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in Id., *Una pietra sopra*, cit.; I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2016.

¹⁰¹ Cfr. I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit.

¹⁰² Ci riferiamo, tra gli altri, alla trilogia dei *Nostri antenati* (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*) e a *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*.

¹⁰³ Cfr. I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, cit., p. 69.

Italo Calvino sceglie la letteratura fantastica poiché crede profondamente nel potere delle immagini favolose, ritenendole, molto spesso, più efficaci o, per utilizzare un'espressione a lui cara, *icastiche*¹⁰⁴.

Ecco, dunque, i motivi che ci apprestiamo ad approfondire nei capitoli successivi, delineando con maggior chiarezza e puntualità la scelta effettuata, che è ricaduta su un autore raramente accostato alla letteratura per l'infanzia e per ragazzi.

1.5 *Il suono dell'auto-narrazione*

Narrare e ascoltare storie sono bisogni atavici, che appartengono all'umanità sin dalla notte dei tempi, eppure non sono processi così *immediati* e naturali: hanno tempi e luoghi precisi, senza i quali l'incanto del racconto si infrange contro l'incapacità degli adulti di entrare in quello spazio di *ampliamento interiore* che è proprio di ogni soggetto in formazione.

A tal proposito, infatti, Elena Visconti sottolinea l'importanza di attendere *i tempi del racconto altrui*, riferendosi alla capacità, da parte delle generazioni adulte, di osservare pedagogicamente il percorso dell'infanzia e dell'adolescenza che crescono e indovinare i giusti tempi¹⁰⁵, speciali per ognuno, poiché, per dirla con Bruno Tognolini, pochi adulti sono davvero ammessi *per terra*, il regno inferiore dei bambini¹⁰⁶. Potremmo utilizzare la stessa metafora per riferirci all'adolescenza, evidenziando quanto sia difficile avere il permesso di accedere alla loro *stanza*, reame privato e segretissimo, contenitore dei sogni più ferventi, delle paure più folli, dei desideri più irrivelabili.

Accelerare i tempi, affrettando l'incontro del soggetto in formazione con una narrazione rovinerà il rapporto che potrebbe instaurarsi tra le due parti: una storia troppo *ingenua* potrebbe annoiare il lettore, allontanandolo, ma lo stesso effetto potrebbe essere causato anche da un racconto troppo complesso, non ancora adatto all'età del lettore/ascoltatore: in tal caso egli non sarà pronto ad accogliere

¹⁰⁴ Cfr. I. Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane*, cit.

¹⁰⁵ Cfr. E. Visconti, *Risonanze emotive in adolescenza*, cit.

¹⁰⁶ Cfr. B. Tognolini, R. Valentino Merletti, *Leggimi forte*, cit.

quelle parole, quelle *risonanze*, e non ne carpirà il profondo significato, scartando, anche in seguito, quella narrazione poiché considerata *povera* sin dall'inizio.

Solo quando sarà il momento, i bambini e gli adolescenti saranno pronti.

Ogni testo letterario possiede una voce, un respiro, un ritmo vitale che gli è stato impresso dall'autore. saper leggere vuol dire individuare e riportare in vita la voce del testo. Quella voce che lo rende unico, inconfondibile. Ci vogliono molti anni e molta esperienza di lettura appassionata per essere in grado di cogliere questa voce. Oppure la capacità di coglierla può esserci regalata con il primo libro che qualcuno ci legge prima, molto prima di essere in grado di leggere per conto nostro. Perché è quando si è bambini molto piccoli che si è in grado di recepire le esperienze attivando tutti e cinque i sensi di cui si dispone. È quando si è bambini che si coglie con evidenza che le parole hanno forma, suono, colore, consistenza¹⁰⁷.

In tal modo, grazie alle narrazioni, essi non saranno più solo in grado di riconoscere la voce di *quel* racconto ma, a poco a poco, impareranno a dare ascolto anche all'*auto-narrazione*, che scorre in loro come un fiume in piena di cui non si conosce l'origine, ma del quale la foce è proprio lì, nell'immenso calderone di tutte le storie, dove ogni narrazione ha inizio e fine.

Tuttavia, nonostante non se ne conosca l'origine, sappiamo che il racconto interiore di ogni uomo inizia in tempi molto lontani, quando nel grembo materno tutto è indistinto, e l'unico suono che giunge alle piccole orecchie del feto è il battito cardiaco, insieme all'indistinta, eppure vicina, voce della madre. In questi mesi, e anche in quelli appena successivi alla nascita, la percezione del mondo esterno assume le sembianze di un confuso, ovattato *tutt'uno*, dove suoni e parole, musica e narrazioni si mescolano indistintamente assumendo lo stesso, meraviglioso significato. È in questa stagione della vita che il suono conduce al senso delle cose, prima come mero e semplice rumore e, solo in seguito, come parola significativa, che indica altro da sé. È proprio nella primissima infanzia che cogliamo, inconsciamente, il profondo legame tra musica, narrazione, voce e suono. Tale connessione, dunque, ci avvicina al secondo degli *attraversamenti*

¹⁰⁷ R. Valentino Merletti, *Leggere ad alta voce*, cit., p. 24.

affrontati all'interno del presente lavoro: la musica, cioè, come dispositivo pedagogico essenziale per il recupero delle coordinate esistenziali, per il ritorno ad una *pre-memoria* che ci racconta chi siamo, da chi abbiamo avuto origine. La musica, che è narrazione sonora, ci permette di riprendere il filo dell'auto-narrazione riavvolgendolo nel tempo; è il legame più intimo, la relazione più segreta con la nostra essenza.

Così, narrazione letteraria e musicale si fondono in un unico, delicato motivo, nel quale non appare più necessario riferirsi ad una distinzione ben definita delle arti e delle forme comunicative: in quella che chiamiamo *percezione sinestetica* della realtà, e che mutuiamo proprio dall'universo dell'infanzia, sappiamo che le cose del mondo non sono ripartite in compartimenti stagni, ma convergono in un unico, ricchissimo flusso vitale. Il bambino guarda alla realtà che lo circonda con un'ottica *universale*, che ritrova il senso proprio nell'intrecciarsi di molteplici elementi¹⁰⁸. Allora la musica rappresenta, durante l'infanzia, fino ad arrivare all'adolescenza e all'età adulta, la narrazione primordiale, il racconto privo di parole che ogni individuo riesce ad ascoltare in maniera del tutto personale, leggendovi le proprie emozioni, ansie, angosce, gioie, trepidazioni. Le note di un brano possono, molto spesso, risvegliare in noi sensazioni sopite, delle quali eravamo dimentichi o inconsapevoli, e che, forse, non avremmo mai saputo cogliere se quel susseguirsi di *ri-suoni emotivi* non si fosse appigliato al flusso del nostro racconto interiore, riportando alla memoria ricordi, immagini, odori, visi. La musica si rivela, dunque, come indagheremo in modo approfondito nell'ultimo capitolo, la forma di narrazione più pura: prima della parola c'è il suono; prima del linguaggio c'è la musica, scevra da significati precostituiti, libera da concetti linguistici o culturali. È la musica che permette ai soggetti in formazione di comprendere esperienze, eventi e vissuti interiori che altrimenti rimarrebbero inascoltati, misconosciuti; è il destino dell'uomo non smettere mai di cercare, non arrivare mai completamente a destinazione, e la musica glielo ricorda, poiché essa

¹⁰⁸ Cfr. D. J. Levitin, *This is your brain on music, The Science of a Human Obsession*, Dutton, New York 2016; per maggiori approfondimenti sulla percezione sinestetica della realtà da parte dell'infanzia, vedi anche L. Acone, *Le mille e una nota. Letteratura, musica, infanzia. Orizzonti interdisciplinari e pedagogici*, Pensa Multimedia, Lecce 2015; L. Acone, *L'infanzia tra letteratura e musica. Prospettive interdisciplinari*, In S. Barsotti, L. Cantatore (a c. di), *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carocci, Roma 2019.

è l'eco di quella voce ascoltata durante la permanenza nel grembo materno, unico legame con la realtà esterna capace di penetrare quel mondo intrauterino che è guscio di sicurezza.

Dunque, le narrazioni, siano esse letterarie o musicali, *rivoluzionano* il nostro concetto di orizzonte e di mondo, poiché

il mondo è l'insieme delle referenze spalancate da tutti i diversi testi descrittivi o poetici che ho letto, interpretato e amato. Comprendere questi testi, [sic] vuol dire interpolare tra i predicati della nostra situazione tutti i significati che, di un semplice ambiente (Umwelt), fanno un mondo (Welt). È proprio alle opere di finzione che noi dobbiamo in gran parte la dilatazione del nostro orizzonte di esistenza. Esse non producono semplicemente delle immagini attenuate della realtà [...], al contrario le opere letterarie rappresentano la realtà accrescendola di tutti i significati¹⁰⁹.

¹⁰⁹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit., p. 130.

II CAPITOLO

2. «Le fiabe sono vere»: orizzonti pedagogici nella letteratura calviniana

2.1 *Tra levitazione desiderata e privazione sofferta: Calvino e la letteratura fantastica*

Italo Calvino nasce il 15 ottobre 1923 a Santiago de las Vegas (L'Avana, Cuba), dove trascorre solo i primi due anni di vita immigrando, poi, in Italia insieme alla famiglia. Figlio di due studiosi di botanica ed agronomia, per tutta la vita risentirà dell'*arborea* eredità ligure, evidente in moltissimi dei suoi scritti (primo fra tutti, l'intricato paesaggio del *Barone rampante*¹¹⁰).

È Sanremo, dunque, la sua patria che, come ricorda lui stesso in una lettera del 1941 ad Eugenio Scalfari, «se pur non mi diede i natali, fu però la culla di mille mie chimeriche speranze a sfumature rosa-azzurro»¹¹¹. Delusioni, illusioni, desideri che il giovane Calvino porta con sé in una valigia, in viaggio verso Torino, ad abitare arrangiate pensioni senza riscaldamento, inseguendo il sogno non ben definito di diventare scrittore e nascosto dietro alla scelta confusa e mai portata a termine di una carriera da agronomo: «che la letteratura fosse la cosa che mi interessava di più, a quell'epoca non sapevo ammetterlo»¹¹².

La guerra partigiana, l'esperienza drammatica dei mesi trascorsi in montagna partecipando alle azioni belliche, «con solo una voglia indistinta di dar contro a qualcosa»¹¹³, segna profondamente la vita dell'autore: «sognavo la rivoluzione, la rigenerazione dell'Italia nella lotta. Dopo l'otto settembre fu chiaro che questo sogno diventava realtà: e io dovetti imparare come è difficile vivere i propri sogni

¹¹⁰ Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.

¹¹¹ I. Calvino, *Lettera a Eugenio Scalfari* (1941), in Id., *Lettere. 1940-1985*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2000, p. 17.

¹¹² I. Calvino, *Dietro il successo*, in Id., *Eremita a Parigi*, Mondadori, Milano 2019, p. 229.

¹¹³ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 94.

ed esserne all'altezza»¹¹⁴. Finita la guerra, si trasferisce nuovamente a Torino, conseguendo la laurea in Lettere e iniziando a gravitare intorno alla casa editrice Einaudi, prima come venditore di libri a rate, poi impegnandosi nella scrittura di racconti e articoli su «l'Unità». Calvino ricorda questo periodo come una fase incerta della sua vita, e ritiene abbia influenzato, più di quanto possa sembrare, la sua narrazione e la sua postura di scrittore:

mi soffermo su questo momento di incertezza perché credo che questa insicurezza, perplessità sulla mia vocazione abbia lasciato degli strascichi anche in seguito, nel senso che non ho mai deciso di «fare lo scrittore». Se già allora ero deciso a scrivere, a esprimermi in forma letteraria, sentivo che avrei dovuto appoggiare quest'attività aleatoria a qualcos'altro, a una professione che apparisse, non so se agli occhi degli altri o ai miei, come utile, pratica, sicura¹¹⁵.

Incoraggiato da Cesare Pavese e immerso in un ambiente intellettuale stimolante, qual era quello della casa editrice torinese, alla fine del 1946 dà alle stampe il suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*¹¹⁶: lo definirà, in una lettera all'amico Scalfari, «un romanzo terribilmente mio, una rischiosa aspirazione di serenità¹¹⁷».

Il primo periodo presso Einaudi agisce da spinta fondamentale nella vita di Calvino scrittore, ancora alle prime armi con l'ambiente editoriale. Infatti, egli afferma:

fu allora che compresi che il mio ambiente di lavoro non poteva essere altro che nell'editoria, in una casa editrice d'avanguardia, tra gente di diverse opinioni politiche con discussioni molto accese, ma tutti molto amici tra loro¹¹⁸.

¹¹⁴ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit., p. 147.

¹¹⁵ I. Calvino, *Dietro il successo*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit., p. 230.

¹¹⁶ Cfr. I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit.

¹¹⁷ Cfr. I. Calvino, *Lettera a Eugenio Scalfari*, in Id., *Lettere*, cit., p. 172.

¹¹⁸ I. Calvino, *Dietro il successo*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit., p. 233.

Più di due anni di lotta partigiana regalano materiale copioso per le prime opere giovanili: così, nel 1949, esce la raccolta di racconti *Ultimo viene il corvo*¹¹⁹.

I due scritti sono spaccati dell'esperienza che ancora bruciava il cuore e la mente del giovane Calvino, molto diversi tra loro non solo per struttura narrativa, ma anche per impostazione stilistica.

Sono anni, questi, in cui ai primi entusiasmi dello scrittore che tenta di portare a termine

il grande romanzo realistico e "impegnato" si sarà aggiunta la decisione di abbandonare la militanza politica: la storia della narrativa calviniana non si può capire se si prescinde da questa duplice *impasse*, dove i baldanzosi propositi giovanili si incagliano e si frantumano. Ma nel frattempo Calvino avrà imparato a intraprendere strade diverse¹²⁰.

Ed è proprio qui che si aggancia l'istanza di ricerca di un'essenza, di costruzione di un'identità, che è il punto focale del nostro discorso e che si intreccia in modo inscindibile al vissuto personale, culturale, sociale di Italo Calvino, rendendolo autore d'elezione, riferimento imprescindibile nell'orizzonte di una narrazione che salva, che forma, che cresce insieme a chi racconta, a chi scrive, a chi legge.

Egli conosce bene lo struggimento giovanile di «quando, se non ci si esprime, si ha paura di non esserci¹²¹», percependone le angosce e le più intime inquietudini, che furono pure le sue; sente in modo sofferto, profondo, il sentimento di incompletezza, insoddisfazione, finitudine che è proprio dell'età della giovinezza, stagione della vita in cui l'impulso vitale è tanto forte quanto disordinato, confuso: «crescevo un po' da tutte le parti, come vien viene»¹²².

Le lettere dei primi anni '40 ad Eugenio Scalfari potrebbero quasi costituire la cronaca di rassegnazioni, piccole gioie, volontà, desideri rimasti inesauditi di un

¹¹⁹ Cfr. I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit.

¹²⁰ M. Barenghi, *Italo Calvino*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 18.

¹²¹ D. Scarpa, *Autobiografia di una conchiglia*, in M. Belpoliti (a c. di), *Italo Calvino. Enciclopedia, arte, scienza e letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 310.

¹²² I. Calvino, *La spirale*, in Id., *Le cosmicomiche*, Mondadori, Milano 2016, p. 132.

giovane alle prese con il penoso quanto urgente compito di trovare il proprio posto nel mondo:

Ci sono dei momenti – ti assicuro – che io mi sento ribollire dalla volontà di diventare un grand'uomo e quasi mi sembra che una vita umana sia troppo breve per contenere quanto io mi sento in potenza di fare. Poi mi sfrangio, mi spappolo, mi frantumo. Le cose mi fanno offesa. Per poco che idealizzi la mia vita ecco che i fatti miei anziché partecipare di questa idealizzazione mi si parano contro, diversi, stridenti, stonati, come fatti d'un'altra vita, d'un altro stile. E io ci annego. A me manca quella fondamentale dote del demiurgo burziano che è la «magicità», la trasfigurazione lirica delle proprie faccende¹²³.

Quale giovane, quale adolescente, infatti, non sogna di poter plasmare *demiurgicamente* la realtà secondo i propri non ben definiti desideri?

Pochi scrittori meglio di Calvino, forse, sono consapevoli dell'instancabile ricerca dell'essere umano, disperato anelito ad una completezza mai raggiunta, che tende a definirsi con dolore, spesso senza successo.

Tu capirai mai il trepidare di chi soffre l'incompletezza del mondo e la propria e lavora a costruire una immagine di una vita che sia degna della sua felicità e del suo dolore?¹²⁴

Le parole che rivolge ad Elsa De' Giorgi, alla fine degli anni Cinquanta, sono un manifesto sin troppo palese delle istanze finora richiamate.

2.1.1 *Identità* in divenire

Ci preme riprendere, in questa sede, proprio il problema dell'identità: essa, infatti, è la *questione* fondante del soggetto in formazione, l'obiettivo e la ricerca mai conclusa dell'uomo. Il sentimento di costante insoddisfazione, incertezza, inadeguatezza, adagiato nel crogiolo di una società che accelera vorticosamente

¹²³ I. Calvino, *Lettera ad Eugenio Scalfari* (1943), in Id., *Lettere*, cit., p. 136.

¹²⁴ E. De' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 96.

verso una meta indefinita, la nostalgia di ciò che non si conosce, si rivelano realtà ben note a chi sta formandosi, a chi muove i primi passi, fisici ed esistenziali, nel mondo.

Perché, dunque, Calvino? Perché abbiamo scelto proprio il *molteplice* – ed apparentemente *discontinuo* – Calvino per sostenere la tesi di un’infanzia e un’adolescenza che hanno infinito (ed indefinito) bisogno di storie e narrazioni?

Domenico Scarpa, in *Autobiografia di una conchiglia*, ricorda: «come si vede è una vecchia e verissima storia questa dell’elusività di Calvino, questa sua propensione a porsi domande totali senza mai fornire risposte definitive»¹²⁵. Sono gli interrogativi, le questioni irrisolte, che popolano la mente e la narrazione dello scrittore: essi sono specchio della complessità incalzante, una complessità di cui rischiano di cadere vittime i bambini, gli adolescenti, i giovani, se privati di punti luminosi nel buio della notte. Calvino fa sua l’istanza di incompletezza, di ricerca dell’identità, ad esempio, nelle parole Qwfwq («ma dato che non avevo forma, mi sentivo dentro tutte le forme possibili»¹²⁶), o nelle stesse forme strutturali della sua narrazione:

lo scrittore ligure manifesta una predilezione per due disposizioni d’animo opposte: quella infantile, cui rinviano Pin o anche l’adulto bambino Marcovaldo, nella loro innocenza inesperta e nella volenterosità frescamente trasognata con cui si apprestano a inoltrarsi nel mondo; e quella di un’anzianità avanzata fino alla decrepitezza, che è la condizione di chi ha visto tutto e sa tutto, ha esaurito ogni esperienza e accumulato ogni scibile¹²⁷.

Eppure non si arrende a questa profonda insoddisfazione, all’assoluto senso di indefinitezza e ricerca perenne: al contrario, attribuisce un’essenziale funzione al *sentirsi incompleti*, lo considera il centro pulsante di tutta la letteratura, questo bruciante anelito verso un orizzonte sconosciuto: «credo sia una costante

¹²⁵ D. Scarpa, *Autobiografia di una conchiglia*, cit., p. 307.

¹²⁶ I. Calvino, *La spirale*, cit., p. 134.

¹²⁷ V. Spinazzola, *L’io diviso di Italo Calvino*, «Belfagor», Vol. 42, 1987, p. 516.

antropologica questo nesso tra *levitazione desiderata* e *privazione sofferta*. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua»¹²⁸.

È curioso come sia proprio la *mancanza*, lo scarto tra ciò che vorremmo essere, o diventare (levitazione desiderata), e ciò che non siamo ancora o che non potremo mai essere se rimaniamo ancorati ad un'identità statica, stagnante (privazione sofferta), a generare e produrre arte. Qui, probabilmente, sta la grandezza di Calvino: nella capacità di aver fatto delle sue crepe, delle sue pieghe più oscure, una forza cristallina, dura, silenziosa, solida ma, al tempo stesso, *leggera*, che si eleva sulla rumorosa, rombante vitalità dei tempi¹²⁹:

ho impiegato un po' di tempo a capire che le intenzioni non contano, conta quello che uno realizza. Così questo lavoro letterario diventa anche un lavoro di ricerca di me stesso, di comprensione di ciò che sono¹³⁰.

La potenza della narrazione e, in particolare, della narrazione calviniana, è tutta qui: nella profonda comprensione dell'incompletezza che è parte di ogni uomo e, più che mai, del soggetto che si forma, e nella sua abilità di trasformarla in un'arma, nella consapevolezza di essere un saturnino che sogna di essere mercuriale¹³¹. Poiché «la letteratura non sarebbe mai esistita se una parte degli esseri umani non fosse stata incline a una forte introversione, a una scontentezza per il mondo com'è»¹³²: è tutta lì, la magia della narrazione che, nella *levitazione desiderata*, profondamente propria di ogni uomo che sa guardare in alto, diventa implicitamente pedagogica: infatti, chi *desidera* più ardentemente, più follemente, più disperatamente di un bambino, un fanciullo, un adolescente?

Dunque la narrazione, la scrittura, il racconto come risposta all'opacità del mondo, come antidoto alla complessità ingarbugliata, come scudo contro i vetri appuntiti di un presente frantumato. Una narrazione che, a causa della liquidità confusa del periodo in cui viviamo,

¹²⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 30 (c.vo mio).

¹²⁹ Cfr. I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit.

¹³⁰ I. Calvino, *Dietro il successo*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit., p. 239.

¹³¹ Cfr. I. Calvino, *Rapidità*, in Id., *Lezioni americane*, cit.

¹³² *Ivi*, p. 53.

deve tener conto di tempi diversi: il tempo di Mercurio e il tempo di Vulcano, un messaggio di immediatezza ottenuto a forza di aggiustamenti pazienti e meticolosi; [...] ma anche il tempo che scorre senza altro intento che lasciare che i sentimenti e i pensieri si sedimentino, maturino, si distacchino da ogni impazienza e ogni contingenza effimera¹³³.

Ricorrenti, nei suoi scritti, sono i riferimenti, volontari o inconsapevoli, a questo segmento di vita che fa fatica a definirsi; il peso di crescere è vivo e doloroso tra le maglie della sua narrazione, la difficoltà di barcamenarsi nel reale sempre costante. Forse non esiste definizione della giovinezza più incompiuta e, tuttavia, più calzante di quella che egli tenta di dare nella *Nota 1960*, quando parla di Rambaldo e Torrismondo: «chi non sa ancora se c'è o non c'è, è il giovane»¹³⁴. Sembra quasi ricordare, con quest'affermazione, un Calvino ragazzo, a Torino, alle prese con il difficile compito di trovare la propria strada.

Lo scrittore ligure, dunque, percepisce tutta la difficoltà di affondare in una realtà multiforme, disordinata, caotica:

idealmente credo sempre di più che conta soltanto ciò che si muove con tempi lunghi e lunghissimi, nelle ere geologiche come nella storia della società. Individuare le direzioni di questi movimenti è difficile; perciò mi sento sempre meno capace di comprendere cosa veramente succede in un mondo che non fa che smentire tutti i modelli¹³⁵.

Riusciamo, allora, almeno parzialmente, a comprendere il dramma di un'infanzia e un'adolescenza orfane di orizzonti di senso, in un mondo dove i modelli e i punti di riferimento vengono scardinati e scompaiono in un mare senza appigli¹³⁶.

Calvino lamenta l'inesattezza, la mancanza di precisione, l'inconsistenza della realtà, che si riflette sulla parola e sul linguaggio e, tuttavia, non si arrende ad

¹³³ *Ivi*, p. 55.

¹³⁴ I. Calvino, *Nota 1960*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 1217.

¹³⁵ I. Calvino, *Lettera a Lucio Lombardo Radice* (1979), in Id., *Lettere*, cit., p. 1407.

¹³⁶ Cfr. G. Acone, *Declino dell'educazione e tramonto d'epoca*, La Scuola, Brescia 1994.

essa: «il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita, e a cui cerco d'opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea di letteratura»¹³⁷.

Pur avendo abbandonato da tempo la convinzione di una letteratura di impegno sociale e civile, in un'intervista della fine degli anni Sessanta rimarca:

l'uomo è solo un'occasione che il mondo ha per organizzare alcune informazioni su se stesso. Quindi la letteratura per me è una serie di tentativi di conoscenze e di classificazione delle informazioni sul mondo, il tutto molto instabile e relativo ma in qualche modo non inutile¹³⁸.

Solo la letteratura e la narrazione possono opporsi strenuamente alla deriva di cui è vittima e, al tempo stesso, carnefice la società postmoderna; Calvino, infatti, «ha una visione pestilenziale dei mass media e sente l'esigenza di discernere le specificità della letteratura, alla luce di una complessificazione delle mediazioni letterarie e sociali»¹³⁹.

E quando, giovane e indeciso, si accorge di voler lasciare un segno, una traccia di sé, di voler *contare* qualcosa distinguendosi dal magma confuso, vago, indeterminato degli *altri*, leggiamo quasi in trasparenza tra le righe della *Spirale*:

fu allora che mi misi a secernere materiale calcareo. Volevo fare qualcosa che marcasse la mia presenza in maniera inequivocabile, che la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto¹⁴⁰.

Si intreccia indissolubilmente, così, il tortuoso, difficile percorso di formazione dell'autore e quello del lettore, che attraverso la narrazione calviniana impara a conoscersi, incastra frammenti della propria personalità, fa luce su aspetti non considerati prima, cresce armoniosamente, si forma insieme al narratore, che

¹³⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit. p. 61.

¹³⁸ I. Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2012, p. 134.

¹³⁹ F. Di Pietro, *Il castello dei destini incrociati. Per un approccio mediologico a una trilogia incompiuta*, «Bollettino di italianistica», Fascicolo 1, gennaio-giugno 2013, p. 67.

¹⁴⁰ I. Calvino, *La spirale*, cit., p. 136.

attraverso i libri cerca di spiegarsi il mondo e di spiegarlo a chi legge¹⁴¹. Alcuni nodi si sciolgono, molti interrogativi trovano risposta, altri ancora affiorano alla mente; scrittore e lettore diventano compagni nel cammino di ricerca e costruzione dell'identità personale, sociale, culturale: «credo alla forza di ciò che è lento, calmo, ostinato, senza fanatismi né entusiasmi. Non credo a nessuna liberazione né individuale né collettiva che si ottenga senza il costo d'un'autodisciplina, di un'autocostruzione, d'uno sforzo»¹⁴².

La narrazione calviniana permette al giovane di guardare la realtà con un filtro – quello dell'autore – che regala nuova luce, di osservare con gli occhi di chi ha lottato per trovare il proprio posto nel mondo e non si è mai stancato di perpetuare una letteratura che fosse lo specchio delle sue più profonde convinzioni:

Ora io credo che questa sia la conquista dell'uomo moderno (o meglio: a cui l'uomo moderno deve tendere): aver perso il mito d'un paradiso teleologico (metafisico o terreno) come vera patria dell'uomo, e ritrovare questa patria umana nel cuore delle proprie opere e dei propri giorni, in un rapporto dialettico difficilissimo da raggiungere e da mantenere tra sé e tutto il resto¹⁴³.

Lo scrittore ligure sa benissimo che trovare un equilibrio, restare in bilico tra il mantenere la propria essenza e il non essere compresi da un mondo che è in continuo, folle cambiamento, non è facile. Eppure, «nel descrivere il mondo così come appare, ha cercato di renderlo semplice nella sua complessità»¹⁴⁴.

2.1.2 Letteratura combinatoria e inizi possibili

È proprio una delle lezioni americane, la più calzante, forse, delle cinque, che rappresenta il nostro punto di partenza per arrivare dritti al *cuore* della scrittura di Calvino:

¹⁴¹ Cfr. M. Gennari, *Trattato di pedagogia generale*, cit.

¹⁴² I. Calvino, *Sono stato stalinista anch'io?*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit., p. 206.

¹⁴³ I. Calvino, *Lettera a Mario Motta* (1950), in Id., *Lettere*, cit., p. 280.

¹⁴⁴ M. Belpoliti, *Postfazione*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit., p. 263.

ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera¹⁴⁵.

È singolare lo sguardo che Calvino poggia su una realtà che, già nell'epoca in cui scrive, è diventata ormai frastagliata, scomposta, frantumata in molteplici frammenti disordinati: la *complessità*, malattia inarrestabile che ha infiammato il mondo postmoderno, giganteggia in tutta la sua prepotenza, sia come mero concetto teorico che come realtà protagonista della quotidianità di ciascuno. Italo Calvino indica la *molteplicità* come uno dei valori che avrebbe scelto di portare con sé nel secondo millennio: un valore che appare, a prima vista, affine, quasi gemello, a quello della complessità, e che invece se ne discosta categoricamente, rivelando uno dei lati più drammatici della situazione attuale: il caos, il disordine imperante, il mare dell'oggettività in cui il soggetto annega, perde sé stesso, si smarrisce, nel ribollente cratere dell'alterità¹⁴⁶. Eppure Calvino, che percepisce profondamente questo stato di impasse, di stazionamento forzato dell'individuo nelle sabbie mobili dell'oggettività, cerca con tutte le forze di sottrarsi all'arbitrarietà degli eventi complessi: tenta, e ci riesce, proprio contrapponendo alla liquidità del reale una narrazione che si presenta reticolare, aracnoidea¹⁴⁷, ma che mantiene una struttura ordinata. Alla labirintica disposizione del mondo sensibile, Calvino contrappone il *reticolo*:

In Calvino [...] la struttura fondamentale non è il labirinto, ma il reticolo, l'intrico: il quale a sua volta è frutto dell'elaborazione intellettuale di un'attitudine percettiva, la tendenza a cogliere la realtà soprattutto nei suoi aspetti dinamici¹⁴⁸.

¹⁴⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 124.

¹⁴⁶ Cfr. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, «Il menabò di letteratura», n. 2, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 48-56.

¹⁴⁷ Cfr. I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit.

¹⁴⁸ M. Barengi, *Italo Calvino e i sentieri che si interrompono*, «Quaderni Piacentini» - Nuova Serie, 15, 1984, p. 135.

Egli, dunque, non rifiuta il labirinto del reale, ma lo sfida¹⁴⁹, lo soggioga con la sua scrittura: le opere calviniane non si sottraggono mai al confronto con la realtà storica, sociale, politica che le ha generate, poiché «l'attualità può essere banale e mortificante, ma è pur sempre un punto in cui situarci per guardare in avanti o indietro¹⁵⁰».

E se il narratore, eludendo la molteplicità delle storie possibili, può scegliere quale storia raccontare quella sera, allora anche chi legge, il soggetto in formazione, seguendo il filo delle parole può ammirare davanti a sé le potenzialità dell'esistenza e prediligere *quella* possibilità, quel destino, piuttosto che altri, poiché attraverso la narrazione egli diventa persona consapevole della *propria* storia, del proprio vissuto. Nel saggio *Cibernetica e fantasmi*, l'autore sottolinea magistralmente il ruolo delicato e determinante di ogni narratore:

Il narratore cominciò a profferire parole non perché gli altri gli rispondessero altre prevedibili parole, ma per sperimentare fino a che punto le parole potevano combinarsi l'una con l'altra, generarsi l'una dall'altra: per dedurre una spiegazione del mondo dal filo d'ogni discorso-racconto possibile, dall'arabesco che nomi e verbi, soggetti e predicati, disegnavano diramandosi gli uni dagli altri¹⁵¹.

E ancora, tra le pagine delle *Lezioni americane*, scrive: «Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili, più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità¹⁵²». Tuttavia, il fanciullo ha il diritto-dovere di conoscere la complessità in cui è immerso, di capire quali sentieri ha davanti, prima di scegliere quale percorrere. Solo in tal modo potrà davvero ricercare la propria identità con consapevolezza, solo sapendo a cosa rinuncia e cosa, invece, decide di abbracciare, perché «quando uno è giovane, ha davanti a sé l'evoluzione intera

¹⁴⁹ Cfr. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 101-119.

¹⁵⁰ I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2017, p. 11.

¹⁵¹ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 202.

¹⁵² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 121.

con tutte le vie aperte, e nello stesso tempo può godersi il fatto di esser lì sullo scoglio, polpa di mollusco piatta e umida e beata»¹⁵³.

E Italo Calvino crede fermamente nella potenza della narrazione che lascia un'impronta, che apre una strada, che regala *forma*:

[le letture] possono essere [...] formative nel senso che danno una forma alle esperienze future, fornendo modelli, contenitori, termini di paragone, schemi di classificazione, scale di valori, paradigmi di bellezza: tutte cose che continuano a operare anche se del libro letto in gioventù ci si ricorda poco o nulla. Rileggendo il libro in età matura, accade di ritrovare queste costanti che ormai fanno parte dei nostri meccanismi interiori e di cui avevamo dimenticato l'origine. C'è una particolare forza dell'opera che riesce a farsi dimenticare in quanto tale, ma che lascia il suo seme¹⁵⁴.

Questo seme germoglia, cresce, diventa pianta nel bambino, nell'adolescente, lo guida silenziosamente, sostando nei retaggi più remoti della sua essenza, e tuttavia depositandosi permanentemente nel suo bagaglio formativo. Esso è bussola, guida, orizzonte di senso nella realtà di riferimento, non lascia che il giovane perda di vista le coordinate reali, anzi, fornisce appiglio solido, filtro sapiente attraverso cui interpretarle: «l'arte non può distaccarsi dalla vita – e l'uomo dall'arte –, poiché l'arte è la *forma*, l'immagine del pensiero operante, ossia è la realtà stessa palesata»¹⁵⁵.

Ancora una volta ritorna, nei discorsi di Calvino, il termine 'forma', proprio a sottolineare la profonda valenza pedagogica di cui è intrisa la narrazione, ma senza astrazioni o lezioni superflue, solo con la potenza incontaminata e salvifica delle storie:

In me non c'è pedagogia. Se qualcosa si impara dalla letteratura, e credo che si impari qualcosa che dipende dalle forme dell'immaginario, dai modelli con i quali si osserva il mondo, si tratta di una cosa lentissima, un'influenza

¹⁵³ I. Calvino, *La spirale*, cit., p. 133.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 6-7.

¹⁵⁵ I. Calvino, *Lettera a Luciano Pistoia* (1954), in *Id.*, *Lettere*, cit., p. 396.

sulla sensibilità, sui rapporti con il mondo; e non credo si possa dare un insegnamento in termini teorici astratti, altrimenti non varrebbe la pena scrivere romanzi e racconti¹⁵⁶.

Nessuno scrittore, forse, più di Italo Calvino, sa quanti mondi possono esserci in ogni racconto: lui che di cosmi ne ha indagati a centinaia, che ha sempre percepito l'urgenza di andare *oltre*, di non rimanere su itinerari battuti, di dire e narrare ogni volta in modo nuovo: “la mia maniera di dire le cose è scrivere racconti”¹⁵⁷.

Egli vive profondamente, in modo travagliato la realtà del suo tempo, è uno scrittore problematico, si interroga costantemente, lungo tutto il corso della sua vita, sulla propria identità di autore e di uomo, sulla funzione sociale, civile, esistenziale della letteratura. Non ha la pretesa di insegnare ad altri attraverso la sua scrittura, non più di quanto ritenga di insegnare a sé stesso e di definire sé stesso. Marco Belpoliti, infatti, nella postfazione di *Eremita a Parigi*, ricorda le parole di Calvino in un articolo sull'«Unità»:

“non studio che me stesso, non cerco che di esprimere me stesso”, affermazione che descrive molto bene l'“autobiografismo indiretto, trasposto, sotterraneo” che gli serve per esplorare il cruciale problema dell'identità, in un periodo storico in cui la società europea pur dichiarando di promuovere la soggettività degli individui, nei fatti la riduce sempre più ad oggetto¹⁵⁸.

Tuttavia, qual è l'idea di letteratura che lo scrittore ligure difende, persegue, realizza nella sua opera? Qual è il filone narrativo che, più di ogni altro, riesce a rispecchiare la complessità e le possibilità di un reale frammentato e, allo stesso tempo, a disporle ordinatamente, contrastando così il rischio di perdersi in un labirinto senza via d'uscita?

Calvino è sempre stato affascinato dalla convinzione secondo cui ogni storia si riversasse, poi, sul conto della somma totale delle storie: per tale motivo, quando

¹⁵⁶ I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 428.

¹⁵⁷ I. Calvino, *Lettera ad Antonio Giolitti* (1957), in Id., *Lettere*, cit., p. 529.

¹⁵⁸ M. Belpoliti, *Postfazione*, in I. Calvino, *Eremita a Parigi*, cit., p. 260.

nel 1954 inizia a lavorare al progetto delle *Fiabe italiane*¹⁵⁹, «sente la curiosità di sapere da dove vengono le storie [...]. Tale curiosità doveva volgersi necessariamente verso le forme originarie del narrare, vale a dire verso i racconti e le favole»¹⁶⁰.

Dunque sono proprio le fiabe, le madri generatrici del racconto universale del mondo, che avvicinano Italo Calvino ad una visione combinatoria della letteratura e della narrazione¹⁶¹, poiché esse

sono vere [...]. Sono il *catalogo dei destini* che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è appunto il farsi d'un destino: la *giovinanza*, dalla nascita [...], al distacco da casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, *per confermarsi come essere umano*¹⁶².

Pare, però, che, nella società contemporanea dominata dalla Galassia elettronica, anche i processi che prima apparivano più refrattari a modelli matematici, a schemi combinatori, siano ora generati esclusivamente da meri calcoli e formule oggettive preconfezionate.

Dov'è il respiro, l'impronta del narratore, tra i mucchi di parole disposti secondo uno schema definito a priori?

«Potrei dire che la numerabilità, la finitudine, stanno avendo la meglio sull'indeterminatezza dei concetti che non possono essere sottoposti a misurazione e a delimitazione»¹⁶³, suggerisce Calvino nel 1967. Tuttavia, davvero la letteratura e la narrazione possono essere ingabbiate in un modello, prigioniere di narratori che calcolano, formulano, razionalizzano, definiscono le parole seguendo nient'altro che una mera volontà combinatoria? Se così fosse, l'essenza più pura e nascosta dell'individuo verrebbe meno, mortificata da un lavoro che anche una moderna macchina o un computer potrebbero eseguire.

¹⁵⁹ Cfr. I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit.

¹⁶⁰ J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. XII.

¹⁶¹ Cfr. A. Carli, *Italo Calvino e le Fiabe italiane di Giuseppe Cocchiara. Appunti di restauro fiabesco*, in A. Antoniazzi (a c. di), *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro. Studi in onore di Pino Boero*, FrancoAngeli, Milano 2019.

¹⁶² I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. XIV (c.v.o mio).

¹⁶³ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 206.

La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende; è il richiamo di tutto ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura. Il narratore della tribù mette insieme frasi, immagini [...], la fiaba si snoda di frase in frase, dove tende? Al punto in cui qualcosa non ancora detto, qualcosa di solo oscuramente presentito si rivela e ci azzanna e sbrana come il morso d'una strega antropofaga. Nella foresta delle favole passa come un fremito di vento la vibrazione del mito¹⁶⁴.

Allora è lì, negli spazi tra le parole, nel silenzio tra un racconto e l'altro, nelle casuali e improvvise illuminazioni dell'inconscio del narratore, che alberga la *vita* delle storie: esse possono davvero essere salvifiche per il lettore, poiché «è al lettore che spetta far sì che la letteratura espliciti la sua forza critica»¹⁶⁵.

Calvino vede il ruolo del lettore come attivo, parte integrante e dinamica del processo di narrazione, che concorre ad insegnare sottilmente, tacitamente, inconsciamente, a formare la sua mente, accompagnandolo per mano alla scoperta dell'anima della sua identità. E, allo stesso tempo, «al centro del costume di raccontar fiabe è la persona [...] della novellatrice o del novellatore, con un suo stile, un suo fascino. Ed è attraverso questa persona che si mutua il sempre rinnovato legame della fiaba atemporale col mondo dei suoi ascoltatori, con la Storia»¹⁶⁶.

Lettore e scrittore, ascoltatore e narratore che partecipano insieme in un unico afflato letterario, solo uno dei tanti *semi* (quei semi piantati in gioventù, di cui parlava Calvino¹⁶⁷) che allargheranno le maglie di una nuova visione del mondo, di una nuova consapevolezza di sé stessi; perché è questo che fanno le narrazioni, aprono sentieri, gettano radici, lasciano crepe nei muri di una mente chiusa e autoreferenziale¹⁶⁸. «Esse permettono soprattutto di allargare la realtà, andando molto al di là di quanto ci sottopone la nostra esperienza: e allargare la realtà è

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 215.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 220.

¹⁶⁶ I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. XXIV.

¹⁶⁷ Cfr. I. Calvino, Id., *Perché leggere i classici*, cit.

¹⁶⁸ Cfr. E. Beseghi (a c. di), *Infanzia e racconto*, cit.

anche conquistare spazi aperti al fiabesco»¹⁶⁹: la pesantezza di una realtà che, per quanto liquida, frantumata, sfuggente, appare sempre più spesso chiusa in sé stessa, indifferente al singolo individuo, mostra «uno scarto che separa un mondo troppo pensante, troppo opaco, da una scrittura che vuol rimanere rapida e leggera»¹⁷⁰. Ed è proprio la leggerezza che si rivela nodo fondante della narrazione calviniana, tanto da essere indicata tra i “six memos for the next millennium”¹⁷¹: la leggerezza, valore inflazionato, frainteso, infinitamente citato, che rimane una delle descrizioni più fedeli del modo di procedere dello scrittore. Forse Calvino, come ci ricorda Mario Barenghi nel saggio *Six memos for the next decennium*, se oggi potesse scegliere preferirebbe il peso, piuttosto che la leggerezza, l’indugio, piuttosto che la rapidità¹⁷². Tuttavia, crediamo che la leggerezza *pensosa*, a cui si riferiva l’autore nelle *Lezioni americane*, non possa lasciare spazio ad interpretazioni e fraintendimenti che la avvicinino alla frivolezza propria dei nostri (e dei suoi) tempi.

Nei momenti in cui il regno dell’umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell’irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un’altra ottica, un’altra logica¹⁷³.

Lo scudo di Perseo, il filtro salvifico contro la pesantezza, è la narrazione; e lo scrittore ligure è magistrale nella sua capacità di non arrendersi mai al volto malinconico delle cose. Forse la leggerezza è proprio questo: l’antidoto perfetto alla malinconia¹⁷⁴, alla vaghezza, alla incompletezza del mondo, l’ironia sottile e riconoscibile con la quale Calvino guarda il mondo e sfida, così, il suo lato più tenebroso, più pesante, che pure esiste e tira verso il fondo: «la leggerezza per me

¹⁶⁹ C. Segre, *Postfazione*, in I. Calvino, *Fiabe italiane*, cit., p. 1014.

¹⁷⁰ J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. XVIII.

¹⁷¹ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, cit.

¹⁷² Cfr. M. Barenghi, *Six memos for the next decennium*, «Bollettino di italianistica», Fascicolo 1, gennaio-giugno 2013.

¹⁷³ I. Calvino, *Leggerezza*, in id., *Lezioni americane*, cit., p. 11.

¹⁷⁴ Cfr. J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit.

si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso»¹⁷⁵.

Se la leggerezza pensosa, dunque, è l'essenza più intima e vera della narrazione calviniana, allora è evidente che l'approccio della sua scrittura nei confronti del mondo si colora di aderenza al tempo presente, di esattezza, ed è ben lontano dall'essere un rifugio per sfuggire ai tentacoli del reale.

Calvino ribadisce sempre il legame inscindibile della letteratura con il mondo sensibile: numerosissimi sono i finali delle sue opere in cui i dettagli di un paesaggio raccontato mutano nei caratteri di una pagina stampata: potremmo citare il finale del *Barone rampante*¹⁷⁶, o ancora le battute d'arresto di *Marcovaldo*:

Il leprotto era poco più in là, invisibile; si strofinò un orecchio con una zampa, e scappò saltando.

È qua? È là? No, è un po' più in là?

Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina¹⁷⁷.

E come dimenticare le ultime, meravigliose righe del *Cavaliere inesistente*:

Per questo la mia penna a un certo punto s'è messa a correre. Incontro a lui, correva; sapeva che non avrebbe tardato ad arrivare. La pagina ha il suo bene solo quando la volti e c'è la vita dietro che spinge e scompiglia tutti i fogli del libro¹⁷⁸.

Le storie si presentano come una sorta di *giano bifronte letterario*, medaglie dalla doppia faccia, e propongono al lettore una versione – quella del narratore, che imprime il suo segno sul racconto «così come una tazza [reca] quello del vasaio»¹⁷⁹ – che si sgancia dalle infinite versioni possibili, eppure accolgono chi si accosta a loro in un bacino universale, nel quale «il destino individuale trova il

¹⁷⁵ I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 19.

¹⁷⁶ Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit. p. 777.

¹⁷⁷ I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 1182.

¹⁷⁸ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 1064.

¹⁷⁹ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 37.

proprio significato incontrandosi con i destini collettivi»¹⁸⁰. In una delle tante interviste rilasciate, Calvino sottolinea che

la narrativa, probabilmente, è sempre stata l'escamotage all'unicità, è stata sempre la contemplazione della molteplicità, un sistema di moltiplicazione dei possibili per esorcizzare la tragicità dell'unicità. Il fatto che la vita è una, ogni avvenimento è uno, comporta la perdita di miliardi di altri avvenimenti, perduti per sempre. Narratore è colui che vuole sottrarsi a questo destino¹⁸¹.

Abbiamo già sfiorato, in precedenza, il tema della complessità della contemporaneità che si scontra contro la molteplicità della narrazione. Tuttavia, riteniamo essenziale riprendere qui questo filo, per calcare sul ruolo fondante di questa *immagine* all'interno della poetica calviniana: non è pieno di fascino il pensiero che uno scrittore si senta autorizzato «a isolare la storia che decide di narrare dall'insieme del narrabile»¹⁸²? E non è, poi, questa folgorante istantanea, così simile alle azioni di *selezione* che ogni individuo compie all'inizio della propria vita? Ognuno di noi è davanti alla molteplicità (non alla complessità) del reale, ed ognuno si fa narratore della propria storia, tessendo le maglie del suo racconto: in tal senso ogni vita è *autonarrazione* e si amplifica sotto lo sguardo attento del narratore (la persona che si forma), che ne coglie i limiti, le possibilità, i vicoli ciechi, gli intrecci. Poiché,

dove vediamo che la molteplicità delle storie possibili si rovescia nella molteplicità del vissuto possibile, l'unicità del racconto che inizia diventa l'unicità delle giornate che ci tocca vivere, decisa al risveglio, nel distacco dall'indeterminatezza del sonno¹⁸³.

Tuttavia, queste eventualità, queste possibilità che si snodano davanti a chi vive come un gomitolino o delle briciole di pane che portano alla casa della strega,

¹⁸⁰ M. Barenghi, *Italo Calvino*, cit., p. 24.

¹⁸¹ I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 406.

¹⁸² I. Calvino, *Cominciare e finire*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 127.

¹⁸³ *Ivi*, p. 130.

come nelle fiabe, possono essere non solo finestra spalancata sul mondo, ma gabbia che rinchioda, corda che lega stretti (e costretti) i destini degli individui: poiché se una singola storia implica infinite storie che l'attraversano, la intersecano, come si può scegliere proprio *questa* narrazione, *questo* racconto dall'intrico dei racconti esistenti o che potrebbero esistere?

L'intuizione di Calvino, geniale e delicatissima, è di comprendere che, se

l'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia [...], all'interno di questo processo irreversibile possono darsi delle zone d'ordine [...], punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva¹⁸⁴.

E quale può essere il porto sicuro, la boa di salvataggio a cui l'individuo può appigliarsi mentre tutto intorno c'è il groviglio della realtà?

L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo¹⁸⁵.

Così, ancora una volta, le storie sono le fedeli compagne di chi cresce, di chi tenta di orientarsi, cristallizzate per sfuggire all'entropia del reale eppure spazi *vivi*, di fronte alle possibilità *pietrificate* di un universo complesso. E ciò accade perché la libertà iniziale del narratore, quella libertà che gli permette di selezionare un filo di parole, come le Parche scelgono, di volta in volta, quello da spezzare, non è fine a sé stessa: al contrario, «ogni operazione di “rinuncia” stilistica, di riduzione all'essenziale, è un atto di *moralità letteraria*»¹⁸⁶. Al narratore sta il compito, arduo, oscuro, di sottrarre, ridurre all'essenziale, altrimenti rischia di perdere «le sovrane prerogative dell'arte: la scelta e l'esclusione»¹⁸⁷.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 140.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ M. Barenghi, *Italo Calvino*, cit., p. 32.

¹⁸⁷ I. Calvino, *Lettera ad Alberto Asor Rosa* (1958), in *Id.*, *Lettere*, cit. p. 549.

Ed è proprio il celato, quasi invisibile sentiero della *scelta* che indirizza l'individuo, come Pollicino nel bosco, al cuore nascosto dell'essenza, alla scoperta della propria identità, che diventa visibile, diventa evidente in virtù della narrazione, scoprendo ancora una volta il ruolo essenziale delle storie. Calvino ne è ben consapevole quando, in una lettera del 1973, scrive ad una classe di alunni delle scuole medie:

Mi chiedete se Marcovaldo sono un po' io. Direi di sì, ma il fatto strano è che ho cominciato a sentirmi simile a Marcovaldo dopo aver scritto il libro. Quando lo scrivevo credevo che fosse un personaggio un po' buffo un po' triste ma molto diverso da me¹⁸⁸.

Ecco la potenza salvifica della narrazione, che opera per l'individuo un disvelamento dell'intima personalità, scoprendo spiragli non ancora esplorati, possibilità non ancora considerate, mutando, anche, in qualche modo, la visione riflessa che il soggetto ha di sé. In tal senso, allora «la parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto»¹⁸⁹.

A tal proposito, come non ricordare la storia di Sheherazade, la leggendaria protagonista delle *Mille e una notte*¹⁹⁰? Anche Calvino non può esimersi dal richiamare l'immensa operazione di coraggio, pietà, forza, salvezza, che la figlia del Gran Visir mette in atto nei confronti del sultano Shahriyâr, salvandolo da se stesso¹⁹¹. Con la temerarietà di ogni narratore, Sheherazade oppone alla miseria di un racconto unico e totalizzante (fatto di morte, sangue, sofferenza) «la molteplicità delle storie e la ricchezza del dubbio»¹⁹², sottraendo Shahriyâr ad un destino buio, crudele, spento, e *narrando* per riportarlo alla luce (non a caso, ogni racconto si interrompe al sorgere del sole per riprendere al tramonto), alla vita, poiché «si racconta non solo per aver salva la vita quanto per vivere; si racconta

¹⁸⁸ I. Calvino, *Lettera agli alunni della scuola media Valente Faustini di Piacenza* (1973), in Id., *Lettere*, cit., p. 1206.

¹⁸⁹ I. Calvino, *Esattezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 76.

¹⁹⁰ Cfr. F. Gabrieli (a c. di), *Le mille e una notte*, Einaudi, Torino 1978.

¹⁹¹ Cfr. I. Calvino, *Rapidità*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 41.

¹⁹² E. Beseghi, *Il divano del piccolo Henry*, in E. Beseghi (a cura di), *Infanzia e racconto*, cit., p. 27.

non solo contro la morte ma per la vita»¹⁹³. Solo così la parola, la narrazione, possono essere *ponte* sopra il vuoto di un'esistenza deserta, quando si elevano nel cuore della notte come freccia scoccata da un arco, a compiere una volta perfetta, che riporta il lettore/ascoltatore a godere della luce calda e vibrante del sole.

Ancora una volta ritornano le fiabe, ancora una volta la poetica calviniana pare aprirsi senza remore e ripensamenti al mondo ancestrale, oscuro del fiabesco, poiché esso è il generatore universale di tutte le storie, di tutti i racconti, e tutti i racconti tornano alla fiaba, presto o tardi, prima o poi, poiché «la verità essenziale delle fiabe dipende dal fatto che esse rappresentano inevitabilmente un catalogo degli elementi fondamentali della vita, una successione degli avvenimenti fondamentali della vita dalla nascita alla morte»¹⁹⁴. Potremmo dire, sulla scia delle parole dello scrittore, che la fiaba è l'infanzia della narrazione, e che ogni vita umana torna sempre all'infanzia, così come il narratore si rivolge verso la terra benedetta che è l'origine delle storie, la sorgente inesauribile del materiale narrativo.

Fiaba e infanzia. La fiaba bussava alla porta dell'infanzia, seguendo il sentiero di sassolini bianchi lasciati cadere dall'Hansel di turno, perché sa di trovare una compagna, una custode. E anche Calvino sa bene che questo è un binomio vincente, non esita a tornare agli albori della vita umana, quando decide di immergersi nel tentacolare, intricato mondo fiabesco. Pin, Cosimo, Biagio, il piccolo narratore anonimo nipote del visconte Medardo di Terralba: lo scrittore sa che l'infanzia può custodire le narrazioni che gli vengono affidate senza, tuttavia, serbarle in modo sterile, senza tarpare loro le ali. L'infanzia, regione di transizione per eccellenza, regala nuova vita alle storie, lascia che respirino, diventando *spazi dinamici cristallizzati* che interrompono il vortice d'entropia e all'interno dei quali è possibile scorgere un disegno, un altro modo di vedere il mondo.

Storie che crescono, mutano, si trasformano:

¹⁹³ *Ivi*, p. 29.

¹⁹⁴ I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 450.

Fiaba e infanzia si incrociano attraversando avventure simili senza però accontentarsi di sostare in una zona a loro assegnata, come in apparenza potrebbe sembrare: in quella catena di separazioni e divisioni, stigmatizzata dalle posizioni dominanti dei poteri e dei saperi, si va ripetutamente attivando una certa tendenza allo spostamento, alla deviazione, alla migrazione, al deragliamento, al passaggio di stato, alla transgenericità¹⁹⁵.

Il rapporto di Calvino con il fiabesco è stato, da sempre, molto complesso, a volte più evidente, a volte nascosto, come un fiume carsico che emerge di tanto in tanto dalle fessure della roccia. Fin dal primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Elio Vittorini aveva parlato di ‘realismo a carica fiabesca’, facendo il paio più tardi con la seconda definizione di ‘fiaba a carica realistica’. Potremmo dire che il mondo della fiaba per Calvino è stato, da subito, destino, cammino, destinazione: anche quando gli pareva di aver esaurito la sua vena creativa, la fiaba lo ha salvato, con la trilogia dei *Nostri Antenati*¹⁹⁶, consegnandolo alla fama come *scrittore fiabesco* (un titolo che, tuttavia, egli ha sempre rifiutato). La scia del fiabesco si lascia intravedere nelle novelle di *Marcovaldo*, nelle prime *Cosmicomiche*¹⁹⁷, fino all’iperromanzo *Se una notte d’inverno un viaggiatore*¹⁹⁸, all’atmosfera magica e onirica delle *Città invisibili*¹⁹⁹.

Che l’immaginario umano [...] continua a funzionare ordinando in strutture d’immagini quelle categorie della prima esperienza umana [...]; e che la letteratura è il luogo in cui le strutture mitiche dell’uomo primitivo e dell’infanzia continuano ad imporre la loro logica e ad essere discusse sul loro stesso terreno, ed è l’unico terreno [...] dove gli archetipi possono avere una storia, sia pur una storia che deve rifarsi ogni volta da principio, proprio perché ogni vita umana ricomincia da un’infanzia?

¹⁹⁵ M. Bernardi, *Infanzia e fiaba*, cit., p. 37.

¹⁹⁶ Ci riferiamo, naturalmente, ai tre romanzi *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*, *Il cavaliere inesistente*. Per approfondimenti riguardo la trilogia dei *Nostri antenati* cfr. *Nota 1960*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit. pp. 1208-1219.

¹⁹⁷ Cfr. I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit.

¹⁹⁸ Cfr. I. Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2016.

¹⁹⁹ Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2016.

Ecco, è questo che significa per me, e vorrei dire per noi, il nostro interesse per i modelli mitici²⁰⁰.

Calvino ritorna all'infanzia della narrazione, alle origini del racconto e tenta di comprendere il fascino di queste storie antichissime eppure sempre attuali, senza tempo, ricordandoci che il mondo del molteplice da cui affiora la fiaba è la notte della memoria, ma è anche la notte dell'oblio²⁰¹.

Egli sa che la fiaba ha un lato oscuro, e sa che ce l'ha anche il reale, se è vero che esse sono un catalogo dei destini umani; ma non rifiuta la sfida a cui esse lo sottopongono: spinge la sua scrittura verso *territori* poco esplorati, fa della letteratura fantastica il suo genere d'elezione, quasi per gioco, ammiccando divertito al lettore senza prendersi mai troppo sul serio:

ed è là per noi la sua morale vera: alla mancanza di libertà della tradizione popolare, a questa legge non scritta per cui al popolo è concesso solo di ripetere triti motivi, senza vera «creazione», il narratore di fiabe sfugge con una sorta d'istintiva furberia: lui stesso crede forse di far solo variazioni su un tema; ma in realtà finisce per parlarci di quel che gli sta a cuore²⁰².

In questo senso, allora, potremmo dire che la letteratura calviniana non smette mai di essere fiabesca, poiché si colora delle tinte più varie, si nasconde tra le pieghe delle ere geologiche, insieme ad un ragazzino sugli alberi della contea di Ombrosa, o a spalare neve con un manovale non qualificato; eppure è tutta lì, la poesia della sua scrittura, dietro a un mezzo sorriso quasi ingenuo di chi sa che le fiabe continuano ad essere insostituibili, anche in un mondo che sfugge a qualsiasi modello esistente²⁰³.

È evidente, a questo punto, l'inscindibile intreccio tra il Calvino scrittore e la letteratura fantastica, che negli anni acquista un'importanza crescente all'interno della sua opera. Da ruolo marginale nel primo periodo della sua carriera, ottiene,

²⁰⁰ I. Calvino, *Lettera a Gianni Celati* (1969), in Id., *Lettere*, cit. p. 1033.

²⁰¹ Cfr. I. Calvino, *Cominciare e finire*, in Id., *Lezioni americane*, cit.

²⁰² I. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 76.

²⁰³ Cfr. I. Calvino, *Sono nato in America*, cit.

invece, sempre più spazio con il sopraggiungere della maturità dell'autore che, forse, trova nell'utilizzo della fantasia uno dei pochi modi di guardare ed interpretare il mondo in cui è immerso. Nel 1958 scrive:

ogni scrittore se vuol vedere un significato nella realtà deve in qualche modo allontanarla, schematizzarla, allegorizzarla; se vuol fare la descrizione minuziosa della vita com'è non può che approdare allo sgomento del nulla [...]. Perciò la mia narrativa è razionale quando è fantastica, mentre quando è «realistica» finisce per essere puramente lirica²⁰⁴.

E, ancora, in una sua intervista del 1957:

Chi scrive perché crede nelle cose del mondo e tiene ad esse, chi si ostina a spiegare la vita, chi ha una sua guerra da combattere [...] ecco che costoro sono sempre ricorsi a mezzi di invenzione fantastica, a semplificazioni e organizzazioni violente e paradossali dei dati della realtà. Non per niente la poesia popolare è sempre stata fantastica: le grandi spiegazioni del mondo sono sempre apparse come favole o come utopie. Possiamo dire che chi accetta il mondo com'è sarà scrittore naturalista, chi non vuole accettarlo com'è ma vuole spiegarsi e cambiarlo sarà scrittore favoloso²⁰⁵.

A riconoscere la letteratura fantastica come una delle più significative chiavi di volta della scrittura calviniana, da poter declinare anche in campo educativo e pedagogico, è stata anche Marnie Campagnaro, in un saggio dal titolo *Italo Calvino e una lezione dai "Nostri Antenati"*²⁰⁶, nel quale sottolinea quanto la narrativa logico-fantastica offra al lettore un incontro diverso con la realtà, una rilettura che permetta di dare senso all'insensatezza del vivere quotidiano.

«Insomma, quello cui io tendo, l'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non

²⁰⁴ I. Calvino, *Lettera a Cesare Cases* (1958), in Id., *Lettere*, cit., p. 575.

²⁰⁵ I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., pp. 29-30.

²⁰⁶ Cfr. M. Campagnaro, *Italo Calvino e una lezione dai "Nostri Antenati"*, in Id., *Il cacciatore di pieghe*, cit.

può insegnare nient'altro²⁰⁷»: se tutte le narrazioni a cui si avvicinano i soggetti in formazione fossero veicolate secondo questi intenti, che mancano di volontà pedagogiche ma sono profondamente intrisi di valenza educativa, forse ci sarebbero meno giovani smarriti, persi tra le spire di un labirinto senza via d'uscita.

2.1.3 La trilogia dell'uomo *incompleto*

Nel 1952 esce nei «Gettoni» di Einaudi *Il visconte dimezzato*²⁰⁸, che sembra ricalcare la vena favolosa intravista tra le pieghe del *Sentiero di nidi di ragno*. È il primo volume di una trilogia che si concluderà sette anni dopo, nel 1959, con la pubblicazione del *Cavaliere inesistente*²⁰⁹.

I tre romanzi rappresentano, allo stesso tempo, apertura e chiusura di un'epoca della narrazione calviniana: *Il visconte dimezzato* si presenta come una breve evasione dall'impegno di un romanzo realistico che il giovane scrittore fa fatica a concludere²¹⁰; *Il cavaliere inesistente* arriva, invece, a ridosso di eventi politici, sociali, che segneranno profondamente Calvino. Insieme alla *Giornata d'uno scrutatore*²¹¹ e a *Marcovaldo*²¹² ha la funzione «di chiudere definitivamente una fase della sua vita e di annunciarne una nuova»²¹³.

La trilogia non nasce come un libro unico, organico: l'idea di accorpate i racconti sotto il titolo *I nostri antenati* arriva dopo, come ci spiega la *Nota 1960*²¹⁴:

²⁰⁷ I. Calvino, *Lettera a Francois Wahl* (1960), in Id., *Lettere*, cit., p. 669.

²⁰⁸ Cfr. I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit.

²⁰⁹ Cfr. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit.

²¹⁰ Il romanzo avrebbe dovuto intitolarsi *La collana della regina*, ambientato in una città industrializzata che consentisse all'autore di passare in rassegna diversi strati sociali. L'esito, tuttavia, fu deludente, e Italo Calvino non lo pubblicò mai, ricavandone solo due racconti.

²¹¹ Cfr. I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, in Id., *Romanzi e Racconti*, Vol. II, I Meridiani, Mondadori, Milano 2004, pp. 3-78.

²¹² Cfr. I. Calvino, *Marcovaldo*, cit.

²¹³ D. Scarpa, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999, p. 26.

²¹⁴ Cfr. I. Calvino, *Nota 1960*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., pp. 1208-1219.

Raccolgo in questo volume tre storie che ho scritto nel decennio '50-60 e che hanno in comune il fatto di essere inverosimili e di svolgersi in epoche lontane e in paesi immaginari²¹⁵.

O, ancora, in una lettera del 1972 a Giovanni Falaschi:

I nostri antenati non sono *un libro*: sono tre libri molto diversi tra loro, nati ognuno per suo conto, e che richiedono ognuno un discorso diverso. E se a posteriori ho affiancato ai volumi singoli la trilogia in un volume, è perché la mia opera è tanto sparpagliata che appena trovo qualche affinità che mi dia il pretesto d'unificare testi diversi non mi lascio scappare l'occasione²¹⁶.

Tuttavia, perché Calvino parla di *antenati*? In che modo il concetto degli antenati può legarsi ad un visconte dimidiato, un barone che vive sugli alberi, un cavaliere che esiste solo grazie all'involucro-armatura in cui è racchiuso? Alberto Asor Rosa ci ricorda che «gli antenati di cui lui parla non sono soltanto suoi, sono i nostri antenati, sono quelli da cui ancora tutti discendiamo, con le loro duplicità, le loro contraddizioni e le loro aperture sul loro presente e sul nostro futuro»²¹⁷. Sono nostri, dunque, in quanto nostri sono i dimezzamenti, le velleità, le volontà, sono nostri poiché ritraggono, presi insieme, il difficile cammino dell'esistenza dell'uomo, alla ricerca di una completezza mai raggiunta. *I nostri antenati* sono profondamente legati al periodo storico in cui vengono scritti, come testimonia la data posta in calce a ogni romanzo, proprio a significare un promemoria, un'avvertenza silenziosa eppure presente, che riporta la mente ai difficili anni in cui i romanzi vedranno la luce.

Quando si pensa al filone fantastico all'interno della narrativa calviniana, le figure di Medardo, Cosimo e Agilulfo si stagliano inevitabilmente nei nostri ricordi: tuttavia, individuare la trilogia araldica come luogo d'elezione delle istanze fin qui richiamate non è una scelta di comodo, una preferenza dettata dalla

²¹⁵ *Ivi*, p. 1208.

²¹⁶ I. Calvino, *Lettera a Giovanni Falaschi* (1972), in Id., *Lettere*, cit., p. 1182.

²¹⁷ A. Asor Rosa, *Gli antenati: figure dell'immaginario calviniano*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019, p. 54.

maggior facilità a piegare tre immagini icastiche²¹⁸ al discorso intorno al quale si costruisce il nostro lavoro. Esse, infatti, veramente si classificano come snodo fondante, imprescindibile, per comprendere fino in fondo quanto la questione dell'incompletezza sia presente e *viva* nella scrittura calviniana: egli, per l'appunto, sottolinea che «la trilogia aveva come fine la persona completa. Forse non ci credo più tanto, ma continuo a lottare contro l'uomo incompleto pur non avendo un ideale di uomo completo²¹⁹».

Questa dichiarazione d'intenti è emblematica, definisce l'intenzione di narrare di un uomo sempre alla ricerca, mai pago, mai giunto a una destinazione. Se i participi presenti e passati (dimezzato, rampante, inesistente) che Calvino giustappone ai titoli dei protagonisti potrebbero richiamare un'accezione negativa, poiché riecheggiano indefinitezza, desiderio di arrampicarsi per arrivare dove non si riesce e, in ultimo, addirittura, non-esistenza, in realtà

Nei *Nostri antenati* invece il dimezzamento di Medardo, il rampante di Cosimo, l'inesistenza di Agilulfo acquistano il senso – anche – di esperienze che è necessario attraversare per reagire all'opacità, all'inerzia, alla confusione circostanti. I due mezzi visconti appaiono assai più vitali e interessanti del visconte intero; dagli alberi il barone può aiutare il suo prossimo assai meglio di quanto non facciano i terricoli; sotto la corazza vuota del cavaliere vibra un'esigenza d'ordine motivata, la volontà di non soggiacere al caso, la determinazione a lasciare un'impronta nella storia²²⁰.

Di nuovo si scopre una delle pieghe più sottili e significative della scrittura di Calvino: la tendenza a porsi interrogativi senza trovare risposte definitive, poiché lo stato in cui versano i tre protagonisti è precario, in bilico, eppure è proprio da una situazione scomoda, *incompleta*, problematica che si generano le parti migliori di ognuno di loro, che hanno origine gli impulsi attivi che li caratterizzano.

²¹⁸ Cfr. I. Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 94.

²¹⁹ I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 420.

²²⁰ C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990, pp. 40-41.

La scelta vincente è di partire da tre immagini: l'immagine è soggetta ad interpretazioni, si curva secondo il filtro del lettore, è, in questo senso, anche ambigua, ma allo stesso tempo evocativa, folgorante, immediatamente esplicativa, più di un lungo discorso. È a un'immagine che Italo Calvino fa riferimento quando tenta di spiegare la leggerezza ai suoi lettori, chiamando in causa, oltre che la figura di Guido Cavalcanti, «anche il passo danzante di Mercurio [...] [che vorremmo] ci accompagnasse fin oltre la soglia del nuovo millennio²²¹». Potremmo quasi vedere in Mercurio un *antenato* di Cosimo, il barone che si inerpica tra le fronde degli alberi di Ombrosa: forse Calvino avrebbe voluto portare anche lui nel nuovo millennio, insieme alla sua *leggera pensosità* nel guardare il mondo da un'*alt(r)a* prospettiva.

Egli era particolarmente affezionato al ruolo delle immagini da cui può avere origine un'opera letteraria:

Riesco ad esprimermi meglio quando rappresento il mio tempo in modi indiretti: simbolici o allegorici, senza preoccuparmi troppo di ciò che queste allegorie vogliono dire. Dopo che un'immagine si imposta alla mia immaginazione come se fosse dotata di una forza propria, la elaboro, e in questo processo si presentano significati, allusioni, legami con altri livelli della conoscenza e dell'esperienza²²².

Un altro dato ricco di fascino dell'opera calviniana è questo suo procedere per antinomie, per contrasti e, tuttavia, l'assenza di un vero e proprio scontro tra le due parti. C'è un momento in cui tutto si placa, si spegne e si annulla nella contemplazione²²³. Egli non individua nel contrasto tra i termini antinomici una risoluzione, lieta o negativa, ma, rispondendo al profondo bisogno di fornire interrogativi, più che risposte, «il punto d'incontro è nello stesso tempo luogo di biforcazione, origine di un reticolo che si ramificherà dando vita a nuovi scontri e a nuovi incroci»²²⁴. Nulla è concluso, nulla è finito, perfetto; proprio per questo la trilogia può rivelarsi un dispositivo pedagogico per il lettore fanciullo,

²²¹ I. Calvino, *Leggerezza*, cit., p. 23

²²² I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 416.

²²³ Cfr. I. Calvino, *Lettera a Francois Wahl* (1960), cit.

²²⁴ J. Starobinski, *Prefazione*, cit., p. XXIX.

adolescente, che le si avvicini pieno di dubbi e di questioni irrisolte: egli non troverà certo risposte univoche nella narrativa calviniana, ma ramificazioni, incroci, possibilità, con cui nutrire la sua visione della realtà, per poi spiccare in modo personalissimo il balzo cavalcantiano al di sopra della pesantezza del mondo.

Infatti, «il lettore non deve riconoscersi immediatamente nell'opera, deve piuttosto ricavarne stimoli per un'interrogazione inquietante. Non c'è slancio senza tensione, attrito, contrasto»²²⁵. Un testo che propone soluzioni preconfezionate, che non stimola l'immaginazione, il desiderio di allontanarsi da sentieri fin troppo battuti, che non si apre a nuove possibilità non permetterà al giovane lettore di percepire la vita vera che fluisce attraverso le pagine e che, a poco a poco, gli insegna che esistono altri modi di osservare il mondo. Italo Calvino non ha mai considerato meritevole «la narrativa ingenuamente didascalica, verso chi abbia la pretesa di comunicare ai lettori un messaggio immediatamente fruibile»²²⁶. Tale questione è antica almeno quanto la nascita dello Stato italiano, quando all'infanzia e all'adolescenza si propinava una letteratura moraleggiante ed esemplificativa che toglieva ogni spazio all'immaginazione, bombardando il lettore con precetti e regolette da seguire per diventare un bravo uomo, un buon genitore, un cittadino onesto²²⁷.

Lo scrittore ligure, invece, credeva fermamente nella potenza immaginifica della letteratura, nella possibilità di aprire gli orizzonti, di spalancare le porte dell'esistenza, di scoprire nuovi mondi. Crediamo che *I Nostri antenati* siano un perfetto esempio di narrazione che accompagna il lettore, che inizia a cose nuove:

gli intervalli cronologici si dilatano e si restringono, gli anni trascorrono velocissimi e le ore lente, mentre vengono messi a fuoco con una potente lente di ingrandimento quei segmenti dell'esistenza nei quali l'individuo

²²⁵ C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. XXIV.

²²⁶ *Ivi*, p. XXX.

²²⁷ Cfr. P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2009.

s'avvia a scoprire l'accesso a una dimensione adulta, cioè inizia a percorrere la strada che conduce alla conquista di un benevolo e pietoso disincanto²²⁸.

Un richiamo evidentissimo alla fiaba, il catalogo dei destini umani, soprattutto del *farsi* della giovinezza, dell'adolescenza. Le tre narrazioni glissano su alcuni eventi, altre volte vi si soffermano attentamente, regalando una dimensione di *tempo-fisarmonica*, che dona gli spunti di riflessione necessari al soggetto in formazione.

In tal senso, allora, potremmo dire con Calvino che esse sicuramente sono metafora della ricerca dell'uomo completo, ma diventano anche *metafora pedagogica* del viaggio alla ricerca dell'identità, da parte del bambino, del fanciullo, dell'adolescente, in un climax che contiene in sé livelli sempre più complessi di prove, sfide, tentativi.

Dalla ricerca di *totalità*, che è propria di chi, piccolo, si affaccia alle porte del mondo *sfrangiandosi*, perdendo l'unitarietà, la fedeltà assoluta tipica dell'infanzia; alla ricerca di *autonomia*, passaggio fondante di qualsiasi vita in formazione, che si tinge della volontà ferrea e testarda di staccarsi dal nucleo embrionale della famiglia, per definire sé stesso secondo tratti che possa giudicare *propri*; ancora, alla ricerca di una *prova tangibile dell'esistenza*, quando si piomba nella disperata liquidità dell'adolescenza e si perdono anche le coordinate di riferimento più intime, si brancola nel buio di un'indefinitezza, un'incompletezza che quasi immobilizza, inibisce per la sua inesorabilità, eppure si è disperatamente *vivi*, tesi verso un'essenza che non si riesce a raggiungere.

Allora la narrazione, ancora una volta, si rivela punto luminoso durante questo difficoltoso, sdruciolevole cammino, come una madre attenta sorregge dopo ogni scivolata, non abbandonando l'infanzia e l'adolescenza «in questo nostro mondo pieno di responsabilità e di fuochi fatui²²⁹».

²²⁸ C. Milanini, *L'utopia discontinua*, cit. p. 61.

²²⁹ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, cit., p. 444.

2.1.4 *Marcovaldo* o di fiabe a carica realistica

Ritornando sui passi di una narrazione che si fa *catalizzatrice*, che innesca o favorisce il processo di ricerca e costruzione dell'identità personale, sembra quasi necessario includere nell'analisi dei testi calviniani *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*²³⁰, una raccolta di novelle che si rivela *serbatoio* dal quale attingere riflessioni nascoste tra le righe di un finale un po' amaro o riferimenti alla *pesante* realtà politica e sociale degli anni Cinquanta velati da una sfumatura ironica e insieme malinconica.

È lo stesso Calvino, nel 1973, come abbiamo ricordato nelle pagine precedenti, ad ammettere di rivedere un po' sé stesso in *Marcovaldo*. Singolare è il processo di identificazione che lo ha portato ad individuare in sé alcune caratteristiche del personaggio solo dopo averne scritto le *gesta*; singolare è, anche, che lo scrittore abbia ideato molti racconti di *Marcovaldo* negli stessi anni in cui pubblica *La giornata d'uno scrutatore*,

il più antiromanzesco dei libri di Calvino, quello che porta iscritti più chiaramente nel suo codice genetico Auschwitz e la Bomba H [...]. *Marcovaldo*, invece, è un esercizio su come confezionare la complessità e il pessimismo, dispensandoli al pubblico, compresi i lettori più giovani, in involucri leggeri e gradevoli²³¹.

Sembra quasi aver bisogno di respirare, Calvino, di regalare alla carta la realtà *di piombo* di quegli anni e travestirla da fiaba moderna.

A ricalcare il legame strettissimo, sempre presente, dello scrittore ligure con il genere fiabesco, ci pensa Maria Corti che, in un suo saggio²³² poi inserito all'interno del libro *Il viaggio testuale*²³³, effettua uno studio molto approfondito sulla struttura dei primi dieci racconti, definendoli un *macrotesto* (il quale si differenzia, invece, dal *Marcovaldo* libro, composto da venti novelle, che non

²³⁰ Cfr. I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit.

²³¹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 29.

²³² Cfr. M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, «Strumenti critici», Vol. IX, n. 27, 1975.

²³³ Cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978.

risponde più a queste caratteristiche): essi, infatti, presentano uno schema iterativo che riecheggia le funzioni fiabesche: «stato di mancanza o desiderio – identificazione desiderio/oggetto – ricerca dell’oggetto – incontro con l’oggetto – ostacolo – conquista - danneggiamento»²³⁴.

Marcovaldo ovvero Le stagioni in città esce nel 1963 all’interno della collana «Libri per ragazzi» Einaudi (con 23 illustrazioni a colori di Sergio Tofano). Nel 1966 è riproposto nella collana di «Letture per la scuola media». Nel 1969, finalmente, entra a far parte dei «Coralli» Einaudi, destinati ad un pubblico adulto.

Che Marcovaldo sia costruito secondo i canoni della narrazione fantastico-fiabesca è evidente. Tuttavia, Calvino appone la sua inconfondibile firma, sorprendendo il lettore: proprio quando pensa di aver davanti una novella neorealistica,

essa involge nel suo medesimo imporsi un impulso subiettivo – sia un fremito del sentimento o un disagio esistenziale già prossimo a divenire idea – che la carica di tensione, *modificandola* (cioè conferendole un modo di essere: atto di formazione più che di trasformazione) nei termini di una moralità. [...] Stavamo parlando di Marcovaldo? Ma no, questo è il modo in cui nascono le fiabe²³⁵.

Dunque, potremmo definire la raccolta di venti novelle tra le opere calviniane fiabesche per eccellenza, poiché costruite non solo secondo un’impostazione stilistica che richiama tale genere, ma organizzate in una struttura perfettamente speculare rispetto alle antiche storie universali. Eppure, come al solito, Calvino non si accontenta di regalare al lettore dei semplici racconti pervasi da un sapore *fiabesco metropolitano*²³⁶.

La sua prima destinazione ad un pubblico infantile, infatti, non deve ingannare sulla complessità e la ricchezza delle *trame* che compongono il libro, poiché tra le righe e gli intrecci si nasconde «l’età adulta contrabbandata come infanzia»²³⁷.

²³⁴ M. Barengi, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 1370.

²³⁵ M. Barengi, *Italo Calvino e i sentieri che si interrompono*, cit., p. 129.

²³⁶ Cfr. M. Barengi, *Note e notizie sui testi*, cit.

²³⁷ D. Scarpa, *Postfazione*, in *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Mondadori, Milano 2011, p. 135.

Questa delicata, calzante espressione di Domenico Scarpa trova conferma in una questione che lo stesso Calvino pone a Maria Corti, in una lettera del 1975:

resta aperta la possibilità di studiare il modello di trasformazione dal macrotesto I a un nuovo (possibile, forse non realizzato) macrotesto II, in cui la struttura di calendario stagionale diventa decisiva (a cominciare dal titolo *Le stagioni in città*) e viene sottintesa una dimensione di sviluppo storico²³⁸.

Ecco che ritorna, forte ed imprescindibile, la connessione con la realtà, con l'epoca storica in cui *Marcovaldo* vede la luce, un legame sempre presente nelle opere calviniane.

La grande valenza pedagogica di questo testo, probabilmente, non è data tanto da quell'*educazione al pessimismo* di cui parla l'autore nella *Presentazione* all'edizione del 1966, quanto dal fatto che «la critica alla “civiltà industriale” si accompagna a una altrettanto decisa critica di ogni sogno d'un “paradiso perduto”»²³⁹. Anche lo stile della scrittura è basato «sull'alternarsi di un tono poetico-rarefatto, quasi prezioso [...] e il contrappunto prosastico-ironico della vita urbana contemporanea, delle piccole e grandi miserie della vita»²⁴⁰. Calvino non cerca di propinare ai lettori una fiaba illusoria e moraleggiante che renda evidente l'enorme scarto tra il reale (*privazione sofferta*) e l'immaginario (*levitazione desiderata*), acuendo lo sconforto di chi ha perduto l'armonia tra sé e il mondo in cui vive. Ci restituisce, invece, un personaggio sognatore e malinconico, che viene costantemente deluso perché ripone le sue speranze in illusioni idilliache e scontate: vuole suggerire che trovare il proprio posto nel mondo non è cosa di poco conto, ma compito arduo, obiettivo di difficile realizzazione. *Suggerire*, non insegnare: Calvino aggira le morali della favola che gli sembrano troppo perentorie²⁴¹, perché crede profondamente che il lettore possa cogliere le sfumature, i sussurri, i rimandi della narrazione e farli propri, senza che la scrittura sia inutilmente, eccessivamente didascalica. Italo Calvino ha profondo

²³⁸ I. Calvino, Lettera a Maria Corti (1975), in *Lettere*, cit. p. 1282.

²³⁹ I. Calvino, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 1236.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 1235.

²⁴¹ Cfr. D. Scarpa, *Postfazione*, in *Marcovaldo*, cit.

rispetto della libertà che ogni lettore acquista leggendo: lasciare che il libro apra sentieri personali, suggerisca strade nuove, getti quei semi di cui nessuno si ricorderà ma che germoglieranno e diventeranno alberi sui quali salire per guardare il mondo dall'alto.

Marcovaldo è un personaggio *curioso*, un antieroe, «da dove egli sia venuto alla città, quale sia l'“altrove” di cui egli sente nostalgia, non è detto [...]. È sempre pronto a riscoprire in mezzo al mondo che gli è ostile lo spiraglio d'un mondo fatto a sua misura, non si arrende mai»²⁴². Forse è questo, il messaggio prezioso di Calvino per il giovane lettore: in un mondo che sembra sempre troppo grande e troppo ingarbugliato, dove si fa fatica a trovare posto, l'importante è non rassegnarsi, rivolgersi alla realtà in un atteggiamento di tranquilla ostinazione, che non è caparbia incapacità di adattarsi, ma la *leggera* fermezza di chi smette di guardare in basso e alza gli occhi verso il cielo, con lo scudo di Perseo (la letteratura) a difenderlo dal mondo che abita.

²⁴² I. Calvino, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, cit., p. 1236.

2.2 I nostri antenati e Marcovaldo ovvero Le stagioni in città: lezioni *pedagogiche*

Gli anni '50-60 formano uno spesso muro. Sono stati anni esteriormente non ingenerosi e il nostro benessere è aumentato. Ma in realtà sono stati anni duri, con alterne fasi di denti stretti, ventate di speranze, calate di pessimismo e di cinismo, *gusci che ci siamo costruiti*. Tutti abbiamo perduto qualcosa di noi stessi, poco o tanto. Conta quel che siamo riusciti a salvare, per noi e per gli altri. Da parte mia, è attraverso queste tre storie che credo d'aver salvato qualcosa di quel che c'era *di là*²⁴³.

Così Calvino chiude, nel 1960, la stesura dei *Nostri antenati*²⁴⁴, una trilogia che lo ha accompagnato per tutto il decennio precedente. Tre storie impastate insieme al *guscio che si è costruito*, lo stesso che Qwfwq secernerà alcuni anni più tardi, nel racconto *La spirale*²⁴⁵: *guscio-protezione* contro l'esterno, *guscio-memoria* dei cambiamenti, *guscio-identità*, perché una volta costruito è ormai parte della persona, dei suoi rapporti con il mondo, ed è costruito *proprio* per differenziarsi dal magma del reale che circonda e inghiotte tutto indiscriminatamente.

Il periodo storico, sociale, economico appena superato *pesa* sulle spalle dello scrittore, lo costringe, suo malgrado, a guardarsi indietro, a tirare le somme, a considerare severamente gli anni in cui «una vitalità sorprendente, dalla quale, forse, avrebbe potuto nascere un Paese migliore, [...] è servita a distruggere assai più che a costruire»²⁴⁶. Raccontare del *Visconte dimezzato*, del *Barone rampante* e del *Cavaliere inesistente*, infatti, vuol dire non dimenticare mai gli anni in cui hanno visto la luce. Calvino tiene particolarmente a ricordarlo ai lettori presenti e futuri, tanto da inserire la data di pubblicazione della prima edizione in calce a ogni romanzo.

²⁴³ I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit. p. 1222-1223 (c.v.o mio).

²⁴⁴ Cfr. I. Calvino, *Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit.

²⁴⁵ Cfr. I. Calvino, *Le cosmicomiche*, cit.

²⁴⁶ G. Fofi, *Prefazione*, in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Ediesse, Roma 2012, p. 9.

1951, 1957, 1959. Un intero decennio ripercorso dalle pagine di una trilogia araldica un po' atipica, che non celebra certo il valore della guerra o degli eroi in battaglia; o forse sì, forse l'unica ode che Calvino ci consegna è dedicata allo strenuo conflitto dell'uomo con sé stesso; un uomo che mulina la spada contro ciò che gli impedisce di andare in profondità, all'*essenza* delle cose.

Il 1951, anno di pubblicazione del *Visconte*, è un momento storico in cui brucia ancora troppo recente il ricordo della Seconda Guerra mondiale: riecheggia nei goffi tentativi dei cristiani e dei turchi, nella figura di Medardo visconte di Terralba, reduce di guerra come tanti, dilaniato (fisicamente e psicologicamente) dall'esperienza vissuta. Il 1957, quando il *Barone* compare negli scaffali delle librerie, porta su di sé il peso del rapporto Krusciov, della marcia dei sovietici su Budapest, dell'uscita dal partito comunista di molti intellettuali tra cui Calvino stesso: è naturale, dunque, individuare un motivo autobiografico nella figura del barone Cosimo Piovasco di Rondò, che si erge sugli alberi di Ombrosa, ponendo una distanza (minima, ma sufficiente a creare una spaccatura) tra sé stesso e i terricoli. Il 1959, anno di pubblicazione del *Cavaliere*, rappresenta la fine di un'epoca d'illusioni: di fronte al desiderio di costruire una nuova società, anche e soprattutto grazie alle possibilità di azione dell'arte e della letteratura, si fa strada l'amara consapevolezza dell'ideologia neocapitalista che si impone sulla scena: l'uomo, da un lato, si interroga sulla propria esistenza, dall'altro appare quasi *robotizzato*, nell'immagine dell'armatura vuota di Agilulfo²⁴⁷.

Le questioni che si fanno strada nell'animo dello scrittore, quando raccoglie i tre romanzi in un'unica trilogia e la *giustifica* con la *Nota 1960*, riguardano proprio la genesi dei racconti: «perché ho scritto queste storie? Che cosa volevo dire? Che cosa ho in effetti detto?»²⁴⁸.

Questi interrogativi affondano le radici in quesiti che già aleggiavano da tempo nella mente di Calvino. Infatti, in un citatissimo saggio del 1955, *Il midollo del leone*, egli afferma:

²⁴⁷ Cfr. C. Milanini, *L'utopia discontinua*, cit.

²⁴⁸ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit.

Si parla spesso d'un problema del personaggio nella nostra letteratura d'oggi: personaggio positivo o negativo, nuovo o vecchio. È una discussione che se a certi può parere oziosa, starà invece sempre a cuore a coloro che non separano i loro interessi letterari da tutta la complessa rete di rapporti che lega tra loro i vari interessi umani. Perché, tra le possibilità che s'aprono alla letteratura d'agire sulla storia, questa è la più sua, forse la sola che non sia illusoria: capire *a quale tipo d'uomo* essa storia col suo molteplice, contraddittorio lavoro sta preparando il campo di battaglia, e dettarne la sensibilità, lo scatto morale, il peso della parola, il modo in cui esso uomo dovrà guardarsi intorno nel mondo; quelle cose insomma che solo la poesia – e non per esempio la filosofia o la politica – può insegnare²⁴⁹.

Dichiarazione d'intenti perentoria, precisa, severa, ricalcata, in seguito, dalla questione che Calvino si porrà cinque anni più tardi.

Quale tipo di uomo, dunque? Quale personaggio devono riproporre le narrazioni letterarie?

Per lo scrittore ligure, la letteratura non si è mai configurata come compartimento stagno ed immobile rispetto ad una realtà in evoluzione e, in queste parole, ne abbiamo la riconferma: «prima dunque di chiederci se vi siano e quali siano i personaggi caratteristici della letteratura italiana d'oggi, dobbiamo cominciare a chiederci se vi sia e quale sia un vero protagonista, un tipo d'uomo ch'essa pur implicitamente presupponga o proponga»²⁵⁰.

Per trovare una risposta o, almeno, un'ipotesi di risposta, potremmo sfogliare le pagine delle *Lezioni americane*: sarà, dunque, necessario che l'Italia superi la febbre del consumismo, che approdi negli anni in cui, come sottolinea amaramente Lucio Mastronardi, «ci siamo davvero giocati tutti la possibilità di essere uomini»²⁵¹. Ritorna, quindi, anche vent'anni dopo, l'interrogativo calviniano sull'essere *umani*: quale tipo di uomo ha voluto consegnarci Calvino quando ha chiuso la trilogia? Un uomo *definito* e *definitivo*? Un personaggio completo, a tutto tondo?

²⁴⁹ I. Calvino, *Il midollo del leone*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 5 (c.vo mio).

²⁵⁰ *Ivi*, p. 6.

²⁵¹ R. De Gennaro, *La rivolta impossibile*, cit., p. 36.

All'interno della lezione sull'*esattezza*²⁵², lo scrittore evidenzia che uno dei presupposti imprescindibili di tale valore è «l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che in inglese non esiste, "icastico", dal greco εικαστικός»²⁵³.

La scrittura, dunque, per essere esatta, deve avere la capacità di richiamare alla mente immagini *icastiche*, penetranti: forse la chiave dei *Nostri antenati* è proprio questa.

Essi evocano tre immagini memorabili, nitide, che si ergono a parlare al lettore ancora prima di quanto non facciano i segni alfabetici sulla carta: un uomo spaccato a metà da una palla di cannone, un ragazzo che sale sugli alberi e vi rimane per tutta la vita, un cavaliere che esiste solo grazie alla mera forza di volontà.

Sono questi, allora, gli uomini, i personaggi che Calvino consegna ai suoi lettori, leggendo sapientemente le trame della realtà contemporanea, percependo l'incompletezza, il vuoto, la *manca* che attanaglia il genere umano e decidendo di non fornire risposte semplicistiche quanto inconcludenti, ma soluzioni *aperte*, domande *irrisolte*.

Sappiamo, inoltre, quanto Calvino fosse legato alla potenza *visuale* della sua narrazione²⁵⁴, tanto da inserire la visibilità tra i valori che avrebbe scelto di portare in questo millennio. Non meraviglia, dunque, che abbia affidato i suoi pensieri, le sue considerazioni, spesso amare (ma mai rassegnate), a tre immagini così efficaci:

è chiaro che oggi viviamo in un mondo di non eccentrici, di persone cui la più semplice individualità è negata, tanto sono ridotte a una astratta somma di comportamenti prestabiliti. Il problema di oggi non è ormai più della perdita d'una parte di sé stessi, è della perdita totale, del non esserci per nulla²⁵⁵.

²⁵² Cfr. I. Calvino, *Esattezza*, in Id., *Lezioni americane*, pp. 59-79.

²⁵³ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 59.

²⁵⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 90-91.

²⁵⁵ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1215.

Una constatazione dolorosa e disillusa ma ben lontana dai toni di un autore che si arrende alle contingenze e allo scorrere degli eventi: se la letteratura non può avere la funzione sociale da lui sperata, ciò non gli impedisce di sostenere che «nonostante tutto, i tempi portano verso il meglio; si tratta di trovare il giusto rapporto tra la coscienza individuale e il corso della storia»²⁵⁶. Questa spinta positiva, ostinata e ottimista si consegna, attraverso la sua scrittura, alle giovani generazioni, diventa la molla necessaria per *slanciarsi* e *sganciarsi* dal mare dell'oggettività, per liberarsi dal rischio di rimanere invischiati nel magma dell'età contemporanea, e diventa augurio, esortazione a diventare *eccentrici*, a (ri)trovare sé stessi.

La visione che Calvino ha della letteratura e della narrazione lo avvicina molto ai giovani: in particolare, «nella trilogia si coglie la condivisione valoriale che Calvino sa istituire con loro: la ricerca di sé equivale innanzitutto alla ricerca dei valori a cui ispirare la propria vita. L'etica è tanto connaturata alla poetica calviniana, quanto lo è all'adolescenza»²⁵⁷. *I nostri antenati* si configura, quindi, come narrazione esemplare perché si rivolge al pubblico lettore senza rinnegare l'oscurità della vita, tratteggia un racconto in cui l'uomo incompleto, dimidiato, manchevole persegue un obiettivo con strenua forza di volontà, nonostante non rappresenti un modello ideale e finito. Lo scrittore ci affida la storia universale dell'individuo sempre alla ricerca, poiché anche lui «non cessa mai d'interrogarsi su se stesso, su "ciò che significa dire io"»²⁵⁸ »²⁵⁹.

Nel panorama letterario italiano della seconda metà del Novecento, la trilogia calviniana si impone come baluardo di un genere considerato riprovevole e indegno di attenzione da parte della critica letteraria²⁶⁰: la letteratura fantastica, infatti, è relegata a categoria di secondo piano, completamente *scollata* da quel bisogno disperato di realtà, dalla presenza politica che era richiesta agli autori nel secondo dopoguerra. Eppure, *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente* sono la riprova lampante di una lettura quanto mai lucida e

²⁵⁶ *Ivi*, p. 1213.

²⁵⁷ M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit., p. 122.

²⁵⁸ Cfr. C. Milanini, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. III, I Meridiani, Mondadori, Milano 2004.

²⁵⁹ M. Belpoliti, *Postfazione*, in I. Calvino, *Eremita a Parigi*, cit., p. 260.

²⁶⁰ Cfr. V. Roghi, *Dalla parte delle fate*, in Id., *Lezioni di fantastica*. cit.

presente della realtà contemporanea, dell'ingorgo terribile e fagocitante in cui l'uomo si trova a vorticare: Calvino non ha intenzioni pedagogiche, i destinatari diretti dei suoi testi non sono i giovani, ma riesce a cogliere la loro essenza meglio di quanto non faccia un romanzo o un racconto neorealistico.

Egli sceglie un tema: l'esserci e il non esserci che lottano all'interno della stessa persona; ma «chi non sa ancora se c'è o non c'è, è il giovane»²⁶¹: in questa brevissima, secca affermazione si annida il centro pulsante degli interrogativi giovanili, che i protagonisti della trilogia fanno propri. «Le due metà di Medardo, Cosimo e Viola, Agilulfo e Rambaldo e Torrismondo e Bradamante sono ontologicamente destinati a vivere in uno stato di instabilità»²⁶²: quello che, forse, cerca di suggerirci lo scrittore ligure, scegliendo protagonisti e personaggi acerbi, impulsivi, giovani, è che, nonostante cerchiamo in tutti i modi di agire attivamente e imporci al corso degli eventi, in fondo, al cospetto degli urti e delle fratture della Storia, siamo quasi tutti irrimediabilmente minorenni²⁶³. Una delle istanze più significative che, senza dubbio, possiamo individuare nel corso della lettura non è tanto l'inevitabilità di dover fare i conti con la propria incompletezza, quanto piuttosto la tensione ostinata dei protagonisti verso un orizzonte di completezza *nonostante tutto*: nonostante la consapevolezza di esistere come soggetti incompleti, ma determinati nel voler *dirigere*, non soffocare, i conflitti interiori, essi scelgono *comunque* di guardare in alto, alla *levitazione desiderata*. Questo insegnamento, forse, dovremmo trarre da chi, giovane, «s'accosta alle idee nella loro forma più semplice e assoluta, scrostandole ogni volta dalle concrezioni che la storia v'ha depositato sopra [...]. La gioventù tende all'azione e questa è l'unica via per cui può sfuggire all'astrattezza dottrinarica»²⁶⁴, dirà lo scrittore un decennio più tardi.

Ci sembra di non poter ribadire in maniera più calzante quanto affermato finora, se non con le riflessioni di Marnie Campagnaro:

²⁶¹ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p.1217.

²⁶² C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, in Id., *L'utopia discontinua*, cit., p. 59.

²⁶³ Cfr. M. Barengi, *Cosimo or 'Tis 250 years since*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019, p. 18.

²⁶⁴ I. Calvino, *L'estremismo*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 314.

È un lascito allegorico prezioso quello elargito da Calvino [...]: il giovane lettore si sente accolto “totalmente”. Nelle pagine di Calvino, egli vi legge la piena legittimazione al diritto di cittadinanza anche delle pulsioni negative. È un sublime modello di accettazione dell’alterità insita nell’età adolescenziale, quando il ragazzo, travolto da forti pulsioni opposte, si sente dilaniato nell’animo. Le creature letterarie di Calvino ci confortano e ci sostengono: l’uomo è ontologicamente impastato di bene e male, è bene prenderne atto. Ricucire queste due dimensioni è un compito arduo, faticoso, talvolta irraggiungibile, ma l’uomo ha a sua disposizione la *tensione verso il possibile*. È da lì che il giovane può partire e prendere forza per ridisegnare una nuova strada davanti a sé²⁶⁵.

Cavalieri, visconti, briganti, dame e scudieri: il lettore calviniano viene catapultato in un’atmosfera fantastica dai contorni fumosi, che gli permette di perdere le coordinate geografiche ma di tenere ben presenti i riferimenti antropologici. La meschinità del Gramo e l’inquietante magnanimità del Buono, la testarda perseveranza di Cosimo e l’appassionata essenza di Rambaldo, la strenua volontà di Agilulfo e la continua ricerca di Torrismondo:

i lineamenti dei nostri antenati si fondono a poco a poco in un unico ritratto, il nostro ritratto. Chi non si è mai sentito dimidiato, alienato e represso? [...] Ecco, a lettura ultimata ci accorgiamo che la domanda rivolta da Carlomagno ai suoi paladini, «Ecchisietevòi», non è nient’altro che il riflesso di un’altra domanda, «Ecchisiamonòi»²⁶⁶.

Questo, dunque, è il lascito prezioso dello scrittore alle giovani generazioni: la bellezza di leggere una storia e ritrovarsi in uno o più personaggi, identificarsi con una parte di essi, specchiarsi nel bacino delle narrazioni e scoprire di non essere più soli. La più grande forza dei racconti deriva dal loro potere di riflettersi nelle vite di chi legge, di essere lume nella notte, boa nel mare in tempesta: possiamo certamente affermare che le opere calviniane si inseriscono spontaneamente in questa categoria, senza perseguire intenti moralistici o pedagogici.

²⁶⁵ M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit., p. 127 (c.vo mio).

²⁶⁶ C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit., p. 60.

Scrivendo queste storie sono partito sempre da immagini, mai da concetti; sono uno che crede che da una storia poeticamente buona gli insegnamenti da trarre saranno buoni, e da una poeticamente cattiva, cattivi, indipendentemente dalle intenzioni pedagogiche dell'autore²⁶⁷.

Anche molti anni più tardi Calvino ribadirà la sua totale distanza da posizioni di moralismo, abbracciando invece la *giustizia* della moralità: «il moralismo [...] stabilisce le regole per gli altri, mentre la moralità stabilisce le regole per sé stessi»²⁶⁸. Non potrebbe essere più appropriata quest'affermazione, poiché la scrittura per Calvino è *sempre* ricerca dell'identità, incessante cammino verso la propria definizione.

D'altro canto, però, bisogna guardarsi dal pericolo di dare interpretazioni rigide o banali della sua opera: i simboli calviniani, infatti, sono tutt'altro che univoci²⁶⁹. Forse egli mutua questa moralità *silenziosa* dalla forma fiaba, alla quale si ispira nella costruzione della trilogia dei *Nostri antenati*. La fiaba, infatti, non esplicita mai un insegnamento con intento moralistico; i principi etici e antropologici che veicola si nascondono

nella vittoria delle semplici virtù di personaggi buoni e nel castigo delle altrettanto semplici e assolute perversità dei malvagi; quasi mai vi insiste una forma sentenziosa o pedagogica. E forse la funzione morale che il raccontar fiabe ha nell'intendimento popolare, [sic] va cercata non nella direzione dei contenuti ma nell'istituzione stessa della fiaba, nel fatto di raccontarle e d'udirle²⁷⁰.

Abbiamo già accennato alla centralità del genere fiabesco nella narrazione di Calvino: pare quasi che i racconti di una volta, come il filo di Arianna o i sassolini lasciati cadere da Hansel alla luce della luna, abbiano tracciato un cammino (talvolta evidente, talvolta celato) ben preciso per lo scrittore; un percorso che riusciamo ad individuare fin dalla genesi del suo primo romanzo, impastato di

²⁶⁷ I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati*, cit., p. 1221.

²⁶⁸ I. Calvino, *L'estremismo*, cit., p. 316.

²⁶⁹ Cfr. M. Barenghi, *Calvino*, cit.

²⁷⁰ I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. XLVI.

storie vere raccontate da chi c'era stato, da chi aveva vissuto la guerra e la Resistenza: «durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco [...]. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio»²⁷¹. Dallo scheletro della fiaba prende forma la storia della Resistenza, che contiene una promessa o, forse, una profezia: proprio da quel momento in poi, infatti, si parlerà di *fiabesco* per riferirsi ai libri dello scrittore ligure.

È Calvino stesso che, nel 1964, quando scriverà la *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno*, sottolineerà la sua profonda connessione, quasi inevitabile, con le narrazioni ancestrali: «la mia storia cominciava ad esser segnata, e ora mi pare tutta contenuta in quell'inizio»²⁷².

Appare inevitabile, dunque, trasferire questo filtro di lettura anche alle storie dei *Nostri antenati*: del resto, esse si prestano benissimo ad essere inserite nell'alveo di una narrazione fiabesca, plasmate e forgiate come sono nella fucina della fantasia. Claudio Milanini definisce la trilogia una nuova costruzione che incorpora i resti di vecchi edifici²⁷³. Crediamo che questa espressione sia quanto mai calzante per descrivere la struttura generale dei tre romanzi: essi non sono, forse, un *pastiche* di generi, personaggi e temi, un racconto situato in tempi e luoghi indefiniti eppure, allo stesso tempo, una lucida, attualissima narrazione? Come antiche costruzioni medievali, recuperano le macerie delle fiabe e le mescolano a racconti lunghi: i protagonisti sono uomini che appartengono ad epoche dimenticate ma vittime di afflizioni, sofferenze e dilemmi drammaticamente *reali*.

La letteratura che vorremmo veder nascere dovrebbe esprimere nella acuta intelligenza del negativo che ci circonda la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari o gli esploratori nelle memorie di viaggio settecentesche [...]. Ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle

²⁷¹ I. Calvino, *Prefazione 1964*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1186.

²⁷² *Ivi*, p. 1196.

²⁷³ Cfr. C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit.

favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con le belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate²⁷⁴.

Una dichiarazione dalla quale traspare un Calvino che da poco ha terminato il viaggio nelle *Fiabe italiane*, ma non ha abbandonato la ferma convinzione che questi racconti siano veri, che siano la più credibile rappresentazione del catalogo dei destini umani: una convinzione che riversa interamente nell'ostinato arrampicarsi di Cosimo, nel coraggioso mulinare di spade di Rambaldo e Torrismondo, nelle avventure notturne del nipote di Medardo. «Ogni scrittore se vuol vedere un significato nella realtà deve in qualche modo allontanarla, schematizzarla, allegorizzarla [...]. Perciò la mia narrativa è razionale quando è fantastica, mentre quando è “realistica” finisce per essere puramente lirica»²⁷⁵: affidare alla fiaba la propria riflessione sul reale è una scelta coraggiosa, soprattutto negli anni '50, quando la tendenza della narrativa italiana era tutta volta ad osservare la complessità del mondo con lo sguardo della Medusa, anziché con lo scudo di Perseo.

Come il narratore-sciamano delle tribù credeva di narrare una storia antica, impersonale, e, tuttavia, finiva per raccontare la *propria* storia, cucendo tra loro le toppe del racconto e ricamando gli avvenimenti che gli stavano più a cuore, così Calvino inserisce la propria voce nel coro dei personaggi, prestandola a tre soggetti che sembrano, a volte, trovarsi per caso nell'intreccio; ma la maestria dello scrittore sta proprio nell'abilità di colorare d'inconsapevolezza il flusso di pensieri, nella capacità di celare la sua presenza orchestrando, in realtà, la successione degli eventi e imponendo l'individualità di narratore attraverso tagli, riprese, omissioni, riflessioni semiserie. È nel salto di interi mesi, nella dettagliata descrizione di soli pochi minuti, nella scelta di dipingere precisamente un evento e sorvolare su un altro, che si nasconde la presenza di Calvino, il suo contrapporsi ad uno scorrere di avvenimenti fuori controllo: egli rifiuta di lasciare che la

²⁷⁴ I. Calvino, *Il midollo del leone*, cit., p. 19.

²⁷⁵ I. Calvino, *Lettera a Cesare Cases* (1958), in Id., *Lettere*, cit., pp. 574-575.

narrazione segua arbitrariamente il suo corso, mantenendo, dietro le quinte, i fili del racconto come un sapiente burattinaio.

Dal mondo stesso dell'oggettività, così instabile e appunto perciò inquietante, gli proviene lo stimolo a decantare l'accumulo di impressioni che minacciano di sopraffarlo. Occorre distaccarsene, per salvaguardare l'autonomia dell'io percipiente che seppure non è in grado di dominare il mondo esterno, non sarà mai disposto a sentirsene dominato interiormente²⁷⁶.

Ritorniamo, dunque, al motivo di un autore che non si arrende alla fatalità degli eventi, non si lascia trasportare e fagocitare passivamente dal flusso della narrazione, ma si oppone e impone, ci restituisce la personalità di un narratore *protagonista* della sua scrittura, nuotatore controcorrente nel mare dell'oggettività: Calvino non è disposto ad abbandonare la faticosa ricerca dell'identità che compie nella vita e nella scrittura. Questo, senz'altro, è uno dei più preziosi insegnamenti che silenziosamente ci consegna.

Uno degli strumenti narrativi privilegiati dallo scrittore è, senza dubbio, l'ellissi, che gli consente di contrarre il tempo del racconto, narrando una manciata di minuti in pagine e pagine e, invece, liquidando in poche righe intere stagioni. L'accento è, ancora una volta, ai *segmenti* della vita che accompagnano il bambino, l'adolescente verso una dimensione adulta dell'esistenza: questo il fil rouge, questo il leitmotiv che si intreccia ai restanti elementi della narrazione. «Lo sguardo del narratore, disincantato e assorto, seleziona le inquadrature, panoramiche o primi piani, in modo che la loro stessa configurazione assuma un'evidenza di significato etico e conoscitivo»²⁷⁷, poiché egli è intimamente convinto della profonda moralità di cui è intrisa la letteratura, nonostante non si illuda più di poter cambiare la realtà con la sua scrittura.

Eppure potremmo dire che anche questa sua spigliatezza, questa sua presenza a tratti silente ma partecipe all'interno della narrazione, egli l'abbia mutuata dalla fiaba: forse il narratore delle storie attorno al fuoco non raccontava solo di fatti lontani anni luce, di accadimenti polverosi; egli tesseva e tramava la sua storia

²⁷⁶ V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 519.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 512.

intrecciandola alle storie universali, ricordando (o fingendo di ricordare) *quel* particolare e non un altro, *quel* protagonista e non un altro. Per tale motivo le fiabe sono *madri*, poiché accolgono e *raccolgono* le narrazioni *figlie* contenute in ogni voce e, tuttavia, mantengono intatta la propria essenza, quasi come fossero palle di neve, prima piccole e poi sempre più grandi, perché rotolate, impastate in altre storie. «Il racconto», dirà Calvino molti anni più tardi, «è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo»²⁷⁸. Ritorna, allora, la dimensione del *tempo-fisarmonica*, utilizzata sapientemente dall'autore per parlare di ciò che gli sta a cuore.

«L'aspetto che più di ogni altro avvicina Calvino alla fiaba è quello di avere come compito del proprio narrare/narrarsi, l'umanità, l'identità personale: è un motivo comune, se non a tutte le fiabe, almeno a quelle che potremmo indicare come “fiabe di prova”»²⁷⁹. Nella trilogia, il motivo della “prova” è ancor più accentuato, ed è sempre più evidente quanto allo scrittore interessino i *cimenti*:

l'azione per antonomasia è, dunque, per Calvino la prova, il cammino iniziatico, trasfigurato narrativamente dalla fiaba, attraverso cui si conquista l'accesso a una dimensione adulta dell'esistere; è l'“ora tipica”, quella che segna il passaggio dall'infanzia alla giovinezza, il momento delle grandi scoperte e dell'aprirsi di uno sguardo nuovo sul mondo²⁸⁰.

È l'azione, quindi, la prova, intesa in senso fiabesco, che descrive il discontinuo avanzare nella vita da parte dell'individuo; un avanzare non privo di ostacoli, tensioni, brusche frenate e ripensamenti. La *fiaba di prova* diventa quasi un controcanto della narrazione, contenuto nelle tre storie che nascondono, come matrioske, il *vero cuore* del racconto.

È essenziale comprendere quanto Calvino sia intimamente legato al ritmo fiabesco, poiché questa connessione non è solo la chiave di lettura della trilogia

²⁷⁸ I. Calvino, *Rapidità*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 39.

²⁷⁹ S. Barsotti, *Calvino interprete della fiaba e rappresentante dello strutturalismo*, «Studi sulla Formazione», 23, Vol. 1, 2020, p. 113.

²⁸⁰ M. Barengi, *Italo Calvino e i sentieri che si interrompono*, cit., p. 136.

araldica, ma il senso più profondo della sua intera opera. Proprio in quegli anni, infatti, pronuncia parole emblematiche:

le storie che mi interessa di raccontare sono sempre storie di ricerca d'una completezza umana, d'una integrazione, da raggiungere attraverso prove pratiche e morali insieme, al di là delle alienazioni e dei dimidiamenti che vengono imposti all'uomo contemporaneo. Qui penso che vada cercata l'unità poetica e morale della mia opera²⁸¹.

E le storie che raccontava e che scriveva intorno al 1956 erano proprio storie di fiabe: *Il visconte dimezzato* quattro anni prima, le *Fiabe italiane* quello stesso anno, *Il barone rampante* l'anno seguente e, nel 1959, *Il cavaliere inesistente*.

Inoltre, Calvino è sempre stato ben lontano dal tratteggiare i suoi personaggi dal punto di vista psicologico; ciò che gli interessa, ancora una volta, sono le azioni: studiare le fiabe, immergersi nel mondo ancestrale dei racconti attorno al fuoco gli ha consentito di considerare le *azioni* ben più di semplici componenti della trama, utili a mandare avanti la narrazione; esse contengono quanto di più intimo lo scrittore possa dirci dei suoi protagonisti, sono cartine tornasole, cariche di significato, imprese mediante le quali «l'eroe si qualifica e si impone, anche di fronte alla natura»²⁸². Calvino studioso e lettore di fiabe diventa un autore in grado di cogliere la straordinaria potenza dei racconti vecchi quanto il genere umano, di capire che hanno ancora tanto da dire e ripropongono dei modelli archetipici, degli schemi di azione che rispondono a bisogni profondi di apprendimento emotivo e immaginativo²⁸³.

La predilezione successiva per la novella o il racconto lungo nasce dal proposito di fermare lo sguardo sulla singolarità interminabile dei casi

²⁸¹ I. Calvino, *Questionario 1956*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit., p. 14.

²⁸² C. Segre, *Presentazione*, in D. Frigessi (a cura di), *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, Lubrina, Bergamo 1988, p. 13.

²⁸³ Cfr. I. Calvino, *Le fiabe sono insostituibili*, in Id., *Sono nato in America*, cit.

esistenziali dell'individuo, alle prese con la difficoltà del vivere, *storicamente sempre diverse e antropologicamente sempre eguali*²⁸⁴.

«Ogni nonna malata è sempre un lupo»²⁸⁵, pensa amaramente Amerigo Ormea, il protagonista della *Giornata d'uno scrutatore*. Un'affermazione che, da un lato, riecheggia la bruciante consapevolezza di sapere sempre *come andrà a finire la storia*, dall'altra invece, ricalca la convinzione calviniana di una ripetizione dei modelli antropologici nei racconti fiabeschi. L'autore ligure, infatti, sa che affidarsi alle fiabe non vuol dire avere a che fare solo con il lato luminoso del reale: i racconti ancestrali affondano le radici nei riti della notte dei tempi e conoscono a fondo il lato oscuro dell'umanità, ne indagano le pieghe e gli anfratti, proprio come fa la narrazione calviniana, che ad esse si ispira, e che ci rivela l'individuo in preda a tensioni e pulsioni interiori. Infatti, a Calvino «non [...] interessa la commozione, la nostalgia, l'idillio, schermi pietosi, soluzioni ingannevoli per la difficoltà dell'oggi: meglio la bocca amara e un po' storta di chi non vuole nascondersi nulla della realtà negativa del mondo»²⁸⁶.

Forse proprio la stretta connessione con l'universo giovanile è un altro snodo per comprendere il profondo legame della trilogia con la realtà del suo tempo, poiché «in gioventù ogni libro nuovo che si legge è come un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi o libri-occhi che si avevano prima»²⁸⁷: *libri-occhi*, libri che spalancano al lettore le possibilità del mondo, che gli insegnano a *leggere* la realtà su cui si posano, che gli regalano filtri nuovi per interpretarla. Calvino vuole che i suoi lettori siano coscienti del ponte che collega la scrittura e la lettura alle esperienze di vita. Non che questo ponte sia stabile, sempre visibile: molto spesso la realtà assume le sembianze di un paesaggio pietrificato, che si discosta dalla liquida, leggera prosa calviniana. È sempre più difficile individuare una connessione, superare l'inerzia, la pesantezza, l'opacità

²⁸⁴ V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 514 (c.vo mio).

²⁸⁵ I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 92.

²⁸⁶ I. Calvino, *Il midollo del leone*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 18.

²⁸⁷ I. Calvino, *Prefazione 1964*, cit., p. 1196.

del mondo²⁸⁸. La scrittura, allora, assume una valenza antagonista²⁸⁹, diventa nave rompighiaccio che si fa strada a fatica nel gelido, immobile presente, non si lascia intimidire, ma ritrova sempre il suo appiglio con la vita: i capitoli finali di tutti e tre i romanzi terminano con un rimando evidente al mondo al di là della narrazione,

ci ricordano che tanto la scrittura quanto la lettura sono atti complessi: per scrivere non basta isolarsi in una sorta di raccoglimento monacale, occorre anche avere esperienza del mondo, partecipare a gioie e sofferenze comuni, condividere speranze e delusioni; per leggere sono necessari abbandono e concentrazione, la disposizione a dimenticare per qualche ora le questioni pratiche in cui siamo coinvolti ogni giorno e la capacità, quindi, di stabilire raffronti che proprio a quelle questioni ci riconducono²⁹⁰.

Due processi, dunque, che appaiono andare in senso contrario: l'uno si immerge nell'ambiente reale intrecciandosi strettamente con esso, l'altro pare *svolgersene*, ricercando invece attimi di quiete e riflessione solitaria. Eppure, entrambi corrono verso la stessa meta, entrambi chiamano lo scrittore, da una parte, e il lettore, dall'altra, a fare i conti con il mondo a cui appartengono. Nonostante sembri che la lettura abbia i connotati di un'attività che si chiude in sé stessa, che si allontana dalla complessità e dal caos circostante, in verità non fa altro che accompagnare il lettore verso una comprensione più profonda delle questioni pratiche e quotidiane. Lo scrittore, attraverso il suo personale cammino di ricerca identitaria, contribuisce a far germogliare nel lettore la consapevolezza del reale: Calvino non rifiuta questo gravoso compito, poiché capisce che tale opportunità non fa altro che esaltare «l'atteggiamento di responsabilità autonoma di chi vuole e sa orientare le idee correnti, non facendosene condizionare»²⁹¹. La *missione* dello scrittore è, infatti, quella di far sì che «i lettori si ribellino al

²⁸⁸ Cfr. I. Calvino, *Leggerezza*, cit.

²⁸⁹ Cfr. C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Lettere*, cit.

²⁹⁰ C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit., pp. 45-46.

²⁹¹ V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 529.

trantran mortificante del vivere alla giornata, recuperando gli scatti della *loro fantasia*»²⁹².

La scrittura è, così, *palestra* in cui chi legge si allena per imparare ad esercitare lo sguardo di Perseo sul mondo, «non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, [ma] una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello»²⁹³. Una profonda intuizione che, lungi dall'essere presente solo nelle sue opere più mature, ritroviamo anche negli scritti *acerbi*, nelle lettere di un Calvino ventiquattrenne: «uno fa il giro del mondo a piedi e poi scrive meglio; non perché può scrivere del giro del mondo a piedi; può scrivere meglio anche del primo giorno che è andato a scuola»²⁹⁴. Il filo che connette tra loro i romanzi della trilogia, dunque, è anche quello di una vera e propria fenomenologia dell'arte del raccontare e della lettura²⁹⁵, nella quale si inserisce il rapporto tra scrittore e lettore.

È importante sottolineare, inoltre, che per Calvino «in una realtà confusa [...], il rapporto fra autore e lettore può ancora essere onesto, costruttivo, vantaggioso per entrambi: e quindi, in buona sostanza, può valere come modello di relazione interpersonale positiva»²⁹⁶. Che valore ha per l'adolescente un rapporto che, nella ingarbugliata, superficiale età contemporanea, può salvarsi da centinaia di legami insignificanti, inconsistenti che ogni giorno stringe? La connessione che si stabilisce tra i due può essere un appiglio non indifferente: Calvino lo ha sempre saputo, e non ha mai relegato in secondo piano tale questione. Nel 1974, infatti, scrive a Gore Vidal, in risposta al saggio *Fabulous Calvino*²⁹⁷ da poco pubblicato dallo scrittore americano:

il finale del saggio contiene un'affermazione che mi sembra importante in senso assoluto. Non oso chiedermi se è vera riferita a me, ma è vera come ideale letterario per ciascuno di noi: il fine che ognuno di noi deve

²⁹² C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, Id., *Lettere*, cit., p. XXXV.

²⁹³ I. Calvino, *Leggerezza*, cit., p. 9.

²⁹⁴ I. Calvino, *Lettera a Marcello Venturi* (1947), in Id., *Lettere*, cit., p. 181.

²⁹⁵ Per approfondire questo tema cfr. C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit. e V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit.

²⁹⁶ M. Barenghi, *Calvino*, cit., pp. 96-97.

²⁹⁷ Cfr. G. Vidal, *Fabulous Calvino*, «The New York Review of Books», vol. 21, n. 9, 30 maggio 1974, pp. 13-21.

raggiungere dev'essere che *writer and reader become one, or One* [in inglese nel testo]²⁹⁸.

Proprio l'attenzione costante, il tentativo persistente di trovare un rapporto con i suoi lettori ha orientato la nostra scelta nel panorama letterario novecentesco. Nonostante il suo essere schivo per natura, Calvino non rifiuta mai di considerare la narrativa

come un orizzonte di scelte operative che lo scrittore è chiamato a compiere in presenza se non in funzione o addirittura in collaborazione con i destinatari elettivi, di cui disegna entro di sé l'immagine. Appunto perciò il raccontare si pone a specchio e paragone dell'esistere, che non consiste se non nell'effettuare le proprie scelte di vita²⁹⁹.

Chi sono i destinatari elettivi dei *Nostri antenati*?

Sono i fanciulli, gli adolescenti, coloro che stanno intraprendendo un tortuoso cammino di formazione e costruzione dell'identità. Siamo noi tutti, poiché i protagonisti dei romanzi calviniani sono anche i *nostri* antenati; le loro passioni, tensioni, illusioni costituiscono lo specchio nel quale guardiamo per scoprirle più che mai nostre. E, tra i destinatari, Calvino include anche sé stesso, nel perenne tentativo di raggiungere una completezza: egli scrive per il lettore ma condivide con lui la ricerca di un'essenza mai raggiungibile, alla quale siamo tutti irrimediabilmente destinati. Così, infatti, si chiude la *Nota 1960*:

Vorrei che potessero essere guardate [le tre storie] come un albero genealogico degli antenati dell'uomo contemporaneo, in cui ogni volto cela qualche tratto delle persone che ci sono intorno, di voi, di me stesso³⁰⁰.

Tratti che si fondono e si confondono con la complessità imperante del nostro (e del suo) tempo, che si sbrigliano e imbrogliono nuovamente per approdare sulle pagine sotto forma di alfabeto: milioni di lettere, simboli significanti, che

²⁹⁸ I. Calvino, *Lettera a Gore Vidal* (1974), in Id., *Lettere*, cit.

²⁹⁹ V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 510.

³⁰⁰ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati* (*Nota 1960*), cit., p. 1219.

traducono in forma scritta il presente ingarbugliato che viviamo. Una riflessione metaletteraria che ritroviamo soprattutto nel *Cavaliere inesistente*, dove Calvino regala la sua voce ad una monaca, la quale, spesso, si interroga sul rapporto tra la pagina scritta e il racconto che invece le sfugge di mano; un rapporto che si inserisce tra i motivi conduttori del romanzo:

la presenza di un «io» narratore-commentatore fece sì che parte della mia attenzione si spostasse dalla vicenda all'atto dello scrivere, al rapporto tra la complessità della vita e il foglio su cui questa complessità si dispone sotto forma di segni alfabetici. A un certo punto era solo questo rapporto a interessarmi, la mia storia diventava soltanto la storia della penna d'oca della monaca che correva sul foglio bianco³⁰¹.

Possiamo certamente ricordare quanto l'universo dei *segni* occupi un'importanza significativa nella scrittura calviniana: basti pensare a Qwfwq e al suo desiderio di lasciare un segno che permettesse agli altri di ricordarlo, e alla sua continua, ripetuta insoddisfazione perché il segno non rappresentava esattamente ciò che egli avrebbe voluto³⁰²; oppure alle lettere dietro alle quali il Tenente Fenimore e il protagonista delle *Cosmicomiche* si nascondono per combattere e conquistare Ursula H'x: in conclusione non si rivelano altro che successioni di simboli che, nel loro continuo scorrere, non si incontrano mai, rivelando un'impossibilità comunicativa tra i personaggi del racconto³⁰³.

Dunque, la scrittura come ponte verso il reale e, allo stesso tempo, ostacolo insormontabile poiché composta di simboli che possono essere interpretati in maniera errata, arbitraria, completamente distante dalla volontà di chi li utilizza. Tuttavia, la scrittura è anche ciò che accomuna i protagonisti della trilogia: sono tutti parte della narrazione, tutti incastrati nelle maglie del testo, tanto che «tutti eravamo la stessa persona, la stessa cosa, la stessa ansia, lo stesso insoddisfatto cercare»³⁰⁴. L'urgenza esistenziale dello scrittore permea l'intera storia, diventa il motivo, il *fin'amor* del suo racconto, il quale, però, non offre al lettore risposte

³⁰¹ *Ivi*, p. 1218.

³⁰² Cfr. I. Calvino, *Un segno nello spazio*, in Id., *Le cosmicomiche*, cit.

³⁰³ Cfr. I. Calvino, *La forma dello spazio*, in Id., *Le cosmicomiche*, cit.

³⁰⁴ I. Calvino, *Prefazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1219.

preconfezionate o chiose illustrative, anzi «conserva piuttosto [...] tutta la suggestione implicita in una dialettica irrisolta. Simmetrie e contrapposizioni non prospettano nessuna sintesi rassicurante; rendono conto, al contrario, di quanto sia illusoria la pretesa di professare convinzioni valide in assoluto»³⁰⁵. Come precisato anche nelle pagine precedenti, infatti, in Calvino le *antinomie* non si presentano mai in totale contrasto le une alle altre; esse sono piuttosto complementari, ma generano ulteriori dicotomie, ulteriori aperture, sentieri che il lettore può percorrere o meno all'interno del reticolo narrativo.

Se il punto d'arrivo, l'obiettivo ultimo ma irraggiungibile delle storie araldiche è la definizione dell'essenza, la completezza, occorre porsi una questione fondamentale, alla quale in parte lo scrittore ha già risposto: «per raggiungere lo scopo della realizzazione di sé, è preferibile slanciarsi nel mondo o non è meglio ritrarsene, alzando le barriere ad autodifesa dell'io?»³⁰⁶. Le due metà del visconte, del barone e del cavaliere sono costantemente divise tra due impulsi: chiudersi in sé stessi o aprirsi alla realtà ingarbugliata? Non ci sorprenderà riscoprire in loro gli stessi interrogativi di chi li ha ideati. Forse la letteratura non si genera, per Calvino, dallo scarto (più o meno ampio) tra *levitazione desiderata* e *privazione sofferta*? Abbiamo già indagato questo motivo nel paragrafo precedente, ma qui occorre richiamarlo per porre l'attenzione sull'istanza di *solitudine*, di riflessione da cui ha origine la scrittura: il narratore racconta per cercare risposta alla domanda 'chi sono?', e il rischio è quello di arroccarsi nel castello della propria mente, dove non ci saranno destini da incrociare perché le variabili vengono date dal contatto con la realtà, non da tendenze autoreferenziali. Per scongiurare tale pericolo, Calvino continua ad avere una visione dell'artisticità come fatto eminentemente comunicativo e relazionale³⁰⁷. Egli scrive per sé stesso ma narra per il lettore, facendo dell'atto dello scrivere e del leggere due momenti fortemente interconnessi, due dinamiche che si completano, l'una essenziale all'altra. Si scrive perché qualcuno possa leggere, si legge perché qualcuno ha trovato qualcosa da dire attraverso la narrazione. Così, si «“impara ad essere”

³⁰⁵ C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit., p. 48.

³⁰⁶ V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 515,

³⁰⁷ Cfr. *Ivi*.

attraverso l'incontro e lo scontro col mondo, non c'è verità *in interiore homine* che non si definisca nel rapporto con gli altri»³⁰⁸, e questa è un'altra istanza fondamentale dell'opera letteraria calviniana.

«*Il cavaliere inesistente* messo alla fine mi riapre tutti i problemi»³⁰⁹, afferma Calvino nel 1960: forse, dopotutto, non esiste una conclusione, una chiusura definitiva che possa far venire al pettine tutti i nodi. Come trovare infatti risposta alla sensazione di inconsistenza di fronte ad un mondo che si pietrifica ogni giorno di più e, allo stesso tempo, si manifesta in tutta la sua vacuità e *nebulosità*? Per questo, probabilmente, il *Cavaliere* è il romanzo che chiude la trilogia: ritrova il valore della pagina solo se connesso alla vita reale, ma ci regala un *finale sospeso*, come sospesa è l'ultima parola di Calvino di fronte ai grandi quesiti dell'esistenza.

Tuttavia, nonostante la fumosa *inconsistenza* sulla quale si regge l'impalcatura delle tre storie, è singolare notare «quello che è sempre stato e resta il [...] tema narrativo: una persona si pone volontariamente una difficile regola e la segue fino alle ultime conseguenze, perché senza di questa non sarebbe sé stesso né per sé né per gli altri»³¹⁰. C'è un'ostinazione di fondo che contraddistingue Medardo, Cosimo e Agilulfo, che è poi l'*antenata* dell'ostinato sopravvivere di Qwfwq a tutti i cambiamenti dell'universo, o di Marcovaldo nella sua continua ricerca di natura nella Metropoli pietrificata. Qui c'è un messaggio, un valore essenziale che traspare, ed è quello di rimanere ancorati alle proprie convinzioni, non con cocciuta e sterile nostalgia, ma con la convinzione di chi non si abbandona al relativismo e resta fedele ad una profonda etica interiore. Le implicazioni di questa linea narrativa sottolineano l'elevatissimo profilo di Calvino e riconfermano, ancora una volta, nonostante gli interrogativi sempre aperti e irrisolti, quanto sia capace di costellare di punti fermi la narrazione che affida alle giovani generazioni. Infatti, «la trilogia cavalleresca [...] si presta a dimostrare l'importanza che lo scrittore ligure attribuiva all'incompletezza lucida e ostinata,

³⁰⁸ C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit., p. 54.

³⁰⁹ I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati*, cit., p. 1220.

³¹⁰ I. Calvino, *Prefazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1213

al rigore con cui una condizione di privazione o un'ipotesi vengono portate fino alle estreme conseguenze»³¹¹.

Sempre in quegli anni, ancora una volta durante la lettura del *Midollo del leone*, egli stesso ricalca il desiderio di una letteratura che metta in risalto la spinta positiva dell'umanità: «così vorremmo trovare attraverso tutta quella montagna di letteratura del negativo che ci sovrasta [...] la spina dorsale che sostenga noi pure, una *lezione di forza*, non di rassegnazione alla condanna. Ma questo senza cercare d'edulcorare nulla»³¹². Una lezione di forza che, all'interno dei *Nostri antenati*, si traduce quindi nel motivo dell'ostinazione, filo conduttore dei tre racconti³¹³: come poteva essere altrimenti, del resto? Mai qualità fu più *propria*, più rappresentativa dell'età giovanile, quando si rincorre un principio, un valore, una causa con attaccamento quasi viscerale, con il desiderio di riempire la propria vita di giorni che valga la pena ricordare: «che mi sia dato di non sprecarli, di non sprecare nulla di ciò che sono e di ciò che potrei essere»³¹⁴.

Così, i tre racconti non sono altro che tre modi diversi per tentare di raggiungere la completezza, tre *esperimenti* di giovani personaggi. Se riflettiamo attentamente, infatti, ci accorgiamo che la trilogia è disseminata di personalità *fanciulle*: Medardo, Cosimo, Rambaldo, Torrismondo, Bradamante. Solo Agilulfo è fuori da questa categorizzazione; ma egli è escluso da qualsiasi classificazione possibile poiché, in effetti, non esiste se non grazie alla sua volontà di essere al mondo. Non solo i protagonisti sono giovani, ma anche i narratori: una scelta sicuramente non casuale, poiché Calvino afferma che «non c'è sistema meglio collaudato in questi casi che veder tutto attraverso occhi fanciulleschi»³¹⁵. Per il lettore in formazione, dunque, è ancora più immediato il processo di identificazione con i personaggi che incontra nel corso della narrazione, poiché si rivede in loro, percepisce le stesse pulsioni, gli stessi desideri, le stesse *tensioni*. È interessante notare, infatti, come i giovani citati poc'anzi sembrano passare ad uno stadio successivo del proprio percorso, riscuotersi dal torpore, grazie all'incontro

³¹¹ M. Barengi, *Calvino*, cit., p. 118.

³¹² I. Calvino, *Il midollo del leone*, cit., p. 22 (c.vo mio).

³¹³ Cfr. M. Barengi, *Cosimo, or 'Tis 250 Years Since*, cit.

³¹⁴ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 998.

³¹⁵ I. Calvino, *Prefazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1218.

con un personaggio femminile che, in tutti i casi, appare molto più autonomo, sicuro di sé, disinvolto. L'amore è una delle relazioni che *cambia* profondamente i protagonisti maschili, li fa deviare dai percorsi prestabiliti, scava nel profondo di ognuno di loro e li trasforma nell'intimo.

Dal canto loro, l'amicizia virile e l'amore fra l'uomo e la donna sembrano ubbidire ad una logica particolarissima, si configurano come sentimenti autentici solo quando si mantengono sul filo di una paradossale precarietà³¹⁶.

L'innamoramento, nei *Nostri antenati*, si caratterizza come fase positiva, felice; tuttavia, nel raccontarlo, Calvino non si spinge mai più avanti del *periodo aurorale dell'intesa*: nemmeno nell'amore, infatti, il protagonista si rivela maturo, completo, adulto, l'intesa perfetta gli sfugge di mano, lasciandolo più insoddisfatto di prima. Eppure, nonostante questo, i personaggi femminili sono elementi scatenanti, si presentano al lettore in veste molto più convinta e convincente rispetto alle controparti maschili.

Pamela, Viola, Bradamante. Tre figure che spiccano per l'autonomia e per la forza con cui difendono il proprio status di indipendenza. Lo stereotipo della fanciulla bisognosa dell'aiuto dell'uomo, del prode cavaliere, viene rovesciato: ci aspetteremmo, infatti, vista anche l'atmosfera araldica, che le donne restituissero un'immagine di passività o quantomeno di incompletezza e di insicurezza pari alla controparte maschile. Invece esse sono tutto ciò che il protagonista non sarà mai in grado di essere, perlomeno non fin dove racconta la storia. La crisi della virilità, un tema fondamentale nella letteratura dell'800 e del '900, si manifesta in tutta la sua evidenza nel corso della narrazione calviniana³¹⁷. L'atteggiamento dell'uomo/giovane nei confronti del genere femminile è ambivalente:

per un lato ne è affascinato, ne coltiva l'immagine con struggimento, ne insegue le parvenze con tenacia [...]. Per l'altro verso però la femminilità lo

³¹⁶ C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit., p. 56.

³¹⁷ Cfr. V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit.

impaurisce e respinge, facendogli pervenire la richiesta minacciosa d'una rinuncia al godimento intero della propria autonomia³¹⁸.

Così se ne distacca, si allontana da queste figure così fiere, disinvolute che danno una scrollata significativa all'andamento della trama: è grazie al furbo espediente di Pamela che le due metà del visconte si riuniscono; è grazie a Viola che Cosimo reagisce al torpore che lo aveva preso perché «non sapeva neanche lui cosa voleva»³¹⁹; è grazie a Bradamante che Rambaldo percepisce l'urgenza di dimostrare il proprio valore.

E, come a chiudere un cerchio, abbiamo iniziato dall'importanza dell'immagine nella letteratura calviniana e all'immagine ritorniamo: un'immagine nella mente di uno scrittore, che nel momento dell'ideazione di racconti fantastici non si pone problemi teorici, ma si affida all'immaginazione, credendo fortemente nel potere

di mettere a fuoco immagini ad occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla in un confuso, labile fantasticare³²⁰.

Se gli sforzi di chi educa fossero realmente orientati ad una *pedagogia dell'immaginazione*, forse le giovani generazioni troverebbero nella *fantasia* un prezioso aiuto per osservare e interpretare il reale. E a chi crede che questi discorsi si reggano su argomentazioni poco solide, a chi sostiene l'importanza di dimostrare una totale fedeltà nella realtà senza provare ad *immaginare*, a chi accusa la letteratura fantastica di allontanare i ragazzi da una visione oggettiva del mondo, Calvino risponderebbe:

³¹⁸ Ivi, p. 515.

³¹⁹ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 701.

³²⁰ I. Calvino, *Visibilità*, in Id. *Lezioni americane*, cit., p. 94.

È evasione, tenersi oggi all'Ariosto? No, ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, d'immaginazione, d'ironia, d'acutezza formale, e come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. È un'energia volta verso il futuro, ne son certo, non verso il passato, quella che muove Orlando, Angelica, Ruggiero, Bradamante, Astolfo...³²¹

Nonostante siano passati sessant'anni, queste lucidissime osservazioni di Calvino non sono mai state più attuali.

³²¹ I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati*, cit., p.1224,

2.2.1 *Il visconte dimezzato*: una lezione di visibilità

«C'era una guerra contro i turchi. Il visconte Medardo di Terralba, mio zio, cavalcava per la pianura di Boemia diretto all'accampamento dei cristiani»³²². L'incipit del *Visconte dimezzato* è, al tempo stesso, fumoso e dettagliato. In meno di tre righe Calvino riesce a dipingere un'atmosfera bellica, un possibile periodo storico-letterario in cui collocare la narrazione; ci presenta il protagonista del racconto e, inoltre, da subito, ci permette di comprendere che il narratore delle vicende, con ogni probabilità, non è chi le compie, ma un osservatore esterno, abbastanza vicino al visconte di Terralba da poterne seguire le vicissitudini. Eppure, proprio come una fiaba, il racconto inizia con “c'era una guerra...”. Quando? Non è dato saperlo. Dove? In Boemia, una vasta regione dell'Europa centrale. Le coordinate storico-geografiche sono volutamente indefinite, per riportare la nostra attenzione su un particolare: c'era la *guerra*.

Calvino scrive *Il visconte dimezzato* a cavallo tra luglio e settembre del 1951, quasi di getto. La situazione storica, sociale, politica è quella di un'Italia malandata, appena sopravvissuta a un conflitto di portata mondiale. L'esperienza della Resistenza riecheggia tra i capitoli del libro: la narrazione si snoda tra i boschi, le malefatte del Gramo e le azioni caritatevoli del Buono non hanno mai come teatro il castello del Visconte. Tutto si svolge negli anfratti della foresta, in una radura o sulla riva di un ruscello, richiamando fortemente le ambientazioni boschive del *Sentiero dei nidi di ragno* o anche di certi racconti della raccolta *Ultimo viene il corvo*³²³. Tuttavia, è proprio da quei pensieri, da quelle immagini e da quegli avvenimenti che Calvino vuole allontanarsi temporaneamente: dopo il tentativo fallito dei *Giovani del Po*, il romanzo neorealistico sulla Resistenza che egli non pubblicherà mai, ha bisogno di una pausa dal genere e si mette a scrivere un racconto fantastico. «*Il visconte dimezzato*, scritto per pigliarmi una vacanza fantastica dopo aver *castigato* la mia fantasia nell'altro romanzo, ha avuto una fortuna che non mi sarei mai aspettato»³²⁴: dopo questo esperimento, Calvino non costringerà più la sua immaginazione nei compartimenti della mente; inizierà, anzi, a

³²² I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 367.

³²³ Cfr. I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit.

³²⁴ I. Calvino, *Lettera a Carlo Salinari* (1952), in Id., *Lettere*, cit., p. 354 (c.v.o mio).

comprendere che attraverso la fantasia possono dirsi cose molto attuali, strettamente intrecciate con la realtà, e che, forse, questo è il modo migliore che egli ha per raccontare del mondo. Sul potere dell'immaginazione abbiamo già discusso e, soprattutto, abbiamo ricordato la lezione sulla *Visibilità*³²⁵ e il compito essenziale che lo scrittore ligure attribuisce all'energia immaginativa. Tuttavia, occorre qui sottolineare nuovamente questa istanza, poiché il fatto che un autore come Calvino ritenga la fantasia, il potere di mettere a fuoco visioni ad occhi chiusi, un valore essenziale da portare con sé nel nuovo millennio fa riflettere sul pericolo di sottovalutare la portata di tale capacità. Pensare per immagini, un'abilità che stiamo perdendo. Ed è proprio da un'immagine che si genera il racconto del *Visconte*, un'immagine e nient'altro. Calvino sottolinea spesso questo particolare: perché? Forse vuole che i critici, gli studiosi ma, più di tutti, i lettori si soffermino su questo dettaglio apparentemente insignificante. Eppure, nella pagina finale dello scritto leggiamo una data: 1951.

Vorremmo, anche noi, richiamare il *potere* di cui parla lo scrittore: evocare visioni ad occhi chiusi. Chiudendo gli occhi, infatti, possiamo mettere a fuoco il pallido profilo di due metà della stessa persona, l'una sogghignante e l'altra benevola, accanto alla data 1951. Crediamo che il cuore di questa narrazione sia nascosto proprio nella contrapposizione, quasi cacofonica, stridente, di elementi inesistenti (un uomo diviso in due eppure ancora vivo) e dettagli fin troppo reali (un anno preciso, un promemoria severo e perentorio). Calvino appone la data alla fine della storia perché vuole che ricordiamo, che non dimentichiamo mai in quale contesto prende vita il racconto che ci consegna. «Per riprendere a parlare dell'attualità senza troppi schermi, per riallacciare il dialogo con le nuove e con le vecchie generazioni in termini più aperti, Calvino riparte dall'io»³²⁶, e lo fa con una narrazione fantastica, al termine della quale appone l'anno in cui è stata scritta. L'autore sanremese, come in tutte le sue opere, finisce per parlare di *ciò che gli sta più a cuore*: la realtà storica, sociale, politica di cui è parte attiva, gli anni della Guerra fredda, una tensione che si propaga invisibilmente negli animi degli individui:

³²⁵ Cfr. I. Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane*, cit.

³²⁶ C. Milanini, *Introduzione*, in Id., *Lettere*, cit., p. XL.

ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senz'accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel particolare momento ma anche la spinta ad uscirne; cioè non accettavo passivamente la realtà negativa ma riuscivo a riimmettervi il movimento, la spaccatura, la crudezza, l'economia di stile, l'ottimismo spietato che erano stati della letteratura della Resistenza³²⁷.

Nonostante Calvino avesse scritto il *Visconte* senza grandi aspettative e pretese, è proprio il libro che segnerà la sua presenza in modo più caratterizzato³²⁸, ed egli lo riconoscerà più tardi, quando, voltandosi indietro, ripercorrerà con lo sguardo il sentiero di scrittore su cui ha camminato per anni, accarezzando con gli occhi i profili dei suoi racconti, delle narrazioni che riposano silenziose, ma sempre pronte a dirci qualcosa di nuovo. *Il visconte dimezzato* è, nella scrittura calviniana, un punto di svolta, una scossa che farà cambiare binario non alle sue intenzioni narrative, che rimarranno le stesse, bensì alle modalità espressive di cui si serve; è il libro che egli stesso avrebbe voluto leggere, e questo pesa molto ai fini della scelta di accettare l'appellativo di narratore fantastico: Calvino si pone, per la prima volta, dalla parte del lettore, e scopre che preferisce ascoltare storie che insieme alle cose serie si impastino anche di divertimento, perché, tra le altre funzioni sociali di un'opera, «il divertimento è una cosa seria»³²⁹.

Così, dopo *Il sentiero dei nidi di ragno*, lo scrittore ligure si rivolge una seconda volta alle fiabe, per *divertirsi* e, finalmente, per scoprire che esse sono molto più di semplici racconti per bambini, prive di contenuto critico nei confronti della realtà. Infatti, nel 1957, appena dopo aver concluso il viaggio tra le fiabe italiane, dirà in un'intervista a Giuseppe Mazzaglia:

La letteratura fantastica, favolosa, allegorica, lirica, non è necessariamente legata a misticismi o a ricerche di segni di mondi ignoti. Direi che è più spesso il contrario. E anche quando crede d'essere a quel

³²⁷ I. Calvino, *Prefazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1210.

³²⁸ Cfr. I. Calvino, *Eremita a Parigi*, cit.

³²⁹ Cfr. I. Calvino, *Presentazione*, in Id., *Il visconte dimezzato*, Mondadori, Milano 2015, p. VII.

modo, se è poesia davvero, i suoi simboli non sono mai indistinti e oscuri, ma sono immagini non meno concrete, razionali, legate alla vita, di quelle della letteratura realistica, tutta materata di minuti particolari, di notazioni ambientali ricavate dall'esperienza³³⁰.

Dunque, ora sembra chiara l'importanza che il ruolo dell'immagine acquista per lo scrittore, un'immagine di cui comprende la potenza proprio dopo la scrittura del *Visconte*, e attorno alla quale si costruisce l'intera narrazione: essa, infatti, è un nucleo incandescente, generatore del filo del racconto, portatore, nell'intimo, di una storia che lentamente prende forma nei suoi pensieri.

Appena l'immagine è diventata netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni³³¹.

Questa pagina delle *Lezioni americane* è essa stessa un racconto, o meglio, la genesi di un racconto calviniano. Tuttavia, non dobbiamo prescindere dall'essenziale funzione che Calvino affida alla parola scritta: l'immagine prende vita, si sviluppa, si *invera* solo a contatto con la carta. «Bisogna quindi riconoscere alla letteratura un grado di penetrazione nella complessità del reale tramite la complessità del suo linguaggio – “scritto”, ed è una precisazione fondamentale – che l'altro dalla letteratura non possiede»³³²: solo la letteratura riesce a penetrare la complessità del reale; seppur proceda per immagini, quindi, Calvino non dimentica mai quanto deve alla parola scritta, poiché un'immagine è ben poco, se il racconto che essa contiene non si dipana sulle pagine a formare una narrazione precisa, *esatta*. È essenziale evidenziare, inoltre, che egli non opera una scelta casuale delle *visioni ad occhi chiusi* da cui nasce la trilogia: avrebbe potuto prediligere una suggestione derivatagli dalla vita quotidiana e,

³³⁰ I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., pp. 28-29.

³³¹ I. Calvino, *Visibilità*, cit., p. 90.

³³² A. Giarrettino, *Calvino saggista. La letteratura e l'altro dalla letteratura*, «Bollettino di italianistica», cit., p. 88.

invece, prende in considerazione immagini fantastiche, apparentemente prive di realtà ma che, invece, mantengono un legame significativo con essa. Le visioni fiabesche di un uomo diviso in due, un ragazzino che vive sugli alberi, un'armatura vuota che esiste grazie alla sua forza di volontà, ci portano a riflettere sul fatto che «le immagini delle fiabe sono più pregnanti, hanno una maggiore autorità che scaccia tutte le altre, rispondono insomma a dei bisogni profondi»³³³, poiché la fiaba «è nata per meravigliare il lettore, per portare ordine nel caos»³³⁴. Chi si appresta a leggere *Il visconte dimezzato* incontrerà una storia potente che si snoda a partire da un'immagine reale proprio perché fiabesca, una narrazione in cui potrà ritrovarsi e scoprire i suoi bisogni più profondi; perché le fiabe fanno questo, sono catalizzatori di emozioni, ordinatori del mondo; e, in tal senso, continuano ad essere insostituibili³³⁵. Per tale motivo, dunque, «gli elementi situazionali e le azioni dei personaggi che si svolgono al loro interno tendono ad avere la preminenza narrativa e strutturale sui tempi e i luoghi del racconto»³³⁶: ciò che è importante non sono le coordinate storiche e geografiche, ma i valori, le emozioni che muovono i personaggi, che possono essere *specchio per guardarsi dentro* in qualsiasi epoca. Soprattutto, essi sono specchio per i lettori bambini e adolescenti, che nel corso della storia possono guardarsi e riconoscersi tra le maglie di un racconto narrato da un fanciullo che gioca nei boschi, e rincorre il dottor Trelawney nelle sue avventure notturne, o nel profilo funesto e, al tempo stesso, buono, del giovanissimo Medardo. A volte, infatti, dimentichiamo che anche il protagonista del romanzo è un ragazzino «nella prima giovinezza: l'età in cui i sentimenti stanno tutti in uno slancio confuso, non distinti ancora in male e in bene; l'età in cui ogni nuova esperienza, anche macabra e inumana, è tutta trepida e calda d'amore per la vita»³³⁷. Questo breve passaggio incarna l'essenza della fanciullezza: lo slancio confuso, le esperienze che, anche se inumane (come la guerra), nella stagione dell'infanzia e dell'adolescenza, sono trepide e *calde*.

³³³ I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 168.

³³⁴ M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit., p. 35.

³³⁵ Cfr. I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., pp. 167-169.

³³⁶ S. Barsotti, *Calvino interprete della fiaba e rappresentante dello strutturalismo*, cit., p. 113.

³³⁷ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, cit., p. 367.

Ancora una volta, tra le righe, Calvino racconta di sé, e raccontando di sé narra la storia di ogni giovane, ogni fanciullo, ogni bambino che si trovi a fare i conti con il mondo circostante e mantenga ancora quell'appassionato *ardore*, termine che utilizziamo proprio intendendo qualcosa che arde, *brucia* nel profondo dell'animo. La giovinezza, infatti, si discosta dalla pacata maturità proprio per questi impeti, talvolta eccessivi, ma che le appartengono a pieno titolo.

«E allora, proprio per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema, decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino»³³⁸, afferma Calvino nel 1964, quando scrive la prefazione al suo primo romanzo. Ci sembra che questa riflessione possa valere anche per la genesi del *Visconte dimezzato*: lo scrittore ligure sceglie di narrare *di scorcio* anche qui, nascondendo la propria identità dentro gli occhi innocenti del nipote di Medardo, il quale pare trovarsi, per caso, sempre al posto giusto. In tal modo Calvino rende giustizia ai fanciulli, la cui arguzia e sensibilità, molto spesso, è *liquidata* dagli adulti che li ritengono *troppo piccoli per capire*: tra le pagine del *Visconte* leggiamo la rivincita di un'infanzia che comprende fin troppo il peso dell'incompletezza, poiché «alle volte uno si sente incompleto ed è soltanto giovane»³³⁹.

Calvino intuisce che lo sguardo dell'infanzia, al contrario di quello adulto, non ha bisogno di scoprire il velo che cela il reale per narrarlo e comprenderlo: a raccontare le cose come stanno, infatti, non c'è nessun merito. La grande capacità che lo scrittore può ritrovare solo nello sguardo bambino sul reale è quella di *mettere a fuoco visioni ad occhi chiusi* e di comprendere che le grandi spiegazioni del mondo hanno sempre radici nelle favole³⁴⁰.

L'istanza fantastica è sostenuta mediante l'adozione del punto di vista del ragazzo, cioè di colui che, pur immerso nel mondo degli adulti, conserva la capacità di vedere il mondo come spazio del gioco e della favola: il gioco è già in fondo la capacità di costruirsi un mondo alternativo, fondato su regole precise ma sottratto alle frustrazioni del principio di realtà, mentre la favola

³³⁸ I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1191.

³³⁹ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, cit., p. 444.

³⁴⁰ Cfr. I. Calvino, *Sono nato in America*, cit.

permette di investire il mondo reale delle risorse dell'onnipotenza immaginativa³⁴¹.

Perciò, fin dal momento in cui poggia la penna sul foglio, Calvino fa parlare l'infanzia, dà *voce* agli *occhi* che gli permettono di guardare di scorcio. Ed è proprio grazie all'espedito di un narratore fanciullo che l'autore riesce a balzare da un luogo all'altro della narrazione, non visto, poiché *nessuno fa caso ai bambini*; è proprio grazie al filtro dello sguardo infantile, di un bimbo che gioca da solo intorno al Prato delle Monache a farsi spavento³⁴², che comprendiamo il ruolo singolare affidato ad un'altra figura nel corso della narrazione: la *donna*, intesa qui come personaggio che catalizza la trama narrativa, che si erge al di sopra del protagonista maschile dimidiato, lacerato, incompleto; l'unica che riesca a vedere al di là di ciò che appare, l'unica che riesca ad interpretare gli oscuri messaggi del Gramo e del Buono per quello che sono: disperati tentativi tesi al raggiungimento della completezza, di un barlume di soddisfazione, nella insoddisfatta, *dimezzata* vita che conduce. Pamela, da un lato, «durante il corteggiamento si dimostra sveglia e smaliziata [...]; gioca un ruolo decisivo nello scioglimento dell'intreccio accettando la proposta di matrimonio di entrambe le metà di Medardo, cioè rivendicando il suo diritto ad avere uno sposo intero»³⁴³; la vecchia balia Sebastiana, dall'altro, «forse per via del suo indistinto amor materno, forse perché la vecchiaia cominciava a offuscarle i pensieri, [...] non faceva gran conto della separazione di Medardo in due metà: sgridava una metà per le malefatte dell'altra, dava all'una consigli che solo l'altra poteva seguire e così via»³⁴⁴. Le figure femminili nella narrazione di Calvino riflettono la tendenza della letteratura novecentesca che le vede nettamente superiori all'uomo e, di conseguenza, sono i soli personaggi in grado di discernere nelle due metà divise un'unica persona incompleta, in balia di complessi impulsi, di tensioni interiori.

³⁴¹ E. Gioanola, *Modalità del fantastico nell'opera di Italo Calvino*, in G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, Marietti, Genova 1988, p. 67.

³⁴² Cfr. I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, cit.

³⁴³ M. Barenghi, *Calvino*, cit., p. 23.

³⁴⁴ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, cit., p. 434.

Infatti, nel corso della storia non intravediamo alcun intento di elogiare l'opposizione tra bene e male, tra personaggio buono e personaggio cattivo, come potrebbe suggerire la chiara ispirazione stevensoniana del romanzo. Lo scrittore costruisce una serie di antinomie (che definisce *ammicchi moralistici*³⁴⁵) attorno ai due protagonisti: ci riferiamo, in particolare, agli ugonotti e ai lebbrosi, gli uni austeri, cupi, severi e gli altri dediti ad un edonismo sfrenato; mentre il dottor Trelawney e mastro Pietrochiodo rappresentano rispettivamente il sapere astratto rispetto alla vita, completamente sganciato dal reale, e il progresso della tecnologia noncurante dell'uso che ne viene fatto. L'opposizione del Buono e del Gramo, al contrario, è molto più complessa di ciò che sembra in apparenza: mentre, infatti, le coppie di personaggi che abbiamo richiamato sono effettivamente *opposte*, antinomiche, essi rappresentano due atteggiamenti estremi della vita che si risolvono entrambi in un fallimento. Il Buono non è amato da tutti, anzi, « – delle due metà è peggio la buona della grama, – si cominciava a dire a Pratofungo»³⁴⁶. Calvinò riesce a trasferire la complessità dell'individuo incompleto, dilaniato, nella rappresentazione delle due metà, anche grazie ad alcuni accorgimenti: rompendo la tradizione, sceglie il colore bianco, segno di bontà, per la parte sinistra e associa alla destra, invece, il colore nero, indice di malvagità (con tanto di ammiccamenti politici, naturalmente). La narrazione calviniana, spezzando i luoghi comuni, diventa angolo sicuro dove il lettore può rifugiarsi e comprendere che il mondo non è diviso nettamente in ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, ma che è lecito sentirsi confusi, buoni e cattivi al tempo stesso, propensi a far del bene ma anche, talvolta, un po' misantropi.

Al contrario del *Sentiero dei nidi di ragno*, dove il piano della riflessione e quello delle considerazioni dell'autore sono inseriti in un unico capitolo, qui lo scrittore riesce a combinare insieme le due istanze, quella narrativa e quella riflessiva, che culminano nei due discorsi del Gramo e del Buono. Questi, ancora una volta in barba a qualsiasi luogo comune, appaiono quasi un elogio del dimidiamento, la dimostrazione d'aver accettato le spinte opposte presenti

³⁴⁵ Cfr. I. Calvino, *Lettera a Carlo Salinari* (1952), in Id., *Lettere*, cit., pp. 353-355.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 435.

nell'individuo. Claudio Milanini, nel suo saggio *Le metafore dei Nostri antenati*, ricorda come Calvino abbia fissato su carta alcune espressioni che fanno parte dell'uso comune: "comportarsi come un mezzo uomo", "starsene sospesi", "essere vuoti dentro"³⁴⁷. A quest'elenco, forse, potremmo aggiungere anche "il giusto sta nel mezzo", come cercano di dirci le due metà di Medardo.

Così si potesse dimezzare ogni cosa intera [...], così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante interezza. Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso, e te l'auguro, ragazzo, capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa³⁴⁸.

Sembra quasi, questo, l'augurio di Calvino ad ogni giovane lettore della trilogia: ritrovare la propria essenza non prima di essersi persi, di essersi dilaniati, di aver lasciato indietro una parte di sé. La ricerca dell'identità, infatti, non è questo scavo, questo buttar via ciò che non serve più, il superfluo, e lasciare spazio solo all'essenziale? Calvino intende la sua scrittura proprio in questi termini, e non ci meraviglia l'analogia con la vita reale, in uno scrittore che dedica la sua intera esistenza alla dolorosa, complessa definizione della propria identità attraverso la narrazione. «Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso è l'uomo contemporaneo; Marx lo disse "alienato", Freud "represso"; uno stato d'antica armonia è perduto, a una nuova completezza s'aspira. Il nocciolo ideologico-morale che volevo coscientemente dare alla storia era questo»³⁴⁹, scrive Calvino nella nota alla trilogia.

Ancora più sorprendente, inoltre, è la riflessione del narratore fanciullo che segue le parole del Gramo: ci si aspetterebbe che egli non comprenda le farneticazioni dello zio, che ne resti indifferente. Invece si sente toccato, turbato: «da qualsiasi parte mi voltassi, Trelawney, Pietrochiodo, gli ugonotti, i lebbrosi,

³⁴⁷ Cfr. C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit., p. 38.

³⁴⁸ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, cit., p. 403.

³⁴⁹ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1211.

tutti eravamo sotto il segno dell'uomo dimezzato». Egli comprende, infatti, che la realtà di ogni essere umano è quella, a un certo punto, di sentirsi divelto dalle proprie radici, di combattere per l'interezza e scoprirsi comunque incompleto e, alla fine, accettare la propria manchevolezza, non in modo rassegnato, ma con la serena *ostinazione* di chi continua a tendere verso la completezza.

Questo è il buono dell'esser dimezzato: capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo, e mi muovevo sordo e incomunicabile tra i dolori e le ferite seminati dovunque, là dove meno da intero uno osa credere. Non io solo, Pamela, sono un essere spaccato e divelto, ma tu pure e tutti. Ecco io ora ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo: quella con tutte le mutilazioni e le mancanze del mondo³⁵⁰.

Ecco l'altra faccia del dimezzamento, quella rivelata dal Buono: riuscire a percepire profondamente anche le mancanze degli altri e averne *compassione*, non ribrezzo, perché in esse si specchiano anche le nostre. Questo è un messaggio fondamentale che Calvino sceglie di affidare alle parole di un giovane, il quale, scoprendosi incompleto, riesce non solo a comprendere sé stesso nel profondo, ma anche a *vedere* realmente chi gli sta intorno, aprendo la sua egoistica esistenza all'attenzione verso l'altro. In tal senso, la narrazione è il cannone che spacca in due il lettore, mettendolo di fronte all'ambivalenza del reale, scoprendo la carne viva della sua essenza, poiché il cammino per la scoperta di sé non è mai semplice, mai privo di cadute, bensì doloroso, intriso di sofferenza. Infatti, come suggerisce lo scrittore attraverso le parole del nipote di Medardo, «è chiaro che non basta un visconte completo perché diventi completo tutto il mondo»³⁵¹: forse qui Calvino vuole dirci che non basta una storia, un'improbabile operazione chirurgica e un maldestro tentativo di conciliare due spinte opposte, per rimediare all'incompletezza dell'uomo contemporaneo. Possiamo, tuttavia, discernere in che modo orientare queste spinte, se in una tensione positiva di ricerca e vita, oppure un'involuzione negativa di morte e distruzione: sta a noi *scegliere. I nostri*

³⁵⁰ I. Calvino, *Il visconte dimezzato*, cit, pp. 421-422.

³⁵¹ *Ivi*, p. 443.

antenati, in qualche modo, presentano al loro interno «una sorta di climax dell'*autodeterminazione* dei protagonisti. Medardo, colpito da una palla di cannone, subisce il dimidiamento, anche se poi [...] riesce a farne lo strumento di una migliore comprensione del mondo»³⁵². *Il visconte dimezzato* si chiude con la speranza che l'individuo possa essere protagonista della propria vita, *scegliendo* di non arrendersi al vortice distruttivo in cui potrebbe incappare proprio perché dilaniato. Infatti, come rimarca anche Marnie Campagnaro,

nel ritrarre l'uomo contemporaneo egli ci appare inesorabilmente abitato da pulsioni opposte: tali tensioni necessitano di essere governate, perché altrimenti conducono l'individuo ad una grande sofferenza, al dilaniamento del proprio essere. La maturazione dell'io consiste, dunque, nella capacità di non soffocare tali tendenze aggressive ma di orientarle, dirigerle positivamente verso uno sviluppo più equilibrato della propria personalità³⁵³.

Il lettore e il narratore, dunque, si riscoprono parte dello stesso processo di formazione personale, che si intreccia e prende vita proprio grazie al racconto: il narratore, infatti, sceglie di raccontare proprio quella storia, distaccandola dalla molteplicità delle storie possibili, operando una selezione tra quelle che gli stanno più a cuore e quindi, in fin dei conti, raccontando la propria storia; il lettore, invece, come a simulare un passaggio di testimone, accoglie la narrazione che gli viene consegnata e da essa continua a dipanare la propria vita, anche *in virtù* di ciò che è stato appena raccontato. «La vita umana ha di per sé la forma di una storia, che comincia con la nascita e finisce con la morte [...]. Qualsiasi definizione di una persona reca implicitamente una biografia»³⁵⁴: le storie sono fiumi in piena che attraversano l'esistenza del genere umano, trascinando con sé i detriti, le cose da buttare, e lasciando solo ciò che è necessario, *essenziale*, ovvero ciò che appartiene all'*essenza* dell'uomo. E, in fin dei conti, potremmo dire che *Il visconte dimezzato* non è altro che il racconto dell'incompletezza dello scrittore stesso, e che

³⁵² M. Barengi, *Six memos for the next decennium*, cit., p. 101 (c.vo mio).

³⁵³ M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit., p. 126.

³⁵⁴ I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 401.

Medardo diviso in due non esprime soltanto la tensione dell'autore verso la completezza [...] ma anche la sua voglia di vivere più vite diverse e inconciliabili, di assumere più identità, di sviluppare fino agli esiti più radicali ogni singola parte di sé e del proprio carattere come se fosse un io indipendente. Questa molteplicità la ritroviamo in tutta l'opera di Calvino e anche nelle testimonianze di chi lo ha conosciuto³⁵⁵.

Una molteplicità che lo mette di fronte a due possibilità: lasciarsi sopraffare dalle troppe strade che gli si aprono davanti, oppure attingere ad esse facendone una ricchezza per la propria personalità. Possiamo dire con certezza, ripercorrendo la sua opera letteraria, che Calvino sceglie sempre la seconda.

Il visconte dimezzato è anche, più in generale, il racconto dell'uomo contemporaneo nel periodo storico in cui l'autore scrive, un uomo in trappola, che fa fatica ad individuare la direzione del proprio destino, che manca di autodeterminazione³⁵⁶ e, per questo, è in bilico tra le pulsioni opposte che avverte nel suo intimo. Lo scrittore, infatti, non cessa mai di riferirsi ad un orizzonte 'reale': «nel 1951 Calvino resta convinto che il suo compito sia scrivere il romanzo realistico e non la fiaba "d'evasione", ma già in lui si insinua il dubbio che quella responsabilità e quell'impegno altro non siano che fuochi fatui»³⁵⁷.

Cosa ci rimane oggi di una storia di dimidiamento? L'uomo contemporaneo ha raggiunto una qualche completezza, un'armonia con sé stesso, o è ancora incompleto, insoddisfatto, manchevole?

[La] vera integrazione umana non è in un miraggio di indeterminata totalità o disponibilità o universalità ma in un approfondimento *ostinato* di ciò che si è, del proprio dato naturale e storico e della propria scelta volontaria, in un'autocostruzione, in una competenza, in uno stile, in un codice personale di regole interne e di rinunce attive, da seguire fino in fondo³⁵⁸.

³⁵⁵ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 256-257.

³⁵⁶ Cfr. M. Barengi, *Six memos for the next decennium*, cit.

³⁵⁷ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 258.

³⁵⁸ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1213 (c.vo mio).

È questo il filo, il tema narrativo che lega il primo romanzo della trilogia al *Barone rampante*: un individuo che si pone una regola e decide di seguirla con tutte le sue forze, fino alla fine dei suoi giorni, con *ostinata* autodeterminazione. Nessun lieto fine, per questa fiaba: la sospensione e l'incompletezza che permeano la vita dell'uomo si trasferiscono anche agli intrecci narrativi.

Tuttavia, sappiamo che non dobbiamo cercare di interpretare troppo a fondo il mito (o la fiaba, che è lo stesso³⁵⁹) poiché ogni interpretazione lo impoverisce e lo soffoca³⁶⁰, e così lasciamo che la trama del *Visconte* trattenga il suo significato tra le righe, pronta a dischiudersi ad ogni lettura, come un fiore che, a poco a poco, apra tutti i suoi petali per svelarne il cuore.

³⁵⁹ Cfr. V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit.

³⁶⁰ Cfr. I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit.

2.2.2 *Il barone rampante*: una lezione di ostinata leggerezza

«Ora il viaggio tra le fiabe è finito, il libro è fatto [...]: riuscirò a rimettere i piedi sulla terra?»³⁶¹: questo è l'interrogativo che Calvino pone a sé stesso quando, nel 1956, chiude le *Fiabe italiane*; interrogativo che fa il paio con la dispettosa, perentoria esclamazione del barone Cosimo Piovasco di Rondò, in risposta alla minaccia del padre: «e io non scenderò più!»³⁶². Una narrazione, *Il barone rampante*, che prosegue a distanza da terra, eppure così intrisa di rimandi alla situazione storica e politica del periodo come pochi scritti calviniani. «Anche qui la data di composizione illumina sullo stato d'animo. È un'epoca di ripensamento del ruolo che possiamo avere nel movimento storico, mentre nuove speranze e nuove amarezze si alternano»³⁶³; sono anni in cui lo scrittore ligure ripercorre tutte le scelte operate fino a quel momento, anni di dolorosi cambiamenti, di crescente consapevolezza, di rinunce e prese di posizione. Calvino abbandona il Partito comunista italiano nell'agosto del 1957, ma non lo fa in sordina. Chiede, infatti, alla Segreteria del partito di pubblicare la lettera sull'«Unità», affinché siano chiare a tutti i suoi compagni le ragioni di tale decisione:

non intendo affatto abbandonare la mia posizione d'intellettuale militante, né rinnegare nulla del mio passato. Ma credo che nel momento presente quel particolare tipo di partecipazione alla vita democratica che può dare uno scrittore e un uomo d'opinione non direttamente impegnato nell'attività politica, sia più efficace fuori dal Partito che dentro³⁶⁴.

Il barone rampante, dunque, si profila anche come racconto di un certo periodo, come risposta calviniana al succedersi di eventi che appaiono sempre più complessi, discutibili, nei quali egli non riesce più ad immedesimarsi. Un libro

³⁶¹ I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, cit., p. XIII.

³⁶² I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 559.

³⁶³ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1213.

³⁶⁴ I. Calvino, *Lettera alla segreteria del Partito comunista italiano (1957)*, in Id., *Lettere*, cit., p. 504.

aeriforme, frondoso³⁶⁵, che articola la sua centralità attorno ad «una scelta di solitudine, una presa di distanza, che senza dubbio trae origine dal profondo disagio verso la politica attiva»³⁶⁶.

L'elemento naturale, arboreo, è da sempre presente nella narrativa calviniana: come abbiamo evidenziato più volte nel corso di questa analisi, infatti, le storie che si snodano per boschi e foreste sono frequentissime soprattutto nella prima fase della sua opera letteraria. Dal *Sentiero dei nidi di ragno*, a numerosissimi racconti di *Ultimo viene il corvo*, fino ad arrivare all'intera trilogia araldica. Tuttavia, *Il barone rampante* rappresenta il momento culminante, in cui la natura intricata della Riviera ligure diventa coprotagonista della decisione presa da Cosimo: «c'è, quasi nascosto dentro il libro, un altro libro più sommerso, di nostalgica evocazione d'un paesaggio, o meglio: di ri-invenzione d'un paesaggio attraverso la composizione, l'ingrandimento, la moltiplicazione di sparsi elementi di memoria»³⁶⁷. La memoria, il ricordo, l'eredità genitoriale sono aspetti che si intrecciano nella narrazione, in una trama fortemente evocativa, carica di un'essenza autobiografica, che scopre in maniera evidente il legame fortissimo di Calvino con i luoghi della sua infanzia. Non sorprende, ad esempio, che il nome per intero, ormai dimenticato, dell'abitazione di famiglia fosse 'Villa Meridiana Rondò'. Un ritorno alle sue origini, dunque, uno sguardo a quella natura che per Calvino è metafora dei suoi sogni giovanili, una distesa di desideri che, ripercorrendo l'entroterra fino alla costa, vanno ad infrangersi sulla riva del mare e lì, in un'eco anderseniana, si trasformano in spuma (quando i personaggi del romanzo stanno in silenzio, infatti, possono udire, da lontano, «nel cavo più profondo dell'orecchio l'ombra di un mugghio o murmure: era il mare»³⁶⁸). Rinunciando alle speranze di fare della letteratura una modalità comunicativa politica, che gli permettesse di intervenire direttamente nella società, Calvino ritrova il senso della sua scrittura nei ricordi d'infanzia, aggrappandosi ai rami robusti della sua memoria. In una lettera a Giovanni Falaschi di molti anni dopo,

³⁶⁵ Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit.

³⁶⁶ M. Barengi, *Calvino*, cit., p. 34.

³⁶⁷ I. Calvino, *Presentazione*, in Id., *Il barone rampante*, Mondadori, Milano 2013, p. IX.

³⁶⁸ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 620.

nel 1971, parlerà del rapporto con un paesaggio come rapporto con il mondo³⁶⁹. È questo che leggiamo tra le righe del *Barone*: la difficile convivenza con un mondo pieno di contraddizioni, dal quale ormai il Calvino maturo ha preso le distanze, in una relazione attiva ma distaccata, esteriore e, per questo, più obiettiva con la realtà politica e sociale in cui agisce.

«La guerra partigiana si svolgeva negli stessi boschi che mio padre m’aveva fatto conoscere fin da ragazzo; approfondii la mia immedesimazione in quel paesaggio, e vi ebbi la prima scoperta del lancinante mondo umano»³⁷⁰, scrive l’autore nel 1960. Ritornare al paesaggio ligure, agli arborei ricordi che si snodano attraverso i boschi della Riviera, significa allora tornare all’essenza calviniana più vera, più intima; un’essenza alla quale egli si rivolge nell’esigenza di fare ordine rispetto alla situazione che sta affrontando. Poiché narrare è sempre un esercizio di memoria, è sempre raccontare ciò che sta a *cuore*: in tal senso potremmo quasi utilizzare il verbo *ricordare* come sinonimo di ‘narrare’, rammentando l’etimologia che ne indica l’origine dal sostantivo latino *cor, cordis*, cuore. In antichità, infatti, si pensava che il luogo fisico, il contenitore delle memorie, fosse proprio il cuore. Calvino, dunque, *ricorda*, torna all’essenza della sua identità, all’infanzia, ai posti in cui è stato fanciullo, perché è consapevole di appartenervi.

Pur essendo nato a Santiago de Las Vegas, infatti, all’inizio di ogni autobiografia scrive sempre di essere nato a Sanremo. Nel corso della sua vita, inoltre, non riuscirà mai a sentirsi a casa in una città che non sia quella natale, anche se, nei brevi momenti in cui vi farà ritorno, proverà poi insofferenza e dolore per i brutali cambiamenti che la interesseranno: come molti uomini e donne che, dopo essersi recati nei luoghi d’infanzia, rimangono turbati poiché *li ricordavano diversi*.

Eppure, a scrivere storie ambientate in Riviera le immagini mi venivano nette, precise, mentre a scrivere storie della civiltà industriale tutto riusciva più sfocato, biancastro. È che si racconta bene di ciò che si è lasciato alle

³⁶⁹ Cfr. I. Calvino, *Lettera a Giovanni Falaschi* (1971), in Id., *Lettere*, cit.

³⁷⁰ I. Calvino, *Eremita a Parigi*, cit. p. 19.

spalle, che rappresenta qualcosa di concluso (e poi si scopre che non è concluso affatto)³⁷¹.

Calvino racconta bene ciò che ricorda dei luoghi che ha lasciato, ma che nelle pieghe della sua mente rimarranno sempre come quelli di una volta, quando bambino, fanciullo, ragazzo giocava, si nascondeva, combatteva negli anfratti della sua amata terra.

Tuttavia, «quello di chi ha scelto gli alberi è anche un mondo che non può non essere modellato dal vuoto, che sempre si sfida e mai si può ignorare»³⁷²: lo scrittore sanremese, infatti, non smette mai di sfidare il *labirinto* del reale, pur tenendosene a debita distanza, pur guardandolo dall'alto; anzi, forse è proprio da questa nuova lontananza che scaturisce una nuova forza, un'energia che gli permette di non arrendersi, di non piegarsi agli eventi. Ci sembra, quindi, che il profilo di Cosimo corrisponda, per molti versi, a quello dello scrittore: come il barone «s'afferrò al ramo sopra di sé, s'arrampicò, si spostò nella parte più frondosa, passò su un altro albero, disparve»³⁷³, così anche Calvino si aggrappa ai rami più robusti e si erge, si innalza a guardare dall'alto non con superiorità, ma con l'atteggiamento un po' stanco di chi ha capito che, per vederci più chiaro, è meglio tirarsi fuori dal magma, prima di rimanere troppo invischiati. Non bisogna dimenticare, infatti, che, mentre l'autore ligure dava alle stampe *Il barone rampante*, stava curando la pubblicazione di un altro racconto apparentemente distante da quelle ariose atmosfere fiabesche: *La speculazione edilizia*, in realtà, è il risvolto neorealista e *passivo* della medesima, fortissima istanza. Come sottolinea Mario Barenghi, infatti,

comune [...] è il sentimento ispiratore: la delusione per il tramonto delle speranze di rigenerazione della società e della cultura italiana, la disaffezione per la lotta politica, l'incapacità di riconoscersi nelle trasformazioni sociali in atto, e insieme l'incapacità di rassegnarsi. [...] A differenza di Cosimo,

³⁷¹ *Ivi*, p. 132.

³⁷² B. Falcetto, *Avventure della visione. Spazio ed effetti di lettura nel Barone*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019.

³⁷³ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 570.

che dà un senso alla propria vita salendo sull'elce, Quinto si muove solo in orizzontale, senza mai staccarsi da terra³⁷⁴.

È sempre un difficilissimo rapporto con il paesaggio della sua infanzia, con i luoghi in cui era cresciuto, il filo dal quale si snoda la narrazione che, tuttavia, allontanandosi dalle ambientazioni del *Barone*, trasmette un senso di oppressione e chiusura. Quasi che il cemento utilizzato per costruire i palazzi pietrificati anche le parole sulla pagina: «la vista d'un paese ch'era il suo, che se ne andava così sotto il cemento, senz'essere stato da lui veramente posseduto, pungeva Quinto»³⁷⁵. Le due opere sono antinomiche, mettono in luce due atteggiamenti opposti, ricchi di implicazioni politico-esistenziali: partecipazione e straniamento³⁷⁶.

Che cos'è *Il barone rampante*? Un romanzo storico, un racconto filosofico, un *pastiche* storico-letterario? Sicuramente ingloba tutti questi generi e, tuttavia, non si esaurisce in essi. Trova la sua vitalità tra quegli scaffali e quelle letture della fanciullezza, brulicanti di personaggi e casi paradossali: nei tentativi ben riusciti di vivere sugli alberi da parte di Cosimo intravediamo l'inventiva e il rapporto con la natura del Robinson di Defoe; nell'ostinazione a non perdere la scommessa fatta con i terricoli, quella di non scendere più, scorgiamo le trame del racconto verniano *Il giro del mondo in ottanta giorni*; nella struttura del romanzo, e nell'arco della vita di Cosimo, riecheggiano riferimenti alle *Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo³⁷⁷. Calvino, dunque, durante la scrittura, affonda nel suo passato, nei ricordi letterari d'infanzia, sfiorando con l'immaginazione i dorsi dei libri riposti con cura tra il legno degli scaffali, non senza una certa nostalgia³⁷⁸, «un sentimento fatto di timidezza, orgoglio, solitudine e

³⁷⁴ M. Barenghi, *Calvino*, cit., pp. 41-43.

³⁷⁵ I. Calvino, *La speculazione edilizia*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 783.

³⁷⁶ Cfr. M. Barenghi, *Note e notizie sui testi: Il barone rampante*, in I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, cit.

³⁷⁷ Cfr. I. Calvino, *Presentazione*, in Id., *Il barone rampante*, cit.

³⁷⁸ Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit.

puntiglio»³⁷⁹, di chi è deluso dalle passate speranze per una società e una cultura nuove.

«Fu il 15 di giugno del 1767 che Cosimo Piovasco di Rondò, mio fratello, sedette per l'ultima volta in mezzo a noi»³⁸⁰. Questa volta possiamo certamente affermare che lo scrittore è riuscito a rispondere al principio di esattezza, che illustrerà molti anni più tardi nelle *Lezioni americane*. Nulla è vago, infatti, in questo incipit: il romanzo si apre proprio con una data, che vuole testimoniare l'appartenenza della narrazione a *quel* contesto storico, l'aderenza, nel corso della trama, di personaggi ed eventi ad una cornice precisa. In tal senso, indubbiamente queste osservazioni si discostano dalle riflessioni sul *Visconte dimezzato*, dove la *vaghezza* faceva da padrona, e i caratteri del racconto erano immersi in una sorta limbo storico.

La lettura delle prime righe del *Barone*, dunque, ci suggerisce la volontà dello scrittore di fissare il racconto ad un'epoca storica: in realtà, Calvino forse sta silenziosamente ammonendo il lettore, invitandolo a considerare, invece, il contesto in cui prende vita la storia di Cosimo Piovasco di Rondò (la fine degli anni '50). Tra i tre racconti della trilogia, infatti, *Il barone rampante* è quello che più si intreccia agli eventi del suo tempo, che ricalca una vena fortemente autobiografica, la quale riemerge a tratti, lasciandosi intravedere tra le fronde degli alberi di Ombrosa.

In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l'opera di Calvino. In entrambe le situazioni estreme l'uomo è mutilato, e si tratta di ricomporlo, ciò che non può avvenire che nella favola³⁸¹.

Attraverso la narrazione fantastica, dunque, lo scrittore racconta la fatica di mantenere una posizione di distanza, eppure di vigilanza e presenza attiva, rispetto allo scorrere degli avvenimenti. I tempi, purtroppo, sono cambiati, e «tra

³⁷⁹ Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 570.

³⁸⁰ Cfr. *Ivi*, p. 549.

³⁸¹ C. Cases, *Calvino e il pathos della distanza*, Einaudi, Torino 1987, p. 160.

conoscere il mondo e cambiarlo, cent'anni fa pareva ci fosse solo un breve salto; adesso pare si sia perso ogni rapporto fra i due termini»³⁸², osserva amaramente Calvino nel 1960.

Come non ritrovare una grande somiglianza tra l'arrampicarsi di Cosimo su per l'elce e la decisione presa dallo scrittore di uscire dal Pci? Egli stesso, che in età più matura si rispecchierà maggiormente in Biagio³⁸³, il fratello narratore che osserva dal basso, chiarisce quanto in effetti si identifichi nella sagoma del barone, quanto, anzi, fosse anche troppo affezionato, *preso* dalla scrittura della storia: «stava succedendo con questo personaggio qualcosa per me d'insolito: lo prendevo sul serio, ci credevo, m'identificavo con lui»³⁸⁴. Mentre riflette sulla propria narrazione, lo scrittore fa chiarezza su uno dei processi più comuni ed anche essenziali della lettura: la possibilità che possiamo specchiarci in uno dei personaggi del racconto, riconoscerci in lui e, finalmente, ritrovarci. *Il barone rampante* è un racconto molto evocativo: il lettore in formazione, senza dubbio, può trovare spunti, snodi del testo, grazie ai quali ragionare, fra le tante suggestioni ricevute, sullo slancio verso l'autonomia che attraversa tutta la prima parte del libro, e che è un'istanza rappresentativa di ogni soggetto che cresce.

È curioso che Calvino, per riflettere sulla sua situazione presente, si rivolga con tanta fiducia e intensità ai ricordi d'infanzia, non per scappare ma quasi per ripercorrere con sapiente e rassegnata consapevolezza il sentiero che lo ha condotto fin lì:

così la fuga dal presente verso la rievocazione del mondo infantile si salda a un radicamento nel presente, che chiama a render conto di quel che si è imparato vivendo. A trentatré anni, mentre la spinta vitale della giovinezza è ancora forte, l'Autore sente la prima illusione d'una maturità, d'una conquista d'esperienza³⁸⁵.

Egli vedeva nella dimensione narrativa della fiaba uno dei pochi baluardi di verità che riesca ancora ad offrire una valida modalità di lettura e interpretazione

³⁸² I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 52.

³⁸³ Cfr. I. Calvino, *Sono nato in America*, cit.

³⁸⁴ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1214.

³⁸⁵ Cfr. I. Calvino, *Presentazione*, in *Il barone rampante*, cit., p. X.

del reale, e, nuovamente, non possiamo negare il legame strettissimo che Calvino scorge tra la vita e le pagine dei suoi libri, tanto da affidare ad essi le sue vicende più dolorose. È ciò che si aspetta di ritrovare attraverso la lettura: una connessione con il vissuto dello scrittore che alimenti quell'invisibile filo che li lega, chi scrive e chi legge, narratore e ascoltatore, replicando un rapporto che risale alla notte dei tempi e giunge fino a noi.

Le letture e le esperienze di vita non sono due universi ma uno. Ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse. Che i libri nascano sempre da altri libri è una verità solo apparentemente in contraddizione con l'altra: che i libri nascano dalla vita pratica e dai rapporti tra gli uomini³⁸⁶.

Anche il secondo capitolo della trilogia araldica ha origine da un'immagine: un ragazzo che sale sugli alberi e vi rimane per tutta la vita. È singolare che la scelta di Calvino cada proprio sul figlio di un barone e non, per esempio, su uno dei monelli che rubano la frutta e che sono tanto amici di Violante, marchesa d'Ondariva. Forse narrare di Cosimo ha reso l'immagine ancor più memorabile: egli non è, infatti, un ragazzino del popolo, abituato ad arrampicarsi sugli alberi e a vivere tra disagi e privazioni, ma un personaggio che, proprio per il suo status, mai avrebbe dovuto compiere simili bravate, figuriamoci rimanere tra i rami per tutta la vita. Calvino ci consegna una narrazione in cui un bambino prende una decisione in netto contrasto con gli ordini genitoriali e riesce a rispettarla fino alla morte, suggerendo al giovane lettore l'importanza di perseguire ciò in cui si crede e di arrivare dolorosamente a definire la propria identità. E se c'è riuscito Cosimo, che era costretto da regole e rigidi schemi di comportamento più di qualsiasi altro ragazzino della sua età, allora può riuscirci qualunque *ostinato* bambino. (In)avvertitamente, lo scrittore ligure regala di nuovo voce all'infanzia, alla scelta di Cosimo che, lungi dall'essere un *capriccio* (termine spesso utilizzato per definire le proteste dei bambini), diventa invece una decisione di vita a cui egli resta fedele. Sono proprio coloro da cui meno ce lo aspetteremmo (i bambini, i

³⁸⁶ I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 1194-1195.

ragazzi) a sorprenderci, perché in grado di decidere per sé stessi: Calvino non mette in dubbio nemmeno per un istante la serietà della decisione di Cosimo o la sua maturità cognitiva nel giungere a tale risoluzione, anzi, colora di una *dignità* assoluta il gesto che a noi adulti appare *infantile*.

L'immagine, tuttavia, acquista importanza anche per un'altra ragione, poiché si inserisce nel repertorio del potenziale, dell'ipotetico³⁸⁷: e non c'è nessuno che vive *proiettato* verso il futuro più del soggetto in formazione. Tuttavia, Calvino, sotto lo pseudonimo di Tonio Cavilla, nella Prefazione all'edizione scolastica del romanzo, scrive:

Il barone rampante non fu scritto espressamente per un pubblico di giovanissimi; ma la sua filiazione dai classici della fanciullezza, il caleidoscopio avventuroso, lo sfondo storico, la chiarezza e precisione della scrittura, la vena moraleggiante, erano altrettante ragioni che spingevano il libro a cercare il suo pubblico anche tra i ragazzi³⁸⁸.

Ci sembra quasi che le caratteristiche elencate ricalchino i tratti propri di un libro per ragazzi evidenziati da Paul Hazard e Olindo Giacobbe, in *Uomini, ragazzi e libri*, quando scrivono che «per letteratura infantile s'intende l'insieme di quelle pubblicazioni che per semplicità ed immediatezza d'espressione e di forma, per calore di sentimento e per vivezza d'intreccio sembrano particolarmente adatte a suscitare l'interesse e ad afferrare l'attenzione dei ragazzi e degli adolescenti»³⁸⁹.

Il secondo volume della trilogia araldica segue le orme del *Visconte dimezzato*, proseguendo sulla scia della fiaba a carica realistica; inoltre, narrando quasi l'intera esistenza di Cosimo Piovasco di Rondò diventa «metafora anche tragica della vita, nella sua complessa evoluzione dall'infanzia all'età adulta. Modello, dunque, che se è strettamente significativo sotto il profilo educativo, è altresì modello d'identificazione, di proiezione di quella critica età, vissuta in

³⁸⁷ I. Calvino, *Visibilità*, in Id., *Lezioni americane*, cit, p. 92.

³⁸⁸ I. Calvino, *Presentazione 1965 all'edizione scolastica del Barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 1230.

³⁸⁹ O. Giacobbe, *Sommario di letteratura infantile*, in P. Hazard, *Uomini, ragazzi e libri. Letteratura infantile*, Armando Editore, Roma 1958, p. 151.

conflittualità con il mondo degli adulti»³⁹⁰. La riflessione di Flavia Bacchetti sottolinea nuovamente una peculiarità fondamentale dei *Nostri antenati*: la capacità di offrire ai giovani lettori in formazione modelli nei quali rispecchiarsi, utilizzando la delicatezza propria della dimensione fiabesca. Essa, infatti, consente allo scrittore di non fornire una descrizione della realtà a tutto tondo, sulla scia dei grandi romanzi ottocenteschi (Calvino, a tal proposito, rifiuterà sempre la caratterizzazione psicologica dei suoi personaggi), ma di ricorrere a semplificazioni paradigmatiche. Ancora una volta la fiaba gli viene in aiuto, permettendo di regalare al giovane lettore una narrazione che sembra cucita su misura per lui.

Della vita interiore, [Calvino] lascia affiorare pienamente sulla pagina poche sensazioni elementari: la solitudine, la paura, l'ansia, l'aspirazione alla felicità, l'attrazione mista a diffidenza verso l'altro sesso, lo smarrimento provocato da quei fantasmi dell'immaginazione che insidiano la nostra identità mettendo in crisi il nostro stesso vitalismo biologico... Sensazioni essenziali, di volta in volta riportate «allo stato puro», fatte riemergere con la massima intensità dal magma della coscienza e dell'inconscio³⁹¹.

I tratti della narrazione, infatti, vengono fuori con chiarezza e precisione illuminanti, gettano luce sul carattere e sulle emozioni semplici dei personaggi; emozioni che consentono una facile comprensione del racconto da parte dei bambini e degli adolescenti e, di conseguenza, un'immediata immedesimazione nelle figure di Medardo, Cosimo, Pamela, Rambaldo, Viola, Torrismondo. A tal proposito, infatti, Bruno Bettelheim afferma: «la fiaba è il sillabario mediante il quale il bambino impara a leggere la propria mente nel linguaggio delle immagini, l'unico linguaggio che sia permesso di comprendere prima del raggiungimento della maturità intellettuale»³⁹². Poiché *Il barone rampante* è costruito intorno ad un'immagine fortemente evocativa, non ci sorprende che, pochi anni dopo la

³⁹⁰ F. Bacchetti, *Calvino e Rodari: la scrittura come logica della fantasia*, in «Studi sulla formazione», n. 1, 2000, p. 37.

³⁹¹ C. Milanini, *Introduzione*, in *Romanzi e racconti*, cit, p. XLVII.

³⁹² B. Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit. p. 157.

pubblicazione, compaia nello scaffale della letteratura per ragazzi: la potenza delle immagini calviniane riecheggia sapientemente il sillabario fiabesco. Lo scrittore, infatti, cura due edizioni ridotte del romanzo: la prima esce nel 1959, con le illustrazioni di Maria Enrica Agostinelli, nella collana «Libri per ragazzi»; la seconda (precedentemente citata), invece, nel 1965 con prefazione e note dell'autore, fra le «Letture per la scuola media».

La destinazione al giovane pubblico, dunque, è riconosciuta sin dall'inizio, messa in risalto anche questa volta da una presenza fanciulla che introduce il racconto: Biagio, fratello del baroncino, un piccoletto di otto anni, che tenta di star dietro a tutte le avventure di Cosimo con gli occhi all'insù e la meraviglia per una forza d'animo che non avrà mai il coraggio di imitare. Calvino non perde occasione per contrapporre le essenze contrastanti dei due personaggi: Cosimo e Biagio, l'uno bellicoso, intraprendente, desideroso d'autonomia, l'altro quieto, timoroso, riservato. Eppure entrambi accomunati da un'età, quella della fanciullezza, che il fratello maggiore pare abbandonare nel momento in cui si erge a rampare sugli alberi di Ombrosa: il primo momento in cui, in qualche modo, egli impone la sua identità anche a chi è adulto ed è investito dell'autorità genitoriale.

«La vita di Cosimo fu tanto fuori del comune, la mia così regolata e modesta, eppure la nostra fanciullezza trascorse insieme, indifferenti entrambi a questi roveli degli adulti, cercando vie diverse da quelle battute dalla gente»³⁹³, ricorda Biagio, richiamando alla mente del lettore che, in fin dei conti, anche Cosimo non è che un ragazzino dodicenne, il quale per la prima volta, dopo essere stato ammesso al desco genitoriale, contraddice l'autorità parentale in modo serio e perentorio, non disposto a cedere terreno. Tuttavia, Biagio utilizza anche un'altra espressione molto significativa, rammentando di come entrambi cercassero *vie diverse da quelle battute dalla gente*: è evidente che, tra queste righe, fa capolino il Calvino narratore, il quale di tanto in tanto spunta dai boschi narrativi per farsi riconoscere in un guizzo, in uno scippo della penna che, insofferente, si sottrae alla gabbia della carta: ritroviamo, infatti, quasi le stesse, esatte parole in una lettera del 1958 ad Armando Bozzoli, a cui racconta il significato del romanzo:

³⁹³ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 553.

Che idea della vita ho voluto esprimere con Cosimo? Ho voluto proporre una figura di uomo (di «intellettuale» se vogliamo) *impegnato*, che partecipa profondamente alla storia e al progresso della società, ma che sa di *dover battere vie diverse dagli altri*, come è destino dei non conformisti³⁹⁴.

Il racconto del barone Cosimo Piovasco di Rondò è una storia di disobbedienza che, però, si innesta in una fedele, ineccepibile obbedienza alla regola che egli ha scelto di perseguire, poiché, per lo scrittore ligure, «la disobbedienza acquista un senso solo quando diventa disciplina morale più rigorosa e ardua di quella a cui si ribella»³⁹⁵: in questa dichiarazione intravediamo, naturalmente, la sofferta decisione di uscire dal Partito comunista italiano e, insieme, l'ostinata attenzione di Calvino ai processi della storia e della società. Allo stesso tempo, tuttavia, se spostiamo il fuoco della riflessione sulla destinazione giovanile del romanzo, osserviamo un grande esempio di coerenza nella figura di Cosimo, che si consegna alle giovani generazioni lettrici quale prova tangibile di un diritto fondamentale: quello di esercitare il principio di autoaffermazione sulla propria vita³⁹⁶.

più del contenuto della decisione, che può anche essere casuale o arbitrario, importa la fermezza con cui viene osservata la regola di condotta che ci si è imposti: solo rinunciando a qualcosa si comincia a diventare qualcuno, e solo in tal modo le azioni compiute possono acquistare un valore rispetto alla vita collettiva³⁹⁷.

L'adolescente lettore, il soggetto in formazione segue con lo sguardo la vita del barone sugli alberi, e comprende che l'opposizione, la disobbedienza *matura* (non capricciosa, come quella di un infante) ha senso solo se corroborata e sostenuta da un comportamento di responsabilità e coerenza, che possa testimoniare la sua *avvenuta crescita*, la possibilità di dare credito alla sua parola, di credere alle sue affermazioni, di dare un *peso* alle azioni che compie. Qui c'è il salto essenziale tra

³⁹⁴ I. Calvino, *Lettera a Armando Bozzoli* (1958), in Id., *Lettere*, cit., p. 537 (secondo c.v.o mio).

³⁹⁵ I. Calvino, *Presentazione*, cit., p. X.

³⁹⁶ Cfr. M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit.

³⁹⁷ M. Barengi, *Calvino*, cit., p. 37.

semplice fanciullezza e adolescenza complessa: nella strenua risolutezza nell'essere fedele ai propri ideali, nella capacità di renderli parte *viva* della propria esistenza, di testimoniarli attraverso la propria vita e non tramite vuote parole. In tal senso potremmo quasi dire che Biagio non smette mai di essere un fanciullo, mentre Cosimo dice addio a quello status quando si alza e vede il mondo dall'alto degli alberi. «Non capivo che l'ostinazione che ci metteva mio fratello celava qualcosa di più fondo»³⁹⁸, pensa Biagio. Egli, infatti, non può capire, poiché concepisce l'opposizione al mondo adulto solo secondo quella cifra di capriccio e precarietà propria dell'infanzia, un'opposizione fatta di rimorso e pianti pieni di pentimento tra le braccia *ancora sicure* del genitore. E questa mancanza di comprensione si protrae fino alla sua maturità incompiuta, quando ripensa alla vita del fratello:

leggo, mi ci rompo la testa, ma le cose che voleva dire lui non sono lì, è altro che lui intendeva, qualcosa che abbracciasse tutto, e non poteva dirla con parole ma solo vivendo come visse. Solo essendo così spietatamente se stesso come fu fino alla morte, poteva dare qualcosa a tutti gli uomini³⁹⁹.

Potremmo dire che l'esistenza di Cosimo rimane ancorata ad una regola che è frutto di una disobbedienza giovanile, «una bizza estemporanea assunta poi come norma di vita»⁴⁰⁰; per cui, in questi termini, egli non va incontro ad alcuna evoluzione matura, la sua vita rimane incompleta, incompiuta, cristallizzata al momento in cui si è opposto alla volontà genitoriale: questa decisione lo ha definito completamente, Cosimo è l'espressione vivente dell'adolescenza, della giovinezza, inchiodato sugli alberi a causa della sua ostinazione e *grazie* ad essa.

Cosimo Piovasco cresce sull'albero, interagisce con le persone ed il territorio, diventa uomo, conosce amicizia, amore, arte, politica, diviene un intellettuale, un saggio, un coraggioso e lo fa rimanendo giovane, senza sedere al desco convenzionale, non accettando una identità che non sente

³⁹⁸ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 550.

³⁹⁹ *Ivi*, p. 773.

⁴⁰⁰ M. Barengi, *Six memos for the next decennium*, cit., p. 101.

propria. Cosimo dà ascolto alla propria inquietudine esistenziale, che non gli preclude la gioia o l'allegria, ma che al contrario permea tutta la sua vita di una partecipazione poetica e affettiva con il reale, dell'accettazione della propria "neotenia psichica", della propria incompiutezza, della propria condizione di straniero nel mondo⁴⁰¹.

Sembrerebbe, dunque, che l'immagine che possiamo mutuare dal *Barone* sia simbolo di gravità, pesantezza, costrizione a rimanere ancorati sulle fronde senza possibilità di cambiamento. Invece, ancora una volta Calvino ci stupisce ribaltando i termini della questione, così come aveva fatto con *Il visconte dimezzato*, dove le due metà incomplete conquistavano una consapevolezza nuova del mondo, proprio perché dimidiate. La situazione di Cosimo, che potrebbe essere interpretata secondo una stasi, uno stazionamento forzato a causa della decisione comunicata al padre, rivela al contrario un'anima dinamica, *leggera* e al tempo stesso ostinata, poiché l'ostinazione, come abbiamo già richiamato precedentemente, è uno dei motivi conduttori della trilogia, il *cuore* di ognuno dei romanzi araldici. «Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio»⁴⁰², dirà Calvino molti anni più tardi, durante la scrittura della sua prima lezione: volare in un altro spazio è quello che fa Cosimo quando il mondo adulto con il quale si interfaccia vuole pietrificare la sua essenza e la sua identità contro il suo volere, è quello che fa lo scrittore quando si accorge di dover cambiare prospettiva, di aver bisogno di guardare dall'alto per elevarsi al di sopra della falsa saggezza dei tempi:

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere

⁴⁰¹ M. Terrusi, *Eterni, fanciulli, alati: neotenia, leggerezza e letteratura per l'infanzia*, «Studi sulla Formazione», n. 20, vol. 2, 2017, p. 393.

⁴⁰² I. Calvino, *Leggerezza*, cit., p. 11.

la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero d'automobili arrugginite⁴⁰³.

È straordinario come Italo Calvino riesca a far apparire assolutamente *naturale* un rapporto ossimorico tra gravità e leggerezza: due concetti completamente opposti si dimostrano l'uno il contenitore dell'altro, quasi come se la levità fosse il cuore pulsante della gravità. Quest'ultima, forse, è sinonimo di quella ostinazione che sempre ritorna, è il nodo centrale di una *leggerezza pensosa* e non frivola: Cosimo diventa, così, immagine figurale di leggerezza pensosa, di levitazione ostinata, e ci insegna come, molto spesso, ciò che ci sembra più pesante, grave, non è altro che l'unica strada da intraprendere per imparare a saltare sugli alberi e trovare un'altra modalità di interpretazione del reale.

«*Il barone rampante* rappresenta un punto di tensione e libertà che, so fin d'ora, non raggiungerò mai più. Tutto quello che scriverò d'ora in poi sarà un tornare dentro le mie dimensioni. Quel salire sugli alberi è stata la mia ultima audacia»⁴⁰⁴: queste le riflessioni che Elsa de' Giorgi attribuisce allo scrittore, parole che confermano senza dubbio il valore profondo del romanzo nell'esprimere un atteggiamento, uno stato d'animo, una postura esistenziale nei confronti della realtà. Tale posizione ha origine proprio dal momento in cui Cosimo è ammesso alla tavola dei genitori, dunque quando i giorni dell'infanzia si sono ormai conclusi ed egli è considerato ufficialmente *cresciuto*, in grado di decidere per sé stesso. Tuttavia, proprio qui intravediamo la contraddizione: il Barone e la Generalessa impongono a Cosimo la loro autorità, nonostante non lo ritengano più un infante. Per tale motivo egli si ribella e sceglie di separare la sua sorte da quella dei suoi familiari⁴⁰⁵. Una decisione che influenzerà il resto della sua vita, una scelta di solitudine che certamente si rivelerà difficile, a tratti dolorosa, e che sottolinea in modo evidente lo stato d'animo dello scrittore in quel periodo storico:

⁴⁰³ *Ivi*, pp. 15-16.

⁴⁰⁴ E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, cit., p. 212.

⁴⁰⁵ Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, cit.

ho voluto esprimere anche un imperativo morale di volontà, di fedeltà a se stessi, alla legge che ci si è imposta, anche quando essa costa la separazione dal resto degli uomini. È un credo di individualismo? Direi che è l'affermazione che per essere veramente con gli altri bisogna non aver paura di trovarsi anche soli⁴⁰⁶.

Il barone rampante, infatti, al contrario del *Visconte dimezzato*, presenta un participio presente, e dunque attivo, nel titolo: un particolare che annuncia fin dall'inizio la postura del protagonista di questa narrazione. Un atteggiamento dinamico, che *non subisce*, come invece succede a Medardo, ma che *decide* il proprio destino: questa certamente è un'evoluzione significativa nel percorso di costruzione dell'identità disegnato dall'autore, nonostante esso sia comunque incerto, incompleto, manchevole.

Considerando tali aspetti, dunque, la narrazione che ci dona Calvino è un fortissimo spunto di riflessione per il soggetto in formazione: lasciare il desco genitoriale, separarsi dalla propria famiglia dal punto di vista psicologico è il primo passo verso il raggiungimento dell'autonomia: «per un giovane che si affaccia alla vita sociale è, innanzitutto, un benefico distanziamento dal proprio ambiente familiare, un prendere le distanze dalle comodità di una vita ordinaria per rendersi autonomo, per trovare il proprio posto nel mondo»⁴⁰⁷. Un messaggio essenziale che colpisce il lettore in formazione aiutandolo, ancora una volta, a rispecchiarsi nel flusso del racconto e a trarne elementi validi anche per la propria esistenza.

Operare un cambiamento nella distanza che c'è tra noi e gli altri significa anche cambiare prospettiva, ritrovare un equilibrio differente nella difficile relazione con il mondo, come accade al piccolo barone quando sale sugli alberi: «Cosimo era sull'elce [...]. Cosimo guardava il mondo dall'albero: ogni cosa, vista di lassù, era diversa, e questo era già un divertimento. [...] Cosimo vedeva questo e vedeva quello»⁴⁰⁸. Il suo punto di vista muta completamente, sembra

⁴⁰⁶ I. Calvino, *Lettera a Armando Bozzoli* (1958), cit., p. 537.

⁴⁰⁷ M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit., p. 129.

⁴⁰⁸ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., pp. 15-16.

quasi quello di un narratore onnisciente⁴⁰⁹ che riesce a vedere ogni cosa, anche l'incontro casuale di due esseri umani inconsapevoli di essere stati a pochi metri di distanza.

Inoltre, grazie alla diversa prospettiva, Cosimo si trova ad intrattenere rapporti con persone che probabilmente non avrebbe mai conosciuto, se non si fosse allontanato dal nido familiare: i piccoli vagabondi che, nonostante l'appartenenza ad una classe sociale diversa, rappresentano per lui il gruppo dei pari. Cosimo scopre altri aspetti della sua vita, prospettive che non aveva considerato fino a quel momento, e che riesce a ponderare appunto perché, imponendo la propria scelta, rinuncia a un'identificazione totale con l'autorità genitoriale. Se non fosse salito sugli alberi, infatti, avrebbe forse potuto, un giorno, vedere Violante, poiché figlia dei marchesi D'Ondariva, ma non i ladruncoli di frutta: il Barone padre non gli avrebbe mai permesso di avere contatti con la plebe. Invece egli fa esperienza del mondo, come qualsiasi ragazzo della sua età, e *sceglie* in completa autonomia di non avere a che fare con loro, poiché si percepisce diverso, scopre di non avere elementi in comune con il gruppo. Un meccanismo che, come sottolinea Mario Barenghi, è fondamentale nel percorso di crescita dell'essere umano: infatti, «decidere di situarsi a una certa distanza dalla realtà data significa investire energie, nel proprio rapporto con il mondo e con gli altri, sull'individuazione del giusto grado di lontananza o prossimità»⁴¹⁰. Distanziarsi non vuol dire isolarsi, rendersi estranei al mondo circostante; significa, invece, considerare, soppesare le possibilità di relazione da intrecciare, che non sempre traggono giovamento da una maggiore vicinanza: l'abilità dell'essere umano e qui, in particolare, del soggetto in formazione, sta proprio nel trovare un equilibrio tra tensione alla solitudine e necessità di relazionarsi con gli altri: «il distanziamento [...] permette di osservare ciò che accade intorno a noi con maggiore obiettività e spirito critico: un contatto troppo ravvicinato, per l'appunto, non aiuta a comprendere gli eventi, talvolta li deforma»⁴¹¹. Così, *Il barone rampante* diventa il romanzo di un difficilissimo rapporto da mantenere tra sé stessi e il pesante, vischioso magma

⁴⁰⁹ Cfr. F. Serra, *Per sempre lassù*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019.

⁴¹⁰ M. Barenghi, *Cosimo or 'Tis 250 Years Since*, cit., p. 20.

⁴¹¹ M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit., p. 129.

del reale, quasi l'enunciazione di una teoria della distanza⁴¹² che ritroviamo frammentata in tante affermazioni da parte di Cosimo, disseminate lungo capitoli: «Sì, ma sempre da un albero all'altro, senza mai toccar terra!»⁴¹³, risponde a Biagio; e, ancora, al padre: «Un gentiluomo, signor padre, è tale stando in terra come stando in cima agli alberi [...], se si comporta rettamente»⁴¹⁴.

Così il narratore lo osserva, pieno di meraviglia e stupore, poiché gli pare che il fratello abbia intrapreso la strada per un sorprendente mondo sconosciuto: «mi pareva che m'avesse aperto le porte d'un regno nuovo, da guardare non più con paurosa diffidenza ma con solidale entusiasmo»⁴¹⁵, «come se il suo occhio abbracciasse un orizzonte così largo da comprendere tutto»⁴¹⁶. Biagio guarda con ammirazione la nuova prospettiva di vita del fratello, che purtroppo non sarà mai capace di emulare, ma che seguirà sempre dal basso durante la sua modesta esistenza terrena.

I rapporti di Cosimo Piovasco di Rondò con i suoi familiari si colorano dell'insofferenza e incomunicabilità proprie di un'età in cui il soggetto in formazione muove i primi passi fuori dall'alveo sicuro della casa: «si sarebbe detto che la forza che lo spingeva, la sua passione dominante era pur sempre quella polemica con noi, il farci stare in pena o in rabbia»⁴¹⁷, riporta Biagio, riferendosi alla scelta ostinata del fratello.

Eppure, nonostante la narrazione si regga proprio sulla posizione contraria di Cosimo rispetto all'autorità patriarcale, le relazioni con i membri familiari occupano un ruolo significativo nella struttura del romanzo. Nella scrittura calviniana, infatti, è

emblematica la serie degli interni familiari: figli ribelli o vittime, madri opportuniste o impotenti a esternare la tenerezza che alberga nel loro cuore, matrigne o sorelle maggiori che incarnano l'archetipo della "cattiva madre",

⁴¹² Cfr. I. Calvino, *Sono nato in America*, cit., p. 291.

⁴¹³ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 571.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 608.

⁴¹⁵ *Ivi*, p. 589.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 630.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 594.

padri che hanno abdicato alla dignità educativa o che troppo tardi si rammentano dei propri doveri⁴¹⁸.

La madre Konradine, rigida generale, in principio si dispera per la condizione di suo figlio, poi inizia a ideare espedienti servendosi delle sue attrezzature militari, agitando bandierine e attendendo la risposta di Cosimo: in tal modo, ella accetta la decisione del primogenito e si adegua alla nuova postura che è ormai parte della sua essenza. Il Barone Arminio Piovasco di Rondò, invece, impiegherà molto tempo per mandare giù l'amaro boccone che lo costringe a vedere il suo erede arrampicarsi sugli alberi: sarà solo a metà racconto, poco prima di morire, che donerà a Cosimo la sua spada in segno di riconciliazione: tuttavia, egli non riterrà mai di poter accettare la scelta del figlio.

I tratti genitoriali che Calvino mette su carta sembrano davvero ricordare, in qualche modo, i nostri antenati, cioè i *nostri genitori*: tutti i genitori costretti, presto o tardi, a fronteggiare una *rivoluzione* in atto davanti ai loro occhi, come potrebbe apparire la crescita dei figli. Molto spesso l'età dell'adolescenza è quel momento in cui ogni caratteristica dei ragazzi subisce una trasformazione o, addirittura, un'inversione: da espansivi e solari si diventa schivi e timidi, da ponderati e pronti ad ascoltare i consigli si muta in impulsivi ed emotivi. Non tutti i genitori riescono ad accettare il cambiamento profondo che ha luogo durante questa difficile, complessa e, tuttavia, *incantevole* fase della vita: molti credono di non riconoscere più la persona che hanno davanti, cercando sempre in essa il bambino che non c'è più, e non l'uomo o la donna che *sta diventando*. Il Barone Arminio continua a chiedere alla moglie: «Ah sì? Avete visto? Tornerà?»⁴¹⁹; quello che intende dire è: *tornerà come prima*? Non riesce a comprendere l'intimo mutamento che è avvenuto in Cosimo e, per tale motivo, ricerca in lui ancora il fanciullo obbediente che sedeva a tavola insieme al fratello minore e all'Abate Fauchelafleur. La madre, invece, pur non potendo servirsi delle strategie comunicative utilizzate fino a quel momento, non si stanca di cercarne di nuove e, infine, si rasserena e si acquieta poiché comprende che, se anche suo figlio è cambiato (*cresciuto*), la sua essenza è ancora la stessa, intatta, ancora legata, in

⁴¹⁸ C. Milanini, *Introduzione*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. LIV.

⁴¹⁹ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 589.

qualche modo, alle figure genitoriali. Nonostante sia una madre rigida, fuori dal comune, trova un compromesso con la maturazione di Cosimo che il marito, invece, non riuscirà a raggiungere. «Nostra madre, la più lontana da lui, forse, pareva la sola che riuscisse ad accettarlo com'era, forse perché non tentava di darsene una spiegazione»⁴²⁰, narra Biagio. D'altro canto, la Generalessa e il Barone appaiono quasi le controfigure parentali di Calvino, e rivelano un rapporto mai risolto, sempre in divenire, con il quale, tuttavia, finirà anch'egli per riconciliarsi, poiché «s'intuisce che il legame con il padre e la madre è, in profondità, assai forte»⁴²¹.

Il centro pulsante di tutto il romanzo, tuttavia, non è occupato dai capitoli in cui Cosimo impara ad abitare sugli alberi, ma da un avvenimento che il protagonista stava aspettando da lungo tempo (e noi insieme a lui); il barone, infatti, nonostante la crescente inquietudine, sembra non accorgersi di cosa risvegli in lui un profondo senso di insoddisfazione, almeno fin quando il motivo di tanta incompletezza non gli si para davanti agli occhi: il ritorno di Viola rappresenta il culmine della biografia arborea di Cosimo, il Nord magnetico a cui punta l'ago di tutto il romanzo⁴²²; una brevissima, bruciante storia d'amore, condannata a finire a causa dell'attaccamento di entrambi gli amanti a principi per i quali non sono disposti a scendere a compromessi.

La ricerca incessante delle proprie coordinate esistenziali, dal momento in cui il barone sale sull'elce, prosegue, un po' a tentoni, a volte si smarrisce negli intrichi dei rami. A un certo punto, infatti, egli si rende conto che

in tutta quella smania c'era un'insoddisfazione più profonda, una mancanza, in quel cercare gente che l'ascoltasse c'era una ricerca diversa. Cosimo non conosceva ancora l'amore, e ogni esperienza, senza quella, che

⁴²⁰ *Ibidem.*

⁴²¹ C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. XIII.

⁴²² Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit.

è? Che vale aver rischiato la vita, quando ancora della vita non conosci il sapore?⁴²³

Grazie a questo passaggio possiamo intravedere, tra le pieghe del racconto, il ruolo essenziale che lo scrittore attribuisce alla relazione amorosa nel processo di crescita esistenziale, sociale, etica dell'individuo. Cosimo continua la sua ricerca, capitando tra le grazie di Ursula, figlia di alcuni nobili spagnoli in esilio; la ragazza, tra le tante, sembra la compagna perfetta: anch'ella, infatti, vive sugli alberi, dunque condivide con la sua controparte il luogo geografico-spaziale della sua dimora. Il rapporto con Ursula si rivela *momento iniziatico*, esperienza che schiude al barone le possibilità dell'amore, in attesa, potremmo quasi dire *in preparazione*, del ritorno di Viola. La carica narrativa, contenuta nei capitoli XXI-XXX, è tale da convincere il lettore della funzione chiave di questa relazione, destinata a mettere in discussione la vita di Cosimo, il suo rampare, la sua stessa identità⁴²⁴.

I legami amorosi non rappresentano, forse, un meraviglioso, sconosciuto punto di svolta nel fragile corso dell'esistenza adolescenziale? Nonostante si concludano quasi sempre in un fallimento, negli anni successivi si ricordano come momenti decisivi, che hanno *plasmato* in maniera imprescindibile un'identità ancora duttile, quietamente malleabile alla fiamma totalizzante di quell'amore. È singolare, poi, la convinzione calviniana della *superiorità* conoscitiva da parte della donna, poiché «alle ragazze nulla accade a caso»⁴²⁵: la meraviglia dello scrittore davanti al mistero della femminilità si traduce nella confusa sospensione di Cosimo, poi mutata nuovamente in irrequietezza, desiderio irrefrenabile di agire, di legittimare la propria esistenza agli occhi della marchesa d'Ondariva. Quando scorge la dispettosa, piccola Violante nella donna che osserva davanti a sé, il protagonista è preso da una smania incontenibile, diviso tra due sensazioni inconciliabili, non sa capire se è felice o folle di paura⁴²⁶.

⁴²³ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 676.

⁴²⁴ Cfr. C. Milanini, *Le passioni secondo Biagio*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019.

⁴²⁵ Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 684.

⁴²⁶ Cfr. *Ivi*.

Il barone rampante è un romanzo sulla distanza, e anche nei rapporti tra Cosimo e Viola essa gioca un ruolo centrale: rammentiamo, infatti, lo spazio di separazione che intercorreva tra i due ancora bambini, l'uno ad ambientarsi sulle fronde che sarebbero state la sua casa, l'altra a crogiolarsi altezzosa sulla sua altalena. Adesso, però, al ritorno della marchesa, la situazione muta: ella non vive sugli alberi, eppure sceglie di coprire quella distanza fisica, relazionale. Cosimo, invece, non compie nessuno spostamento verticale: in qualche modo, egli l'aspettava già da tempo. Uno dei passaggi più celebri del romanzo e, forse, dell'intera trilogia araldica, contiene in tre righe l'intima essenza di ogni storia d'amore: «si conobbero. Lui conobbe lei e sé stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e sé stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così»⁴²⁷. La relazione tra amanti diventa momento di riscoperta, disvelamento, toglie un altro *strato* alla serie di scudi che l'individuo avvolge attorno al proprio vero nucleo esistenziale: poiché amare costringe a *mettersi a nudo*, ad affondare in sé stessi e poi ritornare all'altro in modo nuovo, trovando un compromesso, un accordo che smussi gli acuti spigoli della nostra personalità, i quali si scontrano con un *brano di mondo*: l'Altro. Niente più dell'amore, infatti, consente al soggetto in formazione di entrare intimamente in contatto con un mondo che è *altro da sé*, e che testimonia la necessità di trovare un equilibrio difficilissimo tra istanza individuale ed alterità. Viola è tutto ciò che Cosimo non riesce ad accettare: «a contrasto con la determinatezza illuminista, la spinta barocca e poi romantica verso il tutto che rischia sempre di diventare spinta distruttiva, corsa verso il nulla»⁴²⁸.

Da bambino Cosimo si era visto appiattito negli occhi di Viola, che osservava lui e i monelli e non vedeva una sostanziale differenza⁴²⁹, uniformando l'identità di chi, invece, vorrebbe essere notato, *confermato* da uno sguardo che legittima⁴³⁰; più tardi, invece, da adolescente, giovane in formazione, ritorna a specchiarsi nello sguardo dell'amata e si *ri-conosce* come prediletto, non più appiattito ma unico, espressione di un'identità ben definita.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 713.

⁴²⁸ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1215.

⁴²⁹ Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, cit.

⁴³⁰ Cfr. M. Buber, *Il principio dialogico*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1993.

Tuttavia, di fronte alla possibilità di completezza che, però, viene pagata con una parziale perdita di autonomia, Cosimo indietreggia. Si ritrae, spaventato dalla dedizione femminile, pronta a *darsi* senza riserve, a perdere sé stessa per ritrovarsi, completa, nello sguardo dell'Altro: «quanto più irresistibile è il richiamo amoroso, tanto più brusco è l'approdo alla regressione del nulla»⁴³¹, sottolinea Vittorio Spinazzola.

Lo spazio narrativo nel quale si compie la separazione tra il protagonista e la sua coprotagonista è motivo di rallentamento dell'intera storia, la quale si avvia inesorabilmente ad un declino e, poi, alla sua conclusione⁴³². La rinuncia ad una relazione con Viola rappresenta la sconfitta esistenziale di Cosimo, una terribile regressione che spezza di netto il cammino in salita duramente percorso.

- Tu non credi che l'amore sia dedizione assoluta, rinuncia di sé... [...]

- Non ci può essere amore se non si è se stessi con tutte le proprie forze⁴³³.

Ecco la rivendicazione della propria autonomia, faticosamente conquistata; Cosimo, tuttavia, non comprende quanto sia invece vincolato alla sua incapacità di andare *oltre* sé stesso, riconoscersi come essere limitato, incompleto, non bastare a sé, e non riesce, in nome di questa incompletezza, a rinunciare in parte all'ostinata ricerca solitaria, per compiersi e riconoscersi nello sguardo dell'amante. Infatti, «siamo talora a un passo dalla rappresentazione corale, però il passo non viene mai compiuto, a bella posta»⁴³⁴.

Così il nostro protagonista resta sugli alberi, ad osservare Viola che si allontana e chiude per sempre una stagione della sua vita, quella dell'adolescenza: quando ogni esperienza, e più di tutte quella amorosa, è totalizzante, assoluta nel *formare* l'essenza del soggetto in formazione.

⁴³¹ V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 516.

⁴³² Cfr. B. Falchetto, *Avventure della visione*, cit.

⁴³³ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 732.

⁴³⁴ C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. XLV.

Uno dei tratti più maturi, *adulti*, che individuiamo nella narrazione, d'altro canto, è ancora la distanza, ma questa volta declinata nel rapporto con gli uomini, con i terricoli: l'atteggiamento di Cosimo sembra contraddittorio rispetto alla sua scelta di elevarsi e, dunque, frapporre uno spazio (ridotto ma, comunque, presente) tra sé stesso e gli altri.

Tuttavia *Il barone rampante*, fin dalla sua genesi, non è stato pensato come racconto di un isolamento, un allontanamento dalla società, anzi Calvino a posteriori, nel 1960, scriverà:

il gioco cominciava a interessarmi solo se facevo di questo personaggio che rifiuta di camminare per terra come gli altri non un misantropo ma un uomo continuamente dedito al bene del prossimo [...], che vuole partecipare a ogni aspetto della vita attiva⁴³⁵.

Naturalmente intravediamo una linea autobiografica più che evidente, in tale decisione; linea espressa anche poco più avanti, nel già ripreso passaggio in cui egli ammette di 'identificarsi con il barone'. È facile, infatti, leggere tra le righe il desiderio di impegnarsi ed impiegare le proprie forze in un progetto politico che, nel momento storico in cui lo scrittore dà alle stampe il romanzo, si è infranto perdendo tutta l'aura d'incanto e bellezza che aveva assunto in età giovanile. Sempre nel 1960, Calvino pubblicherà un saggio diviso in due parti, *Autobiografia politica giovanile*; nella seconda parte dal titolo *La generazione degli anni difficili*, racconterà ciò che aveva significato il movimento comunista per la sua generazione:

Il comunismo non era soltanto un nodo di aspirazioni politiche: era anche la fusione di queste con le nostre aspirazioni culturali e letterarie. Ricordo quando, nella mia città di provincia, arrivarono le prime copie dell'«Unità», dopo il 25 aprile. Apro l'«Unità» di Milano: vice-direttore [sic] era Elio Vittorini. Apro l'«Unità» di Torino: in terza pagina scriveva Cesare Pavese

⁴³⁵ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1214.

[...]. Quell'ideale d'una cultura che fosse tutt'uno con la lotta politica ci si delineava in quei giorni con una realtà naturale⁴³⁶.

Questa istanza unitaria, politica e culturale insieme, sarà purtroppo un'illusione alla quale lo scrittore dovrà rinunciare, restituendola insieme alla tessera del partito. Egli però non abbandonerà mai la profonda fiducia nell'associazione di più uomini insieme per un bene comune: riflette, infatti, tale pensiero anche nell'atteggiamento di Cosimo Piovasco di Rondò. Il barone capisce che «le associazioni rendono l'uomo più forte e mettono in risalto le doti migliori delle singole persone, e danno la gioia che raramente s'ha restando per proprio conto»⁴³⁷, nonostante sappia che, non appena queste prendono una forma più organizzata e stabile, finiscono per perdere la propria funzione propulsiva⁴³⁸.

E, come Cosimo riesce a trovare un difficile compromesso tra la relazione con gli uomini e la distanza necessaria da mantenere, anche Calvino, proprio nel corso della scrittura, approda a nuove consapevolezze che, dopo sofferte riflessioni, lo porteranno a dimettersi dal partito. Ancora una volta la narrazione e la scrittura si propongono elementi *promotori* di una conoscenza approfondita del sé, guidano la coscienza nei meandri meno esposti dell'essenza individuale, trascinando a galla dubbi, timori, decisioni, a volte, troppo complesse per poter essere espresse ad alta voce.

È importante comprendere in profondità questo motivo del racconto calviniano: «chi vuol guardare bene la terra deve tenersi alla distanza necessaria»⁴³⁹, e tale monito guiderà tutta la vita dello scrittore, tanto da condurlo, pochi anni dopo, agli spazi siderali⁴⁴⁰, i quali gli consentiranno di guardare la Terra dall'alto, considerandola un minuscolo punto dell'Universo. Anche raccontando di Qfwfq, però, non rinuncerà mai a mantenere il contatto con la Terra, con il contesto sociale, politico, storico, culturale cui appartiene; poiché

⁴³⁶ I. Calvino, *La generazione degli anni difficili*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit., p. 156.

⁴³⁷ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 659.

⁴³⁸ Cfr. C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit.

⁴³⁹ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 698.

⁴⁴⁰ Nel 1965 Italo Calvino pubblica *Le Cosmicomiche*, raccolta di racconti che si articolano sullo sfondo dei movimenti celesti, della trasformazione della Terra di era in era. Cfr. I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e Racconti*, Vol. II, I Meridiani, Mondadori, Milano 2004, pp. 79-221.

l'opera letteraria, pur essendo talvolta espressione della propria solitudine, si realizza come bisogno di socialità⁴⁴¹, e Calvino avrà sempre ben chiaro l'essenziale rapporto dello scrittore con il pubblico lettore.

Sulla scia di tali considerazioni potremmo suggerire che, probabilmente, *Il barone rampante* rappresenta il *libro rivelatore* di Calvino, «un libro che definisce per sempre il suo rapporto con la realtà: il suo bisogno di goderla e di patirla fino allo spasimo tenendosi però ad una certa distanza e rendendosi all'occorrenza impredicabile»⁴⁴². E lo scrittore ligure, in realtà, attraverso il filtro dello sguardo di Biagio osserva curiosamente Cosimo, quasi inconsapevole dell'incredibile somiglianza che invece condivide con il protagonista. Il fratello, in poche righe, mette in evidenza l'atteggiamento apparentemente contraddittorio del barone, confessando anche una certa confusione, ma restituendo una descrizione fedele, calzante della posizione di Calvino in quegli anni:

Come questa passione che Cosimo sempre dimostrò per la vita associata si conciliasse con la sua perpetua fuga dal consorzio civile, non ho mai ben compreso, e ciò resta una delle non minori singolarità del suo carattere. Si direbbe che egli, più era deciso a star rintanato tra i suoi rami, più sentiva il bisogno di creare nuovi rapporti col genere umano⁴⁴³.

Il visconte dimezzato restituisce un'immagine figurale di grande incompletezza, dovuta ai due protagonisti dimidiati, il Gramo e il Buono: non c'è risoluzione per la mutilazione umana; Calvino non offre risposte, anzi, pare suggerire che, in fondo, sia meglio essere incompleti, poiché ciò consente di accorgersi e partecipare delle cose del mondo.

Il secondo capitolo della trilogia araldica, invece, sembra risolvere i contrasti interiori dell'individuo grazie al suo impegno nella prassi sociale⁴⁴⁴, conciliando le tensioni irrisolte dell'io tramite una distanza *amichevole* mantenuta con il resto degli esseri umani⁴⁴⁵: «una prospettiva aerea che è capace di togliere la patina di

⁴⁴¹ Cfr. V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit., p. 509.

⁴⁴² D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 66.

⁴⁴³ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 747.

⁴⁴⁴ Cfr. M. Barenghi, *Italo Calvino e i sentieri che si interrompono*, «Quaderni Piacentini», cit.

⁴⁴⁵ Cfr. C. Cases, *Calvino e il «pathos» della distanza*, cit.

polvere al mondo e di suscitare continuamente l'esercizio della risorsa esistenziale ed estetica della meraviglia»⁴⁴⁶.

Tuttavia, nulla è più errato di una lettura semplicistica dell'opera, poiché, nel corso della narrazione, anche Cosimo manifesta un'inquietudine inspiegabile, un'ingiustificata mancanza, che, alla fine della sua vita, si tradurrà in un'amara considerazione: «vivo da molti anni per degli ideali che non saprei spiegare neppure a me stesso». Una riflessione espressa alla fine della propria vita, dunque, in età ormai matura, quando lo spettro dell'insoddisfazione avrebbe dovuto abbandonarlo. In realtà, queste parole non sono altro che il lascito di un'incompletezza più grande, che Cosimo non riuscirà mai a colmare nel corso della sua vita, nemmeno grazie alla relazione con Viola, la quale, come già sottolineato, terminerà prima di potersi trasformare in un rapporto stabile e duraturo. «Non sapeva neanche lui cosa voleva»⁴⁴⁷, scrive Calvino, ancora una volta ricalcando un concetto familiare a chi si affaccia alle porte del mondo, a chi è acerbo, si sta aprendo alla vita e alla formazione.

Il barone rampante si consegna, infatti, ai lettori non solo come il romanzo della vitalità, scrive Bruno Falchetto, ma anche come romanzo della *caducità*, messa in risalto dalle numerose mancanze, assenze e morti che costellano la narrazione⁴⁴⁸: la scomparsa del Barone Arminio Piovasco di Rondò, della Generalessa Corradina di Rondò, del Cavalier Avvocato Enea Silvio Carrega; la partenza definitiva di Viola e, inoltre, l'assenza dolorosa di Cosimo dal suolo terrestre: un'assenza costantemente sentita da Biagio, il quale ci offre, attraverso il suo punto di vista, la possibilità di comprendere anche in quale modo fosse percepita la decisione del barone dai terricoli.

Eppure l'atteggiamento d'incompletezza pare essere una prerogativa non solo dell'età giovanile, ma di un intero momento storico, sociale, politico. In un saggio del 1962, *I beatniks e il «sistema»*, lo scrittore elegge l'insoddisfazione a *manifesto* della sua generazione, considerandola una spinta propulsiva a non accettare le circostanze del reale in maniera indiscriminata. Addirittura il suo

⁴⁴⁶ M. Terrusi, *Eterni, fanciulli, alati: neotenia, leggerezza e letteratura per l'infanzia*, cit., p. 389.

⁴⁴⁷ I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 701.

⁴⁴⁸ Cfr. B. Falchetto, *Avventure della visione*, cit.

augurio alle generazioni a venire diventa quasi un incoraggiamento al sentimento di manchevolezza, la speranza che esse possano mutuare dai loro padri «anche la nostra insopprimibile, amareggiante, *sacrosanta* insoddisfazione»⁴⁴⁹. Potremmo, infatti, assimilare tale tensione irrisolta alla postura di *sfida*, di cui egli parla in un altro saggio dello stesso anno, *La sfida al labirinto*, rimarcando ancora una volta il ruolo imprescindibile della letteratura come strumento per leggere il reale, per adottare una modalità di interpretazione nuova, che impedisca di perdersi nel groviglio del mondo⁴⁵⁰. Non c'è nulla di più pericoloso per lo scrittore ligure, infatti, della *resa* incondizionata, sia essa derivante dalla soddisfazione o dall'indifferenza.

Abbiamo già messo in risalto più volte il ruolo che la relazione tra scrittore e lettore occupa nella poetica calviniana, e, ancora, una sorta di fenomenologia della lettura, che ritroviamo quale presenza costante tra le pagine dei suoi libri. Come dimenticare, ad esempio, l'iconico incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*? «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino [...]. Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia»⁴⁵¹, e così via. Un meraviglioso invito ad immergersi nella lettura, atto al quale anche Cosimo pare dedicarsi con tutto sé stesso, arrivando a condividere le sue scoperte e considerazioni addirittura con Voltaire. Tuttavia, egli non è l'unico personaggio che legge, all'interno del romanzo. Calvino, infatti, ci presenta almeno altri due esempi di lettori, che però esprimono un esercizio negativo di tale attività. Il primo è Gian dei Brughi, che si estrania completamente dal mondo che lo circonda:

non usciva più dalla sua tana tranne che per correre da Cosimo a farsi dare il cambio del volume [...]. Viveva così, isolato, senza rendersi conto

⁴⁴⁹ I. Calvino, *I beatniks e il «sistema»*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 100 (c.vo mio).

⁴⁵⁰ Cfr. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in Id., *Una pietra sopra*, cit.

⁴⁵¹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. II, I Meridiani, Mondadori, Milano 2004, p. 613.

della tempesta di risentimenti che covava contro di lui anche tra gli abitanti del bosco un tempo suoi complici fidati⁴⁵².

Il brigante legge in modo immersivo, si lascia fagocitare dall'universo della lettura, e tale comportamento, per lo scrittore ligure, non è mai giustificabile.

Calvino, infatti, ci parla di una modalità di interpretazione del reale che sia valida, che permetta ai lettori di conoscere nuove situazioni esistenziali, che spalanchi orizzonti di senso; ci parla di una letteratura che dev'essere presenza attiva nella storia, che deve scuotere dal torpore una società *addormentata* in un frenetico consumismo. Gian dei Brughi, invece, 'non usciva più dalla sua tana', e dunque dal suo punto di vista, da una modalità univoca di leggere le cose del mondo, tanto da essere tradito dalla sua stessa ossessione per i libri e da *identificarsi* con essi in tutto, anche nel destino infelice dei personaggi:

– Mi dispiace dirtelo, Gian – rispose Cosimo, – Gionata finisce appeso per la gola.

– Grazie. Così sia di me pure! Addio – e lui stesso calciò via la scala, restando strozzato⁴⁵³.

Calvino non vuole che il lettore – in questo caso, il soggetto in formazione, destinatario elettivo della trilogia – *resti strozzato* durante la lettura: i libri, secondo lo scrittore, non hanno nulla a che fare con l'oppressione, la costrizione, ma aprono, invece, a spazi pieni d'aria, dove è possibile lasciar ossigenare la fiamma dei pensieri, approdare a nuove idee, liberare la mente dalle catene dei pregiudizi. L'empatia è, senz'altro, una delle posture, dei valori che mutuiamo grazie alla lettura⁴⁵⁴, ma non deve trasformarsi in una sterile, vuota identificazione con i pensieri e il destino dei personaggi.

Il secondo esempio negativo al quale ci riferiamo, invece, è l'Abate Fauchelafleur, schiavo della sua infeconda erudizione, che non riesce in alcun modo ad applicare alle circostanze del reale, tanto da permettere a Cosimo di invertire le parti, di diventare egli stesso il maestro. L'abate, infatti, non riesce a

⁴⁵² I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 644.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 649.

⁴⁵⁴ Cfr. M. Wolf, *Lettore, vieni a casa*, cit.

compiere quel salto necessario al buon lettore, il quale è in grado di comprendere pienamente la profonda *complessità* di tale atto.

La lettura è libertà, perché libera la mente dai pregiudizi legati all'ignoranza: tuttavia, non c'è vera libertà senza responsabilità⁴⁵⁵, e per questo motivo Calvino percepisce sempre il compito fondamentale che, come scrittore, occupa nel comunicare con il suo pubblico.

Ed è proprio sulla *presa di responsabilità*, sulla consapevolezza di essere qualcuno e poter prendere delle scelte, che si regge la narrazione del *Barone rampante*. Cosimo si erge sugli alberi, compiendo un movimento verticale, e ottenendo due benefici impareggiabili da questa posizione: la possibilità di *vedere*, poiché egli 'vedeva questo e vedeva quello', e la possibilità di *farsi vedere* «che non si riferisce stavolta all'accresciuta padronanza dall'alto dell'immagine del mondo, ma piuttosto al controllo sulla propria immagine, di cui Cosimo una volta salito sull'elce diventa davvero padrone»⁴⁵⁶. Francesca Serra individua i due ingredienti principali del romanzo nell'*adolescenza* e nella *verticalità*. Appare, dunque, lampante come esso possa essere libro rivelatore non soltanto per lo scrittore, ma anche per il lettore in formazione, il quale, osservando il salto di Cosimo, desidererà saltare a sua volta per 'farsi vedere' da coloro che lo circondano e che, molto spesso, anche in modo inconsapevole, cercano di piegarlo alle loro volontà, ai loro desideri, alle loro aspettative. Calvino, in qualche modo, sta sussurrando ai giovani di alzarsi, di scegliere chi *essere*, anche se la decisione dovesse andare controcorrente; anzi, *soprattutto* in questo caso.

Potremmo dunque dire che *Il barone rampante* è anche il *romanzo della verticalità*, che simboleggia il percorso di salita, di crescita, che ogni uomo è destinato a compiere. Infatti, «nessuna ombra di dubbio che questa [il balzo di Cosimo] sia la direzione dominante del cammino iniziatico capace di discriminare risolutamente un prima da un poi»⁴⁵⁷; ed è ciò che auspichiamo per gli adolescenti e i fanciulli: che possano sempre ricordare che dietro la letteratura, dentro la letteratura, tra le pieghe della letteratura, si nasconde la realtà. L'eredità del

⁴⁵⁵ Cfr. C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Lettere*, cit.

⁴⁵⁶ F. Serra, *Per sempre lassù*, cit., p. 36.

⁴⁵⁷ M. Barengi, *Italo Calvino e i sentieri che si interrompono*, cit., p. 137.

barone Cosimo Piovasco di Rondò, infatti, è da trovarsi nella sua vita, vissuta con fedeltà e rigore ai suoi principi fino alla fine.

Ricerca incessantemente la propria essenza, esserle sempre fedeli, conoscersi e ri-conoscersi nelle posture che si assumeranno durante la vita, dunque, è una lezione di coerenza, tenacia, leggerezza *ostinata* che contiene tutta la solennità e la bellezza di altre, ben più famose, lezioni calviniane.

2.2.3 *Il cavaliere inesistente*: una lezione di inesattezza

A chiudere la trilogia dei *Nostri antenati*, c'è un racconto che Italo Calvino definisce «il mio primo libro importante come contenuto, il primo in cui ho detto qualcosa»⁴⁵⁸: chiudere o aprire è lo stesso, se si pensa all'imprescindibile legame che la letteratura intrattiene con la vita, con la realtà, e, quindi, che ogni narrazione si snoda dal reale e, dopo una serie di volute, di giri su sé stessa, al reale torna. *Il cavaliere inesistente*⁴⁵⁹, infatti, secondo l'opinione calviniana è un libro problematico, che egli non sa se posizionare al principio o alla fine: esso è forse il libro più sfuggente, arioso, *inconsistente* della trilogia.

Senza dubbio, la sua natura imprevedibile deriva dal contesto storico, politico, sociale in cui è stato scritto; anche qui, infatti, Calvino riporta in calce la data di pubblicazione dell'opera, 1959: un libro «scritto in un'epoca di prospettive storiche più incerte che non nel '51 o nel '57; con un maggiore sforzo di interrogazione filosofica, che però nello stesso tempo si risolve in un abbandono lirico maggiore»⁴⁶⁰. Si fa spazio, nella vita dell'autore, un sentimento di disillusione, di amarezza, anche di sconcerto, di fronte al magma della realtà che si stende *vischioso* davanti ai suoi occhi. Non possiamo dimenticare, infatti, che l'ultimo capitolo dei *Nostri antenati* vede la luce nello stesso periodo in cui Calvino scrive *Il mare dell'oggettività*⁴⁶¹, saggio pubblicato sul «Menabò di letteratura», una rivista diretta dall'autore stesso insieme a Elio Vittorini. Lo scritto al quale ci riferiamo rappresenta una delle pagine saggistiche calviniane al di sopra delle quali, forse, non sarà mai possibile 'porre una pietra', poiché delinea un'idea di letteratura e, insieme, di società dalle quali Calvino tenterà sempre di prendere le distanze, individuando nel ruolo dell'intellettuale e, in generale, nel ruolo dell'essere umano, una funzione di *attrito*, di contrasto rispetto all'oggettività fagocitante. Lo scrittore ligure si guarderà bene dall'identificare sé stesso e la sua opera letteraria con una realtà che appiattisce l'impronta del singolo individuo.

⁴⁵⁸ I. Calvino, *Lettera a Lanfranco Caretti* (1960), in Id., *Lettere*, cit., p. 641.

⁴⁵⁹ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., pp. 955-1064.

⁴⁶⁰ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1216.

⁴⁶¹ Cfr. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in Id., *Una pietra sopra*, cit.

È per questo che, dopo la stesura del *Cavaliere inesistente*, rimarrà in silenzio per tre anni: un silenzio necessario a riconfigurare le modalità narrative e comunicative, in un mondo in continuo cambiamento. Questo mare, questo magma ribollente che tutto avvolge e tutto uniforma, mette in discussione l'essenza stessa dell'individuo il quale, sommerso e annegato in esso, alienato dalla propria soggettività, diventa un uomo ormai quasi robotizzato, che è solo forza di volontà e si dimostra completamente privo di qualsivoglia guizzo emotivo, è espressione di una coscienza che esiste solo grazie al suo ossessivo desiderio di essere al mondo: così nasce *Il cavaliere inesistente*.

È una storia sui vari gradi d'esistenza dell'uomo, sui rapporti tra esistenza e coscienza, tra soggetto e oggetto, sulla nostra possibilità di realizzare noi stessi e di entrare in contatto con le cose [...]. È stato scritto contemporaneamente al mio saggio *Il mare dell'oggettività* [...], che può costituire un corrispettivo teorico di quel che ho voluto esprimere nel romanzo in forma fantastica⁴⁶².

Potremmo, dunque, definire il terzo volume della trilogia araldica una *sfida*, quella medesima sfida che troverà spazio tra le pagine della stessa rivista due anni dopo⁴⁶³, una postura di opposizione, e non di resa, ad una società come luogo dei disvalori⁴⁶⁴.

Ad un mondo che va sempre più pietrificandosi, in cui il poeta-filosofo non può più scegliere se chiudersi nella propria interiorità o lottare, aprendosi alle contingenze storiche, poiché le cose 'si fanno da sole', Calvino risponde con l'unica arma che riesce a concepire: quella di una letteratura che sia espressione di valori, principi a cui aggrapparsi; non in modo statico e passivo, ma con l'atteggiamento interrogativo di chi è pronto a mettersi in discussione, a riconsiderare la propria vita e a non smarrire sé stesso. «La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può

⁴⁶² I. Calvino, *Lettera a «Mondo Nuovo»* (1960), in Id., *Lettere*, cit., p. 643.

⁴⁶³ Calvino pubblica nel 1962 il saggio *La sfida al labirinto*, nel quarto numero del «Menabò».

⁴⁶⁴ Cfr. V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit.

dare con i suoi mezzi specifici»⁴⁶⁵, dirà vent'anni più tardi: la fede nell'opera letteraria e nei valori che solo attraverso di essa possono essere veicolati lo accompagnerà fino agli ultimi scritti.

Abbiamo detto del cavaliere inesistente, Agilulfo, che è espressione incarnata di un uomo alienato, completamente sganciato da ciò che esiste di più umano; tuttavia, questa figura singolare è anche capace di opporre un attrito al flusso inesorabile della realtà: l'unico modo che ha per esistere, infatti, è contrapporre la propria coscienza e il proprio pensiero razionale allo scorrere degli eventi. Ci pare, allora, che egli possa ancora essere un baluardo, un ultimo sforzo compiuto dall'individuo per non calarsi nel mare dell'oggettività indifferenziata. Dopo la Seconda guerra mondiale, infatti,

si discuteva allora se il poeta doveva rinchiudersi nella propria interiorità, difendendola dalle contingenze storiche, oppure partecipare e dar battaglia. Erano entrambi modi del tutto volontari, individuali, aristocratici di concepire il rapporto col mondo, tanto che ora non ci paiono neppure più così dissimili tra loro, improntati com'erano l'uno e l'altro a un riconoscere, a un patire la ferita della realtà esterna e ad entrare con essa in un rapporto di resistenza passiva o attiva, a opporre ad essa un duro guscio⁴⁶⁶.

Nella *Presentazione* all'edizione del *Barone rampante* del 1965, tornando con il pensiero alla prima pubblicazione, Calvino ricordava quegli anni in cui l'Autore si era accorto di avere ormai oltrepassato l'età della giovinezza, di essere arrivato, a trentaquattro anni, sulla soglia della maturità. La decisione di prendere le distanze, di compiere una scelta che l'avrebbe allontanato dalla vita politica e sociale condotta fino a quel momento, non viene presa (come abbiamo già rilevato) con leggerezza ed intenzione di tirarsi fuori dai giochi: lo scrittore ha ancora molto da dire, e le sue istanze sono veicolate in un romanzo che è all'insegna del dinamismo, della vitalità, del *rampare*. Due anni dopo, invece, pare che egli guardi la realtà con un'altra ottica, che il suo sguardo affilato colga

⁴⁶⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 3.

⁴⁶⁶ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 49.

come definitivo il cambiamento epocale che interessa la società. Domenico Scarpa racconta di Calvino, alla fine degli anni '50, come di

un uomo di trentasei anni che ha chiuso bruscamente un amore importante, e si accinge a partire per un lungo viaggio in America, un uomo giunto a un bivio della sua vita: non è più (non se la sente più di essere) l'arrembante paladino Rambaldo, emblema della gioventù vorace e indeterminata, che non si conosce e va alla ricerca di se stessa per tutto il mondo, tra amori e battaglie, ma non è ancora (non se la sente ancora di essere) Agilulfo, cioè la maturità esatta, uguale per sempre a se stessa, tutta risolta nell'esercizio della volontà e capace di fare a meno sia del corpo che dell'anima⁴⁶⁷.

La relazione finita alla quale lo studioso si riferisce è quella con Elsa de' Giorgi: scrittrice, attrice, regista italiana, intrattenne un rapporto amoroso con lo scrittore proprio alla fine degli anni '50. Tale legame lasciò un'impronta significativa nella vita letteraria ed esistenziale di Calvino. Elsa de' Giorgi racconta addirittura, nello scritto autobiografico *Ho visto partire il tuo treno*, che l'immagine di un cavaliere inesistente, del potere ingombrante dell'assenza, nacque per l'inquietudine di Calvino nei confronti della figura di Sandrino Contini Bonancossi, marito di Elsa, scomparso in circostanze poco chiare⁴⁶⁸.

Tuttavia, non possiamo essere in linea con quanto affermato poche righe dopo: certamente lo scrittore ligure era giunto ad una maturità esistenziale che non gli consentiva di adottare un approccio alla vita così dinamico, *rumorosamente* attivo, come può essere solo quello proprio dei giovani; però Calvino non smetterà mai di ricercare sé stesso, mai sarà pago di indagare la propria identità, la propria essenza, seppur con altri mezzi, con altre modalità comunicative e narrative. Potremmo forse dire che, così com'egli nelle *Lezioni americane* confessa di sentirsi 'un saturnino che sogna d'essere un mercuriale', allo stesso tempo aspira a raggiungere la composta razionalità e perfettibilità del pensiero di Agilulfo ma

⁴⁶⁷ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 78

⁴⁶⁸ Cfr. E. de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno*, cit.

continua a nascondere dentro di sé l'imperfetto e appassionato desiderio di ricerca che contraddistingue Rambaldo.

Il cavaliere inesistente, infatti, è un testo di centrale importanza proprio per il suo ruolo di spartiacque: dopo tre anni, nel 1962, Calvino darà alle stampe *La giornata d'uno scrutatore*, uno scritto dalla lunghissima gestazione, dopo il quale si dedicherà a modalità stilistiche e linguistiche molto diverse rispetto a quelle esplorate fino a questo momento. L'ammirazione per la letteratura combinatoria, per le concatenazioni, per gli ipertesti, le narrazioni con una struttura ordinata che sfugge del tutto alla casualità, sembrerebbero rispecchiare, agli occhi del lettore, i caratteri propri della logica razionale di Agilulfo: tuttavia, come evidenzieremo anche tra poco, Calvino ha sempre saputo che l'opera letteraria mantiene (*deve* mantenere) un innegabile legame con la realtà: tale legame fa sì che essa non possa restare forma perfetta, cristallizzata, come progettata nella mente dello scrittore ma, al contrario, che si modelli nello scontro con il reale, sia resa imperfetta, proprio come l'armatura di Agilulfo quando è indossata da Rambaldo.

Il cavaliere inesistente è una narrazione *iperletteraria*, che si ispira ad altri motivi e materiali narrativi preesistenti. È evidente, infatti, il tributo calviniano a Ludovico Ariosto, definito «il più vicino e nello stesso tempo il più oscuramente affascinante»⁴⁶⁹, nell'impiego di una rapidità del ritmo, della complicazione dell'intreccio, dell'ariosa e ironica libertà dell'invenzione⁴⁷⁰. Nell'*Introduzione inedita* ai *Nostri antenati* del 1960, Calvino ragiona sulla sua scelta di abbandonare le narrazioni oggettive e, invece, rivolgersi alla fantasia e alla fiaba:

«eppure io son certo d'avere, perdendo la fedeltà agli oggetti, salvato qualcosa di più essenziale: un piglio, un'affilatezza, una cadenza, una crudezza, tutto quello che con la letteratura della Resistenza credevamo fosse insito nelle cose, la musica oggettiva delle storie umane, mentre a poco a poco l'oggettività andava restituendo un'immagine sempre più trita e passiva, una musica senza più scatto»⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri Antenati*, cit., p. 1223.

⁴⁷⁰ Cfr. M. Barenghi, *Calvino*, cit.

⁴⁷¹ I. Calvino, *Introduzione inedita 1960 ai Nostri Antenati*, cit., p. 1222.

La ‘musica oggettiva delle storie umane’ ora si confonde e si invischia nel marasma dell’oggettività, in quel mare in cui la singola narrazione individuale non è più distinguibile dal groviglio: ecco perché Calvino si rivolge alla narrazione fantastica, mutuando da Ariosto l’attenzione all’umorismo, scongiurando una deriva malinconica di ritorno a un passato impossibile. L’istanza ironica, in particolare, è molto cara all’autore sanremese, poiché riflette appieno l’ideale di leggerezza che illustrerà molti anni dopo: essa, infatti, è «quella speciale modulazione lirica ed esistenziale che permette di contemplare il proprio dramma come dal di fuori e dissolverlo in malinconia e ironia»⁴⁷². Allora, potremmo dire che Calvino si allontana dagli oggetti del mondo, che più nulla hanno di leggero, per dedicarsi a narrazioni che regalino respiro ai *drammi esistenziali* propri e altrui, liberandoli da un’aura di pesantezza e donando loro, invece, levità.

Alla narrazione leggera, ariosa, divertente e dinamica del *Cavaliere*, si contrappone il racconto già precedentemente citato, *La giornata d’uno scrutatore*, che evidenzia invece tutta la gravità, la pesantezza del vivere, non più percepito come felice esplicazione della propria individualità, ma come dato fisico, faticoso⁴⁷³. Lo scritto vedrà la luce dieci anni dopo essere nato nella mente dell’autore, e affonda le sue radici in una breve esperienza di vita vissuta all’ospedale Cottolengo nel 1953. Da questo elemento possiamo comprendere quanto la materia narrativa di tale racconto fosse di difficile esternazione, per lo scrittore ligure, il quale si deciderà a dargli una svolta solo dopo una seconda esperienza, in questa occasione come scrutatore, sempre presso lo stesso istituto⁴⁷⁴.

Amerigo Ormea, alter ego di Calvino, è profondamente consapevole di una realtà che si rivela sempre di più come *agglutinamento* di significati⁴⁷⁵, impossibile da padroneggiare, nel quale egli si sente invischiato e prigioniero, in un moto di repulsione ben diverso rispetto all’atteggiamento che ritroviamo, invece, nei personaggi del *Cavaliere inesistente*. Essi affrontano la realtà in modo

⁴⁷² I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 23.

⁴⁷³ Cfr. M. Barengi, *Calvino*, cit.

⁴⁷⁴ Cfr. B. Falchetto, *La giornata d’un scrutatore*, in *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol.II, cit.

⁴⁷⁵ Cfr. *Ivi*.

attivo, contrapponendo ad essa il proprio modo di esistere, sia esso perfetto, razionale, logico oppure impetuoso, disordinato, appassionato. Lo scrutatore, invece, sembra essere solo un nodo passivo dello svolgersi degli eventi, privo della forza necessaria per opporsi ad essi. Potremmo, dunque, considerarlo l'altra faccia della medaglia, uno scritto riflessivo, l'altro risvolto narrativo del *Mare dell'oggettività*.

Anche il terzo capitolo della trilogia araldica prende vita grazie ad un'immagine presente, già da tempo, nella mente dell'autore. Egli, infatti, durante la sua vita rimarca spesso la poca importanza data alle *intenzioni programmatiche*:

io non parto mai da un'idea di metodo poetico, non dico: «Ora farò un racconto realistico-oggettivo, o psicologico, o favoloso». Ciò che conta è quel che siamo, è approfondire il proprio rapporto col mondo e col prossimo, un rapporto che può essere insieme d'amore per ciò che esiste e di volontà di trasformazione⁴⁷⁶.

L'immagine è il centro pulsante del racconto, dalla quale si dipanano i personaggi e i fili della trama, grazie alla quale la storia prende dei significati, estende la sua rete e acquista una sua logica interna: *Il cavaliere inesistente* è un romanzo colmo di immagini suggestive.

I protagonisti del racconto, senza dubbio, si inseriscono perfettamente nella modalità di costruzione narrativa tipicamente calviniana: ognuno di loro richiama un'immagine figurale che corrisponde ad una *funzione* (letteraria, culturale, sociale). Gore Vidal, infatti, scrive: «in ogni cosa la forma iniziava a corrispondere ad una funzione (un tema del Cavaliere inesistente)»⁴⁷⁷, riferendosi, con tale affermazione, al segno che Qwfwq intende lasciare nell'universo⁴⁷⁸. Dunque, mentre prima Calvino formulava una figura nella propria mente e poi le dava forma e vita sul foglio di carta, in un gesto che era volutamente

⁴⁷⁶ Cfr. I. Calvino, *Il comunista dimezzato*, in Id, *Eremita a Parigi*, cit., p. 130.

⁴⁷⁷ G. Vidal, *Fabulous Calvino*, cit., p. 8 (trad. mia).

⁴⁷⁸ Ci riferiamo al racconto *Il segno*, contenuto nella raccolta *Le Cosmicomiche* (cfr. I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, cit.).

inconsapevole, alla fine degli anni Cinquanta e nei romanzi successivi a questo periodo, sembra quasi compiere un passaggio ulteriore: l'associazione di una funzione, un significato esplicito, a quella specifica immagine.

Agilulfo, Rambaldo, Torrismondo, Sofronia, Gurdulù, Bradamante, suor Teodora: sono, questi, tutte figure significanti, che alludono ad uno spazio *extranarrativo*?

A tale questione, probabilmente, Calvino risponderebbe che poco importa. Un libro vale la pena di essere letto nella misura in cui è capace di divertire, appassionare il lettore: dunque i personaggi *funzionano* nella cornice della trama; che poi essi rimandino ad echi metaletterari o istanze storico-culturali, è un dato narrativo che si rivela solo ad una lettura approfondita e riposata.

Quando riflettiamo sulle immagini del *Cavaliere*, naturalmente, ci riferiamo subito ad Agilulfo: il paladino dall'armatura bianca, impeccabile, così *distinguibile* dal resto della marmaglia grazie al suo involucro e, invece, così poco identificabile nella sua dimensione interiore. Infatti, con Agilulfo

siamo lentamente arrivati all'uomo artificiale che, essendo tutt'uno coi prodotti e le situazioni, è inesistente perché non fa più attrito con nulla, non ha più rapporto (lotta e attraverso la lotta armonia) con ciò che (natura o storia) gli sta intorno, ma solo astrattamente 'funziona'⁴⁷⁹.

L'unica lotta che Agilulfo intraprende con le cose del mondo, infatti, è per contrapporvi la propria forza di volontà e la propria coscienza, che gli permettono di non svanire, di non confondersi indiscriminatamente con le sagome della realtà cui, sia pure in maniera labile, appartiene. L'armatura, quindi, diventa simbolo fortissimo di un'identità perfetta, inscalfibile, immutabile che, proprio perché *perfetta*, non può sicuramente essere *umana*: umano, infatti, è tutto ciò che è imperfetto, è il sudore e la fatica del soggetto che vanno a posarsi su uniforme pulita e la macchiano, lasciando l'impronta dell'individuo, che la differenzia rispetto al resto delle uniformi esistenti. Forse anche Calvino si sente un po' Agilulfo, quando arrivato a Torino non riesce a distinguersi dalla massa di

⁴⁷⁹ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati* (Nota 1960), cit., p. 1216.

intellettuale scrittore in abito grigio e camicia bianca⁴⁸⁰, non riesce a *sporcare* quella divisa che tanto lo accomuna agli altri e che lo allontana sempre più dalla possibilità meravigliosa di essere uno scrittore e non ‘uno che aveva scritto’. Alla domanda perplessa, scettica di Carlomagno, il paladino bianco risponde con convinzione assoluta, *cieca*:

– E com’è che fate a prestar servizio, se non ci siete?

– Con la forza di volontà, – disse Agilulfo, – e la fede nella nostra santa causa⁴⁸¹!

Egli è sincero, poiché nulla è più di questo: pura e mera forza di volontà. Una tensione che non può mai allentarsi, mai abbassare la guardia, o finirebbe per disperdersi nell’indefinitezza. Nemmeno poco prima dell’alba, il momento in cui tutti gli uomini, persino le cose, sono addormentati, il cavaliere può abbandonarsi a pensieri vaghi: «cosa fosse quel poter chiudere gli occhi, perdere coscienza di sé [...], e poi svegliandosi ritrovarsi eguale a prima, a riannodare i fili della propria vita, Agilulfo non lo poteva sapere»⁴⁸². Egli non può *riannodare i fili della propria vita* poiché, a differenza di tutto il genere umano, la sua strana esistenza è composta da un unico filo di *coscienza*, che non comprende altri impulsi, desideri, emozioni, e che non può essere perduto nemmeno per un secondo, a rischio di perdere anche sé stesso. Singolare ed emblematica, infatti, è la scena in cui il cavaliere è intento ad ordinare le pigne secondo la forma di un triangolo isoscele. Tale è la maniera di Agilulfo di sottrarsi al vortice dell’oggettività, che rischia di fagocitare tutti; tale è la risposta dell’uomo *robotizzato*, che nulla può contrapporre alla realtà esterna se non una serie ben definita di azioni schematiche, ordinate. Una modalità che, invece, si discosta da quella adottata da Rambaldo, giovane palpitante e pieno di vita.

Ancora una volta non riesce difficile intravedere tra le righe la figura di Calvino, che mette in atto una serie di giochi combinatori, di labirintiche organizzazioni narrative quanto mentali, sulle quali si regge per sfuggire al vuoto

⁴⁸⁰ Cfr. *Ivi*.

⁴⁸¹ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 958.

⁴⁸² *Ivi*, p. 961.

esistenziale percepito al di sotto di esse. Stanco di reagire con *sgomento*, quello sgomento che, vedremo, è proprio di Rambaldo (e dunque di una risposta immatura ma vitale), Calvino contrappone l'ordine al disordine, l'organizzazione al caos. Tuttavia, a differenza di Agilulfo, egli adotta sempre uno sguardo dinamico, mai cristallizzato, nei confronti della realtà, uno sguardo che muta al mutare dei tempi e delle contingenze. Agilulfo, invece, non regala alle sue azioni un'impronta individuale, conferisce, anzi, un'aura asettica che non lascia trasparire l'*anima* dell'uomo oltre la coscienza razionale.

Ed è proprio dalla formula del bianco paladino (inesistenza munita di volontà e coscienza) che Calvino ricava, per contrapposizione, il personaggio complementare di Gurdulù⁴⁸³, il quale si identifica con il tutto e non ha coscienza di essere un individuo, altro rispetto al mondo oggettivo. È sempre Carlomagno che, attraverso una domanda, rivela l'essenza di questo strano uomo che «non crede d'essere un'anatra ma crede d'esser *lui* le anatre»⁴⁸⁴: in tale sottile differenza è situata l'identità totalizzante di Gurdulù, il quale esiste senza avere coscienza di sé stesso. Se pensasse di essere un'anatra, infatti, avrebbe ugualmente consapevolezza della propria individualità: invece egli «è soltanto uno che c'è ma non sa d'esserci»⁴⁸⁵, «si direbbe che i nomi gli scorrono addosso senza mai riuscire ad appiccicarglisi»⁴⁸⁶. La condanna di questo anomalo essere umano sta proprio nella sua non-coscienza, nell'incapacità di tenersi stretto un qualsivoglia appellativo che gli regali un barlume di identità, nel concepirsi come materia interamente coincidente con il tutto oggettivo.

Tuttavia, al di là di queste due figure che occupano indubbiamente un ruolo fondamentale nella costruzione della narrazione, Calvino presenta al lettore un'altra immagine evocativa, forse la più efficace dell'intero romanzo, poiché essa risiede non in un unico personaggio, ma è scomposta, declinata in diverse sfumature, nei caratteri di Rambaldo, Torrismondo, Bradamante, Sofronia. Ci riferiamo ai *giovani* di questo racconto: un personaggio privo di individualità fisica e l'altro di individualità di coscienza, infatti, «non potevano sviluppare una

⁴⁸³ Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit.

⁴⁸⁴ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 973 (c.vo mio).

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 974.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 975.

storia; erano semplicemente l'enunciazione di un tema, che doveva essere svolto da altri personaggi in cui l'esserci e il non esserci lottassero all'interno della stessa persona»⁴⁸⁷.

Ed ecco che, ancora una volta, Calvino regala dignità assoluta ad un'età che spesso non si percepisce come *degn*a, poiché essa stessa non sa 'se c'è o non c'è': in particolare, Rambaldo e Torrismo sono i veri protagonisti di una narrazione che assume le sembianze di un atipico romanzo di formazione, dove la crescita dei personaggi avviene attraverso ostacoli, brutte scoperte, sconfitte, delusioni e brevi momenti di gloria. Calvino sa che è proprio nella figura del giovane che si concretizza la ricerca del raggiungimento di un difficilissimo equilibrio, il quale propende talvolta da un lato e poi dall'altro, ma che non smette mai di essere, appunto, *ricerca*: tale è l'atteggiamento dell'adolescente, sempre in cammino, sempre pellegrino, nomade, transeunte⁴⁸⁸. Un equilibrio, uno struggimento, che si fa tanto più intenso quanto più egli diventa consapevole delle contraddizioni del mondo: Rambaldo è nuovo all'esperienza della vita, si affaccia ad essa con l'entusiasmo, l'ansia, il tormento di chi non sa se sia più giusto leggere la realtà come «un'immensa minestra senza forma in cui tutto si disfa e si tinge di ogni altra cosa», oppure se esiste ancora un ordine possibile, una concreta eventualità di orientarsi nel magma.

Sono Agilulfo e Gurdulù a scatenare in Rambaldo struggimenti opposti: tuttavia, poiché complementari, essi finiscono per bilanciare i contrasti interiori del giovane, salvare il suo equilibrio e, finalmente, calmarlo⁴⁸⁹. Le divergenze intime di Rambaldo non sono altro che i dubbi, i timori di ogni giovane alla ricerca della propria identità, divisa tra istanze contrastanti, che si stemperano nel disperato desiderio di vita *nonostante tutto*. Per tale motivo, infatti, Rambaldo è così diverso da Agilulfo: egli è vivo; la meravigliosa, confusa imperfezione della vita permea ogni singola cellula del suo corpo, lo rende ansioso di esistere, di dimostrare di essere qualcuno e di poter vendicare il nome del proprio padre, per affermare finalmente la sua presenza in maniera incontrovertibile. Come accade a

⁴⁸⁷ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1217.

⁴⁸⁸ Cfr. G. Acone, E. Visconti, T. De Pascale, *Pedagogia dell'adolescenza*, cit.

⁴⁸⁹ Cfr. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit.

tutti i giovani, Rambaldo focalizza la totalità della sua esistenza in un'unica impresa, identificando sé stesso e la sua essenza in quell'unico atto. Dopo aver portato a termine la difficile prova, però, egli non sa più trovare una ragione d'essere e intravede un vuoto pericoloso sotto di sé. L'ironia calviniana, però, ci salva anche qui, evitando ricadute inclini al sentimentalismo o derive di lirismo eccessivo: non pare strano, infatti, a questo punto, che l'unico *individuo* in grado di offrire al giovane una seppur minima *certezza* di essere al mondo sia proprio Agilulfo, il cavaliere inesistente. Quanto espresso finora ci porta a considerare che, molto spesso, l'infanzia e l'adolescenza sono vittime di una persistente assenza di punti di riferimento che, in un mondo liquido e instabile, si rivelano labili, trasparenti, molto più di un'armatura vuota che esiste solo grazie alla sua forza di volontà.

Emblematico è il passaggio narrativo nel quale Agilulfo, Gurdulù, Rambaldo seppelliscono i cadaveri dei soldati, restituendo tre cifre esistenziali completamente distanti tra loro: il primo è felice di essere solo coscienza e non carne viva, corpo, emozione, poiché così riesce a stare al mondo in modo *esatto*, senza alcuna imprecisione, nonostante «chi esiste ci metta sempre anche un qualcosa, una impronta particolare»⁴⁹⁰; il secondo invidia il cadavere perché la sua vita si trasmette alla terra e dunque al tutto: per tale motivo, esso riesce ad essere espressione vivente (a dispetto del suo stato) in maniera più appropriata di Gurdulù («vedi che sei più bravo a vivere tu di me, o cadavere?»⁴⁹¹); il terzo, invece, comprende profondamente l'immensa differenza tra la vita e la morte, percependo in modo ancora più intenso la furia, l'ansia di vita, proprio perché contrapposta all'immagine statica, infeconda, del cadavere. Rambaldo è pulsante di impeti ed emozioni: «e io amo, o morto, la mia ansia, non la tua pace»⁴⁹². Per il giovane, infatti, «che è corpo e coscienza insieme [...], la vita s'identifica [...] con una inappagata ansia di completezza, con la furia di agire e di amare»⁴⁹³. Tale furia si scontra, però, con un'oggettività che gli pare fatta di sole regole, rituali, convenzioni, formule: forme di cortesia e di assolvimento a compiti esteriori che

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 998.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ M. Barengi, *Calvino*, cit., p. 53.

nulla dicono e nulla lasciano trasparire dell'essenza viva del soggetto, soffocandola irrimediabilmente. Ecco che Rambaldo, di fronte alla miseria di una vita delineata esclusivamente da tali parametri, viene colto da *sgomento* e angoscia, temendo che anche le sue intenzioni non siano altro che il riflesso di una società ingessata e legata a schemi precostituiti. È questa la sua 'presa di distanza' da Agilulfo il quale, invece, è a disagio proprio quando percepisce l'indefinitezza, l'eccesso di vita, l'esistenza che sfugge alle briglie delle convenzioni. Quando tutto si fa sfumato, confuso, vago, il cavaliere inesistente si rifugia nei suoi ragionamenti esatti, precisi; Rambaldo, invece, avverte gli artigli dell'oggettività che lo ghermiscono e lo trascinano verso un'*esistenza-non esistenza* e se ne sgancia, opponendo ad essi ciò che lo rende più umano: la sua imperfezione, la sua incompiutezza.

Calvino eleva la caratteristica che più di tutte contraddistingue l'adolescenza, e cioè l'incompletezza, a manifesto di questa narrazione: l'armatura di Agilulfo, infatti, potrà anche essere rimasta immacolata, perfetta, per tutta la strana vita condotta dal suo proprietario, ma è solo quando «Rambaldo esce dalla battaglia vittorioso e incolume, ma l'armatura [...] è tutta incrostata di terra, spruzzata di sangue nemico, costellata d'ammaccature, bugni, sgraffi, slabbri, il cimiero mezzo spennato, l'elmo storto, lo scudo scrostato»⁴⁹⁴, che finalmente ha assolto al suo scopo. Per raggiungere un traguardo, per perseguire il cammino della completezza, infatti, bisogna affrontare ostacoli, prove, in cui si riporteranno graffi, ammaccature, impronte di sangue: solo così, tuttavia, si vivrà una vita piena, che valga la pena di essere ricordata insieme alle cadute e agli errori che hanno contribuito a formare il soggetto⁴⁹⁵.

Rambaldo si presenta, così, come il vero protagonista del romanzo: in una lettera del 1963 ad Antonella Santacroce, infatti, Calvino scriverà

che il solo *eroe* per me è l'uomo che *si fa*, che il nucleo lirico-affettivo, il personaggio-io insomma, nel *Cavaliere* è Rambaldo, mentre il Cavaliere e

⁴⁹⁴ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1058.

⁴⁹⁵ Cfr. M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit.

Gurdulù sono motivi «laterali» (rispetto a quel nucleo) come possono essere Trelawney o gli ugonotti o i lebbrosi nel *Visconte*⁴⁹⁶.

Rambaldo, però, non è l'unico giovane presente nella narrazione: abbiamo parlato, infatti, di una sorta di *scomposizione* che Calvino opera per ritrarre narrativamente la giovinezza. Prende vita, così, la figura di Bradamante, paladina dall'impeccabile armatura color pervinca: «dopo tutto il suo vivere da amazzone guerriera, un'insoddisfazione profonda s'era fatta strada nel suo animo»⁴⁹⁷. La ragazza ha intrapreso la vita della cavalleria per dedicarsi a ciò che di più preciso, rigoroso, *esatto* esiste al mondo: l'arte della guerra. Tuttavia, con suo grande disappunto, scopre che i cavalieri sono tanti 'bietoloni', che agiscono come 'vien viene': questa volta la penna di Calvino non risparmia nemmeno l'elemento femminile, che negli altri due romanzi sembra essere vestito di un'aura certamente più compiuta rispetto al protagonista maschile. Anche Bradamante, infatti, è ben lontana dall'essere ligia, meticolosa, disciplinata, al di fuori del campo di battaglia: la sua tenda è talmente disordinata da essere la peggiore di tutto l'accampamento. Qui assistiamo ad una curvatura un po' diversa rispetto ai primi due capitoli della trilogia: l'incompletezza di cui il giovane è preda sembra questa volta riguardare anche il genere femminile che, nonostante si riveli sempre *più consapevole* dei giovani eroi, e conservi, allo stesso tempo, un interrogativo atteggiamento di sfida nei confronti della realtà (rispetto a Rambaldo, infatti, «lei [Bradamante] invece sa più cose; o meno; comunque sa cose diverse»⁴⁹⁸), cerca disperatamente colui che sembra sapere in modo assoluto. Bradamante è innamorata, in modo non corrisposto, dell'unico *uomo* che secondo lei potrebbe arginare, contrastare il fiume in piena della sua burrascosa essenza: Agilulfo. La giovane donna vive l'amore come guerra, come contrasto e dunque, per tali ragioni, si designa quale complemento perfetto per Rambaldo.

Altra immagine cardine della giovinezza è Torrismondo, una figura completamente diversa da quella del marchesino di Rossiglione, quasi opposta. Nella postfazione alla trilogia del 1960, infatti, Calvino scrive: «mi serviva un

⁴⁹⁶ I. Calvino, *Lettera ad Antonella Santacroce* (1963), in Id., *Lettere*, cit., p. 754.

⁴⁹⁷ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1001.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 1003.

altro giovane, Torrismondo, e ne feci la morale dell'assoluto, per cui la verifica dell'esserci deve derivare da qualcos'altro che se stesso, da quel che c'era prima di lui, il tutto da cui s'è staccato»⁴⁹⁹. Egli, dunque, incarna un'altra inclinazione tipicamente giovanile, che è il desiderio di assoluto, la furia distruttrice nei confronti di una realtà che non rispecchia la propria visione, la quale è mutuata non da un'esperienza concreta ma da un anelito nostalgico ed antico ad una totalità astratta: i Cavalieri del Graal, dipinti con *cieca* fedeltà. Tale attributo non è utilizzato in modo figurato, poiché Torrismondo è completamente all'oscuro dell'identità reale dell'ordine, dal quale crede di esser stato generato, non percependo dunque alcuna materialità nell'atto stesso del suo concepimento: anche per tale motivo, probabilmente, egli non ricerca la completezza nelle prove da mettere in atto, nel suo difficile rapportarsi con la realtà. Torrismondo frantuma tutte le fragilissime certezze che, invece, Rambaldo ha precariamente costruito, soffocandolo con la sua furia di negazione, mentre l'altro cerca «di non perdere il senso delle proporzioni per ritrovare un posto ai propri dolori»⁵⁰⁰.

Sconsolato, poche righe più tardi chiederà: «ma non c'è nulla che si salva, allora?»⁵⁰¹: tale è il grido di aiuto di una giovinezza sconsolata, consapevole dell'assenza di punti di riferimento, in un mondo che fagocita, che inghiotte, che tutto mescola indiscriminatamente, nel quale è molto più facile confondersi con il magma piuttosto che differenziarsi e far valere la propria identità. Infatti, «coloro che avvertono quanto sia assurda tale situazione di stallo (i giovani Rambaldo, Torrismondo, Bradamante) devono misurarsi innanzi tutto con una difficoltà d'orientamento, con l'assenza di criteri guida»⁵⁰².

Il disperato desiderio di salvare qualcosa di questo mondo caotico, ma così amato da Rambaldo, restituisce i sentimenti di un'intera generazione, la quale teme di risvegliarsi un giorno ed accorgersi che, in fin dei conti, si sente solo il gracidiare di rane, il quale sovrasta tutto e tutto lascia annegare in sé⁵⁰³.

⁴⁹⁹ I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit., p. 1217.

⁵⁰⁰ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1007.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² C. Milanini, *Le metafore dei Nostri antenati*, cit., p. 52.

⁵⁰³ Cfr. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit.

Tuttavia, anche Torrismondo subirà uno smacco quando si accorgerà che l'assoluto, al quale aveva prestato fede per la sua intera esistenza, altro non è che un calderone dei peggiori vizi e difetti dell'umanità, giustificati grazie all'esperienza mistica della religione. È allora che, perso, disperato, smarrito come Rambaldo, incontra Sofronia, la quale è l'amore come pace⁵⁰⁴, nella quale il cavaliere annega beato e riconciliato con sé stesso: ella, infatti, è nostalgia del sonno prenatale, gli offre quella *tregua* che anche Bradamante regalerà a Rambaldo di Rossiglione; nonostante egli fosse oppresso dal pensiero della guerra, grazie al suo ricordo «tutto questo sgomento era già dimenticato»⁵⁰⁵.

L'amore, quindi, ancora una volta si rivela potenza incontrovertibile, momento decisivo, banco di prova dei personaggi calviniani: la donna, infatti, è ciò che per il giovane certamente *c'è*, ella è quanto di più vero, esatto, esistente possa essere al mondo, un brano di realtà nel quale l'incompiutezza dell'uomo riesce a realizzarsi almeno parzialmente.

Così sempre corre il giovane verso la donna: ma è davvero l'amore per lei a spingerlo? O non è amore soprattutto di sé, ricerca d'una certezza d'esserci che solo la donna gli può dare? Corre e s'innamora il giovane, insicuro di sé, felice e disperato, e per lui la donna è quella che certamente *c'è* e lei sola può dargli quella prova. Ma la donna anche lei *c'è* e non *c'è*: eccola di fronte a lui, trepidante anch'essa, insicura, come fa il giovane a non capirlo?⁵⁰⁶

Passaggio paradigmatico, questo, espressione evidente della poetica calviniana: una donna che è ritenuta certa, sicura, incontrovertibile dall'uomo e che, invece, è incerta, tremante, fragile quanto lui; eppure, forse, la differenza sta nel fatto che ella si presenta all'uomo consapevole e fiera nella sua fragilità. Perciò, pochi anni dopo, Calvino dirà attraverso la voce di Amerigo Ormea che l'amore è essere *reciprocamente necessari*, e che «l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo»⁵⁰⁷. L'uomo e la donna vengono definiti e si definiscono a vicenda proprio nel rapporto amoroso, che viene elevato a culmine

⁵⁰⁴ Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit.

⁵⁰⁵ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, p. 1008.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 1003.

⁵⁰⁷ I. Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, cit., p. 69.

significativo dell'intera esistenza umana: ecco perché Agilulfo, impotente di fronte al congiungimento sessuale, vedrà la sua volontà di esistere dissolversi proprio nel momento in cui si scontrerà con la prova d'amore, lasciando dietro di sé i pezzi sparpagliati della sua armatura⁵⁰⁸.

Potremmo dire, con le suggestive parole di Domenico Scarpa, che *Il Cavaliere inesistente*, in tal senso, non è altro che l'infinita storia di Calvino alla ricerca di sé stesso; sempre in viaggio per le strade del mondo, sempre all'inseguimento di una donna: sia essa

Sofronia, Bradamante, suor Teodora, la castellana Priscilla e le sue fantesche, la donna sorella, o madre, o amante, la donna in cui vorremmo specchiarci, la donna che vorremmo avere, la donna nel cui grembo vorremmo abbandonarci, la donna che vorremmo oscuramente essere⁵⁰⁹.

Questa fuga sfrenata, che assomiglia ad un inseguimento senza fine, certamente rimanda alla ricerca continua che è la vita stessa, un'esistenza che, per i personaggi del romanzo, si articola intorno ad un solo meccanismo principale: la guerra. Tuttavia, da arte rigorosa, meticolosa, precisa, l'unica arte che possa esprimere esattezza anche in questo mondo caotico, essa diventa disordinata, *arrangiata*, abbozzata, un passarsi di mano in mano roba sempre più ammaccata⁵¹⁰.

Il tema della guerra è sempre presente, soprattutto nei primi scritti calviniani, quando l'esperienza partigiana è ancora scottante, troppo vicina, e dunque si insinua nella narrazione, ricomparendo talvolta tra le radure e sulle rive dei torrenti, in un paesaggio indefinito che ha sempre un boscoso sapore fiabesco: si colora di elementi magici e fantastici, riprendendo lo stile favoloso del *Sentiero dei nidi di ragno*, ma, a volte, riecheggiando anche la scrittura neorealista dei primi racconti, soprattutto quando Calvino osserva amaramente che «senza quella [l'armatura], coi tempi che correvano, anche un uomo che c'è rischiava di scomparire, figuriamoci uno che non c'è». L'armatura è ciò di cui l'essere umano

⁵⁰⁸ Cfr. V. Spinazzola, *L'io diviso di Italo Calvino*, cit.

⁵⁰⁹ D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit., p. 79.

⁵¹⁰ Cfr. I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit.

necessita per legittimare la propria esistenza, per dare risvolto pratico, fattuale, alla propria essenza, che altrimenti si dissolverebbe in uno sbuffo di fumo. È lo sguardo a ritroso un po' ironico dello scrittore, il quale ripensa alla propria armatura, che poi diventerà un *guscio*⁵¹¹, comprendendo quanto per l'individuo sia essenziale frapporre qualcosa tra sé e il mondo per non essere inglobato in esso indistintamente, per comprovare la propria presenza in contrasto con il magma, così come un mollusco oppone la conchiglia tra sé e il mare circostante.

Lo scrittore ligure percepisce profondamente la possibilità di *salvare* alcuni valori solo attraverso la scrittura, comprende pienamente il ruolo che essa occupa nell'estrarre dagli abissi dell'umano le verità più nascoste ma, allo stesso tempo, sa che non ci sarà mai libro più vero, reale, *pieno*, del libro della vita, della successione di eventi che fanno parte della biografia di una persona. A un certo punto la scrittura si prosciuga, non è più espressione vitale,

la penna non gratta che polveroso inchiostro, e non vi scorre più una goccia di vita, e la vita è tutta fuori, fuori dalla finestra, fuori di te, e ti sembra che mai più potrai rifugiarti nella pagina che scrivi, aprire un altro mondo, fare il salto [...]. No, scrivendo non mi sono cambiata in bene: ho solo consumato un po' d'ansiosa incosciente giovinezza⁵¹².

Non è certo la prima volta che Calvino rimarca il tema della scrittura strettamente connessa alla realtà, della parola scritta che diventa l'altra faccia del reale: tuttavia, mentre nel *Visconte dimezzato* è un motivo appena accennato e nel *Barone rampante* emerge solo al termine della narrazione, per riallacciarsi con il tempo presente, nel *Cavaliere inesistente*, invece, occupa un ruolo preponderante, inizia ad essere l'unico tema ricorsivo ad interessare lo scrittore, la cui storia diventa quasi solo la storia della penna d'oca della monaca, che scorre sulla pagina bianca⁵¹³. Dopo i primi capitoli, infatti, l'autore sanremese decide di dare vita a un narratore *super partes*, che racconta la vicenda e, allo stesso tempo,

⁵¹¹ Cfr. I. Calvino, *La spirale*, in Id., *Le cosmicomiche*, cit.

⁵¹² I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1009.

⁵¹³ Cfr. I. Calvino, *Postfazione ai Nostri antenati (Nota 1960)*, cit.

riflette sul complesso rapporto tra realtà e narrazione, mondo scritto e non scritto. Siamo parlando, naturalmente, di Suor Teodora, la voce dell'intreccio, la quale opera una sorta di divisione tra i due livelli, strettamente narrativo e metanarrativo, che prima viaggiavano invece sullo stesso piano. Così, affiora il tema della percezione sensibile connessa all'immaginazione, della povertà della scrittura rispetto alla ricchezza dell'esistenza reale, dell'affinità tra costruzione dell'intreccio e disegno di una mappa fisica sulla pagina bianca del libro, che possa riprodurre gli esatti movimenti dei personaggi⁵¹⁴. Questi motivi esistono fin dagli albori della opera calviniana: a tal proposito, il 15 ottobre 1950, giorno del suo ventisettesimo compleanno, Calvino scrive una lunga lettera a Valentino Gerratana, nel corso della quale afferma: «io non sono portato a cercare la soluzione dei problemi nei testi filosofici o comunque teorici: bisogna che questi testi muovano intorno vita e storia e figure e fantasia perché mi vengano in mano e, connessi con tutto il resto, mi servano»⁵¹⁵. Ritroviamo, dunque, in forma embrionale ma ben presente, il tema che verrà poi ripreso, ampliato, sviluppato nei racconti successivi poiché, come evidenziato più volte finora, la narrazione fantastica diventa strumento interpretativo della realtà, chiave di lettura senza la quale molti meccanismi resterebbero oscuri all'individuo⁵¹⁶. Invece, attraverso la scrittura si opera un disvelamento, e le possibilità dell'esistenza si dischiudono per il soggetto in formazione:

è verso la verità che corriamo, la penna e io, la verità che aspetto sempre che mi venga incontro, dal fondo d'una pagina bianca, e che potrò raggiungere soltanto quando a colpi di penna sarò riuscita a seppellire tutte le accidie, le insoddisfazioni, l'astio che sono qui chiusa a scontare⁵¹⁷.

La scrittura, felice occasione, provvidenziale ponte con il reale, dispositivo insostituibile di connessione con le pieghe della vita. *Il cavaliere inesistente* prende le intime sembianze di un diario personale⁵¹⁸, in cui Calvino parla a sé

⁵¹⁴ Cfr. M. Barengi, *Calvino*, cit.

⁵¹⁵ Cfr. I. Calvino, *Lettera a Valentino Gerratana* (1950), in Id., *Lettere*, cit.

⁵¹⁶ Cfr. S. Barsotti, *Calvino interprete della fiaba e rappresentante dello strutturalismo*, cit.

⁵¹⁷ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1022.

⁵¹⁸ Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit.

stesso in seconda persona, dipanando gradualmente il groviglio della sua essenza per riportarlo sulla carta sotto forma di caratteri alfabetici, quasi a rimarcare che, in fondo, «*siamo scritti* più di quanto non *scriviamo*. Scritti da chi? Da cosa? Da tutto il resto, scritto e non scritto»⁵¹⁹. Anche qui sta la grandezza di uno scrittore come Calvino, nella consapevolezza di crescere e formarsi nell'attrito con il mondo e, tuttavia, nella volontà di esistere e opporsi anche se lo sforzo si rivelasse, in fin dei conti, inutile.

L'autore sanremese, inoltre, si preoccuperà sempre di restituire il rapporto tra realtà e narrazione nel modo più fedele possibile: curerà questo aspetto anche attraverso l'attenzione alla lingua, che vorrà sempre mantenere vicina all'uso parlato, al dialetto, per far sì che non acquisti le sembianze di un idioma artificiale, costruito in maniera innaturale e, perciò, lontano dall'uso quotidiano⁵²⁰.

Nel 1959, Calvino scrive:

La resa all'oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose [...], perché vede che le cose [...] vanno avanti da sole, fanno parte d'un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un'idea di come è fatto, al comprenderlo, all'accettarlo⁵²¹.

Questo è il processo di rivelamento al quale lo scrittore spera di approdare tramite la narrazione, un'operazione di *sbrogliamento* del groviglio del reale, che possa, grazie alla scrittura, essere più chiaro, lineare, pur nella sua complessità. Tuttavia non crediamo che Calvino intendesse *accettare*, arrendersi all'inevitabile annegamento nell'oggettività. Nonostante, infatti, «ogni cosa si muove sulla liscia pagina senza che nulla se ne veda, senza che nulla cambi sulla sua superficie, come in fondo tutto si muove e nulla cambia nella rugosa crosta del mondo»⁵²², la scrittura è sempre stata per lui un modo di *immaginare* un altro approccio alla

⁵¹⁹ I. Calvino, *Lettera a Sebastiano Addamo* (1966), in Id., *Lettere cit.*, p. 929.

⁵²⁰ Cfr. I. Calvino, *Il dialetto*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit.

⁵²¹ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 51

⁵²² I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1037.

realtà: di fronte a un mondo confuso, privo di forma, l'atto dello scrivere assume una valenza antagonistica⁵²³ e, se l'immaginazione non è altro che la parte più vera, *viva* dell'intelligenza, allora diventa l'arma più potente da sfoderare per opporsi al magma.

I personaggi del romanzo hanno un modo tutto loro di reagire al mare ribollente, un modo che è strettamente legato alle loro indoli, alle funzioni narrative che rappresentano. Rambaldo tenta di opporsi attraverso l'azione pratica, cercando prove concrete della propria esistenza e consistenza nella realtà; Torrismondo cerca la propria essenza nella sua smania di assoluto. Agilulfo, invece, ricerca e persegue l'esattezza, la precisione millimetrica, la rigorosa aderenza ad un ordine precostituito. Fin dalle prime pagine del libro, infatti, è evidente la contrapposizione tra il pressapochismo dell'esercito di Carlomagno e la geometrica esattezza del paladino inesistente⁵²⁴: potrebbe dunque sembrare che Calvino voglia darci una lezione di esattezza, in linea con quanto scriverà molti anni dopo nelle *Lezioni americane*. Agilulfo così compito, puntuale, dedicato ai propri compiti; i soldati così disordinati, una marmaglia caotica di sudore, polvere ed emozioni. Tuttavia, periodicamente qualcosa incrina il sereno status del cavaliere, portandolo, per un attimo, a dubitare se non sia meglio essere fatti di carne e desideri irraggiungibili, insoddisfazione e impulsi quasi impossibili da gestire. A lui, infatti, non è dato percepire, come invece accade a tutti gli uomini, una continuità nelle proprie azioni che possa riflettere a sua volta una parvenza di *stabilità*:

nella vita di un guerriero, che certi fatti siano avvenuti o meno poco importa; c'è la tua *persona*, la continuità del tuo modo di comportarti, a garantire che se le cose non sono andate proprio così punto per punto, però così avrebbero potuto andare, e potrebbero ancora andare in un'occasione simile⁵²⁵.

⁵²³ Cfr. C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Lettere*, cit., p. XXXIV.

⁵²⁴ Cfr. M. Barenghi, *Calvino*, cit.

⁵²⁵ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1013 (c.vo mio).

Agilulfo è condannato ad una vita di esattezza, senza poter errare o anche solo *immaginare* di aver compiuto un'impresa, poiché ciò che lo identifica sono le sue azioni, dalle quali non può prescindere se non vuole dissolversi e svanire: questo accadrà quando comprenderà di non poter aspirare al congiungimento amoroso e, dunque, percepirà un'incompletezza tutta umana.

Calvino sa benissimo che la tensione dell'uomo verso l'esattezza non potrà mai essere soddisfatta: l'essere umano è inesatto, incompiuto, sempre alla ricerca, mai completo, mai pago.

Sono due diverse pulsioni verso l'esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta: l'una perché le lingue naturali dicono sempre qualcosa *in più* rispetto ai linguaggi formalizzati, comportano sempre una certa quantità di rumore che disturba l'essenzialità dell'informazione; l'altra perché nel render conto della densità e continuità del mondo che ci circonda il linguaggio si rivela lacunoso, frammentario, dice sempre qualcosa *in meno* rispetto alla totalità dell'esperibile⁵²⁶.

Allora, forse, potremmo dire che lo scrittore tesse un *elogio dell'inesattezza*, che non è vista come imprecisione, vaghezza poco accorta, menefreghismo, ma come quella caratteristica più profondamente umana, quel *rumore* che gli artefatti linguistici non riusciranno mai a cogliere, poiché essi sono prestabiliti, prevedibili, mentre l'essere umano è anche imprevisto e imprevedibile, talora incomprensibile, inspiegabile. Il valore *inaspettato* che possiamo trarre dal *Cavaliere inesistente* è proprio un singolare appello dell'autore ad essere inesatti: la nostra vita non è già stabilita dal principio, 'viene scritta' progressivamente, poiché «anche ad essere s'impara»⁵²⁷.

Proprio per tale motivo, quindi, per perseguire l'infinita, incessante ricerca della propria essenza, tutti i personaggi principali a un tratto partono alla volta di diverse imprese. Agilulfo deve recuperare un'informazione per lui vitale, che determinerà la sua legittimità come cavaliere; Bradamante parte inseguendo il suo amato, rincorsa a stretto giro da Rambaldo, che non può perderla di vista

⁵²⁶ I. Calvino, *Esattezza*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 74.

⁵²⁷ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1062

nemmeno per un attimo, quella donna che è *certezza* della sua esistenza. Anche Torrismo intraprende un viaggio: quello alla ricerca delle proprie origini biologiche, spirituali, esistenziali. Tutti sono tristi e pieni di speranza⁵²⁸, come qualsiasi individuo alla ricerca di sé stesso. E, attraverso le parole di Carlomagno, il lettore in formazione comprende di non essere solo nella sua ricerca, poiché inseguire un sogno, ricercare senza tregua è prerogativa dell'esser giovani: «che vadano, son giovani, che facciano»⁵²⁹. In tal senso, *Il cavaliere inesistente* è forse un lungo apologo sull'identità, nel corso del quale Calvino ha voluto disperdere frammenti della sua essenza in ognuno dei personaggi⁵³⁰, spedendoli poi in giro per il mondo nel tentativo di raggiungere la completezza.

Insieme alla lezione di inesattezza, ciò che suggerisce il racconto è che non c'è identità nell'uomo all'infuori della ricerca stessa dell'identità: l'intera esistenza è una perenne, instancabile indagine sempre più minuziosa, scrupolosa, ma che non raggiungerà mai la perfezione proprio a causa della natura mutevole, precaria dell'individuo, il quale si forma e si impasta delle esperienze che vive e delle relazioni che stringe durante il corso dell'esistenza: «il mio nome è al termine del mio viaggio»⁵³¹. Questa laconica, lapidaria espressione, forse, è la consegna essenziale, il *lascito calviniano* assoluto, che possiamo mutuare dalla sua intera opera: il viaggio di uno scrittore che non smette mai di interrogarsi, che non avrà mai pace nello scoprire il proprio nucleo esistenziale, nel tentativo di integrarsi con il mondo circostante.

Calvino, inoltre, è anche consapevole dell'immensa difficoltà di dare una visione organica, completa di sé stessi: l'individuo è percepito dall'esterno come un puzzle di frammenti identitari, che non restituiscono nulla della continuità con la quale egli si percepisce. Per tale motivo lo scrittore ligure sceglie le opere di Picasso come copertine dei propri libri, poiché il pittore spagnolo riesce a cogliere al meglio il dramma esistenziale del soggetto. Tale tema sarà ripreso, tra gli altri scritti, anche nelle *Cosmicomiche*:

⁵²⁸ Cfr. *Ivi*.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 1021.

⁵³⁰ Cfr. D. Scarpa, *Italo Calvino*, cit.

⁵³¹ Cfr. *Il cavaliere inesistente*, cit., p. 1024.

ormai non ero più tanto sicuro di me stesso. Temevo che anche dalle altre galassie non avrei avuto soddisfazioni maggiori. Quelli che m'avevano visto, mi avevano visto in modo parziale, frammentario, distratto, e avevano capito solo fino a un certo punto cosa succedeva, senza cogliere l'essenziale, senza analizzare gli elementi della mia personalità che caso per caso prendevano risalto⁵³².

È il giusto, incolmabile terrore che ogni individuo prova quando teme di non essere colto nella sua unitarietà, nella sua universalità, quando percepisce che le sue azioni, il suo modo di essere al mondo, non sono espressione chiara, veicolo univoco della propria personalità, ma che tradiscono una frammentarietà di fondo, impossibile da superare.

La scrittura e la letteratura si designano quindi come momenti fondamentali di espressione identitaria: Calvino le definisce 'momento dell'io'⁵³³, in cui sono evidenti le istanze più intime dell'individuo che, tuttavia, devono sempre ricercare un rapporto con il *noi*. Il pronome plurale si riferisce, ancora una volta, al rapporto che, inevitabilmente, lo scrittore necessita di intrattenere con il pubblico lettore, il quale è destinatario e, spesso, cartina tornasole della sua opera.

È convinzione di Calvino, infatti, che il lettore debba interrogarsi grazie all'opera letteraria, individuando dentro di essa aspetti che lo riguardano e operando un rispecchiamento che, però, non deve mai essere mera emulazione, ma sempre spinta, slancio, attrito. «È sempre a un dialogo che partecipiamo scrivendo»⁵³⁴, osserva Calvino in una lettera del 1959 a Luigi Santucci, richiamando l'antico motivo del narratore che racconta riprendendo una delle storie dalla molteplicità delle narrazioni, scegliendo di staccarla per un attimo dal tappeto corale di cui fa parte (la rete delle storie). Così, per dirla con Gore Vidal,

mentre essi [gli scrittori contemporanei a Calvino] continuano a cercare il posto dove i ragni fanno il nido, Calvino non solo ha già trovato quel luogo speciale, ma ha imparato egli stesso a tessere ragnatele di prosa fantastica di

⁵³² I. Calvino, *Gli anni-luce*, in Id., *Le Cosmicomiche*, cit., p. 202.

⁵³³ Cfr. I. Calvino, *Lettera a Michele Rago* (1960), in Id., *Lettere*, cit.

⁵³⁴ I. Calvino, *Lettera a Luigi Santucci* (1959), in Id., *Lettere*, cit., p. 602.

cui tutte le cose partecipano. Infatti, leggendo Calvino, ho avuto l'inquietante sensazione di star scrivendo anche io quello che lui aveva scritto⁵³⁵.

Il lettore diventa partecipe dell'opera calviniana, al punto da percepirsi quasi scrittore egli stesso. Forse questo è l'intento dell'Autore, intento silenzioso, inconsapevole: egli ci regala tre narrazioni che contengono una carica attiva, ottimistica ma non edulcorata, che ci rende capaci di difenderci da una realtà che, ai nostri occhi, si presenta multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti⁵³⁶.

⁵³⁵ G. Vidal, *Fabulous Calvino*, cit., p. 11 (trad. mia).

⁵³⁶ I. Calvino, *Il mondo è un carciofo*, in Id., *Perché leggere i classici*, cit., p. 222.

2.2.4 *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*: una lezione di molteplicità

«Un giorno, sulla striscia d'aiola d'un corso cittadino, capitò chissà donde una ventata di spore, e ci germinarono dei funghi. Nessuno se ne accorse, tranne il manovale Marcovaldo che proprio lì prendeva il tram ogni mattina»⁵³⁷: le prime righe di *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* ci accompagnano in un mondo indefinito, un'atmosfera da fiaba moderna e un po' grigia, come gli smunti marciapiedi e i palazzi su cui il protagonista posa lo sguardo mentre va al lavoro.

Dovessimo scegliere una o più frasi che restituiscano l'impressione di malinconica vaghezza, di sognante meraviglia dei venti racconti, probabilmente, sarebbero proprio le battute d'inizio, poiché ci aprono immediatamente alla dimensione della raccolta e rendono visibile il filo conduttore di ogni novella: il nostalgico desiderio di Marcovaldo verso una natura incontaminata e irraggiungibile, il suo occhio attento a cogliere il minimo cambiamento o la più piccola avvisaglia di elemento naturale ma, al contempo, così poco abituato al paesaggio metropolitano.

Eppure, verrebbe da chiedersi, chi è Marcovaldo? L'ha mai visto un bosco, o un gruppetto di alberi più folto delle aiuole del parco cittadino? È mai stato a respirare 'aria buona' o a camminare per i pascoli dai quali Michelino tornerà deluso⁵³⁸? Calvino non dà informazioni supplementari su questo personaggio un po' strano e un po' buffo; «da dove egli sia venuto alla città, quale sia l'“altrove” di cui egli sente nostalgia, non è detto»⁵³⁹. Tuttavia possiamo affermare, certamente, che la sua figura aleggiava da tempo nella mente dello scrittore, aggirandosi già nel 1952 in alcuni racconti che avrebbero poi trovato posto tra le pagine di vari periodici (il «Caffè», il «Contemporaneo», ecc.); inoltre, probabilmente anche alcuni personaggi marginali, come lo spalaneve sentimentale⁵⁴⁰, possono rimandare al profilo del manovale.

⁵³⁷ I. Calvino, *Funghi in città*, in Id., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 1067.

⁵³⁸ Le due novelle a cui abbiamo accennato sono *L'aria buona* e *Un viaggio con le mucche*, in I. Calvino, *Marcovaldo*, cit.

⁵³⁹ I. Calvino, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, in Id., *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 1233.

⁵⁴⁰ *Lo spalaneve sentimentale* è un copione scritto da Calvino nel 1954, destinato ad una trasmissione comica televisiva. Cfr. I. Calvino, *Lettera a Sergio Pugliese* (1954), in Id., *Lettere*, cit., pp. 392-393.

Nel 1958, poi, l'autore pubblica la raccolta *I racconti*, di cui fanno parte anche dieci novelle di Marcovaldo, inserite all'interno della sezione «Gli idilli difficili». Finalmente, nel 1963 vedrà la luce il volume che conosciamo ancora oggi, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*: la divisione dei racconti secondo i cicli stagionali è una decisione strutturale presa da Calvino in vista della pubblicazione definitiva.

Dunque la gestazione della raccolta, nonostante lo scrittore avesse in mente un progetto unitario già dal 1952, è stata tutt'altro che lineare, come sottolinea Maria Corti nel suo studio approfondito *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*⁵⁴¹, portando avanti una disamina dell'intero ciclo e partendo, però, dalla prima cornice di dieci novelle. La studiosa, infatti, analizza a fondo il volume, definendo la possibilità di individuare un macrotesto che contenga i primi racconti di *Marcovaldo*, poiché essi rispondono a funzioni precise, che riecheggiano quelle fiabesche. A differenza delle fiabe tradizionali, però, Marcovaldo finisce sempre per essere deluso e punito per il suo desiderio di 'altrove', che non riesce mai a soddisfare.

Quando, tuttavia, l'autore pubblica i racconti in una raccolta che si discosta dal nucleo originario, l'ordine e la logica del primo macrotesto non vengono più rispettati, poiché subentra un'organizzazione più evidente: quella in stagioni. A tal proposito, proprio in una lettera a Maria Corti del 1975, dunque dieci anni dopo la pubblicazione, Calvino scriverà:

quando nel 1962 o '63 ho ripreso in mano la serie per fare un libro basato sulle stagioni, ricordo che mi sono scervellato sull'ordine che doveva seguire: a) l'alternarsi delle stagioni [...]; b) una progressione dal più semplice al più complesso (corrispondente grosso modo all'ordine cronologico di stesura); c) una progressione dalla miseria postbellica alla civiltà dei consumi⁵⁴².

Tutte queste istanze sono presenti, ben visibili in *Marcovaldo* e invitano a *molteplici* livelli di lettura.

⁵⁴¹ Cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit.

⁵⁴² I. Calvino, *Lettera a Maria Corti* (1975), in Id., *Lettere*, cit., p. 1280.

Anche i finali del primo macrotesto, secondo la tesi della studiosa, corroborata poi dallo stesso Calvino, si discostano dagli ultimi racconti: «mentre nella 1^a serie domina il tipo di finale depressivo, di secco anticlimax, nella 2^a s'impone come finale quella che potrebbe essere vista come un'8^a funzione, un'immagine globale di mondo disarmonico»⁵⁴³. A tal proposito, non possiamo dimenticare un saggio fondamentale che lo scrittore ligure pubblica solo un anno prima, sul quinto numero del «Menabò», *La sfida al labirinto*⁵⁴⁴, il quale restituisce in maniera cristallina l'amara consapevolezza calviniana nei confronti della realtà.

La destinazione della raccolta completa è evidente fin dalla prima pubblicazione, consentendole di rientrare anche nelle antologie di molti libri di testo: non sono rare in quegli anni, infatti, lettere di ragazzi e fanciulli delle scuole medie, che pongono questioni a Calvino riguardo questo sfortunato ma inarrestabile personaggio, nei confronti del quale è impossibile non provare un'immediata simpatia.

Nonostante l'intento dell'autore fosse di scrivere un *semplice* libro per ragazzi, Domenico Scarpa definisce questa raccolta il testo perfetto per avvicinarsi alla scrittura calviniana e iniziare a conoscerne l'autore, poiché è

capace di trasportare chi legge attraverso l'intera progressione degli stati d'animo che si avvicinano man mano che si approfondisce la conoscenza della sua opera: per prima cosa la meraviglia, la gioia e il piacere della lettura allo stato puro, la musica dello stile e delle invenzioni fantastiche che accompagnano nei luoghi più impensati⁵⁴⁵.

Probabilmente, è proprio il suo essere scritto per l'infanzia⁵⁴⁶ che regala a *Marcovaldo* un'aura d'incanto e leggerezza irresistibili, che punteggia il testo di spontaneità e chiarezza, rendendolo una lettura appassionante, divertente ma, allo stesso tempo, *pensosa*. Il volume invita il lettore a prendere parte alla narrazione, poiché egli si sente *chiamato*, si specchia nel racconto per riconoscere una parte di

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ Cfr. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., pp. 101-119.

⁵⁴⁵ D. Scarpa, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, in Id., *Italo Calvino*, cit., p. 150.

⁵⁴⁶ Cfr. I. Calvino, *Lettera a Lucio Lombardo Radice* (1959), in Id., *Lettere*, cit.

sé nel protagonista della storia: in ognuno di noi, infatti, alberga qualcosa del nostalgico, *ostinato*, sfortunato e ottimista Marcovaldo.

Per tale motivo, questa serie di novelle non si configura come definitiva, ma come un motivo al quale tutti possono collaborare, reiterando nel tempo e nello spazio le coordinate della narrazione⁵⁴⁷. Molti studenti, negli anni, invieranno a Calvino, tramite i loro maestri, altri racconti sulla falsariga della raccolta, all'interno dei quali avranno inserito, anche inconsciamente, qualcosa che li riguarda nell'intimo, una parte di sé, contribuendo a nutrire quel filone, che a sua volta si inserisce nella molteplicità dei racconti esistenti. *Marcovaldo* è per eccellenza un racconto germinativo, che rende partecipe il lettore e gli permette di continuare l'opera di chi ha scritto, scegliendo di raccontare la sua storia ma, al tempo stesso, riallacciandola al complesso delle storie generate dallo scrittore. In tal senso, dunque, questa raccolta è *incarnazione* dell'ultimo valore enunciato da Calvino nelle *Lezioni americane*: la molteplicità. Tale lascito è l'ammissione che, in fondo, siamo tutti strettamente connessi, lettore e scrittore, ascoltatore e narratore, nell'immensa rete delle storie del mondo, dove la narrazione di ognuno prende posto, ed è meraviglioso scoprire una storia che risveglia in noi il bisogno antico di narrare, quasi come a passare il testimone del racconto del mondo, che a tutti i costi deve proseguire.

Non ci sorprende, dunque, che il genere letterario a cui Calvino guarda, mentre scrive i racconti, sia proprio quello fiabesco, come richiama anche il già citato studio di Maria Corti. La fiaba è per antonomasia il racconto mai finito, la storia che prosegue, che, inanellandosi ad altri racconti, perpetua l'incanto della narrazione. *Una fiaba* è la storia alla quale si aggrappa disperatamente Michelino, battendo i denti, quando gli viene in mente di raccogliere la legna in un bosco di cui non ha mai visto nemmeno l'ombra⁵⁴⁸: la potenza immaginativa della fiaba, infatti, qui lo salva, poiché visualizzando la possibilità di un bel fuoco, grazie alla legna degli alberi, egli riesce a superare e sopportare il trauma del freddo.

⁵⁴⁷Cfr. I. Calvino, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, cit.

⁵⁴⁸ Cfr. I. Calvino, *Il bosco sull'autostrada*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

Le novelle di Marcovaldo si configurano come pseudofiabe o fiabe moderne⁵⁴⁹: la serie di funzioni narrative che Maria Corti ha individuato nella struttura di ogni racconto ricalca, senza dubbio, le funzioni proppiane relative all'universo fiabesco, insieme ad una certa fedeltà anche alle storielle a vignette dei giornalini per l'infanzia⁵⁵⁰. Tuttavia, la struttura non è l'unico elemento che riecheggia l'universo fiabesco: tutto è immerso in un contorno indefinito, «la città non è mai nominata [...], non è *una* città, ma *la* città, una qualsiasi metropoli industriale [...]. Ancor più indeterminata è la ditta, l'azienda dove Marcovaldo lavora»⁵⁵¹. Proprio come un racconto fiabesco, le coordinate geografiche sono assenti, nonostante si possa immaginare o supporre di quale città lo scrittore stia parlando (talvolta sembra Milano, altre volte Torino), egli non lo dirà mai apertamente.

Il livello di complessità interna delle novelle, inoltre, non rimane lo stesso, man mano che ci si avvicina alla fine della raccolta. Calvino, infatti, organizza tutto in cicli stagionali, i quali diventano progressivamente più articolati, e «riempie di un contenuto più raffinato le caselle destinate all'incontro con l'oggetto, alla sua ricerca, al danneggiamento finale»⁵⁵². Le funzioni narrative, che nei primi racconti sono identificabili con desideri elementari, lasciano il posto a un «Marcovaldo degli ultimi racconti col suo supplemento di desideri, desiderio di fuga dalle strade sbarrate dalla tecnologia, di contemplazione pensosa di un cielo notturno»⁵⁵³. Anche la scrittura di Calvino, quindi, risente di quel complessificarsi che interessa sempre più la realtà stessa, e che diverrà sempre più evidente con il progredire della società dei consumi: si avverte l'intervallo temporale che intercorre fra i primi racconti e quelli, invece, scritti negli anni Sessanta, anche solo concentrandosi sulla figura di Marcovaldo, il cui significato emblematico diventa più chiaro, più forte, col progredire delle novelle.

Ma, ancora una volta, chi è Marcovaldo? Ne leggiamo le storie, ne sfogliamo le pagine, ma, in fondo, ne comprendiamo l'essenza profonda, ciò che lo scrittore prova a dirci con le *gesta* di questo comico, nostalgico personaggio?

⁵⁴⁹ Cfr. M. Corti, *Testi o Macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Id., *Il viaggio testuale*, cit.

⁵⁵⁰ Cfr. I. Calvino, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, cit.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 1235.

⁵⁵² M. Corti, *Testi o Macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, cit., p. 195.

⁵⁵³ *Ibidem*.

Il suo nome sottolinea l'assonanza con il mondo fiabesco e cavalleresco che, in realtà, stride con la sua vera natura malinconica e buffa: egli certamente è una figura estranea al suo contesto, intrisa di fantasia e immaginazione, poiché in un mondo pietrificato e assaltato dalla tecnologia, dalla febbre del consumismo, bada ancora ad innaffiare una pianta affinché cresca forte e sana, al suo desiderio di dormire all'aria aperta, al suo sogno di allontanarsi dalla città verso un altrove al quale non riuscirà mai ad arrivare. Pare quasi l'ultimo degli antenati calviniani, catapultato in una realtà nella quale non riesce a raccapezzarsi, sempre alla ricerca, sempre in cammino: la linea invisibile che collega Medardo a Cosimo e, poi, a Rambaldo e Agilulfo, arriva fino a Marcovaldo, manovale non qualificato. Come osserva acutamente Domenico Scarpa,

il suo lavoro non gli impone altro che fatica brutta [...] lasciandogli libera la mente, che lui adopera sempre come fantasia e mai come memoria, cogliendo nei dettagli di quello che ci potrebbe essere o si potrebbe fare, e procede ardimentoso e malcerto verso un avvenire invisibile. Marcovaldo è un malinconico senza nostalgie, incorre in delusioni ripetute ma non conosce risentimento⁵⁵⁴.

Tali caratteristiche lo rendono ancor di più il protagonista ideale di queste favole moderne, poiché egli, effettivamente, pare vivere in un universo fiabesco, pare esercitare la mente nella direzione del fantastico, come se fosse l'unica possibile, il solo punto di vista da assumere nel contesto grigio e freddo che abita. Tornando ancora al suo nome, che ha un sapore letterario e ariostesco, potremmo dire che è Calvino stesso a suggerirci il filtro di lettura di Marcovaldo: sono i libri che ha letto da ragazzo, quando non doveva ancora fare i conti con una penosa, triste realtà, e che gli consentono di tenere sempre il naso in sù a guardare le stelle venti secondi sì e venti no⁵⁵⁵.

Lo scrittore ligure, così, sottopone il lettore ad un'operazione di straniamento, che gli consente di *leggere* come Marcovaldo, di meravigliarsi insieme a lui, di metter da parte un filtro di analisi oggettiva, che invece è espresso nelle figure

⁵⁵⁴ D. Scarpa, *Postfazione*, in I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 132.

⁵⁵⁵ Cfr. I. Calvino, *Luna e Gnac*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

antagoniste dei racconti, tutte alienate nella civiltà tecnologica. Marcovaldo mostra al lettore in formazione che è possibile avere uno sguardo diverso, notare particolari indifferenti agli altri, con la *pacifica ostinazione* che da sempre contraddistingue i più emblematici personaggi calviniani. Nonostante il finale deludente e le frequenti batoste prese, infatti, il manovale non demorde, persistendo nel suo desiderio di *altrove*: questo diventa una testimonianza significativa per bambini e adolescenti, i quali molto spesso custodiscono flebili speranze, sogni che poi abbandonano perché incapaci di *immaginarli* realizzati.

Tuttavia, Marcovaldo è anche un po' Calvino, che intravediamo nelle pieghe della storia, evidente in alcuni passaggi e nascosto in altri. All'inizio lo scrittore si identifica poco nel protagonista, possiamo evincerlo dal livello di focalizzazione con il quale viene narrata la storia, che è sganciato dal punto di vista del personaggio: non c'è coincidenza tra la realtà com'è e la realtà vista attraverso gli occhi di Marcovaldo. Negli ultimi racconti, invece, i due punti di vista sono sempre più spesso sovrapposti e, dieci anni più tardi, Calvino confesserà di sentirsi sempre più simile a lui⁵⁵⁶, rendendo palese questo processo di identificazione attraverso le sue scelte narrative. Anche lo scrittore ligure, infatti, è costantemente alla ricerca come lo sfortunato protagonista delle venti novelle ma, a differenza di Marcovaldo, forse, è consapevole dell'inutilità di sperare in un ritorno ad un idillio irraggiungibile, che si rivelerebbe traditore quanto una resa incondizionata alla società fagocitante.

Come abbiamo accennato in precedenza, le *pseudofiabe* calviniane si discostano dalle fiabe tradizionali soprattutto a causa di un finale amaro e deludente, che fa ripiombare il protagonista nella fredda e cruda realtà: così, quando insegue il sogno di dormire all'aria aperta e risvegliarsi con i rumori della natura, egli si ritrova invece con la schiena dura e un fianco pesto, costretto a correre a lavoro⁵⁵⁷; oppure quando, scendendo dalla collina, dopo aver immaginato per qualche attimo che esista un luogo così vicino alla città ma che, forse, non sia contaminato dal suo inquinamento, dalla sua gretta smania di

⁵⁵⁶ Cfr. I. Calvino, *Lettera agli alunni della Scuola media Valente Faustini di Piacenza* (1973), cit.

⁵⁵⁷ Cfr. I. Calvino, *La villeggiatura in panchina*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

consumismo, realizza purtroppo che quel posto non è altro che un sanatorio, e che rientra a far parte dell'ombra che sembra avvolgere tutti i quartieri della città⁵⁵⁸; o, ancora, quando pensa a Michelino felice e beato in mezzo a pascoli verdeggianti, e lo vede poi arrivare scontento e indurito, con la faccia da uomo e la mente disillusa di fronte a un possibile ritorno alla natura, che si fa sempre più lontano⁵⁵⁹. Maria Corti, infatti, osserva:

Calvino ha intuito come Chaplin [che] la suggestione di intrecci iterati, acquistano qualcosa di fatale, un fatale comico-malinconico se lo scioglimento dell'intreccio si risolve sempre in un danneggiamento per il delizioso protagonista, dalla inguaribile fantasia e fiducia nel vivere. Ecco, ci dice Calvino, fate attenzione: ogni volta che la fantasia di Marcovaldo si mette in moto, scatta nel contesto della città l'automatismo del danneggiamento⁵⁶⁰.

Del resto Calvino aveva già deciso in partenza che tutte le storie sarebbero finite male, come scrive in una lettera a Concetta D'Angeli: «dato che lo schema secondo il quale queste storielle sono impostate a priori, è l'impossibilità di ritrovare una natura che non esiste, lo scacco (in questo senso) è il tema stesso dello schema narrativo, lo scacco del personaggio»⁵⁶¹.

Una delle poche novelle che pare sottrarsi al percorso obbligato che porta all'inevitabile delusione del protagonista è *Il bosco sull'autostrada*, dove Marcovaldo, insieme ai figli, decide di tagliare e raccogliere legna in una foresta, la quale in realtà altro non è che una selva di cartelli autostradali. Per sfuggire allo sguardo indagatore di una guardia notturna, egli resta immobile nell'atto di tagliare con la sega un'insegna pubblicitaria: per fortuna (o purtroppo?) Astolfo lo vedrà come tutt'uno con il cartello, e la storia si concluderà senza un reale danneggiamento. Ma ci può essere danneggiamento più grande, per l'uomo, che essere identificato con la massa oggettivata, con il magma delle cose prive di afflato vivente e, in particolare, con uno dei simboli della deriva capitalista della

⁵⁵⁸ I. Calvino, *L'aria buona*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

⁵⁵⁹ I. Calvino, *Un viaggio con le mucche*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

⁵⁶⁰ M. Corti, *Testi o macrotesto?*, cit., p. 188.

⁵⁶¹ I. Calvino, *Lettera a Concetta D'Angeli* (1976), in Id., *Lettere*, cit., p. 1306.

società? Forse è proprio questa la sconfitta di Marcovaldo e anche lo scacco al quale, anno dopo anno, Calvino si sente sottoposto e dal quale tenta, allo stesso tempo, di sottrarsi, percependosi sempre più vicino al protagonista sognatore.

Sappiamo bene che i finali delle storie non sono di certo catastrofici, ma carichi di quell'aura comico-malinconica che li rende vincenti, poiché lasciano il lettore con un senso di incompletezza e insoddisfazione, rinforzato dall'utilizzo dell'ironia che, rispetto alla lacerazione, è l'annuncio di un'armonia possibile⁵⁶². Nonostante, infatti, l'uomo contemporaneo abbia perso l'armonia tra sé e il mondo, e nonostante Calvino ne sia ben consapevole, il suo atteggiamento non è quello di chi si arrende a una terribile evidenza (come abbiamo già rimarcato più volte in precedenza), ma quello di chi è pronto ad assumere una postura dinamica e problematizzante nei confronti del reale. Questo però non vuol dire che egli si lasci andare al rimpianto per un idillico mondo perduto: «la critica alla “civiltà industriale” si accompagna a una altrettanto decisa critica a ogni sogno d'un “paradiso perduto”»⁵⁶³. La definizione di 'idillio', dunque, doveva essere particolarmente importante per lo scrittore, poiché troviamo questa espressione anche nel titolo «Gli idilli difficili»⁵⁶⁴, sezione dei *Racconti* che contiene le prime dieci novelle.

Eppure *Marcovaldo* lascia sempre al lettore «la puntura acuta e sottile di una strana malinconia, una malinconia struggente e meteorologica, fatta di foglie che cadono, di pomeriggi troppo pieni di sole e di spifferi improvvisi di gelo»⁵⁶⁵.

Questa inspiegabile sensazione di nostalgia che accompagna durante la lettura dei venti racconti è certamente legata alla continua ricerca di una natura incontaminata da parte del protagonista; una natura che, invece, si rivela sempre dispettosa, traditrice, che è inquinata dai tentacoli ormai troppo lunghi di una città in continua espansione. Così, a volte, perseguendo un impossibile ritorno a un paesaggio incontaminato, Marcovaldo è costretto ad aspettare che la metropoli si trasformi grazie a elementi naturali, come nella novella *La città smarrita nella*

⁵⁶² Cfr. I. Calvino, *Situazione 1978*, in Id., *Eremita a Parigi*, cit.

⁵⁶³ I. Calvino, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, cit., p. 1236.

⁵⁶⁴ Cfr. D. Scarpa, *Postfazione*, in I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit.

⁵⁶⁵ D. Scarpa, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 151.

neve, nella quale «camminando sognava di perdersi in una città diversa»⁵⁶⁶ e «sentiva la neve come amica, come un elemento che annullava la gabbia di muri in cui era imprigionata la sua vita»⁵⁶⁷; oppure può sognare che la città si trasformi davanti ai suoi occhi, grazie al fenomeno delle vacanze estive di massa:

capi che il piacere non era tanto il fare queste cose insolite, quanto il vedere tutto in un altro modo: le vie come fondovalli, o letti di fiumi in secca, le case come blocchi di montagne scoscese, o pareti di scogliera⁵⁶⁸;

o, ancora, si dedica con tutto sé stesso alla cura di un esemplare vegetale che diventa quasi il vessillo del suo amore incondizionato per tutto ciò che è naturale, tanto da rappresentare un ‘fratello di sventura’, che divide con lui il supplizio di una vita tra le pareti⁵⁶⁹.

In fin dei conti, il filo conduttore della narrazione è evidente già dalla prima novella, e i desideri latenti quotidiani di Marcovaldo, individuati da Maria Corti come parte delle funzioni narrative, non sono altro che varianti di un’invariante base: il desiderio di una sana vita naturale⁵⁷⁰. Per quanto egli possa immaginare, sognare e aspirare a tale vita, però, alla fine tutto si spegne (o si accende?) nella disturbante, invadente intermittenza dell’insegna luminosa della COGNAC TOMAWAK, che rappresenta il trionfo totale della logica consumista sull’incanto di Marcovaldo⁵⁷¹.

Luna e Gnac è una delle storie più poetiche e, insieme, terribili della raccolta: cosa teme Calvino? Forse ha paura che si stia andando incontro alla nascita di un ‘selvaggio della civiltà industriale’, che non ha nulla a che vedere con un ritorno alla natura, anzi, testimonia la resa totale dell’uomo alla civiltà della tecnica, fino alla perdita totale di cultura e allo scivolamento nella barbarie⁵⁷².

⁵⁶⁶ I. Calvino, *La città smarrita nella neve*, in Id., *Marcovaldo*, cit., p. 1083.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ I. Calvino, *La città tutta per lui*, in Id., *Marcovaldo*, cit., p. 1159.

⁵⁶⁹ I. Calvino, *La pioggia e le foglie*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

⁵⁷⁰ Cfr. M. Corti, *Testi o macrotesto?*, cit.

⁵⁷¹ I. Calvino, *Luna e Gnac*, cit.

⁵⁷² I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 114.

Ma, allora, che cos'è che salva? Perché *Marcovaldo* non appare solo come un complesso di pessimiste fiabe al rovescio in cui, invece di un lieto fine, il protagonista è costretto a fronteggiare la delusione delle sue aspettative?

Anche Marcovaldo se lo è chiesto, probabilmente, magari mentre consegnava i pacchi porta a porta per conto della Sbav, vestito da Babbo Natale⁵⁷³, oppure mentre si avviava mogio mogio giù per la collina del sanatorio. In questi momenti di sconforto e totale miseria della condizione umana, ciò che salva il manovale è il *filtro dell'infanzia*, gli occhi fanciulli che si posano sulla bruttezza del mondo. Alla vista di pochi funghi,

a Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutt'a un tratto generoso di ricchezze nascoste, e che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa, oltre la paga oraria del salario contrattuale, la contingenza, gli assegni familiari e il caropane⁵⁷⁴.

Solo uno sguardo bambino può meravigliarsi davanti ad una così povera manifestazione della natura, che lo porta addirittura ad elevare il suo pensiero oltre le vette della materialità, a sognare qualcosa *in più*, rispetto al triste, umiliante orizzonte dell'uomo contemporaneo.

I bambini, nelle novelle, sono coloro che danno voce ai desideri profondi del protagonista, che hanno il coraggio di compiere gesti che Marcovaldo, costretto ad adattarsi alla società in cui vive, non può osare. Essi, infatti, sono i soli che conservano splendidi nomi di fanciulli, che non ricordano grandi personaggi cavallereschi, ma rimandano alla possibilità che solo l'infanzia, all'interno dell'universo fiabesco, possa mantenere la propria essenza, la vera identità, senza camuffarla, poiché essa già vive con meraviglia e incanto, già vede ciò che è e non ciò che *appare*⁵⁷⁵.

Così, Michelino esprime ad alta voce il tacito desiderio di Marcovaldo, che osserva in modo sognante le luci della città viste dall'alto della collina:

⁵⁷³ Cfr. I. Calvino, *I figli di Babbo Natale*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

⁵⁷⁴ I. Calvino, *Funghi in città*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

⁵⁷⁵ Cfr. L. Acone, *Da Lilliput a Metropoli. Viaggi e luoghi della letteratura per ragazzi*, Delta 3, Grottaminarda 2008; M. Corti, *Testi o macrotesto?*, cit.

– Papà perché non veniamo a stare qui?
– Eh, stupido, qui non ci sono case, non ci sta mica nessuno! – fece Marcovaldo con stizza, perché stava proprio fantasticando di poter vivere lassù⁵⁷⁶.

Calvino coglie magistralmente quella punta di gelosia che ognuno di noi prova, quando scopre che ciò che sta desiderando così segretamente non è solo suo, ma è stato pensato, immaginato, anche da altri: questo sentimento contrastante si divide tra la soddisfazione e, insieme, l'amarezza di infrangere con crudeltà le speranze dell'altro (poiché, in realtà, sono le nostre speranze che stiamo infrangendo) e la sorpresa incredulità di scoprire che non eravamo gli unici ad osare sognare; per questo, vorremmo quasi che l'altro ci smentisse, invece, dicendo: “certo che potremmo vivere quassù!”. Come scrive Leonardo Acone, infatti,

è il linguaggio dei bambini [...] a creare l'alternativa e a fare dialettica tra ciò che resta della foresta pietrificata della metropoli allietata ancora dall'utopia naturalistica e la ricerca, anch'essa utopica e imperseguitabile (comica, per altri aspetti alienata e quasi spietatamente ilare) di una natura incontaminata che non c'è più, e che non ci sarà mai più⁵⁷⁷.

Sempre Michelino, in *Luna e Gnac*, con una fionda si mette a tirare sassi contro l'insegna luminosa della ditta COGNAC SPAAK, regalando agli abitanti dei palazzi circostanti una notte in cui poter restare con lo sguardo ancorato al cielo, e realizzando un altro segreto desiderio di Marcovaldo che, «interrotto a mano alzata nello scapaccione che voleva dare a Michelino, si sentì come proiettato nello spazio»⁵⁷⁸.

Meravigliosa la descrizione del gesto sospeso, in cui è contenuta la poesia di un padre che non può fare a meno di essere tale con i propri bambini, ma è pronto a fermarsi di fronte alla birichinata che crea l'occasione per una felice evasione temporanea dal reale.

⁵⁷⁶ I. Calvino, *L'aria buona*, cit., p. 1106.

⁵⁷⁷ L. Acone, *Da Lilliput a Metropoli*, cit., p. 34.

⁵⁷⁸ I. Calvino, *Luna e Gnac*, cit., p. 1136.

Nonostante la trama di molti racconti sia piuttosto elementare, infatti, notiamo che lo scrittore ligure vi pone a contrasto un'impostazione stilistica «basata sull'alternarsi di un tono poetico-rarefatto, quasi prezioso (cui tende la frase soprattutto quando accenna a fatti della natura) e il contrappunto prosastico-ironico della vita urbana contemporanea, delle piccole e grandi miserie della vita»⁵⁷⁹. Anche Domenico Scarpa, a tal proposito, nella postfazione dell'opera, osserva che, ci trovassimo a leggere alcune pagine di *Marcovaldo*, senza però sapere da quale testo siano tratte, ci meravigliremmo nel conoscerne l'origine. Un libro per l'infanzia, infatti, non contiene di solito descrizioni così liriche, complesse, minuziose, come quelle che Calvino inserisce in *Marcovaldo*: comprendiamo, dunque, che definirlo solo un testo per ragazzi sarebbe davvero riduttivo.

Come dimenticare, ad esempio, *La pietanziera*⁵⁸⁰? Una novella brevissima, nella quale Calvino riesce a trasformare un comune oggetto in uno scrigno dei sogni che, scoperciato, rivela il contenuto prezioso come una pignatta potrebbe fare con le sue pepite d'oro.

L'incipit di *Luna e Gnac*, poi, ha una bellezza lunare e travolgente:

La notte durava venti secondi e venti secondi il GNAC. Per venti secondi si vedeva il cielo azzurro variegato di nuvole nere, la falce della luna crescente dorata, sottolineata da un impalpabile alone, e poi stelle che più le si guardava più infittivano la loro pungente piccolezza, fino allo spolverio della Via Lattea, tutto questo visto in fretta in fretta, ogni particolare su cui ci si fermava era qualcosa dell'insieme che si perdeva, perché i venti secondi finivano subito e cominciava il GNAC⁵⁸¹.

La lettura di *Marcovaldo*, dunque, si rivela un forziere inestimabile, un contenitore di mille suggestioni pronte ad essere accolte dal lettore in formazione, che tra queste parole si perde e si ritrova, e ne ritorna arricchito nell'intimo, proseguendo il suo viaggio tortuoso alla ricerca di sé.

⁵⁷⁹ I. Calvino, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, cit., p. 1235.

⁵⁸⁰ I. Calvino, *La pietanziera*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

⁵⁸¹ I. Calvino, *Luna e Gnac*, cit., p. 1133.

Anche questa raccolta, infatti, vede un'attenzione particolare al tema dell'identità, che si fa sempre più sfuggente, inafferrabile, nel labirinto della realtà: non appena si crede di averla tra le mani è già dietro l'angolo, lontana dalla vista. Marcovaldo, grazie alla neve, spera di poter modellare la città a suo piacimento, creando vie nelle vie, dove lui solo potrebbe trovare l'uscita⁵⁸². La neve confonde tutto, tutto rende uguale, in un'unica massa oggettivante: ma l'uomo, quello mantiene (o *dovrebbe* mantenere) la propria identità rispetto al resto: «sotto la neve non si distingue cosa è di neve e cosa è soltanto ricoperto. Tranne in un caso: l'uomo, perché si sa che io sono io e non questo qui»⁵⁸³. Ritorna, in questa sede, l'osservazione di Maria Corti sui livelli dell'essere e dell'apparire, che sono più che mai evidenti soprattutto nei primi racconti, dove la voce narrante non coincide perfettamente con il punto di vista di Marcovaldo. Ciò che è pare essere notato solo dal protagonista, che non vede ciò che vedono gli altri. La sua essenza si rende manifesta proprio nello sguardo che egli posa sul mondo, che è diverso e *nuovo*, a confronto con quello degli altri uomini, troppo alienati nella civiltà tecnologica, per far caso alle cose che contano. L'unica strada per conservare il proprio nucleo identitario, per perseguire nella ricerca del sé, dunque, è ritornare all'interiorità, e Calvino lo dirà anche nella *Sfida al labirinto*:

L'uomo della seconda rivoluzione industriale si rivolge all'unica parte non cromata, non programmata dell'universo: cioè l'interiorità, il *self*, il rapporto non mediato totalità-io. E questo non è solo un atteggiamento del poeta e dell'artista e del *beatnik*, ma anche del semplice soggetto pensante e comportamentante⁵⁸⁴.

Per sfuggire alle maglie aggressive del reale, l'uomo si rivolge in sé stesso, quasi a protezione dell'unica *parte* che possa essere salvata dal magma: l'essenza, il cuore pulsante dell'identità umana.

⁵⁸² Cfr. I. Calvino, *La città smarrita nella neve*, cit. Il tema anticipa, senza dubbio, *Le città invisibili*, pubblicato nel 1972, e riprende *La sfida al labirinto*, saggio pubblicato nel 1962. Per approfondire cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, cit.; I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit.

⁵⁸³ *Ivi*, p. 1085.

⁵⁸⁴ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 113.

«Il mio ideale pedagogico, quando pubblicai come libro per l'infanzia questa serie di storielle [...] era quell'*educazione al pessimismo* che è il vero senso che si può ricavare dai grandi umoristi»⁵⁸⁵, scrive Calvino nel 1971. Dopo aver sfogliato tutti i racconti della raccolta, infatti, ci resta un indefinibile senso di scontento e desiderio, gioia sottile e nostalgia, connesso senza dubbio alla tensione che traspare dalle pagine: quel rapporto sempre difficile tra *levitazione desiderata* e *privazione sofferta*, in *Marcovaldo* più evidente che in ogni altro racconto calviniano, e che, tuttavia, si rivela la spinta per cui ogni uomo va avanti, giorno dopo giorno. Marcovaldo si lascia distrarre dai suoi semplici desideri, dai suoi sogni ad occhi aperti, e questo è l'unico modo per poter sopportare il grigiore di una realtà senza gioie, che si stringe sempre più minacciosa attorno a lui. Riesce, così, a immaginare città, controcittà e città negative, nelle fette vuote tra muro e muro⁵⁸⁶, che vanno ad affiancarsi, nella sua mente, alla metropoli esistente, rendendo il protagonista quasi un antenato di Marco Polo, lì a immaginare nuovi spazi possibili. Fin quando, poi, la scrittura non si riconcilia nuovamente con la vita, e la neve bianca, su cui il leprotto lascia piccole impronte veloci, non si trasforma, infine, nello spazio bianco della pagina di un libro⁵⁸⁷, riportando il lettore alla sua realtà quotidiana.

Il contesto storico, culturale, politico di quegli anni obbliga Calvino a considerare se non sia quasi meglio perdersi, per l'individuo, diventare un tutt'uno con la nebbia oggettivante che tutto avvolge, come quella dalla quale Marcovaldo non riesce a fuggire, all'uscita dal cinema:

nelle ore in cui era restato là dentro, la nebbia aveva invaso la città, una nebbia spessa, opaca, che involgeva le cose e i rumori, spiacciava le distanze in uno spazio senza dimensioni, mescolava le luci dentro il buio trasformandole in bagliori senza forma né luogo⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ M. Barenghi, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, cit., p. 1367.

⁵⁸⁶ Cfr. I. Calvino, *Il giardino dei gatti ostinati*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

⁵⁸⁷ Cfr. I. Calvino, *I figli di Babbo Natale*, cit., p. 1182.

⁵⁸⁸ I. Calvino, *La fermata sbagliata*, in Id., *Marcovaldo*, cit., p. 1123.

Questo è il mare dell'oggettività, per lo scrittore ligure, una massa informe, una nebbia opaca che smorza i punti luminosi delle identità umane, rendendole irriconoscibili e mescolandole in un intruglio anonimo. Marcovaldo è quasi felice di confondersi nella nebbia, insieme alle cose e alle persone; gli pare, anzi, che questo sia l'unico modo per trattenere ancora un po' le visioni dello schermo panoramico: si rende evidente sempre di più, dunque, che per Calvino l'unica risposta possibile sia quella di un ritorno all'introspezione, alle visioni nella mente che risultano più nitide proprio in contrasto con la fumosa neutralità della nebbia. Scriverà, infatti, nel 1962: «il nuovo individualismo approda a una perdita completa dell'individuo nel mare delle cose; la dilatazione dell'io mira [...] alla perdita dell'opposizione dialettica tra soggetto e oggetto»⁵⁸⁹.

Proprio in rapporto ad una complessità crescente della realtà circostante, poi, abbiamo notato come aumenti anche il livello di articolazione e complessità dei racconti: i primi, scritti nel 1952-53, rispecchiano una situazione di miseria e povertà materiale che non verrà più ricalcata dagli ultimi. L'avvento del boom economico denuncia un mondo in cui tutti i valori diventano merci da vendere o comprare, in cui si perde il senso della differenza tra le cose e gli esseri umani⁵⁹⁰: il testo del 1963 abbraccia una motivazione ideologica più universale e, insieme, introduce esiti surreali⁵⁹¹ (come il possibile viaggio di Marcovaldo su un aereo⁵⁹² oppure la realtà che diventa un tripudio di bolle di sapone che scompaiono in una nuvola di fumo e fuliggine⁵⁹³), che aprono molteplici interrogativi di fronte al lettore, il quale non comprende più se è Marcovaldo ad immaginare ciò che accade oppure se è tutto reale.

Ma è proprio questo il problema:

i due atteggiamenti «non si possono sempre distinguere con un taglio netto (nella spinta a cercare la vita d'uscita c'è sempre anche una parte

⁵⁸⁹ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 114.

⁵⁹⁰ Cfr. I. Calvino, *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo*, cit.

⁵⁹¹ Cfr. M. Corti, *Testi o macrotesto?*, cit.

⁵⁹² Cfr. I. Calvino, *La fermata sbagliata*, cit.

⁵⁹³ Cfr. I. Calvino, *Fumo, vento e bolle di sapone*, in Id., *Marcovaldo*, cit.

d'amore per i labirinti in sé; e del gioco di perdersi nei labirinti fa parte anche un certo accanimento a trovare la via d'uscita)⁵⁹⁴.

Senza dubbio, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* è un testo che contiene innumerevoli spunti, inserendosi anche con facilità nell'alveo della letteratura sociologica. Con le novelle *Dov'è più azzurro il fiume* o *Il coniglio velenoso*, ad esempio, Calvino riporta temi scottanti già ai suoi tempi, come l'inquinamento ambientale e gli esperimenti in laboratorio sugli animali, questioni che oggi hanno assunto un'importanza primaria: dunque, si configura come testo attuale su molteplici livelli, poiché l'autore «abbonda nella sperimentazione durante lo svolgimento: varia, sfuma, approfondisce, rimpicciolisce la scrittura, addensa la descrizione per poi guizzarsene via, così come aggira le morali della favola che gli sembrano troppo perentorie»⁵⁹⁵.

Questa scrittura sempre varia, sempre nuova e cangiante, mai fissa, definisce l'atteggiamento di Calvino col mondo: uno sguardo interrogativo che ha un po' della meraviglia dell'infanzia e qualcosa anche della cauta ritrosia dell'età matura. L'educazione al pessimismo di cui parla lo scrittore, infatti, non è una resa alle percezioni negative, annullanti, ma un voler regalare al lettore la consapevolezza della *pericolosità* di sognare un paradiso perduto, illusione terribile quanto l'incapacità di immaginare un mondo diverso.

Tutto dipende dalla postura che si sceglie di avere nei confronti del labirinto, una scelta tra migliaia di scelte possibili, che diventa parte dell'io, si inserisce nel cammino alla scoperta dell'identità, è espressione, anch'essa, dell'essenza profonda dell'individuo.

E cosa sono le scelte, se non mille e più storie che l'uomo può decidere di raccontarsi e raccontare? Ogni vita è una biografia, una storia con un inizio e una fine, e ancora una volta la molteplicità delle storie possibili si presenta in tutta la vastità davanti a noi, prendendo forma in questa piccola raccolta che potremmo considerare come un compendio (seppur, naturalmente, non esaustivo) degli atteggiamenti che l'uomo adotta di fronte al reale.

⁵⁹⁴ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 118.

⁵⁹⁵ D. Scarpa, *Postfazione*, in I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, cit., p. 133.

È possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la «condizionano» e queste altre ancora, fino a estendersi all'interno universo? E se l'universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto?⁵⁹⁶

Certamente non esisterà mai una storia che comprenda la totalità delle storie esistenti, eppure la fiaba, genere letterario a cui lo scrittore ligure guarda per comporre le novelle di *Marcovaldo* e la trilogia dei *Nostri antenati*, è quanto più si avvicini al racconto antico del mondo.

Calvino sa che queste storie continueranno ad essere ricordate e narrate dai suoi lettori, intrecciandosi alle loro vite, ai loro racconti, lasciando un'impronta, come solo i *classici* sanno fare⁵⁹⁷, e che contribuiranno, quindi a creare altre narrazioni, ritornando alla molteplicità dalla quale si sono originariamente separate, tornando a nutrire la Storia universale. Infatti, «in ogni storia che abbia un senso si può riconoscere la prima storia mai raccontata e l'ultima, dopo la quale il mondo non si lascerà più raccontare in una storia»⁵⁹⁸.

⁵⁹⁶ I. Calvino, *Cominciare e finire*, in Id., *Lezioni americane*, cit., p. 140.

⁵⁹⁷ Cfr. I. Calvino, *Perché leggere i classici*, cit.

⁵⁹⁸ I. Calvino, *La tradizione popolare nelle fiabe*, in Id. Calvino, *Sulla fiaba*, cit., p. 134.

III CAPITOLO

3. Musica, voce, narrazione

Musica e linguaggio ci definiscono in quanto umani.

A. D. Patel

3.1 *Prima della parola c'è il suono*

Le riflessioni condotte finora ci hanno consentito di comprendere in quale misura la narrazione letteraria possa configurarsi come eccellente dispositivo pedagogico, aiutando e guidando il soggetto nel difficile percorso di costruzione dell'identità. Nelle seguenti note, invece, si vuole considerare un altro ricchissimo universo narrativo, da sempre porta aperta sulle pieghe più intime dell'uomo, in grado di svelare, ogni volta, nuovi sentieri, nuove suggestioni, nuove aperture: la musica.

Essa, infatti, è parte essenziale del bagaglio culturale, sociale, personale degli esseri umani, è presenza ancestrale che, come il linguaggio, appartiene alla nostra specie da tempi immemori, tanto che Daniel Levitin, richiamando le riflessioni del musicologo David Huron, ne sottolinea due caratteristiche fondamentali: «la sua ubiquità e la sua antichità [...]. Non c'è cultura conosciuta, oggi o in qualsiasi epoca passata, che ne sia priva»⁵⁹⁹. Esiste, dunque, una connessione unica tra l'arte dei suoni e l'arte delle parole, un legame che ha spinto Charles Darwin a supporre addirittura che all'origine della comunicazione potesse esserci una forma a metà strada tra la musica e il linguaggio moderno⁶⁰⁰. Quando ci riferiamo al genere umano siamo inclini a immaginarlo come una specie profondamente legata alla parola: la parola è ciò che ci caratterizza e ci consente di esprimere in modo

⁵⁹⁹ D. J. Levitin, *The world in six songs*, Dutton, New York 2008, Edizione del Kindle, pos. 189 (trad. mia).

⁶⁰⁰ Cfr. A. D. Patel, *Music, Language and the Brain*, Oxford University Press. Oxford 2008, Edizione del Kindle.

riconoscibile il pensiero; è, anzi, ciò che regala una forma al pensiero, il quale, nella nostra mente, prende il *ritmo* e la struttura della lingua parlata.

Tuttavia, grazie ad alcune ricerche sulle capacità musicali dei neonati⁶⁰¹, ai quali è stato proposto l'ascolto di musica fin dai primi momenti di vita, è evidente quanto un'esposizione frequente ai suoni condizioni in maniera visibile il soggetto, così come egli è condizionato dall'esposizione continua alla lingua del proprio popolo. Tali considerazioni ci portano a comprendere che, con ogni probabilità, l'uomo è un *essere musicale* quanto linguistico: se riusciamo, infatti, a riconoscere vocali, consonanti, parole, solo grazie a un primo, veloce ascolto, potremmo allora individuare con facilità anche ritmi, timbri, intervalli tonali, attraverso un continuo contatto con gli elementi musicali fin dalla nascita.

Tutti parliamo una *lingua madre*, che ci identifica non solo dal punto di vista culturale ma anche profondamente personale (sappiamo, infatti, che ogni idioma è bacino di idee, costumi, tradizioni, di tutto ciò che ha a che fare con l'*essenza* di chi lo parla), fino a sagomare la nostra mente secondo un profilo ben riconoscibile. Durante il primo anno di vita le connessioni neurali si moltiplicano in modo vertiginoso rispetto ai momenti successivi, gettando le basi per la nostra identità, le nostre future abilità, capacità, competenze: per un neonato, da subito esposto alla musica, l'ascolto precoce diventerà il punto di partenza della sua comprensione e, in definitiva, dei suoi gusti musicali; il primo contatto con la musica definisce *cosa essa muove* in noi e in che modo⁶⁰².

Ci piace pensare, dunque, alla possibilità che, nella nostra mente, prenda vita, accanto a una lingua madre, anche una *musica madre*, che caratterizzi la nostra identità, la nostra essenza, che disegni le corde musicali della nostra intimità, non attraverso limitanti pregiudizi culturali, ma contribuendo a definire i tratti dell'individualità, intrecciandosi con le pieghe più profonde dell'io.

Deve essere, con le parole, come è con la musica. La musica ascoltata presto nella vita lascia una spessa coltre di ricordi ed è sulla base di questa

⁶⁰¹ Cfr. D. J. Levitin, *This is your brain on music*, cit.; O. Sacks, *Musicophilia. Tales of music and the brain*, Vintage Books, New York 2008.

⁶⁰² Cfr. D. J. Levitin, *This is your brain on music*, cit., p. 109.

che si valuta e si assorbe la musica incontrata più tardi. Ciascuno strato aggiunge qualcosa alla ricchezza dell'esperienza musicale, contiene le aspettative che governeranno i gusti per la musica futura e forse cambiano ciò che si prova per la musica che già si conosce. Certi schemi armonici si installano nella coscienza e creano un desiderio di ripetizione, così da poter rivivere quel piacevole turbamento dell'anima. È la stessa cosa con le parole e gli schemi verbali. Si accumulano in strati e a mano a mano che gli strati si ispessiscono governano tutto l'uso e l'apprezzamento del linguaggio che viene dopo⁶⁰³.

Numerosi studi condotti fino ad oggi dimostrano che il feto percepisce in modo significativo la musica, all'interno del grembo materno: addirittura riesce a ricordare le melodie ascoltate prima della nascita, mostrando piacere all'ascolto delle stesse⁶⁰⁴. I suoni, dunque, rappresentano il primo elemento di connessione con il mondo extrauterino, creando un *continuum* che connette i due ambienti. Il neonato intuisce, così, che le risonanze udite in precedenza sono un riflesso del mondo in cui è immerso.

Tuttavia, per un feto anche le parole assumono caratteristiche simili ai suoni: non sono che echi su una frequenza diversa, si mescolano inscindibilmente alle melodie, dando vita ad un unico dispositivo comunicativo che potremmo chiamare *musilinguaggio*. Infatti, secondo alcuni studiosi come Steven Mithen e Steven Brown, che riprendono la linea di pensiero espressa da Darwin, alle origini della storia dell'uomo non c'era distinzione tra le due forme di comunicazione e di arte; esse erano intrecciate tanto da non poterne individuare le differenze⁶⁰⁵. Queste ipotesi non sono mai state dimostrate, eppure non appaiono improbabili: dopo tutto è ciò che accade all'inizio di ogni vita, confondere suoni e parole, accordi e frasi, melodie e storie in un'unica, meravigliosa narrazione. Sembra quasi immediato, sulla scia di tali osservazioni, pensare alla voce umana come al

⁶⁰³ R. MacNeil, *Wordstruck: A Memoir*, Penguin Books, New York 1989, p. 23.

⁶⁰⁴ Cfr. D. J. Levitin, *This is your brain on music*, cit.

⁶⁰⁵ Cfr. P. Boulez, J-P. Changeux, P. Manoury, *I neuroni magici. Musica e cervello*, Carocci, Roma 2018; C. S. Brown, *Music and literature. A comparison of the arts*, Thompson Press, Faridabad 2011.

primo strumento mai esistito, che abbia potuto sancire, in tempi immemori, la profonda unione tra musica e linguaggio.

La voce umana ha un potere grande e segreto, che assordati da molti apparecchi riusciamo a dimenticare. Prima del senso c'è il suono, prima delle parole c'è la voce. Quella voce ha potere sulle cose: le chiama all'umanità, le rende umane⁶⁰⁶.

Bruno Tognolini e Rita Valentino Merletti richiamano la nostra attenzione sulla *potenza* della voce umana, che spesso ci pare strumento ovvio, *tacitamente* presente nel nostro repertorio comunicativo. Invece, essa è generatrice di un connubio, nel quale si intrecciano narrazione letteraria e musicale. E, riferendoci all'infanzia, a quale voce potremmo pensare, se non a quella della madre, dal timbro inconfondibile che acquista valore di melodia, bellissima e inimitabile?

Il filosofo tedesco Peter Sloterdijk, in una riflessione più ampia sulla dimensione estetica, descrive la musica del nostro mondo come una reminiscenza della musica udita durante il periodo prenatale⁶⁰⁷. L'immagine oltremodo suggestiva che ci restituisce è quella di un feto completamente immerso in un *continuum* sonoro, dominato da due emanazioni dell'ambiente materno: il battito cardiaco e la voce. I due elementi permeano incessantemente l'universo del bambino, lasciando che si culli nell'alternarsi della pulsazione esistenziale e di una *melodia* più acuta, che gli parla. Tuttavia, alla nascita, questo meraviglioso bacino sonoro si infrange contro una realtà *silenziosa*.

La prosa dell'esistenza ordinaria ha il suo fondamento nel fatto che, dal momento della nascita, i figli degli umani fanno una scoperta triviale quanto incomprensibile: il mondo è un luogo scavato nel silenzio nel quale il battito cardiaco e il soprano originario sono catastroficamente muti. [...] Solo la voce materna, ormai ascoltabile dall'esterno, getta un ponte precario tra Allora e Adesso⁶⁰⁸.

⁶⁰⁶ B. Tognolini, R. Valentino Merletti, *Leggimi forte*, cit., p. 6.

⁶⁰⁷ Cfr. P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, Raffaello Cortina Editore, 2017.

⁶⁰⁸ *Ivi*, pp. 48-49.

La musica, dunque, è ciò a cui vogliamo ritornare, ciò di cui siamo stati privati, una terribile perdita che siamo tutti desiderosi di colmare al più presto, come per tornare ad una *casa*. Il battito cardiaco e il soprano originario della voce materna rappresentano i punti fermi della nostra esistenza prenatale, nella quale si confonde musica, linguaggio, narrazione del mondo esterno. Sfortunatamente, ciò che ci rimane è un labile contatto, ora molto meno intimo, con la voce materna, ultimo *ponte*, unica memoria di una dimora alla quale non possiamo fare più ritorno. Per tale motivo, essa, per ogni bambino, è conforto, porto sicuro, suono riconoscibile tra migliaia, che instaura una comunicazione fatta di taciti accordi ed espressioni incomprensibili ad altri, «parole di una *mammalingua* che tutti, da adulti, dovremmo imparare da capo, per far bella la voce e rasserenare i pensieri. [...] Parole di cantilene, incerte tra senso e non senso, che appena finiscono ricominciano da capo»⁶⁰⁹.

L'orizzonte acustico, dunque, poiché prima forma di connessione col mondo esterno, ci restituisce un racconto sonoro che andrà poi a legarsi con la nostra storia personale, che si congiungerà, come un filo, alla nostra vita post-partum: è proprio nei barlumi di narrazione, colti durante il periodo intrauterino, che risiede il nucleo esistenziale di ciò che diverremo dopo, la base per la costruzione della nostra identità. La musica, quindi, non sarà mai *nuova* ma, come scrive ancora Sloterdijk, si configura come presenza sonora che si credeva dimenticata e, invece, è *musique retrouvée*⁶¹⁰.

Essa, allora, è un dispositivo pedagogico essenziale per il recupero delle coordinate esistenziali, per il ritorno ad una *pre-memoria* che ci racconta chi siamo, da chi abbiamo avuto origine, ci permette di riprendere il filo dell'auto-narrazione riavvolgendolo nel tempo; è il legame più intimo, la connessione più segreta con la nostra essenza.

E la voce della madre è, molto spesso (forse sempre), la voce prestata ai primi tentativi di lettura ad alta voce, che avvicinano il bambino all'universo dei caratteri alfabetici quando ancora non sa comprendere il significato delle parole e, di conseguenza, il flusso di lettere e suoni di cui è impastata la voce si confonde in

⁶⁰⁹ B. Tognolini, R. Valentino Merletti, *Leggimi forte*, cit., pp. 11-12 (c.vo mio).

⁶¹⁰ Cfr. P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico*, cit.

modo unico e meraviglioso, dando a quei segmenti sonori un fascino sconosciuto, che porta il bambino a pensare, sognare, *immaginare* sull'onda della narrazione. Come osserva Rossella Caso, infatti, «i discorsi o le filastrocche raccontate dalla mamma o dal papà dapprima saranno per lui semplicemente un susseguirsi di suoni; in seguito, gradualmente, diventeranno le parole che utilizzerà per comunicare a propria volta con il mondo»⁶¹¹.

I suoni del linguaggio parlato si legano tra loro come una melodia di 'significanti'⁶¹², in cui il senso delle parole si perde, diventando ninnananna⁶¹³, canto, melodia del mondo. Leonardo Acone, a tal proposito, scrive:

attraverso questo percorso la voce materna, primigenia culla vocale, rivela, al piccolo, l'essenza sonora del mondo mediante un racconto indistinto e bellissimo; la lettura ad alta voce, che diviene spesso narrazione musicale, 'cattura' l'attenzione dei bambini, che ascoltano perdendosi volentieri negli scenari indistinti di *mille e una trama*⁶¹⁴.

È il momento in cui narrazione letteraria e musicale si fondono in un unico, delicato motivo, nel quale perde significato la necessità di far capo ad una distinzione ben definita delle arti e delle forme comunicative: in quella che chiamiamo una *percezione sinestetica* della realtà, e che mutuiamo proprio dall'universo dell'infanzia, sappiamo che le cose che sono al mondo non sono ripartite in compartimenti stagni, ma convergono in un unico, ricchissimo flusso vitale. Così, il bambino guarda alla realtà che lo circonda con un'ottica *universale*, che ritrova il senso proprio nell'intrecciarsi di molteplici elementi⁶¹⁵. Infatti, l'infanzia ha

⁶¹¹ R. Caso, *Crescere come lettori in età pre-scolare: dalla "mammalingua" ai primi libri*, in S. Barsotti, L. Cantatore (a cura di), *Letteratura per l'infanzia*, cit. p. 57.

⁶¹² Cfr. P. Boulez, J-P. Changeux, P. Manoury, *I neuroni magici*, cit.

⁶¹³ Cfr. T. Saffioti, *Le ninne nanne italiane*, Besa, Nardò (LE) 2013.

⁶¹⁴ L. Acone, *Le mille e una nota*, cit., p. 40.

⁶¹⁵ Cfr. D. J. Levitin, *This is your brain on music*, cit.; per maggiori approfondimenti sulla percezione sinestetica della realtà da parte dell'infanzia, vedi anche L. Acone, *Le mille e una nota*, cit.

nel suo stesso modo di essere e di conoscere il mondo una postura impressionistica, fuggendo il particolare per raccogliere a piene mani vaghe sensazioni, e passando dalla parte alla sensazione evanescente del tutto in una “ricezione metonimica” che smarrisce con gioia connotati e dimensioni. Si nutre di ricordo, racconto, felice imprecisione e sfumate prospettive⁶¹⁶.

La musica e la melodia delle parole, scevre da significati precostituiti, diventano canale privilegiato per l’infanzia, che intraprende il cammino alla scoperta di sé, seguendo la scia della *musique retrouvée* e, di tanto in tanto, discostandosene, deviando dal percorso, con la necessaria distrazione propria dei bambini, che conduce, inevitabilmente, alla costruzione dell’identità.

La relazione tra uomo e musica, allora, è il lungo racconto di una dolorosa separazione alla nascita e, allo stesso tempo, di una ricerca incessante che rende ancor più bruciante la sensazione di incompletezza, insoddisfazione e *nostalgia* per un mondo perduto: è il destino dell’uomo non smettere mai di cercare, non arrivare mai completamente a destinazione.

Ed è proprio attraverso la musica – che si compone o, semplicemente, si ascolta – che il soggetto riesce ad esprimere più profondamente questa insanabile lacerazione, come compresero pienamente, nel XIX secolo, i musicisti romantici, i quali guardavano all’arte dei suoni come a una pura espressione dei dissidi interiori e della finitudine dell’essere umano. La *Sehnsucht* (poesia del desiderio), contrapposta da August Wilhelm von Schlegel alla ‘poesia del possesso’ degli antichi, restituisce una consapevolezza tutta umana della *finitudine* e, al tempo stesso, un anelito profondo a qualcosa di infinito, verso il quale ci si eleva proprio grazie alla musica⁶¹⁷. Sembra quasi di ritornare alle più recenti riflessioni calviniane, quando egli mette su carta la lacerazione del soggetto, per sempre diviso tra *levitazione desiderata* e *privazione sofferta*⁶¹⁸. Il periodo storico, sociale, culturale che stiamo attraversando, infatti, ci consegna un lascito che non si discosta molto dal pensiero dei romantici, anzi, traccia un *leitmotiv* che dall’età

⁶¹⁶ L. Acone, *L’infanzia tra letteratura e musica*, cit., p. 113.

⁶¹⁷ Cfr. R. Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Carocci, Roma 2019; A. W. von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, Aletheia, Verona 2003.

⁶¹⁸ Cfr. I. Calvino, *Leggerezza*, cit.

moderna si connette a quella contemporanea e approda, poi, nella post-contemporaneità, dove l'uomo percepisce in modo ancor più profondo e straziante un desiderio di elevarsi, nel quale, però, non riesce a realizzarsi, poiché ostacolato dalla *pesantezza* del mondo.

Non è forse, questo, il sentimento più comune e peculiare dell'adolescenza, età di mezzo in cui non si è più fanciulli e non si è ancora completamente adulti? Quando la spaccatura di uno sguardo che continua a volgersi indietro all'infanzia appena trascorsa, e poi guarda avanti verso lo spaventoso, attraente ignoto, si sente ancor più intensamente? L'età in cui si frantumano certezze granitiche, figlie della cieca fiducia dei bambini, e prendono il loro posto dubbi, incertezze che mai più abbandoneranno il soggetto in formazione; l'età in cui il cammino alla ricerca dell'identità si fa più urgente, necessario.

In tale delicato frangente diventa essenziale il ruolo della narrazione, la funzione pedagogica del racconto, che aiuta a ritrovare le fila della propria storia, spesso impossibili da distinguere rispetto alla totalità delle narrazioni esistenti. Le storie ci parlano, regalandoci consapevolezza, fornendoci strumenti per orientarci e imparare a conoscerci. La narrazione letteraria e la narrazione musicale vengono in aiuto al soggetto, nel percorso di costruzione dell'identità, poiché entrambe raccontano, smuovono emozioni, svelano sentieri, spalancano orizzonti, in modo simile e, al tempo stesso, totalmente differente. Come scrive Aniruddh Patel, infatti, «nelle nostre menti sono presenti due sistemi che eseguono *imprese* notevolmente simili, convertendo complesse sequenze acustiche in elementi discreti dal punto di vista percettivo (come le parole o gli accordi) organizzati in strutture gerarchiche che trasmettono significati intensi»⁶¹⁹. Lo studioso utilizza il termine 'feat' che vuol dire impresa, *prodezza*: non è forse una prodezza cercare di dare una forma e una struttura definite ai guizzi del pensiero, al ventaglio delle emozioni, alle inspiegabili sensazioni che noi esseri umani ci portiamo dentro? Patel parla di 'sequenze acustiche' perché, come ci ricorda anche Calvin Brown nel suo testo *Music and literature. A comparison of the arts*, se volessimo classificare le arti in base ai cinque sensi, la musica e la letteratura

⁶¹⁹ A. D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, cit., pos. 169 (trad. mia).

apparterrebbero al senso dell'udito. Anche la letteratura, infatti, si ascolta, e l'unico motivo per il quale potremmo pensare che essa sia una forma d'arte *visiva* è perché siamo abbastanza alfabetizzati da poter decifrare i simboli sui fogli di carta. Anche la musica, infatti, è scritta, ma, per la maggior parte di noi, le note non hanno alcun senso, o meglio, lo acquistano solo dopo averne udito la trasposizione in suoni. Se fossimo analfabeti, continua Brown, non sogneremmo mai di pensare alla letteratura come a un insieme di caratteri su carta: la letteratura si sviluppa nel tempo, non nello spazio; è al mondo per essere ascoltata, narrata ad alta voce⁶²⁰. Troviamo una singolare convergenza tra queste riflessioni e il riferimento precedente alla lettura ad alta voce come musica, in particolare nell'età infantile in cui si confondono suoni e parole.

Insieme alle similitudini che intercorrono tra letteratura e musica, tuttavia, individuiamo anche delle sostanziali divergenze: la più significativa, forse, consiste proprio nel fatto che mentre la letteratura è costituita da suoni che *devono* avere un significato esterno, la musica, da questo punto di vista, possiede maggiore libertà. I suoni, infatti, non devono necessariamente riferirsi a significati extra-testuali, possono essere fini a sé stessi⁶²¹, e, probabilmente, questa importante diversità designa la narrazione musicale come universo ideale per il soggetto in formazione, ancor più di quanto non possa esserlo il racconto letterario. Essa, infatti, lascia libero l'individuo di interpretare i suoni secondo le proprie inclinazioni, i propri pensieri, le proprie esperienze, dando vita ad un legame personalizzato con essi, nella misura in cui ognuno riesce a cogliere dalla musica ciò che è necessario per la propria crescita, per la propria salvezza, per la propria consapevolezza. Le note e gli accordi sussurrano ad ogni uomo ciò che ha bisogno di sentirsi dire, non in maniera acritica ed accondiscendente, ma con la potenza e la tempestività di una narrazione che salva. La musica ci raggiunge nei recessi più bui, lì dove nemmeno le parole più care sembrano avere significato alcuno, lì dove ci pare di esserci smarriti per sempre.

La grande peculiarità dell'arte dei suoni sta proprio nell'impossibilità di attenersi ad un'imitazione realistica, precisa di ciò che il compositore vorrebbe

⁶²⁰ Cfr. C. S. Brown, *Music and literature*, cit.

⁶²¹ Cfr. *Ivi*.

dire, restituendo, invece, delle suggestioni indefinite. Daniel Levitin scrive che, affinché la musica possa trasmettere emozioni, è necessario che violi le aspettative dell'ascoltatore: solo tradendo la fine di un fraseggio troppo ovvio, o inserendo un nuovo strumento che ci sorprenda, o incalzando il ritmo, potrà lasciare una forte impressione nella nostra mente, che custodiremo e rielaboreremo in modo personale⁶²². È ciò che accade con la lettura profonda, a cui abbiamo già accennato nei capitoli precedenti: scorrendo le righe di una narrazione, ci si imbatte in un elemento di novità, sia esso un guizzo dello stile, una parola particolarmente significativa, una giravolta della trama. Questi sono i momenti in cui il cervello del lettore scivola in 'modalità lettura profonda', arricchendo i suoi pensieri con le parole che legge e riuscendo a carpire dal libro molto più che il semplice andamento della storia; per dirla con Pietro Citati, nell'angolo più oscuro di un libro il lettore trova una frase che sembra scritta apposta per lui.

Con la musica tale meccanismo avviene in modo ancor più diretto e immediato, poiché essa «non possiede una semantica ben precisa, non collega dei significati in proposizioni dotate di un senso definito e inequivoco. La musica si sottrae alle costrizioni del *logos*»⁶²³. In essa, scrive Calvin Brown, forma e sostanza sono inseparabili⁶²⁴, consentendo al soggetto ascoltatore di percepire intimamente il significato della melodia.

Naturalmente queste osservazioni sono attribuite soprattutto alla musica cosiddetta *assoluta*, la musica cioè che non intende afferire a significati extratestuali, che non nasce con intenti programmatici. Dal XIX secolo in poi, tuttavia, si sviluppa anche un'altra corrente in modo più definito, quella della musica a programma, che si riferisce a contenuti specifici al di fuori del contesto dei suoni puri: «ecco allora che il linguaggio musicale si fa racconto, immagine, luogo, tempo, spazio; e nelle grandi pagine di compositori colti e consapevoli accoglie e sviluppa la potenza di un ampliamento foriero di ogni possibile rappresentazione»⁶²⁵. Tuttavia rileviamo, anche in seguito ad alcuni studi⁶²⁶, che

⁶²² Cfr. D. J. Levitin, *This is your brain on music*, cit.

⁶²³ P. Boulez, J-P. Changeux, P. Manoury, *I neuroni magici*, cit., p. 37.

⁶²⁴ Cfr. C. S. Brown, *Music and literature*, cit.

⁶²⁵ L. Acone, *Le mille e una nota*, cit., p. 53.

⁶²⁶ Cfr. C. S. Brown, *Music and literature*, cit.

le suggestioni date dalla musica, per quanto essa si sforzi di essere precisa, di attenersi a soggetti extramusicali, restano comunque *indefinite*, senza l'utilizzo delle parole. Chi ascolta, infatti, talvolta fornisce risposte divergenti rispetto al contenuto del brano; non c'è univocità di interpretazione.

Questo senso di indefinitezza, però, non rappresenta solo un crocevia grazie al quale si dipanano sentimenti distinti per ogni individuo che ascolta; esso può essere anche cifra di unione, che accomuna invece di dividere, che permette a chi ode di specchiarsi in un'altra persona che prova la stessa sensazione: questa sintonia, infatti, può risultare difficile da raggiungere attraverso le parole. Una melodia può risvegliare sentimenti universali, una parola può essere intesa, invece, in modo molto diverso a seconda della cultura di appartenenza, della formazione personale, sociale dell'individuo. Le *Marzurke* di Chopin, infatti, seppur scritte quasi duecento anni fa, ci restituiscono il brio e, insieme, lo struggimento che provava anche il compositore, perché in quei brani sono infusi sentimenti universali che non si affidano all'ambiguità delle parole.

Grazie al contatto con questi racconti e alla scoperta di essi, dunque, la vita stessa del soggetto acquista senso proprio perché *narrabile*, si riflette nella narrazione musicale, viene legittimata in quanto può prendere parte al racconto del mondo⁶²⁷, può recuperare elementi dalle storie che ha incontrato e ispirarsi ad esse, non in maniera definita, ma rispettando il carattere di indefinitezza proprio della musica. È sempre il Romanticismo, infatti, l'età in cui l'arte dei suoni acquista dignità proprio *grazie* al medium espressivo che la caratterizza. Il suono è, appunto, un oggetto immateriale:

tale caratteristica si trasforma da limitazione in valore inestimabile: libera dai vincoli della materia, la musica si dimostra lo strumento più proprio ed efficace per tendere a quell'infinito che rappresenta la meta di ogni impresa artistica romantica, l'unica arte in grado di sollevare l'uomo dalla dolorosa finitudine della condizione mortale⁶²⁸.

⁶²⁷ L. Acone, *Le mille e una nota*, cit.

⁶²⁸ R. Mellace, *Il racconto della musica europea*, cit., p. 270.

E ancora oggi, considerando le riflessioni portate avanti finora, possiamo confermare che essa si configura come la forma artistica più idonea ad aiutare il soggetto nel suo percorso di formazione e costruzione dell'identità.

3.1.1 La *'musique retrouvée'* come specchio dell'essenza dell'uomo

La musica ha una potenza straordinaria, un'influenza più che notevole sul vissuto dell'uomo, poiché riesce, in prima istanza, a penetrare oltre la cortina della ragione e del pensiero razionale per approdare al regno dell'irrazionale. Questa linea di pensiero, che si è sviluppata fino ai nostri giorni, trova la sua origine nelle riflessioni del filosofo tedesco Arthur Schopenhauer il quale, nel 1819, pubblica *Il mondo come volontà e rappresentazione*, definendo la musica

staccata da tutte le altre [arti]. In lei non conosciamo l'immagine, la riproduzione d'una qualsiasi idea degli esseri che sono al mondo; eppure ell'è una sì grande e sublime arte, sì potentemente agisce sull'intimo dell'uomo, sì appieno e a fondo vien da questo compresa, quasi lingua universale più limpida dello stesso mondo intuitivo⁶²⁹.

Grazie al fatto che essa non riproduce oggetti sensibili, si crea una particolare connessione con le emozioni e i sentimenti dell'uomo, poiché non v'è mediazione tra i suoni e le sensazioni che ad essi si connettono in modo spontaneo, naturale.

Anche Jean-Pierre Changeux, neuroscienziato francese, sulla scia delle affermazioni del filosofo, afferma che una delle caratteristiche più *potenti* della musica risiede proprio nell'attivazione differenziale del sistema delle emozioni, il sistema limbico⁶³⁰. Le melodie parlano direttamente al nostro cuore e al nostro circuito emotivo, senza essere prima processate da meccanismi razionali: la potenza comunicativa della musica si nutre di una combinazione vincente di medium e messaggio, che unisce struttura, forma ed emozioni in un unico,

⁶²⁹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Sinapsi Editore, Milano 2018 (Edizione Kindle), pos. 4686.

⁶³⁰ Cfr. P. Boulez, J-P. Changeux, P. Manoury, *I neuroni magici*, cit., p. 42.

singolare prodotto⁶³¹. Le componenti emotive, infatti, non possono essere scisse dal corpus dei suoni, non sono un loro sottoprodotto né una caratteristica secondaria che può non essere considerata: «senza di esse non può aver luogo alcuna comunicazione simbolica. Annullandole l'ascolto si trasforma da estetico in categorizzante, cioè diviene puramente cognitivo-intellettuale»⁶³².

Legandosi così strettamente al regno dell'irrazionale, dunque, l'arte dei suoni riesce a scavare nelle profondità dell'animo umano, molto spesso richiamando sensazioni sopite da tempo, oppure svelando nuovi aspetti del vissuto interiore, permettendo di guardare le cose in maniera nuova, sorprendente, o scoprendo emozioni già presenti, che incominceranno ad essere osservate sotto un'altra luce. Poiché essa esprime non già la rappresentazione delle idee, ma le idee stesse, può avvalersi di un'immediatezza e una fluidità tali da condurre il flusso del pensiero dell'ascoltatore in luoghi mai visti, porti inesplorati. Ci permette di «far concentrare l'attenzione dell'altro su aspetti di un sentimento o di una percezione che altrimenti avrebbe potuto non vedere, centrando letteralmente il punto di interesse in modo da renderlo isolato rispetto ad uno sfondo di idee e percezioni in competizione»⁶³³. Ciò si ricollega anche alla capacità della musica di restituire una lettura metaforica dell'intimità del soggetto, la quale è però ben lontana da una precisa, particolareggiata descrizione, poiché risponde sempre al principio di indefinitezza e vaghezza che abbiamo delineato in precedenza, e che lascia libero l'individuo di interpretare i suoni secondo la propria inclinazione.

In particolare, ritornando alle riflessioni di Peter Sloterdijk⁶³⁴, possiamo dire che la musica possiede una duplice capacità: da un lato, permette all'uomo di evocare la sua più intima *preistoria*, il suo legame profondo con una musica prenatale, della quale conserva solo uno sfumato ricordo, che custodisce gelosamente e costituisce il filo che collega questo mondo al *mondo di Allora*, nel quale il soggetto non aveva ancora un habitus culturale che condizionasse il suo

⁶³¹ Cfr. D. J. Levitin, *The world in six songs*, cit.

⁶³² F. Vaccaroni, *Aspetti cognitivi della comunicazione musicale*, in M. Greco, R. Neulichedl, S. Pozzoli (a cura di), *Musica: Forma mentis? Saggi tra musica, psicologia e psicoanalisi*, Libreriauniversitaria.it Edizioni, Limena (PD) 2013, p. 16.

⁶³³ D. J. Levitin, *The world in six songs*, cit., pos. 463 (trad. mia).

⁶³⁴ Cfr. P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico*, cit.

giudizio⁶³⁵; dall'altro lato, invece, sappiamo che lascia un'impronta ben visibile sulla nostra mente⁶³⁶, condizionando i nostri gusti musicali futuri. I suoni sono privilegiati dai bambini molto piccoli proprio per la loro capacità di essere *slegati* da significati oggettivi. Tuttavia, sappiamo che ogni cultura ha un sistema dei suoni di riferimento, che, fin dai primissimi anni, condiziona fortemente le capacità musicali del neonato. Se inizialmente, infatti, il suo filtro di ascolto può essere incontaminato rispetto a quello adulto che, inevitabilmente, è cresciuto all'interno di una cornice culturale ben specifica, purtroppo questo vantaggio scomparirà già dopo i primi mesi di vita, *abituando* il bambino a un certo tipo di intervalli, di sistema tonale, di ritmo⁶³⁷.

In riferimento a quanto affermato finora, diventiamo ancor più consapevoli dell'universalità dell'arte dei suoni: pur essendo ascoltata da individui appartenenti a migliaia di culture diverse, ciò non le impedisce di avere un impatto incredibilmente significativo sulla loro vita⁶³⁸, e questo avviene poiché ognuno di noi impara ad associare particolari esperienze emotive a specifiche strutture sonore, le quali, quando ascoltate, restituiscono la risonanza di una sensazione, l'eco di un sentimento⁶³⁹. Per dirla ancora con Schopenhauer, la musica è il linguaggio delle emozioni, così come le parole sono il linguaggio della ragione. Essa, a differenza delle altre arti, che ci restituiscono il riflesso delle idee del mondo, è direttamente connessa con l'*essenza*, non esprime il fenomeno, ma l'intimo essere, l'in-sé di ogni fenomeno⁶⁴⁰: non riferendosi strettamente a eventi contingenti, riesce a parlare a tutti gli uomini, rappresentando per il soggetto in formazione un dispositivo pedagogico che può donare consapevolezza anche delle pieghe più oscure della propria identità.

Come osserva acutamente Franco Vaccaroni, infatti,

È dunque fuorviante cercare nella musica riferimenti diretti alla realtà esterna: i suoni non dicono esattamente “questo” o “quello”, ma aspetti delle

⁶³⁵ Cfr. P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico*, cit.; L. Acone, *Le mille e una nota*, cit.

⁶³⁶ Cfr. A. D. Patel, *Music, Language and the Brain*, cit.

⁶³⁷ N. Berardi, T. Pizzorusso, *Psicologia dello sviluppo*, Laterza, Bari-Roma 2007.

⁶³⁸ Cfr. P. Boulez, J-P. Changeux, P. Manoury, *I neuroni magici*, cit.

⁶³⁹ J. Blacking, *Com'è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano 1986, p. 70.

⁶⁴⁰ Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit.

cose che appaiono rilevanti all'interno della nostra cultura, ossia del nostro comune modo di sentire e di concepire la realtà. E ciò che conferisce spessore simbolico e rappresentativo ai suoni è il nostro atteggiamento estetico che ci consente di attribuire allo stimolo sonoro connotazioni sensibili⁶⁴¹.

La musica, però, non rende l'individuo istantaneamente consapevole e certo del cammino da intraprendere per la costruzione dell'identità. Essa è ricerca, è un'operazione di scavo nelle grotte interiori, che non sempre conduce a ritrovamenti felici, né a successi assicurati: il fatto stesso di servirsi dell'arte dei suoni come strumento pedagogico presuppone, da parte dei soggetti in formazione, la necessità di indagare ancora più a fondo nella propria essenza. È proprio nella ricerca, infatti, come ci insegna anche Calvino, che si forma e si costituisce la nostra identità, è proprio in virtù delle indagini, degli interrogativi, dei vicoli ciechi che si incontreranno, che approdiamo alla consapevolezza di chi siamo e di chi potremo diventare. E poiché il contatto con la musica più alta, per dirla con Sloterdijk, non è altro che una volontà di ritorno all'identità primigenia, al mondo intrauterino impastato di battiti cardiaci e voce materna, senza dubbio esso si configura come uno dei percorsi più significativi per la formazione della persona. È suggestiva, infatti, l'immagine di una musica che ci chiama a sé, una musica che siamo in grado di *ritrovare* anche se stiamo cercando altro: la nostra vita è un eterno 'mettersi in cammino' alla ricerca delle 'grotte sonore del tesoro', dove possiamo finalmente riconciliarci con noi stessi. Ciò che ritroviamo, però, non è qualcosa che è già dato *prima*, ma un prodotto graduale della nostra continua ricerca⁶⁴². Siamo dunque *destinati* a cercare, a metterci in cammino, poiché è proprio tale moto che genera la nostra essenza.

3.1.2 L'infanzia crocevia delle narrazioni

Le riflessioni sin qui condotte prendono vita da un'origine unica, che accomuna la letteratura, protagonista della prima parte del presente lavoro, e la

⁶⁴¹ F. Vaccaroni, *Aspetti cognitivi della comunicazione musicale*, cit., pp. 15-16.

⁶⁴² Cfr. P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico*, cit.

musica: entrambe, infatti, sono percepite dall'ascoltatore come *narrazioni*, le quali si sviluppano secondo diversi parametri, con caratteri simbolici discordanti, con intenti spesso non coincidenti, essendo l'una, nella maggior parte dei casi, espressione di una trama lineare, dal significato pressappoco univoco, l'altra, invece, mescolanza di emozioni che possono alludere a molteplici significati. Eppure entrambe concorrono, in modo diverso ma ugualmente essenziale, alla formazione del soggetto. Come scrive Leonardo Acone, «l'elemento educativo, il dato della ricezione, la narrazione che, arte iniziale, 'si fa' racconto o musica a seconda del mezzo espressivo eletto e che genera incantamento, diventano i nuovi orizzonti dei rapporti tra musica e letteratura»⁶⁴³.

La musica, tuttavia, come abbiamo espresso in precedenza, poiché è costituita da suoni, segni, cioè, che non possiedono un significato extra-testuale, è un dispositivo adatto soprattutto alla primissima infanzia, quando il bambino non è ancora ben consapevole del mondo che lo circonda e non riesce a gestire con facilità le suggestioni che gli sovengono dalla narrazione letteraria. Con questa osservazione, non si vogliono circoscrivere solo a questa età gli effetti pedagogici dei brani musicali: l'arte dei suoni, infatti, viene sempre *prima* dell'arte delle parole, suggerisce implicitamente e 'silenziosamente' all'individuo, il quale stabilisce con essa un rapporto di intuizione ed immediatezza impossibile da raggiungere nei confronti dell'opera letteraria.

Proprio lo strettissimo legame che l'infanzia stabilisce con la musica ancor prima di venire al mondo ci consente di leggere i rapporti con la letteratura alla luce di una *interdisciplinarietà*, che affonda le radici in una percezione assolutamente fluida, *sinestetica* della realtà da parte del fanciullo. L'infanzia, infatti, è quella stagione della vita durante la quale non si è vittime delle categorizzazioni alle quali è sottoposto il reale, che sono invece riferimento assoluto di riflessioni più adulte: «i confini e le limitazioni tendono a sfumare, a confondersi, a mescolarsi rendendo conto di quella *fluidità* che si rivela quale paradigma primo della scenografia fanciulla del vivere»⁶⁴⁴. Nell'immaginario infantile i suoni, i caratteri alfabetici, la grana della carta, le vibrazioni acustiche,

⁶⁴³ L. Acone, *Le mille e una nota*, cit, p. 13.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 31.

si mescolano non in maniera confusa ma assolutamente *complementare*, sfuggendo a rigide definizioni e settorializzazioni, che non fanno altro che privare le arti della loro ricchezza, ingabbiandole in schemi precostituiti⁶⁴⁵.

Dunque, l'infanzia è il 'crocevia' della narrazione, bivio esistenziale al quale si incontrano musica e letteratura, designandosi come dispositivi privilegiati per l'ascoltatore. Tale età è memoria di quanto, ancora una volta, l'uomo sia composto di storie in tutte le loro forme, siano esse musicali o letterarie, ed è sempre l'infanzia che ci rimanda al ruolo essenziale della musica nella vita di ogni uomo. Ricordiamo, infatti, il fanciullino pascoliano⁶⁴⁶, il quale viene definito *musico*, perché anche il poeta percepisce il profondo legame del mondo infantile con quello dei suoni, intesi come un riferimento arcano alla poesia primitiva. Quasi a ricordare che per riferirsi alla parte più *pura* e vera della poesia non si possa prescindere dalla musica che, ancora prima delle parole, richiama ad un universo che si eleva al di sopra del mondo sensibile. Il fanciullo musico, frammento puro dell'anima del mondo, ha quella sensibilità, estranea a molti, che gli permette di sentir 'risolare' le voci degli uomini, e percepisce l'intera realtà come un meraviglioso insieme di note, parole, suoni, caratteri alfabetici.

Il medico e scrittore Oliver Sacks, a proposito della predisposizione dell'uomo verso la musica, scrive:

per quasi tutti noi, la musica ha un grande potere, sia che ne andiamo alla ricerca sia che pensiamo a noi stessi come particolarmente "musicali". Questa propensione alla musica – questa "musicofilia" – si manifesta durante l'infanzia, è evidente e centrale in ogni cultura, e probabilmente ritorna indietro alle origini stesse della nostra specie⁶⁴⁷.

E cos'è l'infanzia se non l'origine della vita di ogni uomo, e dunque, in un certo senso, *momento-origine* dell'intero genere umano?

⁶⁴⁵ Cfr. A. Sorgente, G. Splenito, *Gli echi pedagogici della letteratura tra musica classica e rap*, Edizioni sinestesia, Avellino 2018.

⁶⁴⁶ Cfr. G. Pascoli, *Il fanciullino*, ABEditore, Milano 2015.

⁶⁴⁷ O. Sacks, *Musicophilia*, cit., pos. 62 (trad. mia).

3.1.3 Neuroni musicali

Nei primi anni di vita, musica e linguaggio si sviluppano di pari passo, occupando rispettivamente l'emisfero destro e l'emisfero sinistro del cervello del neonato: entrambe le forme comunicative, infatti, sono alla base delle abilità cognitive dell'essere umano⁶⁴⁸. In alcuni casi, la prima può rappresentare addirittura un punto di partenza per l'analisi approfondita di alcune strutture mentali. Infatti, secondo alcune riflessioni di John Blacking,

uno dei vantaggi che offre la musica come oggetto di studio, [sic] è che essa è un processo relativamente spontaneo e inconscio. La musica può fornire un'immagine del funzionamento, senza interferenze, della mente umana e perciò l'osservazione delle strutture musicali può rivelare alcuni dei principi strutturali su cui si fonda ogni vita umana⁶⁴⁹.

D'altra parte, la connessione delle abilità musicali con altre capacità cognitive relative al linguaggio è stata comprovata da numerosi studi, che hanno sperimentato il miglioramento delle abilità di memoria verbale in seguito ad un training musicale più intenso: Ingo Roden, Gunter Kreutz e Stephan Bongard, ricercatori delle Università di Oldenburg e Francoforte, hanno portato avanti uno studio longitudinale in alcune scuole primarie tedesche⁶⁵⁰, nel corso del quale è emersa una certa somiglianza tra le strutture 'quasi-sillabiche' dei motivi musicali e le parole, nonostante le prime non presentino caratteristiche denotative. Tale somiglianza incoraggia un miglioramento della memoria verbale, mentre altrettanto non può dirsi della memoria visuale⁶⁵¹. Ciò accade poiché, come rimarca anche Patel, «ci sono evidenze crescenti che il linguaggio e la musica abbiano gli stessi meccanismi di apprendimento per la categorizzazione sonora,

⁶⁴⁸ Cfr. P. Boulez, J-P. Changeux, P. Manoury, *I neuroni magici*, cit.

⁶⁴⁹ J. Blacking, *Com'è musicale l'uomo?*, cit., p. 125.

⁶⁵⁰ Cfr. I. Roden, G. Kreutz, S. Bongard, *Effects of a school-based instrumental music program on verbal and visual memory in primary school children: a longitudinal study*, «Front. Neurosci.», 21 dicembre 2012, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2012.00572>.

⁶⁵¹ Cfr. *Ivi*.

anche se i due ambiti fanno derivare le rispettive categorie primarie da suoni con caratteristiche diverse»⁶⁵².

È singolare osservare che, nonostante la veste speciale, *unica* che la musica occupa nelle vite degli uomini (o, forse, proprio *in virtù* di questa ragione), essa non interessa un centro cerebrale specifico, deputato al suo funzionamento e apprendimento⁶⁵³. Quando il cervello umano è a contatto con i suoni, infatti, attiva molteplici aree: innanzitutto, l'ascolto della musica innesca le strutture subcorticali, per poi trasferire lo stimolo alle cortecce uditive su entrambi i lati del cervello. Inoltre, quando proviamo a riconoscere la musica che stiamo ascoltando, cercando di associarla ad una canzone o, almeno, ad uno stile familiare, coinvolgiamo ulteriori regioni del cervello, come l'ippocampo (il centro deputato alla memoria). Se invece eseguiamo musica, attiviamo i lobi frontali per l'organizzazione del comportamento; mentre quando cerchiamo di ricordare le parole di una canzone stiamo chiamando in causa i centri del linguaggio. Riferendoci, invece, alla ruota di emozioni che la musica può suscitare in ogni soggetto, osserviamo il coinvolgimento delle regioni primitive, rettiliane del cervelletto e dell'amigdala, che è il cuore dei processi emozionali⁶⁵⁴.

Franco Vaccaroni scrive che, quando si ascolta musica, è possibile manifestare un duplice atteggiamento: conoscitivo ed estetico. Il primo ci porta ad elaborare classificazioni in funzione delle caratteristiche fisico-sonore dei suoni stessi (la durata, l'intensità, l'altezza, ecc.), attribuendo loro funzioni informative; il secondo, invece, conferisce ai suoni qualità simbolico-espressive, di natura affettiva, emotiva e dinamica⁶⁵⁵. Abbiamo già rimarcato la rilevanza di tale atteggiamento e tale *postura*, che permettono alla musica di inserirsi tra i principali dispositivi nel percorso di formazione del bambino e dell'adolescente: nell'ottica di una pedagogia della musica, infatti, l'arte dei suoni acquista una funzione primaria anche per imparare a gestire e controllare le emozioni. Isearda De Napoli, nel saggio *Montessori e musica*, evidenzia quanto anche Maria Montessori fosse convinta dei benefici della musica nella formazione generale del

⁶⁵² A. D. Patel, *Music, Language and the Brain*, cit., pos. 307 (trad. mia).

⁶⁵³ Cfr. O. Sacks, *Musicophilia*, cit., pos. 78.

⁶⁵⁴ Cfr. D. J. Levitin, *This is your brain on music*, cit.

⁶⁵⁵ Cfr. F. Vaccaroni, *Aspetti cognitivi della comunicazione musicale*, cit.

bambino, e che in particolare potesse contribuire allo sviluppo percettivo, intellettuale e creativo durante l'infanzia⁶⁵⁶.

Ripensando alle molteplici regioni cerebrali coinvolte nell'attività musicale, poi, appare naturale la profonda connessione tra l'apprendimento musicale e le abilità verbali. Daniel Levitin, riguardo il legame che intercorre tra arti e linguaggio, evidenzia una caratteristica in particolare: «entrambe servono a rappresentarci il mondo in un modo che non è esattamente il mondo in sé, ma che ci permette di preservare delle caratteristiche essenziali del mondo nelle nostre menti, e di trasmettere agli altri cosa esse percepiscono»⁶⁵⁷.

La musica, dunque, è anche e soprattutto una forma comunicativa, che ci consente, come le altre forme d'arte, di mostrare all'altro la nostra visione del reale, proponendosi, in tal senso, come eccellente veicolo per un'educazione interculturale: può, infatti, valorizzare la molteplicità dei punti di vista, come occasioni di incontro e relazione, consentendo l'affermazione della propria identità senza però prevaricare la cultura e il pensiero degli altri, se fondata sul confronto e sulla costruzione di processi *dialogici*⁶⁵⁸.

Il rapporto tra le abilità musicali e i processi cognitivi ed emotivi pone ancor di più in risalto l'assoluta rilevanza che la musica occupa nella vita dell'individuo, dall'infanzia all'età adulta. Non è necessario essere esperti musicisti per lasciarsi suggerire emozioni, per immaginare nuovi orizzonti di senso, per permettere ai suoni di sussurrare all'orecchio, aprendo la vita a nuove possibilità: «la sollecitazione derivante da un cambio di accordo (da consonante a dissonante), la discriminazione percettiva rispetto ad una nuova melodia o ad una manifesta variazione ritmica trovano riverbero immediato nella mente infantile»⁶⁵⁹. L'unicità delle melodie sta nella straordinaria capacità di risuonare in modo diverso per ciascun ascoltatore, indirizzando i pensieri, le suggestioni, i guizzi

⁶⁵⁶ Cfr. I. De Napoli, *Montessori e musica*, «MeTis», Vol. 12 n. 2, 2014, DOI: 10.12897/01.00042 ; cfr. anche C. Scaglioso, *Suonare come parlare. Linguaggi e neuroscienze. Implicazioni pedagogiche*, Armando Editore, Roma 2008.

⁶⁵⁷ D. J. Levitin, *The world in six songs*, cit., pos. 383 (trad.mia)

⁶⁵⁸ Cfr. D. Branca, *L'importanza dell'educazione musicale: risvolti pedagogici del fare bene musica insieme*, «Studi sulla formazione», Vol. 2, 2012, pp. 85-102; C. Delfrati, *Fondamenti di pedagogia musicale. Un paradigma educativo dinamico*, EDT, Torino 2008.

⁶⁵⁹ L. Acone, *Le mille e una nota*, cit., p. 20.

della mente in direzioni completamente distanti, divergenti, dissimili tra loro. Ciò avviene anche in virtù dell'intima essenza di ogni soggetto, il quale possiede proprie inclinazioni, gusti, aperture, prospettive che sono interamente individuali, lo identificano nella sua unicità. Come afferma Pierre Boulez, infatti, «questa è la ricchezza della musica: l'immaginazione di ognuno è indirizzata secondo il proprio desiderio»⁶⁶⁰, designando, quindi, la sua specificità.

Proprio durante l'età dell'adolescenza, infatti, comincia a manifestarsi in prima istanza un gusto musicale particolare, anche se fino a quel momento il fanciullo poteva non averne espresso alcuno: sono questi gli anni in cui le esperienze formative arricchiscono in maniera significativa il processo di costruzione dell'identità, lasciando impronte indelebili che resteranno fino all'età adulta; sono questi gli anni in cui anche percorsi di formazione errati potrebbero provocare deviazioni impreviste e non desiderate nello sviluppo del ragazzo. Per tale motivo, è indispensabile curare con attenzione infinita le esperienze con le quali sarà a contatto l'adolescente, affinché possano essere per lui ragione di crescita costruttiva, sebbene non semplice né lineare. Daniel Levitin scrive: «Perché quattordici [anni]? Parte del motivo per il quale ricordiamo le canzoni della nostra adolescenza risiede nel fatto che quelli sono stati momenti di scoperta di sé e, di conseguenza, erano *emozionalmente* carichi»⁶⁶¹.

Sappiamo, poi, che le nostre scelte musicali si lasciano orientare dai gusti e dagli stili che ci sono familiari anche per un'altra ragione: siamo certi che quel brano, quella canzone, quella successione di note, non potranno deluderci, poiché le associamo ad una precedente esperienza positiva. Quando ascoltiamo musica dobbiamo *sentire* di essere al sicuro, cioè di non annoiarci e nemmeno di provare sensazioni negative.

Daniele Branca individua ben quattro tratti principali dell'identità musicale: l'*imprinting* originario, costituito dalle esperienze sonore primarie prenatali e neonatali; il vissuto, l'insieme dei sensi e dei significati elaborati intorno alle esperienze avute nel corso della vita; i valori attribuiti alla musica; le abilità e le

⁶⁶⁰ P. Boulez, J-P. Changeux, P. Manoury, *I neuroni magici*, cit., p. 71.

⁶⁶¹ D. J. Levitin, *This is your brain on music*, cit., p. 231 (c.vo mio).

conoscenze in campo musicale⁶⁶². Si noti, dunque, quanta importanza viene data, in primo luogo, all'imprinting originario, cioè all'insieme di suoni, melodie, musiche con cui il bambino (e il feto) viene a contatto in fase prenatale e immediatamente dopo la nascita e, in secondo luogo, all'insieme di esperienze che ogni individuo accumula e rende parte del proprio vissuto durante il corso dell'esistenza.

Non riesce difficile, dunque, comprendere nuovamente quanto affermato da Peter Sloterdijk, quando scrive che «la via verso la musica è inseparabile dalla riconquista dell'individualità e dell'intimità dell'udire»⁶⁶³. E, aggiungeremmo, la via verso la musica è inseparabile dalla riconquista dell'individualità *in senso stretto*, dell'identità della persona, poiché significa *far ritorno*, riprendere in mano i fili brutalmente strappati al momento della nascita e cercare di ricucirli, affinché possiamo recuperare chi eravamo e, di conseguenza, comprendere chi potremo essere. Ripercorrere il cammino della musica vuol dire giungere a quanto di più profondo abbiamo nel nostro animo, agli angoli più nascosti, i recessi più bui, dimenticati, che non sempre saranno piacevoli scoperte, ma saranno *necessarie* per la formazione della nostra identità.

Anche in questa sede, di grande aiuto è l'illuminante lezione dei filosofi romantici, in particolare di Hegel che, nelle sue *Lezioni di estetica*, uscite postume nel 1835, evidenzia come l'elemento proprio della musica sia l'«interiorità stessa». L'essenza di questa arte risiede, per il filosofo tedesco, nell'anima, nello spirito, nel cuore umano⁶⁶⁴. Negli stessi anni, Schopenhauer scriveva che, grazie all'arte musicale, «vediamo fatto parlante il più segreto recesso del nostro essere»⁶⁶⁵ e, ancora, che «l'ineffabile senso intimo d'ogni musica, in grazia del quale ella ci passa davanti come un paradiso a noi ben familiare e pure eternamente lontano, affatto comprensibile e pur tanto incomprensibile, proviene dal riflettere tutti i moti del nostro essere più segreto»⁶⁶⁶. Secondo i romantici, dunque, la musica, più di qualsiasi forma d'arte, è espressione dell'essenza individuale più pura, e si

⁶⁶² D. Branca, *L'importanza dell'educazione musicale*, cit., p. 95.

⁶⁶³ P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico*, cit., p. 50.

⁶⁶⁴ Cfr. G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2007.

⁶⁶⁵ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pos. 4691.

⁶⁶⁶ *Ivi*, pos. 4840.

designa quale espressione comunicativa ideale per accompagnare l'uomo ad una più profonda scoperta di sé, per indagare le pieghe più intime del suo animo.

I filosofi, critici, musicisti ottocenteschi, inoltre, soffermano le loro dissertazioni anche sul ruolo del compositore che, in quel frangente storico, diventa una figura fondamentale non solo come ideatore del brano ma anche come suo esecutore. Ascoltare, in un salotto parigino, un notturno di Fryderyk Chopin o una rapsodia di Franz Liszt certamente poteva introdurre l'ascoltatore alla materia più profonda dei sentimenti di tali geni musicali, emozioni che, di riflesso, potevano colpirlo e aprivano la sua mente a nuove considerazioni, nuove possibilità, nuove maturazioni.

I compositori sono, secondo il pensiero di Sloterdijk,

agenti di una ricerca del tesoro. Si capisce da sé perché non debbano imbarcarsi sulle navi per raggiungere l'Isola del tesoro. Le carte che utilizzano sono diverse da quelle dei navigatori, come anche le linee costiere che essi tracciano per localizzare la loro America. La vera America interiore attrae i compositori appena costoro, pur cercando altro e trovando altro, si mettono comunque in cammino per rintracciare le grotte sonore del tesoro⁶⁶⁷.

Il compositore mostra all'ascoltatore la via per raggiungere la propria 'Isola del tesoro', per seguire il suo esempio, per mettersi in cammino. La sua musica è una molla che spinge il soggetto a muoversi, a non restare fermo, a scoprire, nella propria vita, ciò che non è ancora riuscito a portare alla luce. Daniel Levitin, infatti, scrive: «quando ascolto la musica di un grande compositore, in un certo senso, sento di star diventando *uno* con lui, o di star lasciando entrare una parte di lui dentro di me»⁶⁶⁸. Pare quasi di sentire l'eco delle parole di Gore Vidal, nel suo articolo, già citato, *Fabulous Calvino*⁶⁶⁹, quando afferma che il lettore diventa 'One' con lo scrittore. È, dunque, un rapporto significativo, quello tra compositore e ascoltatore, dal quale non si può prescindere quando si parla di musica, così come non ci si può esimere dal tenere in grande considerazione la relazione tra

⁶⁶⁷ P. Sloterdijk, *L'imperativo estetico*, cit., p. 58.

⁶⁶⁸ D. J. Levitin, *This is your brain on music*, cit., p. 243.

⁶⁶⁹ Cfr. G. Vidal, *Fabulous Calvino*, cit.

lettore e scrittore. La musica, come la letteratura, è narrazione, è racconto di sé che ‘si versa’ nel racconto dell’altro, è quel filo infinito delle storie del mondo che non si spezzerà finché ci saranno un narratore (sia esso scrittore o compositore) e un ascoltatore.

Si instaura, dunque, un dialogo fatto di suoni, note intrecciate, periodi musicali che parlano al soggetto così chiaramente da sembrare composti di parole e, in questo meccanismo di *arricchimento* che egli intraprende con il brano, silenziosamente inizia a fidarsi di chi lo ha scritto, capendo che può aver provato le stesse paure, gli stessi dubbi dilanianti, le stesse sofferenze, le stesse gioie. E, come per miracolo, l’ascoltatore non si sente più solo, ma *confortato* dalla vicinanza del compositore. È uno scambio, durante il quale si stabilisce una complementarità fra le due parti; la mente di chi compone e di chi ascolta entrano in contatto, un contatto che, però, non deve necessariamente risolversi in armonia⁶⁷⁰.

Tuttavia, i compositori dei brani preferiti, della musica più cara, come ci ricorda Schopenhauer, disvelano per noi l’essenza più profonda del mondo, utilizzando un linguaggio che nemmeno la loro ragione potrebbe intendere⁶⁷¹: per tale motivo, perché questa intima essenza, la visione delle cose del mondo, pare coincidere con la nostra, allora iniziamo a fidarci di chi ha posto quelle note una accanto all’altra. Egli, mostrandoci la realtà non col filtro della sua ragione, ma del suo cuore, si è reso vulnerabile a noi, si è scoperto, ci ha donato quanto di più segreto, prezioso avesse, e questa considerazione ci convince a rivelare anche noi stessi con la medesima vulnerabilità, nonostante egli sia un perfetto sconosciuto ai nostri occhi. Alla musica doniamo i desideri più profondi, le paure più assurde, le lacrime più dolorose, consegniamo ciò che forse non saremmo disposti a cedere a nessun altro. Nel momento in cui siamo *ascoltatori*, però, anche noi stiamo raccogliendo le confidenze più intime di qualcuno che prima non conoscevamo, che ci era estraneo, e che, invece, ora è uno dei più vicini *amici* che possediamo. Soprattutto, da lui ci sentiamo *compresi*: l’incertezza della fragilità, il sentimento di impotenza, la sofferenza per un’esperienza negativa, sensazioni che

⁶⁷⁰ Cfr. P. Boulez, J-P. Changeux, P. Manoury, *I neuroni magici*, cit.

⁶⁷¹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit.

caratterizzano l'intera vita dell'uomo ma, in particolare, una stagione specifica, acquistano un senso poiché li leggiamo nei *pensieri sonori* di qualcun altro, che ha provato esattamente gli stessi drammi. Uno dei motivi per i quali, a volte, quando ascoltiamo un brano, ci sentiamo al sicuro, quasi custoditi, *contenuti*, in modo da non poterci infrangere in pezzi, è perché percepiamo una musica che è *salvezza*, che riflette la nostra visione del mondo. In quel momento, sentiamo il sollievo di non essere soli, la nostra narrazione si intreccia con il racconto di un altro e, incontrando elementi simili, ne viene legittimata.

Alla luce di tali riflessioni, appare certamente più chiaro che la musica, come la letteratura, consegna all'individuo, e in particolare al soggetto in formazione, una chiave di lettura del labirinto del reale, per aiutarlo a comprendere elementi spesso indecifrabili, per consentirgli di adottare una visione alternativa delle cose del mondo, che possa sempre farlo avanzare nel cammino di costruzione dell'identità.

3.1.4 Il cuore dell'Ottocento: forme, contenuti, intersezioni

Abbiamo accennato in precedenza alla distinzione tra musica assoluta e musica a programma: quest'ultima inizia a delinarsi più precisamente proprio durante il XIX secolo, grazie alle ampie dissertazioni in materia musicale da parte di numerosi critici e filosofi, e grazie alla nascita del poema sinfonico, che ne sancisce la legittimità⁶⁷². Leonardo Acone sottolinea, infatti,

una assoluta centralità del periodo romantico rispetto alla visione interdisciplinare [...], [che] ne consolida il ruolo di contesto storico-artistico privilegiato per la fusione delle arti. Il *cuore* dell'Ottocento si rivela, così, terra di commistione, di intersezione, di grande elasticità prospettica accanto ad un rigore metodologico senza precedenti⁶⁷³.

Calvin Brown, che nella sua opera pone a confronto, in maniera pressoché completa, le forme d'arte letteraria e musicale, scrive:

⁶⁷² Cfr. E. Fubini, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005; C. Dahlhaus, *L'idea di musica assoluta*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 2016; C. Casini, *Storia della musica: dall'antichità classica al Novecento*, Bompiani, Milano 2006.

⁶⁷³ L. Acone, *Le mille e una nota*, cit., p. 93.

Un brano di musica assoluta deve essere ascoltato come musica e null'altro. Come un'opera di pittura "astratta" o non-rappresentativa, il suo scopo risiede nelle strutture e negli effetti stessi, senza riferirsi ad alcun oggetto esterno. Un brano di musica a programma, invece, deve rappresentare un oggetto esterno, deve "riguardare" qualcosa nello stesso modo in cui un'opera letteraria riguarda un oggetto esterno alle sue parole⁶⁷⁴.

Ciò che contraddistingue le due espressioni musicali e che si configura come divergenza maggiore, dunque, è che la musica assoluta prevede una coincidenza perfetta di forma e contenuto, i quali sono da individuarsi nei suoni stessi, nella costruzione dei fraseggi, nella struttura del brano; al contrario, invece, della musica a programma, dove i due elementi sono disgiunti, poiché il contenuto rimanda a significati extra-musicali: nella maggior parte dei casi, questi ultimi sono riferiti ad opere letterarie⁶⁷⁵.

Si fa risalire l'invenzione del concetto di musica assoluta alla recensione della *Quinta sinfonia* (1807-1808) di Ludwig van Beethoven, pubblicata nel 1810 dallo scrittore romantico E.T.A Hoffmann, il quale identifica la musica come arte autonoma, che non necessita di riferirsi a nessun oggetto esterno, se non alla propria essenza. Questa linea di pensiero sfocerà nella corrente cosiddetta formalista, che rinnega la possibilità che i suoni rimandino a sentimenti ed emozioni. Per il critico viennese Eduard Hanslick, infatti, la musica 'pura' è l'unica forma che possa essere considerata vera, autentica⁶⁷⁶.

Proprio in contrasto a quest'ultima, appunto, si sviluppa, sempre nel corso dell'Ottocento, in modo più definito e consapevole, la linea della musica a programma, che invece attribuisce un valore diverso agli elementi extramusicali: secondo i sostenitori della musica assoluta essi non fanno altro che *contaminare* la purezza dei suoni, mentre, stando alla visione programmatica, vengono in aiuto all'arte musicale permettendole di essere meno indefinita.

Tuttavia, come scrive ancora Brown, è praticamente impossibile che una musica, per quanto programmatica, possa riferirsi con precisione a un oggetto, a

⁶⁷⁴ C. S. Brown, *Music and literature*, cit., pos. 4428 (trad.mia).

⁶⁷⁵ Cfr. *Ivi*.

⁶⁷⁶ Cfr. A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Mondadori, Milano 2012; E. Hanslick, *Il bello musicale*, Aesthetica, Palermo 2007.

un personaggio, a un racconto ben delineato: durante uno studio a cui abbiamo accennato in precedenza, i ricercatori hanno proposto agli ascoltatori *Il carnevale degli animali* (1886) di Camille Saint-Saëns, invitandoli ad intuire le specie zoologiche che si avvicendavano nella narrazione musicale. Non c'è stata, come previsto, risposta univoca, poiché le suggestioni della musica, senza l'ausilio delle parole, restano comunque indefinite⁶⁷⁷. A tal proposito, infatti, Leonardo Acone nota che

si fa musica, giocando sul filo dell'evocazione e della risposta emotiva; della descrizione e dell'allusione; non proponendosi quale rielaborazione esaustiva di una specificità concreta, ma quale riscontro di sentimento; moto di coinvolgimento interiore che, mediante note e frasi musicali, dovrebbe generare, nel fruitore, i medesimi stati d'animo provenienti dalla lettura del testo cui la musica fa riferimento⁶⁷⁸.

L'arte dei suoni può, dunque, *suggerire* emozioni e impressioni attraverso due modalità: dinamica e simbolica. Da un lato, può imitare il *movimento* che, tuttavia, ha solo una vaga connessione con le emozioni; dall'altro, può procedere attraverso il simbolismo tonale, dunque associare al *colore* della musica uno stato d'animo, un sentimento. Entrambe le modalità, però, sono tutt'altro che precise, puntuali rappresentazioni, e restituiscono, piuttosto, una descrizione indefinita di ciò che la musica vuole raccontare.

Allo stesso tempo, tuttavia, non possiamo affermare con approssimativa leggerezza che la musica assoluta non si riferisca a nulla al di fuori di sé stessa, poiché, come scrive Alessandro Bertinetto, qualsiasi brano musicale non può mancare di mantenere legami con il mondo, con le esperienze, con il bagaglio culturale, sociale, emotivo del compositore⁶⁷⁹; si riferisce sempre all'identità del compositore stesso, ci racconta di lui, della sua personalità, fosse anche solo per l'utilizzo di una particolare struttura o uno specifico fraseggio.

⁶⁷⁷ Cfr. C. S. Brown, *Music and literature*, cit.

⁶⁷⁸ L. Acone, *Le mille e una nota*, cit., p. 29.

⁶⁷⁹ Cfr. A. Bertinetto, *Il pensiero dei suoni*, cit.

La musica assoluta e la musica a programma, dunque, *parlano* in egual modo al soggetto in formazione, arricchiscono e nutrono il suo pensiero, dando voce ad emozioni e sensazioni, talvolta irrisolte, o presenti nel suo animo in maniera inconsapevole, le quali, grazie alla musica, vengono riportate alla luce, così come un'operazione di scavo può rinvenire un tesoro. La musica assoluta possiede una maggior indefinitezza, dunque lascia al bambino e all'adolescente una maggiore libertà interpretativa, la possibilità di divergere in direzioni non immaginate, mentre la musica a programma è più definita, più precisa, ma mantiene, comunque, la vaghezza tipica dell'elemento primario di cui è composta: il suono.

La rivoluzione dei canoni estetici avvenuta durante il Romanticismo ha, quindi, delineato un approccio nuovo alla musica, che non è più ancella delle altre arti, ma acquista piena dignità proprio per la sua possibilità di riferirsi all'anima dell'uomo senza mezzi intermediari. Tuttavia, questo complesso periodo storico e culturale presenta molteplici istanze, che ne determinano l'unicità e conducono all'affermazione di un linguaggio musicale nuovo, *romantico* appunto. All'inizio dell'Ottocento, infatti, si stabiliscono alcuni modelli di ricerca formale, individuati nelle figure di Haydn, Mozart e Beethoven, musicisti della piena età neoclassica e, tuttavia, portatori di elementi di innovazione tali da divenire esempio per i compositori successivi.

In seguito, dalla seconda metà del secolo in poi, come illustra Raffaele Mellace nel suo testo *Il racconto della musica europea*, si arriva al 'Romanticismo maturo', durante il quale viene alla ribalta la generazione che sarà detta 'romantica', e di cui faranno parte Mendelssohn, Chopin, Liszt, Wagner⁶⁸⁰. Significativo, in tale frangente, è anche l'allargamento dei confini dell'Europa musicale, al di fuori dell'Italia, della Francia e della Germania/Austria, che costituivano il centro propulsivo della musica occidentale: il panorama musicale, dunque, cambia anche dal punto di vista geografico, aprendosi a nuove aree come la Russia, la Spagna, l'Inghilterra, nonché i Balcani e l'Europa Orientale.

⁶⁸⁰ Cfr. R. Mellace, *Il racconto della musica europea*, cit.

In aggiunta, alcune forme musicali acquisteranno piena dignità estetica: una tra queste è il poema sinfonico, che legittima, come abbiamo rimarcato in precedenza, l'affermarsi della musica a programma. Franz Liszt inaugurò il poema sinfonico negli anni '50 dell'800: egli, infatti, procedeva ad una vera e propria trasposizione dei poemi letterari in musica. Ricordiamo una delle sue prime composizioni, adattata dall'omonima poesia di Victor Hugo, *Ce qu'on entend sur la montagne* (1849), che Liszt affronterà transcendendo il ruolo di 'semplice musicista', e permeando la sua composizione di rimandi extra-musicali di grande spessore⁶⁸¹.

Tuttavia, la forma musicale che ci preme particolarmente prendere in considerazione è il preludio, inteso anch'esso in senso nuovo rispetto all'interpretazione di Johann Sebastian Bach. Durante la stagione del Romanticismo, questo brano assume l'aspetto di una *miniatura di sentimento*⁶⁸², una piccolissima finestra sulle sensazioni provate dal compositore, ed è pienamente rappresentativo del ruolo intimo attribuito alla musica. I suoni incontrano le emozioni del compositore e ne diventano portavoce, trasmettendole sotto forma sonora, simbolica, all'ascoltatore. Calvin Brown sottolinea la derivazione letteraria dei preludi:

Si immergono nel vero e proprio cuore del tema senza preamboli; spesso finiscono con una sorta di domanda o sospensione, e hanno tutta l'aria di aver detto qualcosa di molto preciso, che espongono nel minor numero di note possibili, ognuna delle quali gioca un ruolo vitale nella narrazione; e, dopo aver detto ciò che ha stabilito di dire, il brano termina senza retorica, senza rifiniture, senza fioriture, senza nessuno dei consueti tentativi della musica di uscire di scena con effettiva solennità formale⁶⁸³.

Tra le più note e meritevoli raccolte di preludi, intesi come manifestazione istantanea di uno stato d'animo, come veloci schizzi di un'emozione, certamente ricordiamo i *Preludes* (1835-1839) di Fryderyk Chopin, ai quali dedicheremo

⁶⁸¹ Cfr. L. Acone, *Le mille e una nota*, cit.

⁶⁸² Cfr. *Ivi*.

⁶⁸³ C. S. Brown, *Music and literature*, cit., pos. 4317 (trad.mia).

maggior attenzione nelle note successive. Il tratto principale che li differenzia dal *Clavicembalo ben temperato* (1722-1742) di Bach, raccolta alla quale comunque il pianista polacco si ispira anche nella proposta delle ventiquattro tonalità⁶⁸⁴, è l'evidente impressione che i preludi chopiniani siano influenzati da suggestioni poetiche, che sottolineano un intento non puramente – o soltanto – musicale. Il preludio, infatti, «realizzando l'ambizione romantica di comprimere l'intero universo espressivo nello spazio di pochi minuti, avvicina la musica alla concentrazione della poesia lirica»⁶⁸⁵.

È proprio questa natura di schizzo, di impressione di un sentimento, che rende il preludio una forma musicale ideale per comunicare con l'ascoltatore, il quale viene trascinato immediatamente nella delicata nostalgia, nella lieve gioia o nel folle tormento del compositore, rispecchiandosi e ritrovandosi in essi.

⁶⁸⁴ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, EDT, Torino 2013.

⁶⁸⁵ R. Mellace, *Il racconto della musica europea*, cit., p. 291.

3.2 Chopin

*A volte io per un paio d'ore di sole
darei un paio d'anni di vita.*

F. Chopin

Nel corso del paragrafo precedente, la nostra attenzione si è più volte soffermata sull'evoluzione e *rivoluzione* di cui la musica è stata protagonista durante il XIX secolo. La possibilità dell'arte dei suoni di arrivare alle vette dell'infinito, di trasmettere sentimenti, sensazioni, emozioni che non riuscirebbero ad essere espressi altrimenti, e l'evoluzione di una musica che, sia essa considerata assoluta o programmatica, riesce a sganciarsi dall'essere un puro susseguirsi di suoni, diventando racconto delle più intime percezioni del compositore, sono caratteristiche che incontrano l'intento pedagogico-narrativo che cerchiamo di tracciare tra queste pagine.

Dunque, considerate tali premesse, lo sguardo si posa inevitabilmente su una figura protagonista del panorama musicale non solo dell'epoca romantica, ma di tutti i tempi: Fryderyk Chopin. Il compositore e pianista polacco, con la sua intera opera, ha indagato le profondità dell'animo umano, facendo della musica la sua fedele confidente, prezioso strumento per esprimere attraverso mirabili suoni ciò che non sarebbe riuscito a raccontare con linguaggio letterario. Critici e musicologi hanno definito Chopin 'l'anima del pianoforte'⁶⁸⁶, ed è con questa consapevolezza che ci avviciniamo ad un gigante della musica, il quale è riuscito a trarre dallo strumento infinite sfumature sonore – quante sono le emozioni che si celano nell'animo umano, o forse anche di più. Tutte le sue composizioni, dalle più brevi – come i *Preludi*, le *Mazurke* – alle più imponenti – come le *Polacche*, gli *Scherzi*, le *Ballate* – sono espressione pura di passioni incontenibili e scaturiscono da un sentire tanto inarrestabile da dover essere trasposto in musica; eppure, al tempo stesso, sono oggetto di un controllo e un rigore formale i quali, peraltro, ad opera finita non si avvertono, poiché molti brani hanno un carattere immediato, quasi di improvvisazione.

⁶⁸⁶ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

Egli si inserisce tra le punte più elevate della generazione romantica, è ricordato da molti come *il* compositore romantico, il principe dei romantici, ma, come vedremo tra poco, non abbraccia interamente i canoni di tale corrente. Potremmo dire che Fryderyk Chopin si inserisce certamente nell'alveo delle tendenze musicali del tempo, mutuando anche molto l'influsso del classicismo, ma sarà sempre una figura a sé stante, una gemma nel panorama pianistico, meritevole di aver sconvolto totalmente alcune idee sul 'fare musica', esempio e modello per pianisti e compositori a lui posteriori.

3.2.1 Cenni biografici

Fryderyk Chopin nasce il 22 febbraio 1810 a Zelazowa Wola, un piccolissimo villaggio a ovest di Varsavia, nella Polonia centro-occidentale; il padre Nicolas Chopin, francese, e la madre Justyna Krzyżanowska, polacca, sono già genitori di Ludwika, nata nel 1807.

Qualsiasi biografia inizia sempre con un giorno e un luogo di nascita e, molto spesso, tali dati vengono riportati per semplice dovere. Tuttavia, non è questo il caso: l'opera chopiniana, nonché la sua indole passionale, brillante e insieme malinconica, possono essere comprese a fondo solo se non si dimentica mai la patria del musicista, alla quale sarà profondamente legato per tutta la vita. Non che egli non fosse a proprio agio nell'élite parigina o non amasse i salotti della capitale francese, ma il richiamo della sua terra colora d'una tinta iridescente e inconfondibile tutte le sue composizioni, rendendosi manifesta, naturalmente, in alcune più che in altre.

La famiglia del compositore si trasferisce presto a Varsavia, prima della nascita delle ultime due figlie, Izabela ed Emilia, ma, poiché Chopin è sempre stato di costituzione abbastanza gracile, fin dai primi anni di vita è solito trascorrere le vacanze in alcune località di campagna, come Szafarnia, in Kujawia. Gastone Belotti racconta che

questi soggiorni giovarono assai al fisico, ma furono eccezionalmente utili anzi fondamentali, per il suo spirito. Realizzati proprio nel momento in cui la sua innata creatività si inquadra in uno stile personale, lo misero a

contatto diretto con la musica contadina del suo paese, l'unica non contaminata da quella dotta occidentale, ormai internazionalizzata, e gli svelarono a poco a poco i segreti e le bellezze del dialetto musicale polacco che egli riuscì ad inserire nel suo stile, rendendolo unico, irripetibile. È in quei luoghi e in quegli anni che egli ascoltò i canti tradizionali, un'eco dei quali si trova in tanta sua musica, e s'imbevve di quella sottile malinconia che suscitano le grandi pianure della Mazowia e della Kujawia⁶⁸⁷.

La sintonia con il pianoforte è evidente sin da subito, e gli permette di pubblicare a soli sette anni una *Polacca* in Sol minore. Il piccolo Fryderyk riesce a esprimere il meglio di sé attraverso la musica e, in una lettera del 6 dicembre 1818 scrive al padre Nicolas, nel giorno del suo onomastico:

Caro papà! Mi sarebbe forse più facile manifestare i miei sentimenti se potessi esprimerli con i toni musicali, ma [...] anche il concerto migliore non riuscirebbe a contenere tutto il mio affetto per te⁶⁸⁸.

È singolare notare che Chopin, nel corso della sua vita, è seguito unicamente due maestri di pianoforte, Wojciech Żwiny, fino ai dodici anni, e Józef Elsner, violinista, direttore d'orchestra e compositore, una delle personalità di spicco della Varsavia del tempo. Elsner, tuttavia, dà al pianista solo lezioni di armonia e composizione: allo studio del pianoforte, infatti, Fryderyk deve provvedere da autodidatta. Questa notizia lascia perplessi, se non immensamente sorpresi, poiché è evidente che il genio di Chopin, la sua maestria nel comporre, la perfezione formale, la grande ricercatezza dei suoi brani sono, per la maggior parte, frutto di un'innata predisposizione alla musica.

Al termine degli studi presso la Scuola Superiore di Musica, nel luglio del 1829, il pianista parte per un viaggio all'estero, nella città di Vienna, una delle capitali europee della musica, dove tiene due concerti – favorito anche dal periodo estivo, che vede l'assenza della maggior parte dei musicisti dalla città austriaca – i quali si risolvono in un grande successo. Questo primo soggiorno, dunque, si conclude positivamente per il giovane compositore polacco e, tuttavia, accende in

⁶⁸⁷ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 5.

⁶⁸⁸ *Al padre nel giorno onomastico* (6 dicembre 1818), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, Lindau, Torino 2003, p. 3.

lui il desiderio di intraprendere un altro viaggio, questa volta più lungo di qualche settimana, e di allontanarsi per arrivare fino in Italia e in Francia.

«Non immagini come ora a Varsavia io senta che qualcosa mi manca»⁶⁸⁹, confessa in una lettera del 14 novembre 1829, al carissimo amico Tytus Woyciechowsky; e ancora, in un'altra missiva del 17 aprile 1830: «trovo un qualche sollievo alla mia insopportabile malinconia appena ricevo una tua lettera; proprio oggi ne avevo bisogno, perché mi sentivo più attediato che mai»⁶⁹⁰.

Dopo continui rimandi, dovuti alla difficoltà di ottenere un passaporto valido a causa dei moti politici che attraversano l'intera Europa, alla possibilità di farsi conoscere meglio anche nella sua città natale, dove nel frattempo si esibisce in tre concerti, e agli impedimenti di natura economica, finalmente, all'inizio di novembre 1830, Chopin parte di nuovo alla volta di Vienna. In quel momento non può immaginare che lascerà per sempre l'amata Polonia. Ci fa sorridere la sua speranza, che è ancora quella di ragazzo, quando, circa un mese prima della partenza, scrive:

ho una sincera voglia, di nascosto, senza dir nulla, di decidermi a partire sabato prossimo, sarò inflessibile nonostante i lamenti, i pianti, le suppliche e la gente ai miei piedi. La musica nella valigia, il suo nastro nella mia anima, la mia anima sotto il braccio e via, in diligenza!⁶⁹¹

Questa volta, però, l'accoglienza ricevuta nella capitale austriaca è differente, poiché si è nel pieno della stagione dei concerti, i viennesi non hanno che da scegliere la proposta migliore, e il povero Fryderyk, da dicembre a luglio, riesce a suonare in pubblico solo due volte, con serie ripercussioni sul suo già minuto gruzzolo.

L'evento che lo segna più profondamente in questo periodo, tuttavia, è la notizia dell'insurrezione polacca del novembre 1830, la quale coglie il giovane compositore completamente di sorpresa, gettandolo in uno stato d'animo cupo,

⁶⁸⁹ *A Tytus Woyciechowsky* (14 novembre 1829), in *ivi*, p. 57.

⁶⁹⁰ *Lettera a Tytus Woyciechowsky* (17 aprile 1830), in *ivi*, p. 63.

⁶⁹¹ *Lettera a Tytus Woyciechowsky* (22 settembre 1830), in *ivi*, p. 82.

disperato, desideroso di poter fare qualcosa per aiutare i propri cari e i connazionali combattenti⁶⁹².

In una lettera del 26 dicembre 1830 a Jan Matuszyński, amico d'infanzia, Chopin racconta:

una deviazione alla posta, che non tralascio mai passando, ha conferito un'altra direzione al sentimento. Le lacrime che dovevano cadere sui tasti del pianoforte hanno bagnato la tua lettera, tanto desideravo un tuo scritto [...]. Nei salotti devo fare la parte dell'uomo tranquillo, ma poi tornato a casa tuono sul pianoforte⁶⁹³.

Il legame fortissimo, inscindibile, con la Polonia resterà vivo nel cuore del compositore fino alla fine dei suoi giorni, e il periodo immediatamente precedente all'arrivo a Parigi, il 1831, è un momento di particolare sconforto: anche Tytus, amico e compagno di viaggio, è infatti partito per Varsavia al fine di partecipare all'insurrezione al fianco dei suoi connazionali. Chopin è solo, senza un soldo, lontano dalla famiglia, e consapevole che la sua patria è attraversata da un turbine di eventi i quali, quasi certamente, non si concluderanno in modo positivo per gli insorti⁶⁹⁴.

Tra la fine del 1830 e l'inizio del 1831, il compositore scrive:

Non bado ai complimenti, che mi sembrano sempre più stupidi. Ho voglia di morire e di nuovo vorrei rivedere i miei genitori [...]. Tutto ciò che finora ho visto all'estero, mi sembra vecchio, insopportabile, e mi fa solo sospirare per la mia casa, per quelle ore felici che allora non sapevo apprezzare [...]. Non vorrei neppure sentire la mediocrità⁶⁹⁵.

Le parole di Chopin sono quelle di un giovane diviso tra slanci di malinconia, desiderio di affermarsi, paura per il futuro ignoto, fastidio per la tremenda superficialità di cui pare pervaso tutto ciò che lo circonda, una superficialità dalla

⁶⁹² Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

⁶⁹³ *A Jan Matuszyński* (26 dicembre 1830), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., pp. 91-92.

⁶⁹⁴ Cfr. F. Niecks, *Frederick Chopin as a man and musician*, Vol. I, Novello, Ewer & Co., London & New York 1888.

⁶⁹⁵ *Album-diario di Chopin* (1830), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 101.

quale vorrebbe allontanarsi, per dimostrare che egli è tutt'altro che mediocre, che il suo talento vale davvero la strada fatta fino a Vienna: dietro la sua rabbia, però, si nasconde un ragazzo impaurito e solo in una città che gli è poco (o per nulla) familiare.

Tuttavia, è a Stoccarda che lo raggiunge la tremenda notizia della caduta di Varsavia nelle mani delle armate russe: la sua profonda prostrazione si evince chiaramente, egli è tanto disperato da non affidare le sue emozioni solo alle note dell'amato pianoforte, ma decide di darvi sfogo scrivendo su un album-diario ricevuto in dono prima di partire, che prenderà poi il nome di *Diario di Stoccarda*.

Lacrime? Da tempo non scorrevano...perché ora? Da tempo ormai mi stringeva un'arida tristezza. Ah, non potevo piangere a lungo. Come per me è dolce... e strugge. Strugge, ed è dolce, quale sentimento è questo? Dolce e struggente. Quando ci si strugge, si è infelici, e tuttavia è dolce⁶⁹⁶.

A poco più di vent'anni, Fryderyk cerca le parole giuste per definire il colore, l'essenza della *nostalgia*.

Quando viene a conoscenza della presa del quartiere di Wola, il 6 settembre 1831, Chopin è colto da una rabbia tormentata, piena di angoscia per la sorte dei suoi cari:

I sobborghi distrutti, bruciati, Jàs! Wilús di certo è morto sui bastioni. Vedo Marcel prigioniero, Sowińki, quel caro uomo nelle mani delle canaglie! O Dio, ci sei tu? Ci sei e non ti vendichi? Non ne hai ancora abbastanza dei delitti dei moscoviti oppure, oppure, tu stesso sei un moscovita! [...] Ah, perché non ho potuto uccidere almeno un moscovita! O Tytus, Tytus!⁶⁹⁷

Questi sono i momenti che daranno vita ad alcune delle pagine più tormentate e appassionate dei suoi brani, come lo *Studio* op. 10 n. 12 e lo *Scherzo* op. 20⁶⁹⁸, che possono considerarsi le prime grandi opere autobiografiche del compositore.

⁶⁹⁶ *Album-diario di Chopin*, in *ivi*, p. 111.

⁶⁹⁷ *Album-diario di Chopin*, in *ivi*, p. 112.

⁶⁹⁸ Cfr. F. Niecks, *Frederick Chopin as a man and musician*, cit.

Nonostante lo stato d'animo afflitto, però, Chopin riesce ad ottenere finalmente un passaporto per Londra, via Parigi, grazie al suggerimento di una famiglia amica e, a fine settembre 1831, giunge nella capitale francese, ben deciso a mostrare ai suoi abitanti la stoffa che lo contraddistingue.

Non si deve pensare che il compositore polacco avesse una personalità tendente alla tristezza e alla malinconia perenne, prostrata dalla salute fisica o dalla nostalgia per la sua patria. Tale inclinazione dell'animo era, come osservò in seguito anche Liszt⁶⁹⁹, una presenza costante ma sopita, e ciò non gli impediva di godere della vita mondana nella città di Parigi.

Giorgio Pestelli, nell'*Introduzione* all'epistolario, rileva, a tal proposito, che «Chopin ha molti tratti mentali del borghese medio: luoghi comuni contro i popoli in blocco [...]; una certa pruderie, diffidenza per le novità [...]; la moderazione, l'istinto della litote, lo *chic*, acquisito a Parigi da un temperamento pronto a riceverlo»⁷⁰⁰. Così anche George Sand nelle sue memorie racconta come il pianista, durante i soggiorni a Nohant, fosse spesso preso dal desiderio di tornare nella capitale. Infatti,

Egli era l'uomo di mondo per eccellenza, non del mondo troppo ufficiale e troppo affollato, ma del mondo intimo, dei salotti di venti persone, dell'ora in cui la folla va via e i clienti abituali si affollano intorno all'artista per strappargli dietro amabili insistenze la parte più pura della sua ispirazione⁷⁰¹.

Sappiamo, infatti, quanto Chopin non amasse i concerti con un grande pubblico, sia per ragioni personali (aveva timore di esibirsi davanti ad un gran numero di persone) che pratiche, poiché il suono delicato delle sue melodie nelle ampie sale si sarebbe completamente perso; preferiva, invece, suonare per poche persone scelte, dopo cena, nei salotti dell'aristocrazia parigina, dove i suoi brani sarebbero stati valorizzati dall'atmosfera raccolta ed interessata degli amici.

La Sand, però, riporta anche un'altra testimonianza delle abitudini del pianista, il quale, dopo aver suonato un pezzo particolarmente nostalgico o triste

⁶⁹⁹ Cfr. F. Liszt, *Vita di Chopin*, Passigli Editore, Firenze 2006.

⁷⁰⁰ G. Pestelli, *Introduzione*, cit., p. X.

⁷⁰¹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, Editions Norph-Nop, [s. l.] 2011, p. 1257 (trad. mia).

all'improvviso, come per rimuovere l'impressione e il ricordo del suo dolore per sé stesso e per gli altri, si girava verso un gelato, di soppiatto, sistemava i suoi capelli e la sua cravatta, e si mostrava improvvisamente mutato in un inglese flemmatico, in un vecchio impertinente, in un inglese sentimentale e ridicolo, in un sordido ebreo⁷⁰².

Ecco, dunque, emergere un lato inaspettato del carattere di Chopin, una profonda ironia, che le memorie di amici e conoscenti, nonché le sue lettere, nelle quali affiora come un *basso continuo* questo aspetto della sua personalità, ci restituiscono chiaramente.

Ci sono, d'altro canto, alcuni tratti chopiniani che si pongono nettamente in contrasto con l'atteggiamento tipico della classe borghese, come «la vena pessimistica, l'inclinazione allo *spleen*, a una inoperosa malinconia che trapela qua e là [...]. Chopin sembra ricorrere se non a una maschera letteraria a una grammatica del sentimento romantico per esprimere quello che ha dentro: incertezza [...], fragilità, presentimenti di morte»⁷⁰³. In particolare, potremmo dire che tale atteggiamento si accentua soprattutto in due momenti della sua vita: innanzitutto intorno al 1830-31, durante il terribile periodo che precede l'arrivo a Parigi, di cui abbiamo già detto, nel corso del quale si fanno strada inclinazioni leopardiane nella scrittura del compositore. Nel suo *Album-diario*, infatti, annota: «si vede dunque che la morte è il miglior atto dell'uomo, quale sarà dunque il peggiore? La nascita [...]. Ho dunque ragione di adirarmi, dolendomi d'essere venuto al mondo!»⁷⁰⁴. Il secondo momento, di cui diremo tra poco, è il 1838, anno del viaggio a Palma di Maiorca a seguito della famiglia di George Sand, e della terribile crisi fisica, dovuta proprio al clima dell'isola e alla permanenza presso la Certosa di Valldemosa, luogo tetro, freddo e, certamente, non ottimale per la personalità nervosa del pianista.

Questi tratti malinconici, però, sono anche quelli che rendono la musica di Chopin universale, portatrice di un sentire che può essere condiviso da ascoltatori di ogni età e provenienza:

⁷⁰² *Ibidem* (trad. mia).

⁷⁰³ G. Pestelli, *Introduzione*, cit., p. IX.

⁷⁰⁴ *Album-diario* (8 settembre 1831), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 111.

Solo grazie al sentimento che si riversa da tutte le sue composizioni, queste sono diventate così note e popolari. Si tratta di un sentimento squisitamente romantico, individuale, proprio al loro autore, e nello stesso tempo congeniale non solo a quel Paese che gli deve più onori, ma a tutti quelli che hanno sperimentato l'infelicità dell'esilio e la tenerezza dell'amore⁷⁰⁵.

Tornando sulle tracce della biografia chopiniana, notiamo che, tranne che per brevi soggiorni all'esterno o in altre località francesi, il compositore non lascia mai più Parigi, ma, come scrive Gastone Belotti, «conservò sempre viva in sé una Polonia ideale, e quella cantò»⁷⁰⁶.

Nella produzione pianistica di Chopin, infatti, occupano un posto rilevante le *Mazurke*, ispirate alle omonime danze polacche, che rivelano, meglio di ogni altra composizione, l'intima connessione tra la sua musica e la terra d'origine. Ne scrive oltre cinquanta nel corso della vita, mettendo in evidenza i suoi sentimenti verso la Polonia, che «non erano solo [...] epici, drammatici [...]; la patria gli ispirava anche tanta tenerezza, tanta nostalgia e magari anche il dolore, la disperazione per lo stato attuale delle cose che tutto aveva rovinato e avvelenato»⁷⁰⁷.

Tuttavia, a causa degli ultimi avvenimenti politici che hanno aperto gli occhi del compositore, egli non può più pensare alla sua terra in modo leggero, innocente, spensierato, ma vi rivolge sempre sentimenti patriottici, appassionati, che gli restituiscono vigore anche nei momenti di maggiore debolezza fisica: «mi sono sentito un poco rivivere sotto l'influsso del loro spirito polacco, e questo mi ha dato la forza per suonare a Glasgow»⁷⁰⁸, scrive nel suo penultimo anno di vita, durante il viaggio nel Regno Unito in compagnia delle sorelle Stirling. Il ricordo della Polonia ma, soprattutto, la sua effettiva, profonda appartenenza alla cultura e

⁷⁰⁵ F. Liszt, *Vita di Chopin*, cit., p. 23.

⁷⁰⁶ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 80.

⁷⁰⁷ *Ivi*, p. 174.

⁷⁰⁸ *A Wojciech Grzymala* (1 ottobre 1848), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 271.

alla tradizione del suo popolo, sono da sempre il tratto riconoscibile della sua musica, e le regalano unicità nel panorama musicale ottocentesco; unicità alla quale Chopin non rinuncia mai, non lasciandosi *plagiare* nemmeno quando, poco dopo il suo arrivo a Parigi, il grande Friedrich Kalkbrenner gli propone di entrare a far parte della sua scuola. «Ho dei propositi ben fermi, non sarò mai una copia di Kalkbrenner: non sarà capace di cancellare il mio desiderio e intendimento, forse troppo ardito, ma nobile: crearmi un mondo nuovo»⁷⁰⁹: tali sono le inclinazioni del suo animo, mentre scrive al suo maestro di Varsavia, Józef Elsner, nel 1831.

Quando Franz Liszt, dopo la morte del compositore polacco, ne scrive la biografia, racconta di un episodio assai particolare, una sera in cui Chopin aveva suonato per lui e per un'altra dama parigina (di cui non viene menzionato il nome). La dama in questione si sarebbe commossa a tal punto da chiedere al pianista quale fosse il sentimento straordinario riconoscibile in tutte le sue melodie.

Egli rispose che il cuore non l'aveva ingannata sulla sua malinconia accorata, perché, quali che fossero le sue passeggere gaiezze, egli non si liberava tuttavia mai da un sentimento che formava in certo qual modo il terreno del suo cuore, e per il quale egli non trovava espressione se non nella sua propria lingua, poiché nessun'altra possedeva l'equivalente della parola polacca *Zal!* [...] Esso si può tradurre allora come «rimpianto inconsolabile per una irrevocabile perdita» [...]. Sì, veramente lo *Zal!* colora sempre di un riflesso ora inargentato, ora ardente, tutto il fascio delle opere di Chopin⁷¹⁰.

Tale passaggio letterario, ancorché certamente romanzato da Liszt, ci aiuta a comprendere la rilevanza della componente *politica* nella musica chopiniana, senza la quale essa non potrebbe mai essere capita fino in fondo, poiché questo *rimpianto inconsolabile* è la 'goccia' che, invisibile, bagna tutte le opere di Chopin, permettendo loro di arrivare dritte al cuore dell'ascoltatore. Anche Jean-Jacques Eigeldinger osserva che, laddove il giovane Liszt stimolava l'immaginazione dei suoi allievi con la lettura di opere letterarie, come, ad

⁷⁰⁹ A Józef Elsner (14 dicembre 1831), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 124.

⁷¹⁰ F. Liszt, *Vita di Chopin*, cit., pp. 27-28.

esempio, un poema di Hugo, a Chopin era sufficiente un'immagine fugace, creata estemporaneamente, «poiché era intensamente penetrato dalla realtà della sua visione nel momento stesso in cui la traduceva in parole. Queste invenzioni spontanee [...] non attestano tanto un'inclinazione letteraria, quanto un'immaginazione visionaria e un animo poetico che affonda le radici nelle leggende popolari slave»⁷¹¹.

Grazie alle caratteristiche sopracitate, la musica di Chopin trova, dunque, subito spazio a Parigi: molte famiglie aristocratiche polacche, in seguito all'insurrezione, hanno infatti lasciato la Polonia, emigrando in Francia; cominciano così a invitare il pianista nei loro salotti, permettendogli di essere conosciuto anche dalla nobiltà parigina. In tale frangente, egli inizia a dare lezioni di pianoforte e ad entrare in contatto con la cerchia di pianisti, virtuosi, musicisti attivi nella capitale francese: Franz Liszt, Auguste Franchomme, Hector Berlioz. Sono anni relativamente felici e sereni, in cui egli passa, dalla miseria totale, all'agio e ad una posizione significativa nella società aristocratica: Chopin ama i salotti parigini, i concerti con pochi intimi scelti, ci tiene al buon gusto, alle carrozze e alle comodità della vita cittadina. In una lettera del 1833 a Dominik Dziewanowski, scrive: «oggi devo dare cinque lezioni; penserai che mi sto facendo una ricchezza; ma il calesse costa di più e anche i guanti bianchi, senza i quali non si ha bon ton»⁷¹².

Questi sono anche gli anni in cui riallaccia i rapporti con i conti Wodziński, suoi connazionali emigrati in Svizzera, che lo invitano a Ginevra già nel 1834, con le nascoste intenzioni di combinare un matrimonio con la figlia maggiore Maria (essi, infatti, avendo problemi nel ritornare in patria, credono che una parentela con il musicista risolverebbe qualsiasi questione, garantendo loro il rientro in Polonia). Chopin accetta di buon grado l'invito l'anno successivo, nel 1835, quando si reca a trovarli a Dresda: nasce, da tale riavvicinamento, una sfortunata storia d'amore che ha inizio nell'agosto del 1836 e, tuttavia, languisce prima di poter diventare qualcosa di serio, a causa della improvvisa freddezza

⁷¹¹ J-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, Astrolabio, Roma 2010, pp. 23-24.

⁷¹² *A Dominik Dziewanowski* (20 giugno 1833), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 134.

della contessa Wodzińska: i nobili polacchi, infatti, improvvisamente non sono più interessati a legarsi a Chopin, poiché riescono nel loro intento di ritornare in patria. Il compositore, allora, profondamente offeso per il trattamento riservatogli, rompe qualsiasi rapporto con la famiglia (eccetto che con il figlio Antoni) e non risponde più alle lettere che, in seguito, gli saranno inviate dai Wodziński⁷¹³.

Nel frattempo, tuttavia, un'altra personalità rilevante si fa strada nella vita di Fryderyk, rimanendovi ben salda per circa otto anni: stiamo parlando, naturalmente, della scrittrice George Sand, la quale, inizialmente, non è affatto ben vista da Chopin: veste da uomo, fuma sigari, è eccentrica, qualità che egli non apprezza in una donna. Tuttavia, la caparbia della Sand la spinge ad insistere, invitando il pianista a Nohant, scrivendo all'amico Grzymala e, finalmente, diventando sua amante nel maggio del 1838. È proprio in quell'anno, in particolare nell'autunno, che il pianista si reca, insieme alla scrittrice e ai suoi figli, Maurice e Solange, a Palma di Maiorca, allo scopo di trascorrere i mesi più freddi lontano da Parigi e di riprendersi dalla crisi fisica e morale avuta nel 1837, in seguito alla vicenda con Maria Wodzińska.

Alla permanenza nell'isola di Maiorca dobbiamo il completamento della raccolta dei *Preludi* op. 28, dei quali parleremo in seguito in maniera più specifica. Questo viaggio rappresenta per il compositore, insieme al terribile momento di Stoccarda, uno dei periodi di maggiore debilitazione fisica e prostrazione dello spirito. L'animo di Chopin è influenzato negativamente dal clima piovoso, dalla salute compromessa, dai primi seri accenni di tubercolosi, malattia che nella sua famiglia ha già portato via la sorella Emilia all'età di 14 anni, nonché dal viaggio dalla Francia fino all'isola spagnola, che lo ha parzialmente debilitato, conducendolo nuovamente ad uno stato di prostrazione. Le atmosfere lugubri della cella che occupa nella certosa di Valldemosa, che egli dice assomigliare ad una bara⁷¹⁴, danno vita ad alcuni dei brani più celebri dei *Preludi*⁷¹⁵.

⁷¹³ Cfr. F. Niecks, *Frederick Chopin as a man and musician*, cit.

⁷¹⁴ Cfr. A. Julian Fontana (28 dicembre 1838), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit.

⁷¹⁵ Cfr. A. Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, Faber & Faber, Londra 2018.

Purtroppo, il pianista non si riprenderà mai del tutto negli anni successivi, conservando una salute fragilissima, che George Sand chiama scherzosamente *frélicatesse* (dai termini francesi ‘frêle’ e ‘délicatesse’), disturbata da frequenti crisi, le quali avranno un effetto deleterio sulla sua disposizione d’animo, da tale periodo in poi.

Uno dei momenti più amari e tragici degli anni che seguono è sicuramente la morte del padre nel maggio del 1844, che lascia il povero compositore completamente svilito, ma «come ogni intenso dolore, anche questo restò confinato nell’intimo»⁷¹⁶. Chopin riesce a confessare i suoi tormenti più profondi solo al pianoforte, che è per lui amico e confidente, le note che risuonano dai tasti sono molto più eloquenti delle parole che egli, così riservato, può esprimere. Dal momento in cui lascia la Polonia, riesce a rivedere i genitori solo una volta, presso le terme di Karlsbad, nel 1835. La madre, inoltre, non gli farà mai visita a Parigi, poiché non approva la sua relazione con una donna adulterina; tuttavia, almeno le visite della sorella Ludwika sopperiscono all’assenza dei familiari, rappresentando per il pianista alcuni tra i momenti più felici della sua permanenza in Francia.

Come scrive Giorgio Pestelli, «col passare degli anni [...], gli atteggiamenti nichilisti cedono il passo a note più serene (negli anni 1834-35 quasi felici), a un’ironia più amara e tagliente, a un distacco maturato della conoscenza del mondo»⁷¹⁷.

Egli spesso si definisce «un fungo che avvelena chi lo dissotterra e lo mangia, avendolo preso per uno buono»⁷¹⁸; o, ancora, in un’altra lettera a Fontana, nel 1841, scrive: «oggi ho finito la Fantasia – e il cielo è bello, il cuore è triste – ma non importa. Vorrei che fosse altrimenti, forse la mia esistenza non è servita a nessuno»⁷¹⁹.

Nel giugno 1847, si separa definitivamente dalla Sand, in seguito alle gravi accuse che la stessa gli muove rispetto alla relazione della figlia Solange con August Clésinger. La scrittrice, in una terribile lettera, lo incolpa di ingratitude e

⁷¹⁶ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 40.

⁷¹⁷ G. Pestelli, *Introduzione*, in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. XII.

⁷¹⁸ *A Julian Fontana* (7 marzo 1839), in *ivi*, p. 150.

⁷¹⁹ *A Julian Fontana* (20 ottobre 1841), in *ivi*, p. 167.

tradimento, ferendo profondamente l'animo di Fryderyk. Così, dopo la rottura con la sua amante, egli si trova «ancora una volta solo e nell'assoluta impossibilità fisica e morale di ricominciare da capo. Anche dieci anni prima si era trovato in una situazione simile, ma allora era giovane, in condizioni di salute relativamente buone, e l'avvenire era suo più che mai»⁷²⁰.

Nell'aprile 1848, si decide a partire per Londra, su suggerimento dell'allieva Jane Stirling e della sorella, per sfuggire all'ondata rivoluzionaria che nel frattempo si è diffusa in Francia e nel resto dell'Europa⁷²¹. Il clima inglese e la vita faticosa alla quale è sottoposto, però, non gli giovano affatto; nonostante sia riconoscente alle 'sue scozzesi' (come le chiama), il viaggio nelle terre britanniche non riesce a risollevarlo il suo umore né la sua salute. Nel luglio 1848, scrive a Grzymala: «la mia tristezza interiore è grande, ma cerco di stordirmi, sfuggo persino la solitudine per non pensare, qui non si può stare malati a lungo, e non voglio lasciarmi prendere da alcuna febbre»⁷²²; ancora, ad ottobre: «E il mio cuore, dove l'ho sprecato? Appena ricordo come si canta nel mio paese. Il mondo, non so come, mi scivola, io mi lascio andare, non ho più forze; ...se mi sollevo un poco subito ricado più in basso»⁷²³. Poiché costretto a seguire le sorelle Stirling in Scozia per una serie di visite ai nobili parenti, la sua salute viene messa a dura prova; egli, inoltre, non ama gli inglesi, dei quali non riesce a comprendere la mentalità, e il clima oltre la Manica, purtroppo, provvede ulteriormente a deteriorare le sue condizioni fisiche già compromesse: giunge a Parigi, alla fine del novembre 1848, gravemente malato.

Ormai Chopin non riesce quasi più a scrivere lettere, né tantomeno a comporre. «Tante cose restano dietro la penna»⁷²⁴, confessa a Grzymala il 22 giugno 1849. Poiché continua a peggiorare, la sorella Ludwika si decide a ritornare in Francia in agosto, portando finalmente quell'aria familiare che rasserena, sia pure per breve tempo, la mente e la salute del pianista.

⁷²⁰ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 53.

⁷²¹ Cfr. A. Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, cit.

⁷²² *A Wojciech Grzymala* (8-17 luglio 1848), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 248.

⁷²³ *A Wojciech Grzymala* (30 ottobre 1848), in *ivi*, cit., p. 280.

⁷²⁴ *A Wojciech Grzymala* (22 giugno 1849), in *ivi*, cit., p. 290.

Un ulteriore dispiacere, però, è provocato dall'impossibilità per Fryderyk di rivedere il suo amico carissimo Tytus, il quale, non essendo provvisto del visto per Parigi, chiede al pianista di raggiungerlo in una località fuori dalla Francia. Tuttavia, egli è troppo malato per poter abbandonare la sua casa e deve rifiutare⁷²⁵.

Purtroppo le sue condizioni continuano a peggiorare, fino a portarlo alla morte. Fryderyk Chopin scompare la notte del 17 ottobre 1849.

Non era certamente fatto per vivere a lungo in questo mondo, questo tipo estremo di artista. È stato divorato dal desiderio d'un ideale che non aveva alcuna tolleranza per la filosofia o la misericordia all'uso di questo mondo. Non è mai voluto scendere a compromessi con la natura umana. Non accettava nulla della realtà. Questo era il suo vizio e la sua virtù, la sua grandezza e la sua miseria. Implacabile verso la minima macchia, si entusiasmava immensamente per la più piccola luce, e la sua immaginazione esaltata faceva tutto il possibile per vedervi un sole⁷²⁶.

Le riflessioni di George Sand, nell'*Histoire de ma vie*, restituiscono la figura di un uomo fiero, nobile, sempre alla ricerca della *luce*, sempre con la mente proiettata verso un altrove, un 'sole' che brilla del ricordo della sua amata Polonia. Un animo forte, determinato, che non si è mai arreso alla debolezza del suo corpo, tanto che le sue ultime parole, scarabocchiate su un foglio, sono: «quando questa terra mi soffocherà vi scongiuro di far aprire il mio corpo per io [sic] non sotterrato vivo»⁷²⁷. Il suo cuore, infatti, avrebbe sempre conservato dentro sé l'anima della sua terra, alla quale sarà ricongiunto attraverso la sepoltura nella Chiesa di Santa Croce a Varsavia.

3.2.2 Perché Chopin? Musica, poetica, racconto

I critici musicali sono soliti considerare Fryderyk Chopin uno dei più illustri modelli romantici, che incarna, attraverso la sua opera, l'essenza stessa dell'epoca

⁷²⁵ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 59.

⁷²⁶ G. Sand, *Histoire de ma vie*, cit., p. 1281 (trad. mia).

⁷²⁷ *Ultime parole di Chopin* (prima del 17 ottobre 1849), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 296.

in cui vive e compone. Non possiamo negare la prossimità del compositore ai canoni della musica romantica, ad una musica che non è solo espressione formale ma sentimento, emozione, impressione. Tuttavia, saremmo in inganno nel definirlo, come qualcuno ha fatto in precedenza, ‘il principe dei romantici’. La formazione ricevuta da Chopin, negli anni di Varsavia, infatti, è stata prevalentemente di stampo conservatore ed i musicisti tenuti in più alta considerazione erano Hummel, Mozart, Field, Spohr, i quali seguivano linee classicheggianti: nonostante alcuni proponessero contenuti romantici, utilizzavano strutture razionali e di stampo classico. Non bisogna dimenticare, poi, che ascoltare soprattutto musicisti polacchi ha permesso a Chopin di immergersi ancor di più nel sentire profondo della sua terra, poiché le loro composizioni erano espressione di un fortissimo sentimento nazionalista, il quale, in quegli anni così vicini all’insurrezione, non aveva fatto altro che accentuarsi. In tali istanze individuiamo alcuni tratti principali della musica chopiniana: un acceso, appassionato nazionalismo, rigore e perfezione formale, equilibrio interno del brano. In particolare, queste ultime caratteristiche sono mutate certamente dall’ammirazione che il compositore provava per Bach, instillatagli dal primo maestro di pianoforte Wojciech Żwiny.

Potremmo, allora, definire Fryderyk Chopin come un ‘punto di fusione’ tra le istanze del classicismo e del romanticismo⁷²⁸. Ci preme molto richiamare l’attenzione sulla *duplice anima* del compositore poiché i suoi brani, a ragione definiti come l’espressione lampante delle sue emozioni più intime, la manifestazione dei dolori più profondi, sono però, allo stesso tempo, il prodotto di un vigile, continuo controllo formale. Essi hanno quasi l’aspetto e il suono di meravigliose improvvisazioni e, a tal proposito, George Sand ricorda:

La sua creazione era spontanea, miracolosa. La trovava senza cercarla, senza prevederla. Arrivava sul suo pianoforte improvvisa, completa, sublime, o si cantava nella sua testa durante una passeggiata, e lui non vedeva l’ora di sentirla, suonandola sullo strumento. Ma allora cominciava il lavoro più doloroso a cui abbia mai assistito. Era un susseguirsi di sforzi, di irrequietezza e di impazienza per ripensare ad alcuni dettagli del tema che

⁷²⁸ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

aveva udito: ciò che aveva concepito tutto di un pezzo, lo analizzava troppo nel volerlo scrivere, e, secondo lui, il suo rimpianto di non ritrovarlo nitidamente lo gettava in una sorta di disperazione. Si chiudeva nella sua stanza per giorni, piangeva, camminava, rompeva le sue piume, ripeteva e cambiava cento volte una misura, la scriveva e la cancellava tante volte, e ricominciava il giorno dopo con una perseveranza minuziosa e disperata⁷²⁹.

Nonostante l'impulso iniziale, che permetteva a Chopin di scrivere di getto, seguivano dunque lunghi giorni di correzioni, aggiustamenti, per raggiungere la tanto agognata perfezione formale che tutti riconosciamo ai suoi brani. Tale è il messaggio che fluisce dalla sua musica, nella quale la forza titanica delle emozioni più drammatiche incontra una misurata gestione della pagina musicale, e l'ascoltatore, soprattutto il soggetto in formazione, riesce a percepire che anche le sensazioni che appaiono più inarrestabili, violente, devono trovare sbocco in espressioni controllate da una vigile coscienza, da una capacità riflessiva che è segno di maturità⁷³⁰. Infatti, in una lettera alla famiglia, dell'ottobre 1846, Chopin osservava: «quando si scrive, sembra che vada tutto bene, perché altrimenti non si scriverebbe nulla. Solo più tardi sopravviene la riflessione e si rifiuta o si accetta ciò che si è fatto. Il tempo è la migliore censura, e la pazienza è la migliore maestra»⁷³¹.

Tuttavia, dobbiamo certamente riconoscere che egli non scrisse mai se non per esprimere le sensazioni del suo animo⁷³², e il tratto che lo differenzia in misura maggiore dai classicisti è proprio il suo utilizzo della tecnica e del rigore formale *ai fini di comunicare*, di manifestare il proprio intimo, e non viceversa.

Come osserva Jean-Jacque Eigeldinger, infatti, «la tecnica pianistica non può essere altro che un mezzo, quindi dovrebbe derivare direttamente da un bisogno imperioso di esprimersi musicalmente. In questo modo Chopin apre il cammino della modernità»⁷³³. Un esempio lampante è dato dalla nuova funzione che egli affida alla Coda del brano, la quale per i musicisti classici non era altro che una

⁷²⁹ G. Sand, *Histoire de ma vie*, cit., p. 1262.

⁷³⁰ Cfr. J-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit.

⁷³¹ *Alla famiglia* (11 ottobre 1846), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 207.

⁷³² Cfr. E. Ganche, *Souffrances de Chopin*, Mercure de France, Paris 1935.

⁷³³ J-J. Eigeldinger, *Introduzione*, in Id., *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 28.

ripresa del movimento iniziale, mentre il culmine drammatico era riservato alla parte centrale. Il compositore polacco, invece, rivoluziona completamente questa concezione, regalando alla Coda una funzione fondamentale, poiché la maggior parte delle sue composizioni termina proprio con il momento più drammatico, appassionato, che non contempla un ristabilimento dell'equilibrio iniziale, non c'è risoluzione rispetto alla passione, al turbine di sentimenti, che restano irrisolti. Potremmo quasi pensare alla Coda come al momento culminante della narrazione, lo *Spannung*, nel quale tutti gli elementi e le sottotrame si intrecciano in un unico nodo problematico.

Al modo attivo, sintetico, all'essenzialità dei motivi, al ritorno in genere rapido, della tonalità prevalente, subentra un modo più passivo di immergersi nella musica, la cui armonia più cangiante, e i cui motivi talvolta lunghi e indefiniti sono particolarmente atti a creare emozioni, stati d'animo⁷³⁴.

La musica di Chopin, dunque, incontra perfettamente i sentimenti incompresi, la sensazione di incompletezza, l'impossibilità di risoluzione percepita dal soggetto in formazione, designandosi come narrazione d'elezione, nella quale le istanze proprie dell'età in crescita trovano posto e, finalmente, possono sentirsi *comprese*, poiché percepiscono la stessa incompletezza fluire dalle opere del compositore e, tuttavia, come abbiamo evidenziato prima, riscoprono l'essenziale funzione di un atteggiamento riflessivo e capace di gestire le emozioni.

Gastone Belotti, a tal proposito, definisce Chopin il *musicista psicologico* per eccellenza, il quale addirittura

potrebbe essere accusato talvolta di psicologismo autobiografico perché in certi momenti fondamentali della sua vita, l'angoscia, la disperazione, l'affanno, il tormento, l'annichilimento che taluni avvenimenti, o talune situazioni, gli procurarono, si ritrovano pari pari nelle opere in quegli stessi momenti composte⁷³⁵.

⁷³⁴ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 66.

⁷³⁵ *Ivi*, p. 65.

I brani di Chopin sono, dunque, memorie, ricordi, narrazioni, racconti delle sue percezioni, degli stati d'animo e, pur non riferendosi ad oggetti esterni, come la musica programmatica, sono talmente eloquenti che non avremmo potuto comprendere più profondamente, magari attraverso lettere o scritti autobiografici, l'intima essenza del compositore. L'ascoltatore si specchia con facilità, immediatezza, nelle sensazioni che sente sgorgare dai suoni, dalle note che ode, ritrovandosi nella gioia, nel tormento, nella malinconia o nel dolore di chi compone, dando un senso ad emozioni che potrebbe percepire come irrisolte, incomprensibili, nel suo animo, e che acquistano un significato proprio grazie alla musica. Sentirsi compresi, infatti, è uno dei più grandi bisogni umani, che il bambino e l'adolescente tentano di soddisfare mettendosi alla ricerca di esperienze simili, di persone alle quali possano chiedere un silenzioso consiglio, rivolgere una muta richiesta d'aiuto. E la musica di Chopin accoglie le miserie di chi ascolta, avvolgendolo in una culla sonora che possa rassicurarlo, regalandogli immenso conforto, poiché egli non è solo nelle sue disgrazie, nei suoi tormenti. Egli fu «poeta meraviglioso del pianoforte, aveva una maniera di comprendere, di sentire e di esprimere il suo pensiero che si è cercato spesso di imitare senza realizzare, salvo rare eccezioni, altro che maldestre parodie»⁷³⁶. Questa sua inclinazione all'inquietudine, alle atmosfere intime e al pessimismo, mascherata da nostalgia e tristezza che, tuttavia, non si manifestava in lui come sentimentalismo, ma come sentimento puro, autentico, è il debito più importante che Chopin contrasse con i preromantici⁷³⁷.

Nonostante egli non abbia mai accettato di considerare la musica null'altro che sé stessa, restando completamente estraneo alla musica a programma⁷³⁸, era convinto che essa fosse un linguaggio, che permettesse al compositore di comunicare attraverso i suoni. Sappiamo che iniziò anche a scrivere gli *Schizzi per un metodo pianistico*, che purtroppo non saranno mai conclusi, nei quali tentò di definire l'arte musicale attraverso alcune teorizzazioni: l'espressione del

⁷³⁶ *Prace Chopina nad zbiorowym wydaniem dzieł własnych* [I lavori di Chopin preparati in vista dell'edizione collettiva delle sue opere], *Ruch Muzyczny*, XII/14, Varsavia 1968, pp. 4-5, in J.-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 224.

⁷³⁷ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit., pp. 67-78

⁷³⁸ Cfr. A. Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, cit.

pensiero attraverso i suoni; la manifestazione dei nostri sentimenti attraverso i suoni; la parola indefinita (indeterminata) dell'uomo è il suono⁷³⁹.

La musica, quindi, per il compositore polacco è espressione dei sentimenti allo stesso modo della narrazione letteraria, esprime quella *indefinitezza* che è propria del suono, una qualità tanto esaltata proprio durante il Romanticismo, che le permette di arrivare al cuore dell'ascoltatore prima delle parole, proprio perché esso può leggere i suoni secondo le proprie inclinazioni, il proprio desiderio di conforto, il proprio stato d'animo. Tuttavia, questa indefinitezza non presuppone, come abbiamo già sottolineato, assenza di precisione, di regole, di rigore stilistico e formale: così come il linguaggio obbedisce alle sue norme, anche la musica risponde a principi esatti, puntuali, pur utilizzando un *medium* indefinito e pur essendo il suo contenuto non perfettamente delineato. Poche volte, infatti, Chopin si è lasciato andare a considerazioni descrittive rispetto alla sua musica ma, quando lo ha fatto, ha dimostrato quanti mondi, quanti universi emotivi, egli riuscisse a percepire nei suoni del pianoforte. In una lettera all'amico Tytus, racconta:

L'*Adagio* del mio nuovo *Concerto* è in *mi maggiore*. Non ho inteso cercarvi la forza; ha piuttosto il carattere di una romanza, calma, malinconica; deve dare l'impressione di un dolce sguardo rivolto ad un luogo che ci suscita nel pensiero mille piacevoli ricordi. Si tratta di una fantasticheria, al bel tempo di primavera, ma con la luna⁷⁴⁰.

Se dovessimo tracciare un *leitmotiv* che unisce tutte le composizioni di Chopin, cercando quasi di individuare 'un programma' all'interno della sua musica, sicuramente le istanze più ricorrenti sarebbero quelle intime e quelle politiche. L'identificazione di compositore con la sua patria, il suo *essere polacco*, è intensamente, profondamente intrecciato alla sua essenza di uomo, tanto che, lo ribadiamo, non si potrebbe capire il musicista se non si comprendesse la portata dell'elemento politico nella sua vita. Brani sparsi del suo *diario intimo* sono

⁷³⁹ Cfr. J-J. Eigeldinger, *Esquisses pour une méthode de piano*, Flammarion, Paris 2010, in Id., *Chopin visto dai suoi allievi*, cit; P. Rattalino, *Chopin racconta Chopin*, Laterza, Roma-Bari 2011.

⁷⁴⁰ A Tytus Woyciechowsky (15 maggio 1830), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 68.

contenuti in ogni nota dei pezzi che egli ha composto e suonato, cantando incessantemente l'amore e l'infinita nostalgia per la Polonia. Gastone Belotti rimarca tale aspetto essenziale.

La carica patriottica che lo pervadeva, la struggente nostalgia del paese natale, lo indussero a cercare potenti accenti espressivi, drammatici, di passione per la Polonia, di rivolta e di disperazione per il suo stato presente, di esaltazione per la sua gloria passata, di speranza per un suo immancabile futuro, di dolce nostalgia per il ricordo della sua giovinezza in patria. È una situazione spirituale che restò costante lungo tutto il percorso della sua vita, ancorché esplodesse in forma più aperta e vistosa in periodi particolari⁷⁴¹.

E ancora, poco più avanti, aggiunge:

faceva parte della sua natura musicale, in un certo senso indipendente dalla sua personalità umana. Infatti non vi è relazione alcuna tra la sua salute e la sua musica. Pur prescindendo dal periodo giovanile, anche negli anni di buona salute scrisse musica dolce, nostalgica, sognatrice, mentre anche quando la malattia ne aveva compromesso ogni energia fisica, scrisse musica di eccezionale potenza⁷⁴².

Riuscì a comunicare infinite sfumature di emozioni, intimi desideri, dolori celati nel suo cuore, attraverso quei tasti bianchi e neri, che colpiscono le corde e danno vita ad una magia di suoni, colori musicali che pare impossibile trarre da un mero strumento. Eppure proprio il pianoforte, come abbiamo osservato più volte, era l'amico più caro, colui al quale Chopin confessava ogni più recondito pensiero della sua mente.

Già a Varsavia, poco prima di partire per Vienna, scriveva a Tytus, nel 1829: «com'è amaro non avere da chi andare alla mattina, con chi dividere la tristezza, la gioia; com'è duro quando qualcosa ti pesa, e non c'è modo di liberarsene [...]». Al mio pianoforte racconto ciò che più di una volta avrei detto a te»⁷⁴³.

⁷⁴¹ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 89.

⁷⁴² *Ibidem*.

⁷⁴³ *A Tytus Woyciechowsky* (3 ottobre 1829), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 52.

Alle sue partiture è legato come se fossero i manoscritti di un diario intimo, riesce a staccarsene con fatica, poiché vi è terribilmente affezionato, essendo esse il frutto delle sue fatiche, delle sue amarezze. «Per carità ti prego, tratta bene il mio manoscritto, non sciuparlo, non sporcarlo, non strapparlo (so che tu non fai queste cose, ma te lo scrivo lo stesso, perché sai come amo le mie angosce scritte)»⁷⁴⁴: è sempre Fryderyk che scrive, questa volta da Nohant, all'amico Julian Fontana, che deve occuparsi di trascrivere alcuni spartiti per inviarli all'editore e pubblicarli.

Ciò che egli riusciva a consegnare al pianoforte, il quale ascoltava ogni cosa e poi la trasformava in suono, arrivava all'ascoltatore in un incantato groviglio di emozioni, di fronte al quale si sostava con deferenza e rispetto, come riporta Émile Gaillard, amico e allievo di Chopin:

il virtuosismo spariva dietro l'espressione delle emozioni e si era più commossi che abbagliati. Lui sembrava accarezzasse la tastiera, mentre la sua anima, sensibile e dolorosa, s'innalzava e aleggiava fra noi. Quando terminava un notturno si aveva solo voglia di tacere per non turbare l'incantamento da cui si era presi. Anche lui, finito un pezzo, spesso restava in silenzio davanti al pianoforte, come seguendo un sogno interiore⁷⁴⁵.

In un'altra testimonianza, discutendo di quale strumento preferisse per le sue esecuzioni, Chopin affermò che più di tutti avrebbe scelto il pianoforte Pleyel, poiché gli permetteva una trasmissione più diretta del pensiero e dei suoi sentimenti: «sento le mie dita comunicare più direttamente con i martelletti che poi traducono esattamente e fedelmente la sensazione che desidero creare, l'effetto che voglio ottenere»⁷⁴⁶.

Non c'è alcuna separazione, alcun confine tra i suoni e i pensieri, che si confondono e si mescolano nella mente del compositore polacco, assumendo gli uni la forma degli altri. Così, i pensieri su carta prendono le sembianze delle note, per Chopin mille volte più esplicative delle parole, e i suoni, a loro volta,

⁷⁴⁴ A Julian Fontana (18 ottobre 1841), in *ivi*, p. 166.

⁷⁴⁵ A. Dechelette, *Le jeu de Chopin*, «Journal des Débats», 28 dicembre 1934, in J.-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 387.

⁷⁴⁶ A. Marmontel, *Histoire du piano et ses origines*, Heugel, Paris 1885, p. 256, in J.-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 46n.

diventano emozioni altrimenti inspiegabili, le quali vengono legittimate proprio entrando a far parte dell'universo musicale. Egli era l'anima del pianoforte, colui che ha saputo sentirne il *respiro*, mettendo tutto sé stesso nelle proprie composizioni.

E poiché lo strumento era custode e, insieme, rivelatore dei suoi pensieri, non pare strano che egli desse fondamentale importanza al canto, che doveva essere formulato nella mente dell'allievo durante l'esecuzione dei brani: «se volete suonare il pianoforte, dovete cantare»⁷⁴⁷. Spesso le note da lui suonate erano paragonate al canto triste dell'usignolo nel silenzio delle notti, accordi sconosciuti, uditi forse in sogno ma non nella realtà⁷⁴⁸. L'essenzialità della voce, come sottile confine tra musica e pensiero, suono e narrazione, torna ancora a porsi alla nostra attenzione: Chopin stesso, infatti, considerava il pianoforte un'estensione della propria voce, dell'inflessione dei propri pensieri, che si delineava, ad esempio, nelle indicazioni agogiche, come il *rubato*.

Ogni pensiero musicale comprende momenti in cui la voce vuol essere rinforzata oppure smorzata, momenti di arresto o di accelerazione. Il rubato non è che l'esagerazione di queste diverse parti del pensiero: le sfumature della voce si fanno più marcate, le differenze di valore delle note più evidenti⁷⁴⁹.

Un autore che affida un simile peso, una tale *responsabilità* alla sua musica, quella, cioè, di custodire tutto il suo essere, certamente riesce a *parlare* al soggetto in formazione, trovando la chiave adatta per accompagnarlo nella ricerca del sé, nel difficile cammino di costruzione dell'identità. Del resto, suonare, per Chopin, è perdersi e ritrovarsi continuamente, tra le pieghe iridescenti della *Barcarola*, nelle pause 'rubate' di un *Notturmo*, nella tormentata scala discendente di uno *Studio*, o tra i brevi, delicati passaggi di un *Preludio*.

⁷⁴⁷ F. Niecks, *Frederick Chopin as a man and musician*, Vol. II, Novello, Ewer & Co., London & New York 1888, p. 187

⁷⁴⁸ Cfr. J-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 255.

⁷⁴⁹ J. Kleczyński, *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres*, Mackar, Paris, 1880, pp. 76-77, in J-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 113.

3.2.3 Perché *Preludi* e *Studi*?

L'opera di Chopin non è vasta come quella di altri compositori ma, al tempo stesso, quasi tutti i suoi brani presentano un'essenziale rilevanza artistica e/o tecnica e, pertanto, non possono essere definiti "minori": per tale ragione, scegliere una raccolta o un'opera specifica sulla quale concentrare la propria analisi è particolarmente complesso. La nostra preferenza ricade sugli *Studi* op. 10 e op. 25 e sui *Preludi* op. 28, perché riteniamo rappresentino pienamente la profonda relazione tra musica e narrazione interiore, tra pensiero e suono, voce umana e note musicali. Non abbiamo la pretesa, naturalmente, di analizzare le suddette raccolte in modo esaustivo da un punto di vista tecnico, ma crediamo di poter fare luce su aspetti forse poco considerati dell'intersezione tra le due forme narrative. Gli *Studi* e i *Preludi*, infatti, sono per definizione brani particolarmente brevi rispetto ad altre forme musicali e, tuttavia, non perdono per questo la loro freschezza comunicativa: al contrario, Chopin reinterpreta entrambe le forme donando ad esse un nuovo abito, sorprendente ed oltremodo originale per gli ascoltatori del tempo. Il dialogo intimo, personale che il compositore instaura con il pianoforte si risolve in manifestazioni sonore che, piuttosto che dare rilievo alla maestosità del brano o a una bellezza di insieme, permettono all'ascoltatore di soffermarsi sui particolari:

sono quadri, a volte piccolissimi, da cavalletto, nei quali il più piccolo segno risulta essenziale. Poche grandi costruzioni, ma molti piccoli schemi creati intorno ad un'idea fugace, un inciso melodico, una preziosa armonia. La predilezione per le miniature gli è stata facilitata dalla sua grande capacità di condensare espressioni, a volte complesse, in composizioni brevi, spesso brevissime, ma di tale intensità lirica quale nessuno dei suoi successori seppe superare⁷⁵⁰.

Chopin è stato dunque in grado di affidare alla musica le sue più grandi, intense, drammatiche passioni, con un'espressività comunicativa che non perde di immediatezza, arrivando al *cuore* di ciò che egli vuole dire. Molti dei brani ai quali ci riferiamo, infatti, hanno una durata che talvolta non supera i trenta

⁷⁵⁰ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 91.

secondi (soprattutto i *Preludi*) e, proprio la caratteristica di brevità, che agli occhi di alcuni potrebbe apparire una debolezza, una nota di demerito, ai nostri occhi, invece, è quantomai preziosa, poiché si incontra con le possibilità di un ascolto anche da parte di bambini molto piccoli o di ascoltatori adolescenti inesperti, non avvezzi ad un lungo brano di musica classica. I *Preludi* e gli *Studi*, essendo privi di introduzioni, premesse, variazioni che deliziano l'uditore esperto ma possono, purtroppo, stancare un orecchio non abituato, si configurano come raccolte ideali per muovere nel soggetto in formazione una disponibilità all'ascolto, un'immedesimazione nelle emozioni del compositore, una affinità elettiva con le note, i pensieri, le sensazioni espresse dalla musica.

E non si pensi che, a causa della loro brevità, essi possano essere in qualche modo *riduttivi* o affrontare con superficialità e frivolezza i drammi dell'animo umano: lo stesso Liszt, a tal proposito, avverte di non lasciarsi ingannare dai titoli 'modesti' e 'familiari' delle raccolte, poiché in esse c'è il segno di una verve giovanile che si perderà parzialmente nelle opere successive⁷⁵¹. Anche André Gide osserva che alcune delle opere più brevi di Chopin hanno la bellezza necessaria e pura della risoluzione di un problema⁷⁵². Sono compiute, perfette nonostante la minima durata.

Alcuni brani presenti all'interno dei *Preludi* e degli *Studi*, inoltre, sono frutto di momenti di massima drammaticità e intensità dei sentimenti chopiniani: si pensi solo, ad esempio, allo *Studio* op. 10 n. 12 in Do minore, o al *Preludio* op. 28 n. 24 in Re minore⁷⁵³, composti nel periodo di Stoccarda, uno dei frangenti più tragici della vita del compositore; le pagine pianistiche che abbiamo appena citato riescono mirabilmente a condensare rabbia, tormento, dolore, struggimento in poche battute. Infatti, «la vera angoscia del suo cuore non è espressa nei Notturmi ma nei *Preludi* e negli *Studi*»⁷⁵⁴, scrive Henry T. Finck, e possiamo comprenderne facilmente la ragione, dal momento che conosciamo la propensione chopiniana a confidarsi con il pianoforte soltanto, ad affidare le sue pene, i suoi inconfessabili dolori solo all'amato strumento. Le partiture, dunque, assumono le sembianze

⁷⁵¹ Cfr. F. Liszt, *Vita di Chopin*, cit.

⁷⁵² Cfr. A. Gide, *Notes sur Chopin*, L'Arche, Paris 1949.

⁷⁵³ Cfr. J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991.

⁷⁵⁴ H. T. Finck, *Chopin and other musical essays*, Scribner, New York 1889, p. 49 (trad. mia).

delle pagine di un diario, colme di impressioni, sensazioni, e diventano veicolo di sentimenti, emozioni che potrebbero concorrere con le liriche più delicate o con i racconti più finemente scritti: per eseguire con adeguata intensità ed espressività i brani chopiniani, infatti, non basta essere degli eccellenti pianisti, ma è necessario essere non in minor grado dei poeti, dei *pensatori filosofi* piuttosto che dei musicisti⁷⁵⁵.

Come testimonia Ferdinand Hiller, compositore romantico, nonché pianista e direttore d'orchestra:

ho detto che raramente si lasciava andare; ma al pianoforte lo faceva più completamente di qualsiasi altro musicista io abbia mai ascoltato. Si immergeva in un tale stato di concentrazione che ogni pensiero estraneo scompariva. Nessuno ha mai animato i tasti di un pianoforte in quel modo; nessuno ha saputo estrarne le stesse sonorità, ricche di infinite sfumature⁷⁵⁶.

Per tali motivi, ci pare che le suddette raccolte possano incontrare in modo calzante le istanze narrative, espressive, comunicative della musica, le quali si pongono come intermediarie con il soggetto in formazione, suggerendo nuovi orizzonti cui volgere lo sguardo.

3.2.4 *Studi*

Gli *Studi* op. 10 e op. 25 sono forse tra le raccolte chopiniane più sorprendenti, a cominciare dal titolo che sembra rimandare ad un'impostazione didattica e, quindi, probabilmente ripetitiva, una serie di esercizi pianistici non adatti alle sale da concerto.

Durante il periodo preromantico e romantico, compositori come Kalkbrenner, Hummel, Moscheles contribuiscono allo sviluppo del genere, costituendo dunque il panorama musicale a cui Chopin guarda senza dubbio quando decide di pubblicare una raccolta di studi per pianoforte. Egli, però, mutua innanzitutto una

⁷⁵⁵ Cfr. J. W. Davison, *An Essay on the Works of Frederic Chopin*, Wessel and Stapleton, London 1843.

⁷⁵⁶ F. Hiller, *Briefe an eine Ungenannte*. DuMont-Schauberg, Köln 1877, p. 151, in J.-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 220.

forte influenza dal *Clavicembalo ben temperato* di Bach, soprattutto nella scrittura a figurazioni, utilizzando formule che sono allo stesso tempo melodiche e armoniche. Infatti, «la sua [di Bach] importanza in questo contesto deve essere individuata non tanto nelle sue opere presumibilmente didattiche quanto nelle caratteristiche più generali della sua scrittura, rappresentate più visibilmente nei preludi del *Clavicembalo ben temperato*»⁷⁵⁷.

In particolare, sappiamo da alcune testimonianze che Chopin era solito assegnare gli studi di Cramer, Clementi, Moscheles e le suites di Bach alla maggior parte dei suoi allievi, mentre i suoi *Studi* erano destinati solo agli studenti più avanzati, poiché più complessi e articolati⁷⁵⁸.

Tuttavia, ciò che sorprende maggiormente e conduce ad affermare che le due raccolte sono portatrici di incredibili novità è che, nonostante egli non abbia mai propriamente avuto un maestro di pianoforte, come abbiamo già sottolineato, sia riuscito a rivoluzionare la tecnica pianistica, conducendola a livelli mai raggiunti fino a quel momento: Chopin porta in auge quello che sarà poi definito lo *Studio da concerto*, creando dei brani pianistici dalle comprovate caratteristiche didattiche, le quali, però, non ne compromettono l'insita *poesia*⁷⁵⁹. Fin dalla prima pubblicazione degli *Studi* op. 10, nel 1833, essi sono riconosciuti come dei veri e propri gioielli: Franz Listz li definisce 'meravigliosi'⁷⁶⁰, ammettendo che

il genere era stato creato da lui [Chopin] e che quelle opere sarebbero rimaste come modelli di perfezione, ma anche che in esse era impresso il carattere del suo genio poetico con in più il sigillo di uno slancio giovanile che forse non avrebbe più ritrovato.⁷⁶¹

Non dobbiamo dimenticare, infatti, che Fryderyk scrive alcuni brani della raccolta prima di arrivare a Parigi, in particolare a Stoccarda, sotto l'influsso di

⁷⁵⁷ S. Finlow, *The twenty-seven etudes and their antecedents*, in J. Samson (a c. di), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 69 (trad. mia).

⁷⁵⁸ Cfr. C. Mikuli (a c. di), *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, Kistner, Leipzig 1880, in J.-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 146.

⁷⁵⁹ Cfr. J. Kallberg, *Small 'forms': in defence of the prelude*, in J. Samson (a c. di), *The Cambridge Companion to Chopin*, cit.

⁷⁶⁰ Cfr. Liszt, *Chopin e Franchomme a Ferdinand Hiller*, in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., pp. 134-136.

⁷⁶¹ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 291.

forti emozioni in seguito alla caduta di Varsavia, e vi fa fluire, dunque, quello slancio e quell'impulso che rendono l'ascolto immediato, ancor più legato ai sentimenti del compositore. Non possiamo che concordare con Henry T. Finck, quando afferma che «negli studi [...] ci sono melodie che [...] tenterebbero persino gli angeli a lasciare le loro case felici e ad indulgere, per un momento, nella lussuria dell'idealizzato dolore umano»⁷⁶².

Inoltre, non solo essi rappresentano una pagina fondamentale della storia della musica occidentale, ma si stagliano anche come opera essenziale per la crescita e la maturazione dello stesso stile chopiniano, definendo la fine del periodo giovanile di attività artistica e l'inizio della prima maturità, che durerà invece fino al 1840⁷⁶³.

L'elemento principale di merito è sicuramente un nuovo ed originale utilizzo della figurazione, prima semplice mezzo ausiliario, che creava continuità tra i motivi dell'opera: negli *Studi* di Chopin, infatti, essa diviene parte integrante del tema principale, esaltando in tal modo l'unità tematica del brano e diventando uno dei fattori principali di unità artistica dell'opera; gli *Studi* sintetizzano in pochi minuti un intero universo di passioni ed emozioni, in forma perfettamente compiuta⁷⁶⁴. «Il mondo pianistico degli studi è espresso al di sopra di tutto attraverso la loro struttura armonica di ampio respiro e il modo in cui questa interagisce con gli effetti tecnici e i colori della tessitura superficiale»⁷⁶⁵. Pertanto, notiamo una corrispondenza del livello tecnico con le indicazioni agogiche dei brani: le difficoltà diventano sempre più elevate quando il brano si avvicina alla massima drammaticità. Come afferma Roman Vlad, allora, «ogni elemento tecnico, da fine si trasforma in mero mezzo che l'esecutore deve padroneggiare al punto da renderlo inavvertibile per chi ascolta o da farlo dimenticare»⁷⁶⁶.

Tale utilizzo della tecnica pianistica è, come abbiamo tentato di illustrare finora, completamente nuovo, e include le due raccolte tra le pietre miliari non solo della musica romantica, ma di tutti i tempi.

⁷⁶² H. T. Finck, *Chopin and other musical essays*, cit., pp. 51-52 (trad. mia).

⁷⁶³ Cfr. S. Finlow, *The twenty-seven etudes and their antecedents*, cit.

⁷⁶⁴ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

⁷⁶⁵ S. Finlow, *The twenty-seven etudes and their antecedents*, cit., p. 57 (trad. mia).

⁷⁶⁶ R. Vlad, *Guida all'ascolto 3: Dodici studi per pianoforte op. 10*, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Etudes10.html>.

3.2.4.1 *Studi* op. 10

La prima raccolta di studi di Chopin è l'op. 10, pubblicata nel 1833, e composta da dodici studi che mantengono una sostanziale unità e un ordine logico di successione, dimostrando che il compositore ha avuto la possibilità di scegliere tra un numero cospicuo di brani (ciò, invece, non accadrà con gli *Studi* op. 25). Ogni studio contrasta in modo evidente con il precedente e il successivo, sia nel carattere che nell'atmosfera espressiva, nelle figurazioni impiegate e, dunque, nella proposta didattica. Il pianista polacco inizia a comporre studi già negli ultimi anni Venti dell'Ottocento, come deduciamo da una lettera scritta all'amico Tytus il 20 ottobre 1829: «ho composto uno *Studio en forme* grande, alla mia particolare maniera, quando ci vedremo, te lo mostrerò»⁷⁶⁷. Sono esercizi di elevata difficoltà, che si concentrano su specifici problemi didattici ma, soprattutto, rendono ancor più manifesta la profonda intesa di Chopin con il pianoforte, poiché sono «un'esplosione di gioia pianistica, di amore e di identificazione con il suo strumento»⁷⁶⁸. Gastone Belotti, infatti, racconta che lo stimolo che spinse il giovane compositore a dare una forma organica ai suoi studi sparsi fu, certamente, l'incontro con Paganini: dopo aver assistito ad un concerto del geniale violinista, comprese cosa volesse dire identificarsi pienamente con lo strumento.

La prima raccolta di *Studi* è dedicata a Franz Liszt, del quale Chopin ammira profondamente il modo di suonare, tanto da riferire in una lettera a Ferdinand Hiller: «vi sto scrivendo senza sapere cosa scarabocchia la mia penna, perché Liszt in questo momento sta suonando i miei *Studi* e mi trasporta fuori dai miei onesti pensieri. Vorrei rubargli il modo di eseguire i miei propri *Studi*»⁷⁶⁹.

Tuttavia, poiché la musica di Chopin è sempre sentimento, emozione, racconto interiore, narrazione impressionistica d'uno stato d'animo, i suoi *Studi* non

⁷⁶⁷ A Tytus Woyciechowsky (20 ottobre 1829), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 55.

⁷⁶⁸ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 292.

⁷⁶⁹ Liszt, *Chopin e Franchomme a Ferdinand Hiller* (20 giugno 1833), V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 135.

spiccano tanto per il virtuosismo, che pure è presente in essi, quanto per le intense sensazioni che fluiscono dalle note di cui sono composti. Se è vero che i primi sono stati scritti da un compositore neanche ventenne, sappiamo allora che alcuni hanno avuto origine durante un periodo molto complesso della sua vita, un momento di dolore e transizione, che è proprio il distacco dalla patria e la notizia dell'invasione russa, nonché della caduta della sua amata città. Essi sono, quindi, prima ancora che esercizi di una difficoltà tecnica elevatissima, pagine di diario intimo che parlano all'ascoltatore, raccontando l'angoscia e il dolore del compositore, confortando, poiché in tal modo chi ascolta può immaginare che qualcuno, prima di lui, abbia provato la stessa infelicità, la stessa prostrazione, o la stessa letizia, la stessa dolce malinconia.

È un miracolo del genio chopiniano aver dimostrato in queste opere (e in quelle dell'op. 25 naturalmente) l'ampiezza della sua intensità poetica quanto in nessun'altra, eccetto che nelle Mazurche. Il postulato tecnico prefissato [...] non solo non rappresenta un ostacolo alla sua capacità espressiva, alla sua fantasia, ma pare quasi che ne stimoli l'inventiva, lo spirito, così da indurlo a creare quella favolosa serie di 24 Studi di caleidoscopica varietà che può essere paragonata solo al *Clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach⁷⁷⁰.

La struttura interna di ogni studio si ripartisce in tre sezioni, ABA', e molto spesso la sezione centrale si distingue da quella introduttiva e dalla ripresa per il contrasto della tonalità. Come già richiamato prima da Belotti, infatti, la tecnica pianistica si intreccia perfettamente con la struttura comunicativo-espressiva dei brani: «tecniche semplici genereranno *trame* semplici, difficoltà tecniche influenzeranno i punti di climax musicale»⁷⁷¹.

Ognuno dei dodici studi presenta le proprie peculiarità ed è un gioiello pianistico senza precedenti, tuttavia, considerato l'intento delle ricerche che portiamo avanti, le quali si concentrano sull'intersezione tra musica e narrazione nonché sulla *funzione pedagogica* delle stesse, abbiamo scelto alcuni studi in

⁷⁷⁰ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 293.

⁷⁷¹ S. Finlow, *The twenty-seven etudes and their antecedents*, cit., p. 63 (trad. mia).

particolare, seguendo dei criteri di espressività musicale e potenza comunicativa, anche per un ascoltatore ‘poco esperto’ rispetto al genere della musica classica.

Studio *op. 10 n. 3 in Mi maggiore*⁷⁷²

Questo brano inizia con un dolcissimo motivo cantabile, legato, che riporta subito l’ascoltatore ai ricordi d’infanzia del compositore, alla sua tenera nostalgia per la terra d’origine, poiché, infatti, richiama lontanamente, nel tema principale, anche alcune strutture della musica popolare polacca. Jean-Frederick Niecks racconta la testimonianza di Adolphe Gutmann: il pianista polacco confessò al suo allievo di non aver mai scritto un canto così bello: «e un giorno che Gutmann suonava lo studio, il maestro levando le mani giunte gridò: “O patria mia!”»⁷⁷³. Le mani accarezzano la tastiera, quasi senza sollevarsi da essa, raccontano di un profondo amore, di memorie dolci e lontane, colme di malinconia e struggimento. Alla ventiduesima misura, tuttavia, avvertiamo un cambiamento interno, anche le indicazioni agogiche della partitura recitano *poco più animato*; è un lieve crescendo che porta fino alla rottura dell’idillio, che irrompe in una sezione drammatica del tutto sorprendente in una cornice così ridotta come quella di uno studio, in totale contrasto rispetto alla parte lirica iniziale: le note non sono più legate, ma staccate, quasi martellanti, a tratti diaboliche. Il momento di climax, però, si interrompe presto, riportando ad una sezione di transizione: il *legatissimo* fa percepire un cambiamento del colore del brano, fa presagire un ritorno alla calma, ma ancora contiene, nelle note cupe della mano sinistra, un’eco del terribile scoppio da cui si è reduci.

Lentamente ritorna la sezione lirica iniziale, ma questa volta più appassionata, quasi più convinta, forte, dopo aver attraversato la burrascosa sezione centrale, e si conclude con uno *smorzato*, che riconduce l’ascoltatore ad uno stato di calma.

Lo *Studio op. 10 n. 3* restituisce «una concezione musicale familiare a Chopin, resa famosa nei Notturmi e non solo lì, ma il miracolo di questa composizione è la sintesi dell’antitesi espressiva che in lui suscitava il ricordo della patria, sintesi

⁷⁷² Per le partiture di entrambe le raccolte degli *Studi*, op. 10 e op. 25, è stato consultato A. Brugnoli, P. Montani (a c. di), *F. Chopin. Studi per pianoforte*, Ricordi, Milano 1983.

⁷⁷³ F. Niecks, *Frederich Chopin as a Man and Musician*, Vol. II, cit, p. 253 (trad. mia).

che aveva già tentato nello Scherzo op. 20 [...]; ma qui Chopin la ottiene in appena 77 misure»⁷⁷⁴.

*Studio op. 10 n. 4 in Do diesis minore*⁷⁷⁵

In netto contrasto rispetto al precedente, lo *Studio* in Do diesis minore ha accenti romantici, burrascosi: Chopin lo indica con un *Presto*, sembra quasi un brano che inizia nel mezzo e non con una possibile introduzione che porti ad una sezione centrale più drammatica. La mano destra e la mano sinistra incontrano esattamente le medesime difficoltà, poiché il tema è ripetuto due volte di seguito, prima per l'una e poi per l'altra. È come se il flusso dei sentimenti del compositore fosse troppo intenso, troppo impetuoso da arrestare, continuando a scorrere come un fiume in piena fino alla fine del brano. Certamente, questo studio si differenzia dal n. 3 anche per la manifestazione di un virtuosismo evidente, in una difficoltà tecnica che eguaglia quella espressiva⁷⁷⁶. A tal proposito, Marino Mora osserva che

si comprende dunque come brusco sia il contrasto con lo Studio seguente, il n. 4 in do diesis minore: romantico, passionale, basato sulla sincronizzazione e sull'uguaglianza delle due mani, sul legato, sul lavoro del pollice sui tasti neri. Chopin lo sentiva direttamente collegato con lo *Studio* n. 3, tanto da scrivere al termine del precedente «*Attacca il Presto con fuoco*»⁷⁷⁷.

Non c'è soluzione di continuità tra una sezione e l'altra del brano, anzi, appare quasi che esso sia composto da un'unica, lunga sezione, un tema che viene interrotto da pause che sembrano quasi brevi respiri strozzati, in particolare alle miss. 34, 36, 38 e 40, che conducono, poi, ad una ripresa vorticoso del tema

⁷⁷⁴ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 296.

⁷⁷⁵ Questo studio è utilizzato oggi come tecnica esaustiva e preparatoria all'arte del pianoforte: André Boucourechliev, infatti, osserva a tal proposito che il celebre pianista Claudio Arrau (1903-1991) era solito iniziare la sua giornata di studio con questo brano, in progressiva accelerazione (cfr. A. Boucourechliev, *Uno sguardo su Chopin*, Vigormusic, Eboli 2012).

⁷⁷⁶ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

⁷⁷⁷ M. Mora, *Guida all'ascolto 2: Dodici studi per pianoforte op. 10*, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Etudes10.html>.

iniziale. Fino ad arrivare, infine, alla Coda (misura 72) dove culmina il dramma e l'impeto compositivo di Chopin nell'indicazione *Con il più fuoco possibile*, la quale testimonia la burrasca interiore del pianista, che non utilizza questa dicitura se non in altri tre brani, due dei quali quasi sicuramente composti durante il periodo di Stoccarda (l'op. 25 n. 10, l'op. 25 n. 12 e la *Ballata* op. 23)⁷⁷⁸. 'Con il più fuoco possibile' racconta molto dell'intimo tormento di Chopin, inarrestabile, paragonato, appunto, ad un *fuoco* tanto potente da non estinguersi alla fine del brano, ma da divampare ancora più forte, bruciando, distruggendo inesorabilmente, così come l'Armata russa aveva distrutto i quartieri della città di Varsavia.

Studio op. 10 n. 5 in Sol bemolle maggiore

Lo *Studio* in Sol bemolle è definito da Liszt una 'fantasia burlesca scoppiettante di brio'⁷⁷⁹, e tale espressione riesce a centrare l'anima del brano, il quale ha un carattere completamente diverso rispetto allo *Studio* op. 10 in Do diesis minore, per spirito, per ritmo, per profilo comunicativo. Trasmette un senso di gaiezza, leggerezza, spensieratezza, che si rende evidente da subito, in quel *trillante forte* indicato dal compositore nelle misure iniziali. Gastone Belotti scrive: «più che uno *Studio* è uno *Scherzo*, non nel senso di genere musicale o di movimento di *Sonata*, ma nel senso originario di gioco, di burla»⁷⁸⁰.

E tali sono le prime impressioni all'ascolto: c'è un che di irriverente, di deliziosamente sfacciato, nei *solli tasti neri* che la mano destra tocca per l'intera durata del brano e nel continuo, quasi folle, volteggiare della mano sinistra su e giù per la tastiera. Marino Mora nota che «senso del gioco, ironia, leggerezza dunque lo dominano: nelle brillanti figurazioni pensate per i tasti neri del pianoforte, negli agili accordi della mano sinistra, nella ricerca di una scorrevolezza leggera e naturale»⁷⁸¹.

⁷⁷⁸ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

⁷⁷⁹ Cfr. F. Liszt, *Vita di Chopin*, cit.

⁷⁸⁰ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 297.

⁷⁸¹ M. Mora, *Guida all'ascolto 2: Dodici studi per pianoforte op. 10*, cit.

Alla misura 33 c'è un allentamento della tensione che, però, dopo un'apparente sospensione, è nuovamente rilasciata ritornando al tema iniziale. Anche qui non c'è sostanziale differenza rispetto alle sezioni estreme, come accade per lo *Studio* n. 4, nonostante nella Coda il tema sia intervallato da alcune figurazioni che spezzano la vorticosità del tema, per avviarsi ad una conclusione sempre gaia, scintillante come il resto del brano.

Studio op. 10 n. 6 in Mi bemolle minore

Questo singolare brano si pone in contrasto non solo rispetto al brio leggiadro e spensierato del precedente, ma anche rispetto alla definizione classica di studio. Esso, infatti, non presenta alcun carattere di virtuosismo, anzi è espressione di un lirismo e uno struggimento che ne rendono l'esecuzione estremamente ostica, non per la complessità tecnica quanto per la difficoltà nel rendere il malinconico canto che accompagna tutto il pezzo, fino alla fine. È diviso anch'esso in tre sezioni, le quali si distinguono innanzitutto dal fatto che, nella parte centrale, il tema passi alla mano sinistra mentre, nella sezione iniziale e finale, sia affidato alla mano destra.

Lo *Studio n. 6 in mi bemolle minore* abbandona il virtuosismo e passa ad aspetti squisitamente interpretativi: la necessità di sostenere con continuità una melodia lenta e rarefatta, l'ottenimento di un giusto equilibrio polifonico, un'adeguata restituzione del fraseggio. Lo domina un tema lirico, elegiaco che prosegue poi nella parte centrale sviluppato con accentuata espressività⁷⁸².

C'è un tappeto di note che fa da sottofondo al canto lento, nostalgico, rassegnato, il quale sembra quasi raccontare una tristissima storia, una sventura talmente grande da non avere parole per essere narrata. La sezione centrale entra nel vivo di quella che viene definita da molti un'elegia, quasi un *Notturmo*, che, alla misura 17, è sottolineata da quel *pesante*, il quale rimarca ancor più profondamente il dolore che il compositore si trascina dietro.



Alla ventiduesima misura, avvertiamo un leggero cambiamento, e il canto pare farsi sempre più struggente, ricordare qualcosa di molto caro che si è perduto per sempre.

La grandezza di Chopin sta anche nel «saper creare sonorità differenti in diverse zone del pianoforte sfruttate contemporaneamente, nel saper fraseggiare con una logica che renda convincente, comprensibile il pensiero musicale. Per questa ragione lo Studio n. 6 è uno dei pochi Studi con tema a motivi»⁷⁸³.

Quando riprende il tema iniziale, sempre più mesto, il canto passa nuovamente alla mano destra, e pare rallentare ulteriormente, sino a portare alla conclusione del brano; tuttavia, ciò che ci sorprende è la nota finale, che apre un sottilissimo orizzonte di speranza, un sol bequadro timidamente suonato dalla mano destra, che provoca un repentino passaggio *in maggiore* dello *Studio*, e conduce a pensare che, forse, non tutto è perduto.

Studio op. 10 n. 12 in Do minore

Lo *Studio* op. 10 in Do minore è forse il più celebre tra gli studi chopiniani, soprattutto poiché è legato al racconto di Karasowski, buon conoscente della famiglia Chopin, il quale afferma che esso fa parte dei brani scritti a Stoccarda, nel settembre 1831, dopo la notizia della caduta di Varsavia. Successivamente, Liszt lo definì ‘Studio della Rivoluzione’ o ‘Il Rivoluzionario’, e tale soprannome diede allo studio in questione una fortuna incredibile.

Il brano si apre con un accordo che svela tutta la tragedia, l'estremo dramma, nel quale versa il compositore, rimarcato dall'indicazione agogica *Allegro con fuoco*, la quale rimanda ad una passione immensa, inarrestabile e, purtroppo, ferita nel profondo, che Chopin, naturalmente riversa sul suo amato pianoforte.

La melodia narra di dolori indicibili, rabbia ed emozioni tempestose, incontenibili come la piena di un fiume. Le note continuamente discendenti, infatti, riecheggiano una sensazione di inesorabilità, di catastrofe totale, che ben rappresenta i tragici avvenimenti in Polonia. Il racconto di Karasowski pare fedele

⁷⁸³ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 299.

alla realtà, poiché lo *Studio* n. 12 possiede le caratteristiche degli altri brani composti sotto l'influsso del terribile evento.

Quando la piena pare arrestarsi momentaneamente, all'improvviso ecco degli accordi che sono grida d'aiuto lanciate verso il cielo, che Chopin scriverà davvero, colmo di dolore per la sorte della sua famiglia: «O Dio, ci sei tu? Ci sei e non ti vendichi?»⁷⁸⁴, questo è il lamento disperato del compositore che chiede pietà, lontano dalla casa, dalla terra d'origine che ormai è preda dello straniero.

Belotti descrive perfettamente «le turbinose discese, che sembrano voler toccare gli abissi dell'anima umana, e la raffica di semicrome che, quasi moto perpetuo, tormenta la mano sinistra»⁷⁸⁵, espressione di un turbamento incredibile, che restituisce anche visivamente l'impressione di una caduta imminente, un tracollo dell'intero mondo intimo di Chopin.

Alla misura 50 viene ripreso il tema principale, ma con accordi ribattuti, quasi che egli provi a spiegarsi meglio, a riprendere le fila del pensiero per raccontare qualcosa di coerente in un turbine di sensazioni negative; ma è tutto inutile, è troppo il dolore intriso tra le pieghe del suo animo, si risolve in un finale che, da drammatico, diventa lirico. È qui la maestria di Chopin, che riesce a mutare un brano di immensa potenza e tensione, stemperandolo in echi di struggente dolcezza, che si tingono dell'amore sconfinato per la sua Varsavia, anche in questo momento fatale.



⁷⁸⁴ *Album-diario* (8 settembre 1831), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin raccontata attraverso le lettere*, cit., p. 112.

⁷⁸⁵ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 305.

Il placarsi momentaneo della sua rabbia, però, non riesce a fermare il fiume di angoscia che continua a scorrere costante in tutto il brano e che, dopo un finale apparentemente somnesso, si conclude con una scala discendente appassionata, piena di rabbia e di fuoco, che grida vendetta alle armate russe.

E io sono qui inattivo; io sono qui con le mani nude – talvolta gemo, dolore sul pianoforte, mi dispero – e a che serve? – Dio! Dio! Sconvolgi la terra, che inghiotta gli uomini di questo secolo. Che le più dure angosce tormentino i francesi, che non sono venuti in nostro aiuto⁷⁸⁶.

E su questi accenti disperati si chiude la prima raccolta di *Studi* del pianista polacco che, «aumentando il tema dalle iniziali otto misure a sedici, creò un'impressione di esaurimento, di collasso, che, staccandola nettamente dal testo che precede, rende gloriosa, ineluttabile, quasi una risurrezione, l'ultima “appassionata” discesa delle mani all'unisono»⁷⁸⁷.

3.2.4.2 *Studi* op. 25

I dodici *Studi* op. 25 sono pubblicati nel 1837, a cinque anni dall'uscita della prima raccolta. Nonostante la minor fortuna a cui sono andati incontro, essi presentano le stesse caratteristiche di originalità, perfezione formale e organicità espressiva che contraddistinguono l'op. 10. Se Chopin dedica quest'ultima all'amico Franz Liszt, l'op. 25, invece, riporta il nome della compagna del pianista ungherese, la Contessa d'Agoult.

Tuttavia, possiamo osservare che, molto probabilmente, Fryderyk non aveva a disposizione numerosi brani tra i quali operare una scelta, come era accaduto invece in precedenza, e ciò non gli consentì di creare una cornice che li legasse l'uno all'altro, prevedendo, nella maggior parte dei casi, solo un contrasto tra lo studio precedente e quello successivo⁷⁸⁸.

Pur sostenendo che la prima raccolta gli pareva più importante, Schumann li recensì positivamente:

⁷⁸⁶ *Album-diario* (8 settembre 1831), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin raccontata attraverso le lettere*, cit., p. 113.

⁷⁸⁷ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 305.

⁷⁸⁸ *Ivi*, p. 306.

Ho avuto la fortuna di sentire la maggior parte di questi studi da Chopin stesso; “Li suona molto *à la* Chopin”, mi bisbigliò Florestano nell’orecchio. Si immagini un’arpa eolia che abbia tutte le gamme sonore e che la mano di un artista mescoli ogni sorta di arabeschi fantastici, in modo però da udire sempre un suono grave fondamentale e una morbida nota alta; si avrà così press’a poco [sic] un’immagine del modo di suonare di Chopin⁷⁸⁹.

Al pari degli altri *Studi*, infatti, essi conservano la medesima tensione emotiva, custodiscono alcuni tra i momenti più drammatici della vita dell’autore, il quale, abbiamo già ricordato, riesce ad inserire i suoi sentimenti più profondi nelle forme musicali brevi, regalando all’ascoltatore uno *spiccato* della sua anima.

Come scrive Carlo Cavalletti, infatti,

La difficoltà tecnica e lo sforzo e la fatica necessari al suo superamento diventano manifestazione esteriore di una tensione e una sofferenza interiori. Ma al di là della tecnica e del virtuosismo puri, questi Studi si rivelano, anche grazie a diteggiature spesso ardite e sempre originali, straordinari saggi di ricerca sul timbro (*massime* l’op. 25 n. 1 e n. 6), sul tocco (op. 25 n. 4 e n. 5), sull’indipendenza ritmica (op. 25 n. 2)⁷⁹⁰.

Studio *op. 25 n. 5 in Mi minore*

Questo brano restituisce perfettamente la tripartizione di sezioni della quale abbiamo detto anche per l’op. 10, poiché è costituito da una prima parte molto vivace, quasi irriverente, in cui l’utilizzo dell’acciaccatura come proposta didattica riesce a dare un tono ancor più beffardo alla melodia: l’indicazione agogica delle prime misure, infatti, è proprio *Scherzando*. La figurazione, poi, si ripete, ma questa volta più dolcemente, rivelando un tratto tipico chopiniano, poiché egli è solito riproporre figurazioni identiche ma eseguite con ritmi e colori diversi. Questa ‘sezione nella sezione’ prepara alla parte centrale del brano, la quale inizia a misura 46, e che si presenta all’ascoltatore con un tempo e una tonalità diversi:

⁷⁸⁹ R. Schumann, F. G. Jansen (a cura di), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1891, Vol. II, p. 73, in J-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 169.

⁷⁹⁰ C. Cavalletti, Guida all’ascolto 1, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Studi25.html>.

se all'inizio il pezzo era in Mi minore, ora passiamo invece al maggiore che, invece di reggersi sulle figurazioni, diventa un canto malinconico, in netto contrasto con la sezione precedente: «la melodia è una delle più struggenti tra quelle inventate dal compositore, ma anche una delle più difficili da rendere correttamente, dandole il giusto rilievo, ma senza la minima leziosaggine»⁷⁹¹. Anche questo motivo si ripete due volte, intervallato da alcune battute che creano una sorta di cesura: la seconda volta il canto è, se possibile, ancor più dolce, delicato, rimanda a ricordi lontani del compositore che, quasi impercettibilmente, si intrecciano a quelli dell'ascoltatore. L'atmosfera nostalgica si interrompe, poi, per lasciare il posto all'ultima sezione del brano che ripete le figurazioni della parte iniziale, ma più brevemente, riservandosi una Coda dove la proposta dell'acciacatura viene sfruttata pienamente, per condurre il pezzo alla fine, assumendo di nuovo tinte liriche, sonorità che rimandano quasi allo scampanio di grosse campane, interrotto poi da un accordo di Mi maggiore (dunque, la tonalità di chiusura è differente rispetto a quella iniziale), con l'aggiunta di un Fa diesis: «l'inserimento di una nota estranea nell'accordo perfetto [...] è una delle sue audacie armoniche che ne rivelano l'intuizione geniale»⁷⁹².

Studio op. 25 n. 7 in Do diesis minore

Lo *Studio* op. 25 in Do diesis minore è un tristissimo canto costruito su un motivo a tre fasce sonore, ben evidenti anche ad un primo ascolto: le due parti melodiche sono estreme, una bassa e l'altra acuta, sostenute da note ribattute che si riconoscono quasi in tutto il corso del brano.

Il carattere riflessivo di tale *Studio*, che non presenta, secondo Belotti, particolari difficoltà tecniche, lo avvicina ad un *Notturmo* o, piuttosto, ad un'elegia, a un lento canto in cui il compositore pare rammentare ciò che ha perso di più caro, e che non potrà mai più avere indietro. Poiché presenta i tratti di un canto, inoltre, molti sono soliti associarvi opere teatrali come *I Capuleti e i*

⁷⁹¹ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 312.

⁷⁹² *Ivi*, p. 313.

Montecchi di Bellini⁷⁹³. Tuttavia, esso è più che mai espressione dell'unicità della musica chopiniana⁷⁹⁴, poiché rispecchia ancora una volta la volontà del compositore di dare voce, attraverso la musica, al proprio intimo, al di là di qualsiasi esigenza o velleità virtuosistica. Non ci sono climax drammatici che spezzino la delicatezza del canto tranne, in parte, le misure 27 e 52, che però sono subito seguite da un ritorno al colore meditativo del brano, il quale si chiude in modo solenne e silenzioso, così com'è iniziato.

Studio op. 25 n. 9 in Sol bemolle maggiore

Lo *Studio* n. 9 è brevissimo, un vero e proprio Scherzo, ma nel senso di brano giocoso, irriverente, così come Belotti aveva definito lo *Studio* op. 10 n. 5. Il carattere spensierato, brioso, leggero fluisce fin dalle prime note verso l'ascoltatore, che può immaginare un compositore divertito, gaio: lo studio, infatti, è stato soprannominato, naturalmente non da Chopin stesso, 'butterfly', ma possiamo dire che, effettivamente, a tratti, pare quasi imitare il volteggiare capriccioso di una farfalla. Tuttavia, non era certo intenzione del pianista polacco rievocare il volo dell'insetto, poiché sappiamo che egli non cercò mai di imitare suoni, movimenti, narrazioni letterarie attraverso la sua musica; era assolutamente estraneo ai programmi.

Come osserva Gastone Belotti,

È un'opera raffinata che in un'esecuzione di gusto finissimo trova la sua migliore interpretazione, e qui è il difficile. Non solo bisogna dargli l'andamento giocoso dello Scherzo e non quello saltellante della danza, ma deve essere curata ogni minuzia⁷⁹⁵.

Alla misura 17 la melodia muta in minore, ma il ritmo è lo stesso, e tale cambiamento pare solo l'ennesima burla che Chopin propone all'ascoltatore, ritornando poi al motivo iniziale, solo più agitato; a un tratto, poi, pare quasi

⁷⁹³ Cfr. *Ivi*.

⁷⁹⁴ Cfr. A. Hedley, *Chopin*, Dent, London 1957 in J-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 255.

⁷⁹⁵ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 318.

rallentare, avviarsi ad una conclusione lirica (battute 35-36), ma ci ripensa e, invece, ritorna al registro scherzoso.

Il finale è improvviso, brevissimo come l'intero brano, si interrompe quasi a mezz'aria, tanto che l'ascoltatore potrebbe chiedersi se sia davvero concluso oppure se debba aspettare l'ultimo accordo di chiusura, che non arriverà.

È straordinario quante sensazioni possa suscitare un brano che dura meno di un minuto, e tale merito è indice – ancora una volta – della geniale abilità compositiva e comunicativa di Chopin.

Studio op. 25 n. 10 in Si minore

Questo studio è il primo della famosissima triade che chiude la raccolta. Inizia con accenti furiosi, minacciosi, che vanno *accelerando* e *crescendo* nel corso delle prime misure del brano, come segnalano le indicazioni agogiche. La proposta didattica di esercizio su doppie ottave suggerisce uno stato d'animo tormentato, travolto dall'angoscia e dal tumulto, per una sciagura imminente o da poco abbattutasi sul compositore. Sicuramente vi è un'influenza lisztiana, poiché la tecnica pianistica è qui *poco chopiniana*, quasi egli avesse scritto il brano per farlo eseguire al pianista ungherese⁷⁹⁶.

⁷⁹⁶ Cfr. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Studi25.html>.

Tuttavia, Chopin non si smentisce mai, e il fiume in piena della prima sezione si arresta sulla soglia della trentesima misura, ritraendosi temporaneamente: la tonalità cambia nella parallela maggiore, e il compositore regala all'ascoltatore una meravigliosa, malinconica melodia cantabile, che ancora una volta fa mutare il tema, restituendo una lirica dai toni commossi, intrisi di tenerezza, i quali richiamano certamente l'amore sconfinato di Chopin per la patria. Gastone Belotti osserva che, però, questo studio non fu scritto durante il periodo di Stoccarda, come, invece, il n. 11 e il n. 12 op. 25, ma contiene delle reminiscenze di quei momenti strazianti, risvegliati probabilmente dai toni burrascosi della prima sezione. La testimonianza di tale teoria è data anche dal fatto che da sempre la Polonia ispira sentimenti contrastanti nell'animo del musicista, espressi sia in toni delicati e struggenti che tormentati e tumultuosi.

Chopin crea, dunque,

uno splendido poema epico-lirico, nel quale viene espressa inaudita violenza e quasi feroce aggressività nelle due parti estreme, mentre la sezione centrale, con le ottave solo per la mano destra, è una lirica di carattere affettuoso che trabocca di struggente poesia melodica⁷⁹⁷.

Dalla novantunesima misura, infatti, il nostalgico canto sfuma gradualmente in una transizione rappresentata dalle terzine eseguite dalla mano sinistra, le quali sembrano presagire nuovamente l'incombere di qualcosa di furioso che, con ogni probabilità, si sta preparando. Alla battuta 105, poi, il brano sfocia nel tema iniziale, se possibile ancor più minaccioso, fino ad approdare al finale, che conclude con *il più forte possibile*, indicazione assai rara in Chopin, grazie alla quale possiamo ben comprendere l'inarrestabile tormento da lui percepito.

Studio *op. 25 n. 11 in La minore*

Il penultimo studio dell'op. 25 è uno dei brani che possiamo quasi certamente accostare al periodo di Stoccarda⁷⁹⁸, grazie ad alcuni tratti in particolare che,

⁷⁹⁷ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 320.

⁷⁹⁸ Cfr. G. Belotti, *Il problema delle date dei preludi di Chopin*, «Rivista italiana di Musicologia», 1 gennaio 1970.

innanzitutto, lo avvicinano alle opere giovanili di Chopin, come lo *Scherzo* op. 20, composto anch'esso in quegli anni e straordinariamente simile al brano in questione. Inoltre, come ci ricorda Gastone Belotti, nei momenti di forte tensione psichica, riaffioravano nella mente del compositore reminiscenze inconscie di altri musicisti: in questo caso riconosciamo, nell'utilizzo delle scale cromatiche discendenti per la mano destra, l'influsso di Field, al quale Chopin guarda soprattutto negli anni della giovinezza⁷⁹⁹.

Le prime note già richiamano l'atmosfera mesta, infelice del brano, sottolineando da subito il *carattere politico* dell'opera, poiché assomigliano ad una fanfara, che rimanda ad un presagio funesto, una triste, sfumata evocazione d'una sciagura imminente. Eppure, essi potrebbero ingannare, poiché ascoltando questi pochi, mesti rintocchi, parrebbe quasi un brano lirico, nostalgico: invece, pochi secondi dopo si scatena una musica dal colore drammatico, teso, esasperato.

Il vortice della scala cromatica discendente affidata alla mano destra ci trascina giù, negli abissi dell'animo chopiniano, e poi ci risollewa, proprio come un turbine, alternando momenti in cui la melodia viene ripetuta quasi sottovoce ad altri in cui è marcata fortemente. Infatti, «la perfetta dosatura delle sonorità è più difficile perché le semicrome sono nel registro medio-alto e rischiano di sopraffare la melodia»⁸⁰⁰.

Le mani attraversano l'ampiezza dell'intera tastiera, quasi come un vento inarrestabile, impetuoso, che distrugge qualsiasi spiraglio, qualsiasi possibilità di salvezza, così come i russi hanno spazzato via le gioie e le speranze chopiniane di veder risorgere Varsavia.

Le misure 61-62 e 63-64 sono raffiche fortissime prima di un'apparente quiete: entrambe le mani sono impegnate in una scala cromatica, e si incontrano al centro della tastiera, interrompendosi; è interessante notare come la musica proponga quasi dei disegni anche dal punto di vista visivo, come se le mani fossero due parti che si affrontano, si combattono e poi, interdette, si arrestano, fino a ricondurre al turbinoso tema iniziale.

⁷⁹⁹ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

⁸⁰⁰ *Ivi*, p. 322.

Si può comprendere pienamente l'angoscia e l'urgenza del brano solo se si conosce lo stato d'animo di Chopin durante i giorni della caduta di Varsavia, giorni in cui non poteva nemmeno sapere quale fosse la sorte dei propri familiari, ed era costretto ad attendere lontano, inerme, nonostante fosse al corrente della disgrazia: «Padre, madre, sorelle care, tutto ciò che mi è più caro, dove siete voi? Forse cadaveri? Forse il moscovita mi ha giocato un tiro?»⁸⁰¹, scrive l'8 settembre 1831.

Infine, la Coda è una discesa inesorabile, infernale, nella quale gli accordi della mano sinistra, che mantengono la melodia, alle orecchie dell'ascoltatore appaiono sepolcrali, notturni, lugubri: sono nuovamente rintocchi, ma questa volta di un orologio della morte, che ha richiamato a sé quanto di più caro, prezioso Chopin avesse al mondo.

Studio op. 25 n. 12 in Do minore

La chiusura degli *Studi* op. 25 è affidata ad uno studio titanico, dalla grande forza espressiva: anch'esso, composto negli stessi giorni di tempesta psicologica, contiene tutti gli accenti e le sfumature emotive che Chopin percepiva nei confronti dell'amata Polonia. L'indicazione agogica dice *Molto allegro con fuoco*, e tale espressione ci introduce nel tumulto di sentimenti provati dal compositore. Il brano inizia suscitando immediatamente nell'ascoltatore impressioni di

⁸⁰¹ *Album-diario* (8 settembre 1831), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin raccontata attraverso le lettere*, cit., p. 111.

grandezza, di disperate grida di aiuto, per l'inimmaginabile dolore provato. Tuttavia, ancora una volta, contiene l'intero caleidoscopio di emozioni che Chopin associava alla terra d'origine: nostalgia, grandezza, rabbia, perdita, dolore, sofferenza, orgoglio, fierezza, identità.

Tale studio ha ereditato il soprannome di 'oceano' e, nonostante non sia assolutamente esplicativo di ciò che Fryderyk voleva trasmettere, comprendiamo facilmente l'associazione, dovuta al movimento continuo delle mani, quasi come un'onda impetuosa, che si trascina con forza lungo la tastiera; inoltre, i toni tuonanti, titanici, pericolosi, rimandano, in un certo senso, alla potenza del mare.

Il tema iniziale, che evoca grandezza, sprofonda l'ascoltatore negli abissi della tristezza, fino, però, ad arrivare alla misura 15, dove improvvisamente si schiarisce, mantenendo sempre toni cupi, ma raccontando dell'amore sconfinato di Chopin, dei suoi ricordi più cari, della sua profonda fiducia in un mutamento positivo delle sorti polacche, e poi si inabissa di nuovo ritornando al tema iniziale.

Se nell'op. 25 n. 11 prevale l'impeto, qui invece è evidente la potenza epica:

opera raffinata, pur avendo subita una lunga elaborazione, conserva la tremenda grandiosità, la passionalità dell'intuizione iniziale, perché se i precedenti Studi "politici" erano riflesso di un'espressione soggettiva, della sua personale ribellione contro l'aggressore, qui prevale il sentimento oggettivo della Polonia: è un canto drammatico ed epico della nazione sconfitta e martire, ma che conserva ed esalta nello spirito quelle forze che la porteranno prima o poi alla insurrezione e al riscatto.⁸⁰²

Questo, inoltre, è l'unico studio costruito con figurazioni per entrambe le mani e per tutta la durata del brano, le quali, tuttavia, non restituiscono affatto un'impressione di monotonia.

Proprio per tali tratti, spesso è associato allo *Studio* op. 10 n. 1 ma, come ricorda ancora Belotti,

in Chopin quel che conta è l'espressione e tra l'atmosfera serena, lineare del primo, che si muove in uno spirito così vicino a Bach, e quella tumultuosa, passionale, del secondo, così prossimo a Beethoven, vi è un

⁸⁰² G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 323.

abisso; quello stesso che divideva la serena, spensierata atmosfera dello spirito di Chopin in patria, e quella tormentata, esacerbata, consapevole, del triste momento di Stoccarda.⁸⁰³

L'impressione di grandezza e maestosità ci ricorda quasi una cattedrale gotica con la sua silenziosa imponenza e, in particolare, rimanda ad alcuni pensieri che il compositore affida ad una lettera per l'amico Jan Matuszyński:

da solo mi diressi lentamente verso la chiesa di S. Stefano. Entrai, non c'era gente. Non per la messa, ma per osservare in quell'ora quel gigantesco edificio, rimasi in piedi nell'angolo più buio alla base di una colonna gotica. È indescrivibile la magnificenza, la grandezza di quelle immense volte, c'era silenzio [...]. Dietro di me una tomba, sotto di me una tomba... Soltanto sopra di me una tomba mancava. M'irrompeva dentro una cupa armonia... sentivo più forte che mai la mia solitudine, provavo piacere nel compenetrarmi di quel grande spettacolo, finché non cominciarono ad entrare gente e luci⁸⁰⁴.

Nel comporre questo brano Chopin, però, non rimane in piedi, nell'angolo, ma diventa tutt'uno con l'imponente cattedrale che è la sua adorata, rimpianta Polonia; davvero riesce a compenetrare l'anima, l'essenza della sua nazione traducendo in musica la fierezza, l'indomabilità del popolo polacco, e anche una commossa, traboccante tenerezza per le sue sorti disgraziate, un amore incontenibile che traspare da ogni suono, ogni nota del suo pianoforte, compagno di gioie e sventure.

La Coda è grandiosa, come si conviene alla chiusura di un brano di tale tensione, e ritorna quel *il più forte possibile*, poiché la tempesta di sentimenti è inarrestabile, e negli ultimi, fieri, tuonanti accordi rivediamo un giovane polacco che spera, e ammira la sua terra, sapendo che, prima o poi, essa risorgerà dalle ceneri più maestosa che mai.

⁸⁰³ *Ivi*, p. 325.

⁸⁰⁴ A Jan Matuszyński (26 dicembre 1830), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin raccontata attraverso le lettere*, cit., pp. 93-94.

Musical score for piano, measures 482-488. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex, flowing melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The right hand part includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a dynamic marking of *mf*. The left hand part includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a dynamic marking of *mf*. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final chord. The page number 488 is printed at the bottom right of the score.

3.2.5 *Preludi*

*If tears could be heard,
they would sound like these preludes.*

H. T. Finck

I ventiquattro preludi op. 28 sono stati pubblicati contemporaneamente in Francia dall'editore Adolphe Catelin e in Germania da Breitkopf & Hartel, nel 1839; in Inghilterra, invece, da Wessel & Co. nel gennaio 1840. La singolarità di questi brani, così lontani (fuorché per la brevità) dalla definizione di 'preludio' del primo Romanticismo, colpì sin da subito musicisti e ascoltatori. Schumann, a tal proposito, scrisse:

Ho designato i preludi come strani. Confesso che li immaginavo ben diversi, e condotti come i suoi studi, cioè più grandiosamente. È invece il contrario: sono schizzi, principi di studi o, se si vuole, rovine, penne d'aquila, tutto disposto selvaggiamente e alla rinfusa. Ma in ciascuno dei pezzi sta scritto con delicata miniatura perlacea: "Lo scrisse Chopin"; lo si riconosce dalle pause e dal respiro impetuoso. Egli è e rimane il genio poetico più ardito e più fiero del tempo. Il fascicolo contiene pure qualcosa di ammalato, di febbrile, e di repulsivo; cerchi ciascuno ciò che lo può allietare, e soltanto il filisteo rimanga lontano⁸⁰⁵.

Questa nuova raccolta pubblicata da Chopin, dunque, non ricalca i caratteri degli *Studi* op. 10 e op. 25, i quali, come sottolinea anche il critico e musicista tedesco, appaiono molto più grandiosi, inclini al virtuosismo, tratto che, invece, è quasi completamente assente nei preludi. Il genere musicale del preludio, fino a quel momento, era considerato una *veloce introduzione* a una composizione, poco degno di nota in una scala gerarchica con brani di maggiore portata, come le sonate o i concerti⁸⁰⁶.

Tuttavia, il genio chopiniano sgancia il preludio dal filtro di pregiudizi con il quale era considerato e, con uno sguardo al passato, in particolare al *Clavicembalo ben temperato* di Bach, e uno al presente e, dunque, all'età romantica, periodo di

⁸⁰⁵ R. Schumann, L. Ronga (a c. di), *Scritti sulla musica e sui musicisti*, Einaudi, Torino 1947, pp. 137-138.

⁸⁰⁶ Cfr. J. Kallberg, *Small 'forms': in defence of the prelude*, cit.

riscoperte, di valorizzazione di generi nuovi come il poema sinfonico, regala nuova dignità alla forma breve. A tal proposito, Giorgio Pestelli osserva che «preludio bachiano e pezzo per pianoforte romantico scivolano uno dentro l'altro come due anelli incatenati»⁸⁰⁷. I *Preludi* chopiniani sono espressione di un'essenza lirica che li rende preziosi gioielli, diventano racconto delle emozioni, dei sentimenti, delle impressioni del compositore. Anche Jean-Jacques Eigeldinger rimarca che «pur radicandosi in Bach, i *Preludi* rappresentano precisamente il punto di rottura con la tradizione ereditata dai postclassici»⁸⁰⁸.

Essi rappresentano intuizioni, idee che spesso sovvenivano alla mente del pianista polacco durante i concerti nei salotti parigini, o sfociavano da un suo particolare stato d'animo⁸⁰⁹; o ancora, molto spesso, erano suonati per gli amici e trascritti negli album dei conoscenti come ricordo.

Ci troviamo nuovamente di fronte ad una musica come narrazione, che *suggerisce* al soggetto ascoltatore, avvicinandolo al mondo emotivo del compositore, nel quale può specchiarsi e, a sua volta, rivolgersi poi al proprio intimo, in quel complesso e mai concluso percorso di maturazione e crescita che caratterizza l'uomo in quanto essere umano.

Gastone Belotti scrive:

L'origine dei *Preludi* chopiniani è, dunque, in una serie di appunti che il compositore conservava ma, si badi bene, non appunti sommari di un inizio di spunto, di un motivo, di uno svolazzo, come spesso si trova nel portafogli dei compositori, ma impressioni e visioni, magari fuggevoli, di espressione immediata, che raggiungono un massimo di intensità lirica o drammatica in una eccezionale sintesi formale architettonica⁸¹⁰.

E, ancora, a proposito della capacità, da parte di tali brani, di *raccontare* l'essenza chopiniana, osserva:

⁸⁰⁷ G. Pestelli, *Guida all'ascolto 1*, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Preludiop28.html>.

⁸⁰⁸ J.-J. Eigeldinger, *Les Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin. Genre, Structure, Signification*, «Revue de Musicologie», 1989, T. 75, No. 2, p. 211 (trad. mia).

⁸⁰⁹ Cfr. A. Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, cit.

⁸¹⁰ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 329.

Sono stati d'animo, attimi di una intensa soggettività e di intimità profonda, prova di un'immensa capacità di condensare, di sintetizzare in momenti brevi o brevissimi sentimenti anche complessi, ma organizzati sin dall'origine in strutture perfettamente complete da un punto di vista formale ed espressivo⁸¹¹.

Non sappiamo se Chopin avesse scritto e ordinato i pezzi in una successione tale da prevedere l'esecuzione integrale della raccolta, ma certamente essi sono posizionati secondo un disegno ben evidente: ad ogni preludio in tonalità maggiore ne segue uno nella relativa minore e, cominciando dal Do, i preludi in maggiore, con alcune eccezioni, si susseguono secondo l'ordine delle quinte ascendenti (Do, Sol, Re, La, ecc.). Un ulteriore elemento degno di nota, inoltre, è l'alternarsi di movimenti veloci e lenti, che non è sempre rispettato nel corso della raccolta, ma sicuramente ne costituisce uno dei caratteri principali. Questa disposizione, senza dubbio, ricorda molto quella degli *Studi*, soprattutto dell'op. 10; la serie dei preludi, però, presenta una quasi totale mancanza di virtuosismo, componente del tutto secondaria rispetto alla profonda essenza espressiva, lirica dei ventiquattro brani. Sempre Schumann, infatti, in un articolo sulla *Revue et gazette musicale de Paris*, osserva:

I Préludes di Chopin sono composizioni di un ordine tutto a parte. Non sono solo, come il titolo potrebbe far pensare, dei brani destinati a essere suonati come introduzione ad altri brani, sono dei preludi poetici, analoghi a quelli di un grande poeta contemporaneo [Lamartine], che cullano l'anima in sogni dorati, e la elevano fino a regioni ideali⁸¹².

Prima di considerare in dettaglio alcuni brani della raccolta, è bene soffermarsi sulle circostanze temporali in cui essi sono stati composti e pubblicati: infatti, se in riferimento agli *Studi* abbiamo richiamato il tragico periodo di Stoccarda, uno dei momenti culminanti di tensione compositiva ed emotiva della vita di Chopin, pensando ai *Preludi* non possiamo non ricordare, invece, il viaggio a Palma di Maiorca e la permanenza alla Certosa di Valldemosa, nell'autunno e inverno

⁸¹¹ *Ibidem*.

⁸¹² R. Schumann, *Revue et gazette musicale de Paris*, VIII (2 maggio 1842), p. 246, in J.-J. Eigeldinger, *Les Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin*, cit., p. 212.

1838-39. Tale esperienza ebbe un influsso determinante sulla salute fisica e mentale del compositore, per qualche tempo completamente prostrata dalle pessime condizioni metereologiche, nonché dalla stanchezza dovuta al lungo viaggio da Parigi a Palma. Addirittura, questo periodo costituisce per Chopin, insieme al 1831, uno degli anni più critici⁸¹³, soprattutto in termini di preoccupazione per la sua malattia: qui il compositore scopre di essere malato di tubercolosi, ritrovando lo spettro di un male che aveva già colpito la sua famiglia.

Il pianista polacco parte nell'autunno del 1838, vendendo i *Preludi*, non ancora finiti, all'editore Camille Pleyel per duemila franchi, e sperando di terminarli entro la fine dell'anno. Siamo certi delle sue intenzioni poiché egli scrive a Julian Fontana il 15 novembre 1838:

fra poco riceverai i Preludi. Io abiterò sicuramente in una magnifica certosa, nel più bel posto del mondo: mare, montagne, palme, un cimitero, una chiesa templare, le rovine delle moschee, vecchi ulivi millenari. Ah, amico caro, ora mi sento vivere... Sono vicino a ciò che vi è di più bello⁸¹⁴.

Tuttavia, Chopin non sa che, nelle successive due settimane, sarà ammalato gravemente, senza considerare che il pianoforte, inviato da Pleyel sull'isola, non arriverà che un mese e mezzo dopo e, senza di esso, non potrà lavorare ai *Preludi*.

Ora, certamente possiamo dire che le atmosfere tette, notturne, decadenti di Valldemosa hanno un'impressione evidente su Fryderyk, la quale si riflette nella composizione della raccolta o, almeno, dei brani non ancora messi a punto sino a quel momento; tuttavia non parliamo solo di un influsso negativo, poiché nonostante il compositore dica a Fontana, il 28 dicembre 1838, di trovarsi in uno strano posto⁸¹⁵, che contribuisce a nutrire immagini lugubri, d'altro canto, nella stessa lettera racconta: «tutto ciò non è che un grano di sabbia a confronto di questo cielo, della poesia che qui spira da ogni cosa, dei colori di questo posto meraviglioso, non ancora sbiaditi da occhi umani»⁸¹⁶. Chopin resta, infatti, affascinato dalla maestosità degli ambienti, dall'intensità della vita religiosa che

⁸¹³ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

⁸¹⁴ *A Julian Fontana* (15 novembre 1838), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 144.

⁸¹⁵ Cfr. *Julian Fontana* (28 dicembre 1838), in *ivi*.

⁸¹⁶ *Ivi*, p. 148.

un tempo si conduceva nella Certosa, nonostante questo edificio colpisca fortemente l'immaginazione del compositore, a volte terrorizzandolo per la solitudine e l'abbandono che vi percepisce⁸¹⁷.

L'ambiente selvaggio, le continue piogge, il freddo intenso dovuto all'assenza di un camino in ogni cella e all'utilizzo di vecchi bracieri che facevano più fumo che calore, però, spingono presto Chopin a ricordare quanto preferisca la vita di città, con i suoi agi e le sue comodità. Mentre George Sand e i suoi figli passeggiano per l'isola e tra le rovine della Certosa, anche nottetempo, alla scoperta di bellezze naturali ed architettoniche, il pianista preferisce rimanere tra le mura della sua cella⁸¹⁸. Liszt descrive i mesi trascorsi a Valldemosa come un soggiorno riposante e rinvigorente, ma sappiamo che tale racconto non corrisponde alla verità⁸¹⁹. Lo deduciamo dalle lettere di Chopin e, inoltre, dalle memorie della sua compagna che, seppur romanzate, non hanno stravolto di certo gli avvenimenti di quei mesi.

Fu dunque dall'inizio di gennaio 1839, dopo l'arrivo del pianoforte, che Chopin comincia a lavorare sui *Preludi*, pur avendone già composto buona parte prima di recarsi a Maiorca (infatti, non avrebbe mai acconsentito a vendere a Pleyel un'opera che non fosse già a buon punto). Inoltre,

la cornice piuttosto elaborata ci prova che il materiale a disposizione, anche nell'ambito di tonalità uguali, doveva essere piuttosto abbondante, mentre la sua incompleta realizzazione dimostra che a Majorca di lavoro da fare ce ne doveva essere ancora parecchio⁸²⁰.

Alla fine di gennaio 1839 i *Preludi* furono completati e spediti a Julian Fontana, il quale avrebbe poi dovuto occuparsi di farli avere a Camille Pleyel⁸²¹.

Anche George Sand, nell'*Historie de ma vie*, narra di questa raccolta e, in particolare, nel suo racconto è molto evidente la potente influenza che Valldemosa ha esercitato sullo stato d'animo del compositore e che si intreccia profondamente

⁸¹⁷ Cfr. G. Belotti, *Il problema delle date dei preludi di Chopin*, cit.

⁸¹⁸ Cfr. A. Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, cit.

⁸¹⁹ Cfr. H. T. Finck, *Chopin and other musical essays*, cit.

⁸²⁰ G. Belotti, *Il problema delle date dei preludi di Chopin*, cit., p. 174.

⁸²¹ Nonostante Chopin avesse venduto i *Preludi* op. 28 a Camille Pleyel, essi verranno poi pubblicati da un editore differente, Adolphe Catelin.

con l'ideazione di alcuni dei brani, nonostante, ribadiamo ancora, Chopin fosse totalmente estraneo alla musica a programma.

Ci suonava delle cose sublimi che aveva appena composto, o, per meglio dire, delle idee terribili o strazianti che si erano appena impadronite di lui, come a sua insaputa, in quell'ora di solitudine, di tristezza e di spavento. È lì che ha composto le più belle di queste brevi pagine che ha intitolato modestamente preludi. Sono capolavori. Molti suggeriscono visioni di monaci defunti o canti funebri che lo assediavano; altri sono malinconici e soavi; gli venivano in mente nelle ore di sole e di salute, al rumore della risata dei bambini sotto la finestra, al suono lontano delle chitarre, al canto degli uccelli sotto le foglie umide, alla vista di piccole, pallide rose sbocciate nella neve. Altri ancora sono di una tristezza desolata e, incantandovi l'orecchio, vi addolorano il cuore. Ce n'è uno che ha composto in una notte di pioggia lugubre e che getta l'anima in un abbattimento spaventoso⁸²².

L'immaginazione e la tendenza all'invenzione di George Sand sono risapute, ma dal suo racconto possiamo evincere almeno parzialmente le emozioni che i *Preludi* riescono a suscitare nell'animo dell'ascoltatore; emozioni che riescono a muovere alla commozione anche Solange, la figlia maggiore, la quale scrive che «sotto le dita agili e nervose della piccola mano pallida di Chopin il pianoforte diveniva una voce d'arcangelo, un'orchestra, un esercito, un oceano infuriato, la creazione dell'universo, la fine del mondo»⁸²³.

È con tale spirito, dunque, che ci apprestiamo ad ascoltare i *Preludi* op. 28, poiché crediamo che i brani che compongono la raccolta siano espressione del racconto intimo del compositore che si fa veicolo comunicativo, spunto di riflessione per il soggetto in formazione.

Essi sono quadri veloci, schizzi, impressioni d'un sentimento della massima intensità lirica, ai quali l'ascoltatore può associare le proprie, personalissime emozioni e, in tal modo, comprenderle meglio, perché le vede *spiegate*, dipanate, raccontate nei *Preludi* chopiniani. Ancora una volta la musica diviene narrazione

⁸²² G. Sand, *Historie de ma vie*, cit., p. 1235 (trad. mia).

⁸²³ "Solange Clésinger, Frédéric Chopin. Souvenirs inédits", «Revue musical de Suisse romande», XXXIV/I, Yverdon, 1978, pp. 226-227, in J-J. Eigeldinger, *Les Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin*, cit., p. 232.

che salva, che orienta il bambino e l'adolescente alla ricerca dell'*auto-narrazione* custodita dentro di sé.

Jeoffrey Kallberg, nel suo saggio *Small 'forms' in defence of the prelude*, pone l'attenzione su un particolare comune generalmente a tutti i preludi chopiniani, che è relativo ai finali irrisolti, sospesi, non-finiti: «i finali dei Preludi raramente danno conforto. Con tale affermazione intendo che essi spesso sembrano esistere in qualche modo separati dal corpo del preludio [...]. Ora chiaramente le qualità strutturali di questi finali 'irregolari' contribuirono all'ethos poetico dei Preludi»⁸²⁴.

L'indefinitezza che colora di sfumature irrisolte, ancora aperte, la raccolta ricalca in modo ancor più calzante l'anima della musica chopiniana, che è il riflesso non solo del compositore, ma dell'umanità stessa. E Fryderyk Chopin è proprio questo: un uomo che percepisce fin nel suo intimo le dilanianti sensazioni di incompletezza, struggente nostalgia, furente angoscia, incessante insoddisfazione, e le trasferisce in modo sublime sul pianoforte, per raccontarle a noi attraverso le note.

Anche in questa sede, infine, non abbiamo ritenuto opportuno analizzare l'intera raccolta, ma abbiamo considerato alcuni brani in particolare, rispettando gli stessi criteri utilizzati per gli *Studi* op. 10 e op. 25.

Preludio n. 1 in Do maggiore⁸²⁵

Il preludio che apre la raccolta è brevissimo, pur non essendo il più breve, ed è costituito da sole 34 misure, nelle quali è racchiusa un'aria festosa, di introduzione agli altri meravigliosi brani. Il tempo del *Preludio* n. 1 è singolare: 2/8, un'indicazione poco utilizzata nelle partiture.

⁸²⁴ J. Kallberg, *Small 'forms' in defence of the prelude*, cit., pp. 139-142 (trad. mia).

⁸²⁵ Per le partiture dei *Preludi* op. 28, è stato consultato F. Chopin, N. Müllermann (a c. di), *Préludes*, G. Henle Verlag, Monaco 2007.

Il periodo di composizione non è certo, ma Gastone Belotti, a differenza di Maurice Brown⁸²⁶, ritiene che sia troppo elaborato per poterlo attribuire a Maiorca, e lo fa risalire dunque agli anni 1836-38.

L'indicazione agogica all'inizio del brano è *Agitato*, e l'impressione che esso regala è di gaiezza e spensieratezza, forse per qualcosa di piacevole che sta per avere inizio, come uno spettacolo teatrale oppure, appunto, un concerto. La melodia a figurazioni, di chiara struttura polifonica⁸²⁷, accompagna l'orecchio dell'ascoltatore preparandolo ai preludi successivi, quasi invitandolo a lasciare le proprie attività e a *mettersi comodo* per ascoltare ciò che il compositore propone.

Preludio n. 2 in La minore

Il *Preludio* in La minore è, probabilmente, uno dei più lugubri scritti dal pianista polacco, a tal punto che i suoi contemporanei, tra cui Liszt e Schumann, affermavano che vi era 'qualcosa di aspro, che è proprio della sua patria' o che 'contiene qualcosa di malato, di repulsivo'. La melodia si presenta, in effetti, molto statica, non tende mai ad uno sviluppo, piuttosto condanna il brano ad una indicibile pesantezza, enfatizzata dall'armonia di sottofondo, ininterrotta, «uno stridio di semitoni»⁸²⁸, che si ferma solo a battuta 17.



inoltre, osserva che la melodia è straordinariamente simile a quella di un canto rituale di nozze polacco, *Chmiel*: è noto che Chopin, infatti, nei momenti di grande prostrazione, attingesse inconsciamente alle musiche popolari ascoltate da ragazzo⁸²⁹.

Alan Walker, invece, afferma che tale preludio riflette alla perfezione l'umore notturno del compositore nella sua cella a Valldemosa⁸³⁰; tale opinione è sottoscritta anche da Norbert Müllemann, curatore dell'edizione del 2007 dei *Préludes* per Henle Verlag⁸³¹.

Tuttavia, a noi non interessa tanto la datazione precisa quanto lo stato d'animo che pervade il brano fin nelle sue più intime fibre: una mestizia infinita, uno sconforto assoluto, senza soluzione di continuità, che rimanda ad una completa prostrazione psichica del pianista, la quale si infrange sulle ultime misure del preludio, le uniche in cui la melodia non è più dissonante, ma si conclude comunque in modo aperto, indefinito, *irrisolto*.

Come osserva Gastone Belotti,

ogni comparsa dell'unica frase è preceduta da pause, mai di durata uguale; due misure, una misura, una misura e mezza, mezza misura; una melodia così asimmetrica, rotta, ansante, se è di grande potenza espressiva, non è tale da essere capita da musicisti formati su una teoria tradizionale. È l'espressione di un dramma espresso non con l'intonazione eroica, magari con l'invettiva, ma con il gelo della desolazione che nemmeno più si dispera, con una concezione cupa, per eccellenza antilirica, che sembra fatta per urtare, non per piacere⁸³².

Per tale motivo, il *Preludio* n. 2 è rimasto a lungo fuori dalle sale dei concerti e, solo negli ultimi decenni, inizia ad essere compreso. Dalle note strazianti emerge tutta la passività, la rassegnata disperazione di Chopin, che l'ascoltatore percepisce e riesce a comprendere pienamente, grazie all'immediatezza espressiva della musica.

⁸²⁹ Cfr. G. Belotti, *Il problema della data dei preludi di Chopin*, cit.

⁸³⁰ A. Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, cit.

⁸³¹ Cfr. N. Müllemann, *Preface*, in F. Chopin, N. Müllemann (a cura di), *Préludes*, cit.

⁸³² Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 333.

Preludio n. 4 in Mi minore

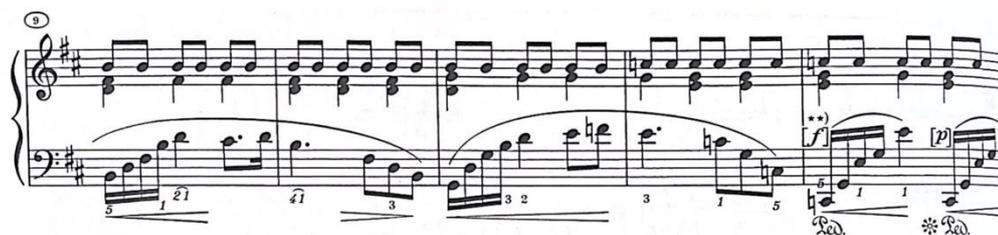
Il quarto brano della raccolta è un triste, poetico canto, che si snoda su una melodia perlopiù statica, ma che pare raccontare un dolore troppo grande, una mancanza incolmabile, una malinconia insanabile e, allo stesso tempo, sembra cercare conforto nella musica, come alla nona misura, delicatissima e piena di poesia. La tensione aumenta e culmina nelle misure 16-18 con uno *Stretto*, quasi un tentativo di ribellarsi alla mestizia che ormai stringe in una morsa il cuore del compositore, «un breve e concitato momento di passione prima di una Codetta che, una quinta sotto, è ancora un richiamo tematico»⁸³³. Infatti, il canto si acquieta nuovamente, ancor più triste, se possibile e, dopo una pausa coronata che pare trattenere sospeso tutto il dolore provato da Chopin, si spegne, mesto.

Questo preludio fu tra quelli eseguiti al funerale del pianista, nella Chiesa de La Madeleine il 30 ottobre 1849.

Preludio n. 6 in Si minore

Il *Preludio* in Si minore, per certi versi, riecheggia il n. 4 in Mi minore, poiché entrambi presentano un movimento lentissimo, e la melodia è affidata ad una sola mano (nel caso di questo preludio, alla mano sinistra), mentre l'altra porta avanti delle ipnotizzanti crome ribattute, che creano un tappeto sonoro continuo.

Il brano, dalla struttura tripartita ABA', resta sempre su toni molto bassi; la prima indicazione agogica è *sottovoce*, e verrà poi rimpiazzata da un *piano* e un unico *forte* alla misura 16, per ritornare, poco più avanti, nuovamente ad un *pianissimo*. L'estrema lentezza del preludio ne ricalca l'anima mesta, sofferente, riflessiva: quasi certamente fu composto durante il soggiorno a Maiorca, come provano le crome ribattute che, questa volta, sono affidate alla mano destra e, dunque, grazie al suono più acuto, rimandano ad una campanella da convento.



⁸³³ *Ivi*, p. 337.

Gastone Belotti scrive a tal proposito che

elementi iconici di questo tipo non mancano nell'opera chopiniana [...]. Quanto Chopin fosse colpito, spesso sinistramente, dalla particolare atmosfera della Certosa, dai suoi chiostri, dalle sue rovine, lo sappiamo dalle opere colà composte o abbozzate (op. 35, op. 39, op. 40 n. 2) e anche dal fatto che quell'atmosfera da incubo aveva scosso perfino George Sand⁸³⁴.

Ed è su tali note, fioche e al tempo stesso martellanti, che si chiude il preludio, quasi lasciando intendere che la campanella non ha più nessuno che la suoni, poiché quel luogo è abbandonato ormai da tempo, e rimane dunque ferma, inutilizzata, dopo aver emesso il suo ultimo, cupo tintinnio, che riecheggia piano tra le mura cadenti della Certosa.

Preludio n. 7 in La maggiore

Questo brano è un piccolo gioiello della raccolta, brevissimo, tanto da essere, per durata, la composizione più breve dell'intero periodo Romantico.

È composto da sole 16 misure e diviso in due piccole sezioni. Potrebbe quasi apparire come insignificante tra tutti i preludi, tuttavia è un delicatissimo canto che riecheggia il legame chopiniano con la musica nazionale polacca⁸³⁵.

La data di composizione è quasi sicuramente il 1836, poiché una copia datata è stata ritrovata tra le pagine del diario di Delfina Potocka, connazionale e amica di Chopin.

La melodia è dolcissima, lieve, delicata come un soffio, vagamente melanconica, richiama in modo evidente l'amore che il compositore provava per la sua nazione, abbandonandosi alle sue memorie felici di ragazzino; come osserva Hedley, è «una reminiscenza che finisce quasi prima di essere cominciata»⁸³⁶.

È sempre sorprendente notare come in poco più di quindici secondi Chopin possa esprimere un ventaglio di emozioni ed impressioni che arrivano senza difficoltà all'orecchio e all'animo dell'ascoltatore.

⁸³⁴ *Ivi*, p. 338.

⁸³⁵ Cfr. R. Chiesa, *Guida all'ascolto 2*, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Preludiop28.html>.

⁸³⁶ A. Hedley, *Chopin*, cit., p. 146.

Preludio n. 12 in Sol diesis minore

Il dodicesimo brano della raccolta era probabilmente destinato all'op. 25, poiché alcuni tratti, tra cui la proposta didattica della sostituzione delle dita in note velocemente ribattute, lo accomunano agli *Studi* pubblicati in quel periodo (1836-37). Come molti studi, è un'esplosione di passione politica, elemento imprescindibile delle opere chopiniane.

Se il *Preludio* n. 6 è calibrato interamente su un registro di *piano*, *sottovoce* e *pianissimo*, al contrario questo è interamente affidato ai toni del *forte* e del *fortissimo*. Inizia in modo agitato, quasi fosse un vortice, rappresentato dalle misure 33-39, che risucchia le note all'interno del suo *occhio*, il momento culminante del brano.

Gastone Belotti sottolinea

la grande potenza espressiva di questa composizione drammatica che, in un certo senso, ricorda la violenza di certe opere chopiniane scaturite da incontenibile passione politica. Il basso fortemente ritmato e spesso con la prima battuta forzatamente accentata, [sic] sottolinea la veemenza della composizione cui ben s'addice il veloce movimento che tuttavia non deve andare a scapito dell'assoluta chiarezza dell'esecuzione⁸³⁷.

La parte finale del brano pare spegnersi piano, anche grazie all'indicazione del *diminuendo* data alla misura 75; tuttavia, gli ultimi due accordi sono ribattuti con un *fortissimo*, che rivela ancora tutta l'emozione contenuta nel cuore del compositore, un sentimento di amore e strazio nei confronti della patria, che non si estinguerà mai.

Preludio n. 13 in Fa diesis maggiore

Il *Preludio* n. 13 è una lirica dolcissima e quieta, assomiglia a un *Notturmo*, tanto ne richiama le atmosfere surreali e incantate: probabilmente fu escluso dalle raccolte di notturni, secondo Belotti, a causa della sua brevità⁸³⁸. La prima parte si

⁸³⁷ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 342.

⁸³⁸ Cfr. *Ivi*.

dispiega all'orecchio dell'ascoltatore lievissima, quasi raccontando un sogno, o un dolce ricordo. Alla misura 21 la sezione iniziale sfocia nella seconda, come se quest'ultima fosse un naturale completamento dell'altra; c'è solo il cambio del tempo, che diventa ancora più lento, più riflessivo. La melodia si fa più nostalgica, sembra colorarsi di una sottile velatura di tristezza.

Gastone Belotti richiama «il gusto per le sonorità incantate, quasi irreali [che] lo avvicina al Notturmo in Mi minore op. 72 n. 1 e a quello op. 9 n. 1»⁸³⁹. Queste ultime sono opere composte tra il 1827 e il 1831, tuttavia la perfezione formale del brano, insieme alla sua maturità espressiva, non possono far propendere per una datazione così arretrata, portando dunque la composizione intorno al 1834-35⁸⁴⁰.

La grandezza di Chopin è ancora più evidente nei brani lievi, leggerissimi come il *Preludio* n. 13, poiché esso non presenta difficoltà tecniche ma è molto complesso dal punto di vista espressivo: deve, infatti, rendere tutta la delicatezza dell'animo del compositore, comunicando sfumature sempre diverse senza appiattare la melodia, che non presenta particolari momenti culminanti, ma è una continua poesia lirica, la quale comunica all'ascoltatore un'impressione di pace, struggente nostalgia, serenità.

Preludio n. 15 in Re bemolle maggiore

Questo brano è probabilmente il preludio più conosciuto e una delle melodie più ascoltate dell'intera opera chopiniana, grazie al racconto di George Sand nell'*Histoire de ma vie*.

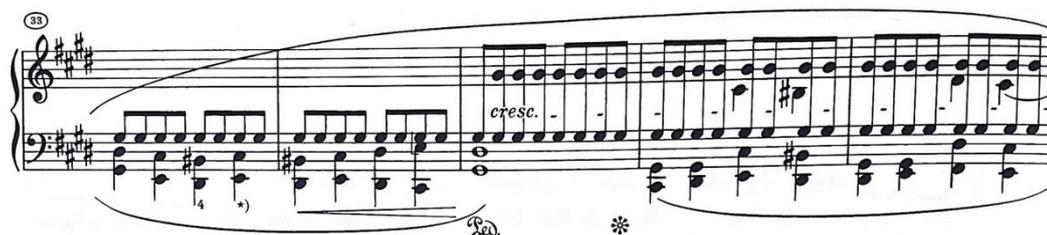
Le pagine del op. 28 n. 15 sono dal taglio tipico di un *Notturmo*, dunque tripartito⁸⁴¹; il tema inizia con una melodia cantabile, di carattere lirico, malinconico, che tuttavia contiene in sé il presagio di un turbamento che incombe, a causa del La bemolle ribattuto a lungo, il quale fa pensare ad un pericolo in agguato, una minaccia che potrebbe avvicinarsi e che sta incrinando l'apparente idillio del brano.

⁸³⁹ *Ivi*, p. 343.

⁸⁴⁰ G. Belotti, *Il problema delle date dei preludi di Chopin*, cit.

⁸⁴¹ R. Chiesa, *Guida all'ascolto n. 2*, cit.

L'ascoltatore non riesce, infatti, ad abbandonarsi totalmente alla linea melodica, poiché è anche quasi *disturbato* dalle crome ribattute. La prima sezione termina alla misura 27, con un cambio di tonalità da Re bemolle maggiore a Do diesis minore, che determina il passaggio alla seconda parte del brano: «tragica, più che drammatica [...], nella quale la ripetizione ossessiva della nota diviene l'elemento caratterizzante, appesantita dal raddoppio in ottava della nota ribattuta e da quelle più alte della melodia, più tetra che cupa, del basso»⁸⁴².



La seconda sezione, infatti, assume un carattere minaccioso, martellante, in cui la sensazione di una *goccia* che batte su una superficie è finalmente evidente in tutta la sua allucinante presenza. Il colore tragico della sezione è restituito molto efficacemente anche dalle misure 40 e 56, dove i *fortissimo* non fanno che portare al culmine la tensione e la sensazione di pericolo, mista ad intensa inquietudine o, ancor di più, quasi terrore.

È assai probabile che il preludio al quale George Sand fa riferimento nelle sue memorie sia proprio questo, poiché è l'unico che riporta le caratteristiche da lei descritte. La scrittrice, infatti, racconta:

La pioggia era arrivata, i torrenti erano straripati; avevamo fatto tre leghe in sei ore per tornare in mezzo all'inondazione, e arrivammo in piena notte, senza scarpe, abbandonati dal nostro vetturino, attraverso pericoli inauditi. Ci affrettavamo per l'inquietudine del nostro malato. Era stata forte, in effetti, ma si era bloccata in una sorta di quieta disperazione, e lui suonava il suo mirabile preludio piangendo. Vedendoci entrare, si alzò lanciando un grande grido, poi ci disse con un'aria smarrita e con un tono strano: «Ah! Lo sapevo bene, che eravate morti!». Quando ebbe ripreso coscienza e vide lo stato in cui eravamo, si ammalò dello spettacolo retrospettivo dei nostri

⁸⁴² G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 345.

pericoli; ma poi mi confessò che nell'attesa aveva visto tutto questo in un sogno, e che, non distinguendo più il sogno dalla realtà, si era calmato e come assopito suonando il pianoforte, convinto che fosse morto lui stesso. Si vedeva annegato in un lago; gocce d'acqua pesanti e ghiacciate gli cadevano sul petto e quando gli feci ascoltare il rumore di queste gocce d'acqua, che cadevano infatti sul tetto, negò di averle sentite⁸⁴³.

Nonostante questo racconto sia stato screditato da molti, Jean-Jacques Eigeldinger e Gastone Belotti concordano nell'affermare che esso presenta un alto grado di verosimiglianza con il carattere del brano⁸⁴⁴. In particolare, sicuramente George Sand potrebbe riferirsi alla parte centrale, che ben ricalca l'atmosfera disperata, allucinata, malata che traspare anche dalle pagine delle sue memorie, nonché il lento gocciolio di una grondaia malandata sul tetto della Certosa di Valldemosa⁸⁴⁵.

Interessante, poi, è la lettura che ne fa, nello specifico, Eigeldinger, sempre riferendosi alla struttura tripartita del preludio: egli, infatti, riconduce la prima sezione (A) allo stato di realtà; la seconda sezione (B), invece, potrebbe alludere ad un terribile incubo in cui il compositore è scivolato e dal quale, gradualmente, si risveglia nella terza sezione (A'). Quest'ultima, tuttavia, non può restituire la stessa impressione di tenue malinconia, poiché è ormai contaminata irrimediabilmente dal colore *allucinato* della parte precedente, e dunque è solo una pallida ombra di essa: alle orecchie dell'ascoltatore pare come un tentativo incerto e quasi inutile di ritrovare la serenità⁸⁴⁶.

Tale interpretazione contiene, tuttavia, uno spirito assolutamente contrario rispetto al commento che invece ci consegna Luigi Giussani, che racconta di aver ascoltato innumerevoli volte questo preludio, uno dei più amati da suo padre:

⁸⁴³ G. Sand, *Histoire de ma vie*, cit., p. 1236 (trad. mia).

⁸⁴⁴ Cfr. J.-J. Eigeldinger, *Le Prélude "de la goutte d'eau" de Chopin. État de la question et essai d'interprétation*, «Revue de Musicologie», LXI, 1975, 1, pp. 70-90; G. Belotti, *Il problema delle date dei preludi di Chopin*, cit.

⁸⁴⁵ Come scrive ancora Belotti, inoltre, in un esemplare del *Preludio* n. 15 usato dall'allieva Zofia Rosengardt, Chopin aveva annotato *Deszczowy* (piovoso), accanto alla prima sezione, e tale indicazione potrebbe rimandare ad una associazione del brano al racconto di Sand, nonostante non si possa esserne certi, poiché spesso il compositore utilizzava espressioni particolari per aiutare gli allievi nell'interpretazione dei brani. Per approfondimenti cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit., pp. 343-346.

⁸⁴⁶ Cfr. J.-J. Eigeldinger, *Le Prélude "de la goutte d'eau" de Chopin*, cit.

e io ho capito improvvisamente, sentendo questo preludio di Chopin [...], che questo è il senso della vita: il senso della vita è come quella nota, sempre quello, uniforme. Tutto il colore, tutta la varietà della vita, il colorito della vita, tutto nell'apparenza, non è quello il tema della vita. Quello che l'uomo vuole non è quello, quello che l'uomo aspetta non è quello: è piuttosto quella fissazione lì, che è il desiderio di felicità, il desiderio della felicità. Quella nota lì è nella melodia ciò che nell'uomo è il desiderio della felicità, l'esigenza del cuore, vale a dire il punto di fuga⁸⁴⁷.

Ancora una volta la musica di Fryderyk Chopin evoca molteplici possibilità, infinite letture, innumerevoli suggerimenti, ognuno dei quali si declina secondo le suggestioni, gli orizzonti, le aperture di chi ascolta e, in virtù di queste, apre a sua volta altre strade, altri orizzonti, suggerisce altri livelli di lettura.

Naturalmente l'interpretazione di Giussani è lontana da ciò che il compositore aveva inteso comunicare, poiché si avvicina troppo ad una concezione musicale programmatica, ma la grande peculiarità della musica sta proprio nella libertà interpretativa che regala ad ognuno e, nel nostro caso, al soggetto in formazione.

Potremmo quasi dire che la musica chopiniana agisce, per il bambino o per l'adolescente ascoltatore, come la *goccia* che rappresenta il desiderio di felicità, poiché anch'essa può diventare strumento di lettura della propria vita, dispositivo pedagogico che avvicina l'infanzia e l'adolescenza alla ricerca vera dell'identità, dell'intima essenza.

Preludio n. 17 in La bemolle maggiore

Il *Preludio* n. 17 viene spesso definito quasi una *Romanza*, un meraviglioso cantabile che si dispiega su un tema dolcissimo, il quale ha tanto in comune con i *Notturmi*, più per le atmosfere sognanti, vaghe e incantate che per la struttura tripartita. Infatti, come scrive Gastone Belotti, anche la sezione centrale «è un momento di espansione del sentimento che sommessamente era stato delineato dal tema iniziale, ma che non ne modifica il carattere espressivo»⁸⁴⁸.

⁸⁴⁷ L. Giussani, *L'autocoscienza del cosmo. I libri dello spirito cristiano: Quasi Tischreden*, 4, BUR, Milano, 2000, p. 346.

⁸⁴⁸ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 347.

La melodia si delinea quasi commossa, profondamente lirica, è come il racconto di una gioia che verrà o il ricordo sfumato, e perciò ancor più lieve, di momenti felici, venati come sempre da una sottile malinconia. La sezione centrale, poi, rimarca ancor più intensamente le impressioni della prima, creando un *continuum* che lega entrambe, e rendendo quasi impercettibile anche il passaggio dall'una all'altra.

L'ultima sezione, invece, alla misura 65, riprende il tema iniziale ma, stavolta, intervallato da un La bemolle ribattuto: rispetto all'esecuzione di questa parte, leggiamo la testimonianza dell'allieva Camille O'Meara Dubois, riportata da Ignacy Paderewski:

Chopin conferiva una sonorità potente ai *la bemolle* gravi della sezione finale [mis. 65-fine], pur suonando il resto in diminuendo. Attaccava questa nota sempre allo stesso modo e con la stessa intensità per via del significato che le attribuiva. L'idea del preludio, diceva, ha all'origine la sonorità dei rintocchi dell'antico orologio di un castello che batte le undici⁸⁴⁹.

Nonostante la musica si avvii verso la fine, *perdendosi* pian piano, come riporta la partitura, i rintocchi continuano ad udirsi quasi in lontananza, enfatizzati dai *fz* che Chopin ripete su ognuno dei La bemolle, poiché nel battito delle ore non c'è un *diminuendo*: esso prosegue immutato, colmando di suggestione anche le ultime propaggini della melodia, che «si sente come se emergesse attraverso la nebbia di sonorità soffocate dalle quali si staccano solo i vibranti, profondi, ben distinti La bemolle»⁸⁵⁰.

Preludio n. 20 in Do minore

Il preludio, uno dei brani più espressivi della raccolta, si compone di tre frasi musicali. È una finestra sul triste, accorato paesaggio interiore chopiniano: la successione di accordi, soprattutto nelle ultime due sezioni, pare quasi accarezzare piano lo sconforto del compositore. Se la prima frase è solenne, contiene un

⁸⁴⁹ I. J. Paderewski, M. Lawton, *The Paderewski Memoirs*, Collins, London-Glasgow, 1939, p. 154, in J.-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., p. 202.

⁸⁵⁰ G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 347.

andamento marziale, ma nient'affatto trionfante, la seconda è struggente, la voce del pianista si fa piccola, il suo dolore profondissimo traspare dalle lievi note.

Jane Stirling racconta, ricordando l'esecuzione del brano in una lettera alla sorella di Chopin, Ludwika:

Ho suonato quello che chiamavo sempre “la preghiera”, ossia il preludio in do minore, il ventesimo del secondo Quaderno [nell'edizione originale] [...]. [Sotto le dita di Chopin] gli accordi erano più celestiali che terrestri e contenevano un'aspirazione che continuerà per l'eternità⁸⁵¹.

E davvero è una densa, intensa preghiera, intrisa di mestizia, rivolta ad un Cielo che a volte pare troppo lontano, troppo indifferente alle sventure dell'uomo, e Chopin lo sa bene, poiché molti anni prima della composizione di questo preludio (1837) aveva patito il peso della disgrazia caduta sulla propria città.

Un particolare interessante è che, in origine, il brano era composto solo dalle prime due frasi e, in seguito, su suggerimento dell'editore Pleyel, Chopin aggiunse la terza frase come ripetizione della precedente. Come osserva Belotti,

fu in ogni caso una trovata geniale perché l'espressione mesta, dolorosa, della seconda frase aumenta di intensità espressiva con la sua ripetizione, non tale e quale, ma “pp”, con un filo di voce, e con un ritenuto nelle miss. 7-8 che sostituisce (secondo alcuni si aggiunge) al crescendo delle miss. 11-12⁸⁵².

Non era la prima volta che Chopin accettava di modificare una composizione su consiglio di un amico o conoscente, e possiamo dire che il suggerimento di Pleyel enfatizza ancor di più la dinamica discendente secondo la quale è concepito il brano.

Preludio n. 24 in Re minore

⁸⁵¹ “Jane Wilhelmina Stirling’s Letters to Ludwika Jędrzejewicz”, *Chopin Studies I*, TIFC, Varsavia 1985, p. 91 in J-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit., pp. 202-203. Le parentesi quadre sono parte della citazione tratta da J-J. Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, cit.

⁸⁵² G. Belotti, *Chopin*, cit., p. 349.

Il *Preludio* in Re minore è la degna, grandiosa conclusione della raccolta: chiunque lo ascolti potrà notare la straordinaria somiglianza con lo *Studio* op. 10 n. 12, che certamente è stato composto nello stesso periodo e ha origine dallo stesso nucleo emotivo. Abbiamo ricordato che anche il *Preludio* n. 2 è stato composto proprio nel periodo di Stoccarda e, dunque, ci riferiamo al settembre 1831; tuttavia, se quest'ultimo brano nasce da un sentimento di annichilimento, l'op. 10 n. 12 e l'op. 28 n. 24, invece, sgorgano da una travolgente protesta, un impeto disperato e, insieme, di rabbia aggressiva⁸⁵³. Le prime due misure introducono il basso ostinato, che rimarrà costante per tutto il brano, costituendo un elemento di unità rispetto al tema che si presenta spezzato, ansimante. Infatti, è evidente

la grande vicinanza della concezione ritmica degli spunti iniziali, dai quali scaturisce l'intera forza cinetica delle due composizioni: ma nel *Preludio* il ritmo è più frammentato, più rotto, più asimmetrico, e ci fa ritenere che, oltre alle già supposte, una delle ragioni per cui Chopin non si decise per molti anni alla pubblicazione fu proprio l'estrema violenza del brano, quel suo continuo spezzarsi [...], quell'aspetto fieramente barbaro che, se era esplosione autentica di rivolta, gli doveva sembrar troppo poco elegante per mostrarla a tutti⁸⁵⁴.

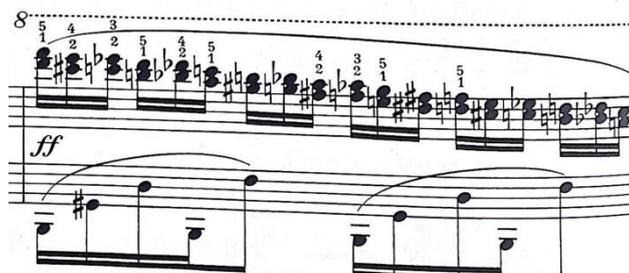
Questo *Preludio*, dunque, nasce probabilmente come studio, ma non sarà inserito nell'op. 10 poiché Chopin riterrà che i suoi sentimenti siano troppo scoperti, aspri, eccessivamente esposti alle orecchie dell'ascoltatore, e che manchi una effettiva proposta didattica di fondo. Riconosciamo, però, gli stessi accenti, le stesse manifestazioni d'ira e disperazione che caratterizzano la composizione dello *Studio* 'rivoluzionario'.

Il punto culminante del brano, preceduto dalle misure 46-48 in cui la melodia angosciante pare acquietarsi, è contenuto nelle miss. 55-56, nella scala di terze cromatiche discendenti, le quali paiono quasi i pioli di una *scala infernale*, che scende dritta negli abissi più neri dell'animo del compositore.

⁸⁵³ Cfr. G. Belotti, *Chopin*, cit.

⁸⁵⁴ G. Belotti, *Il problema delle date dei preludi di Chopin*, cit., pp. 180-181.

Da questo momento in poi, la tensione rimane sempre altissima, fino a spegnersi in modo definitivo nei tre Re indicati con “*fff*”, che chiudono perentoriamente il brano e la raccolta, inesorabili, senza possibilità di appello o salvezza, quasi riecheggiando una campana che suona a morto, sulle macerie della sua amata Polonia.



Egli, dunque, è davvero l’anima del pianoforte, sa parlare, comunicare, *narrare* attraverso la sua musica, e merita pienamente l’appellativo di ‘musicista psicologico’ che gli conferisce Belotti. L’intera sua opera trasmette letizia, malinconia, dolore, rabbia, speranza, orgoglio nazionale, sentimenti che egli ha sentito fortemente e profondamente per tutta la sua vita. Tra gli innumerevoli meriti, c’è quello di aver raccontato appassionatamente la sua terra al mondo intero, e di continuare a farlo da oltre duecento anni.

George Sand, nelle sue memorie, ricorda: «Il genio di Chopin è il più profondo e pieno di sentimenti ed emozioni che sia mai esistito. Ha fatto parlare ad un solo strumento la lingua dell’infinito»⁸⁵⁵.

Fryderyk Chopin non ha mai avuto bisogno di altro se non di un pianoforte, per esprimere tutto sé stesso con l’immensa forza degli *Scherzi*, la dolcezza infinita dei *Notturmi*, l’amore per la patria condensato nelle meravigliose *Marzurke*, il lirismo e la passione contenuti nelle *Ballate*, le impressioni intense degli *Studi* e dei *Preludi*, a volte venate di brio, a volte di struggente nostalgia, altre volte di fragilità, rabbia e dolore. Mai si è nascosto, tutto si è donato alla musica.

Un ragazzo di vent’anni, con il cuore traboccante di speranza per il futuro, scriveva all’amico Tytus: «non mi lascerò spogliare come gli alberi privati del

⁸⁵⁵ G. Sand, *Histoire de ma vie*, cit., p. 1236 (trad. mia).

verde che ne definisce il carattere, l'allegria, la vita. Anche l'inverno da me sarà verde»⁸⁵⁶.

E così è stato.

⁸⁵⁶ A Tytus Woyciechowsky (18 settembre 1830), in V. Rossella (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, cit., p. 79.

3.3 Rachmaninov

*Music is enough for a whole lifetime
but a whole lifetime is not enough for music.*

S. V. Rachmaninov

3.3.1 Prima

Nel 1859, la granduchessa Elena Pavlovna, e il suo pupillo, Anton Grigor'evič Rubinštejn, istituiscono la Società musicale russa, grazie alla quale sarà fondato poi il Conservatorio di S. Pietroburgo nel 1862 e quello di Mosca nel 1866. Questo momento è emblematico per la storia musicale della nazione, poiché inizia a dare una direzione accademica e filo-germanica ad un'esperienza che, invece, fino ad allora aveva vissuto all'ombra dei Cinque – Milij Balakirev, Cezar' Kjuj, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Aleksandr Borodin – instancabili paladini di una musica che fosse in grado di riflettere l'anima della tradizione popolare russa⁸⁵⁷. La direzione dei Conservatori viene affidata ai fratelli Anton e Nikolaj Rubinštejn, i quali cominciano a promuovere un maggiore rigore tecnico e una considerevole apertura alle proposte filoccidentali: questa linea di azione favorisce la diffusione della musica russa all'estero, in particolare nei Paesi che, già da secoli, erano considerati il centro propulsore della musica europea, come la Francia, l'Italia e la Germania⁸⁵⁸.

Gradualmente i conflitti fra le due scuole di pensiero si appianano, e lo stesso Rimskij-Korsakov, nonostante abbia una preparazione quasi esclusivamente da autodidatta, nel 1871 è chiamato ad insegnare al Conservatorio di S. Pietroburgo.

Tuttavia, il compositore che, più di tutti, cerca in questi anni di accordare le nuove tendenze filoccidentali della Scuola russa con gli indirizzi più tradizionali è senza dubbio Pëtr Il'ič Čajkovskij, allievo di Anton Rubinštejn: i suoi celebri balletti – *Il lago dei cigni* (1875-76), *La Bella Addormentata* (1889-90) e *Lo Schiaccianoci* (1891-92) – riprendono temi fiabeschi che attraversano i confini delle identità nazionali, per fondersi nel sostrato delle narrazioni popolari e

⁸⁵⁷ Cfr. B. Martyn, *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*, Ashgate Publishing, New York, 1990.

⁸⁵⁸ Cfr. R. Mellace, *Il racconto della musica europea*, cit.

rappresentare, dunque, un elemento di unità che accomuna gli ascoltatori di ogni epoca, provenienza e cultura.

È in questo alveo musicale che si forma Sergej Vasil'evič Rachmaninov, allievo del Conservatorio di Mosca: profondamente legato, soprattutto nella prima parte della sua vita, alle sonorità čajkovskijane, si trova a cavallo tra i due mondi distanti della Russia zarista agli inizi del Novecento e degli Stati Uniti di Franklin Roosevelt nella prima metà dello stesso secolo.

3.3.2 Cenni biografici

Le persone spesso mi dicono (e anche tu nella scorsa lettera): lascia andare questa malinconia – alla tua età e con il tuo talento, è un peccato. Ma tutti dimenticano che oltre ad essere (forse) un talentuoso musicista, sono anche un uomo, come tutti gli altri, che chiede dalla vita le stesse cose che chiedono gli altri⁸⁵⁹.

Così scrive, nel febbraio 1893, Sergej Rachmaninov a Natalja Skalon, sua cara amica.

Raccontare di un compositore, un artista, uno scrittore, significa fare i conti con la sua vita, con le emozioni, i drammi, le gioie, e le possibili tragedie che l'hanno punteggiata, poiché l'uomo e l'artista sono una cosa sola, mai separati. Scrivere di Rachmaninov, tuttavia, si rivela ancor più difficile a causa della parziale mancanza di materiale di ricerca che, naturalmente, non si riscontra quando ci avviciniamo a compositori come Chopin. Questo può essere dovuto ad una iniziale riluttanza dei critici musicologi nell'attribuire i giusti meriti alla carriera del compositore, un giudizio *dissonante* rispetto a quello del grande pubblico che, invece, ha amato i concerti e le opere di Rachmaninov sino alla fine dei suoi giorni. Egli è, certamente, l'ultimo dei pianisti virtuosi che si pongono sulla scia di Franz Liszt, di Robert Schumann, dello stesso Fryderyk Chopin.

Sergej Vasil'evič Rachmaninov, Серге́й Васи́льевич Рахма́нинов, nasce a Oneg, una piccola tenuta di campagna presso Novgorod, il 2 aprile 1873 (20

⁸⁵⁹ S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, Muriwai Books, Plano 2017, Edizione del Kindle, p. 84 (trad. mia).

marzo, per il calendario giuliano), da Vasilij Arkad'evič Rachmaninov e Ljubov Petrovna Butakova. L'aspro paesaggio nordico della Russia segna profondamente la personalità del compositore, influenzando tutta la sua produzione musicale, che tanto attinge alle suggestioni della musica sacra e al suono ricorrente delle campane delle chiese ortodosse.

Un paesaggio del nord della Russia che si estendeva fino a un frastagliato orizzonte, introdotto dall'ampiezza del fiume Volkov; l'odore del fieno appena falciato e il fumo dei falò dei pescatori; una grande casa abbastanza vicina all'antica Novgorod da catturare gli echi delle sue vecchie campane; una famiglia che riempiva la casa di eccitante, piacevole animazione – un padre espansivo e gentile, una madre amorevole ma rigida, il rumore e il galoppo di bambini e cavalli attraverso la vasta superficie di acri, e, più vivida di tutti, una nonna protettiva che difendeva tutte le marachelle e le birichinate di Serjozha dalle punizioni che gli spettavano: queste sono le immagini che Sergej Rachmaninov ricordava sempre quando provava a ricattare il meraviglioso, soleggiato, sfumato ricordo della sua infanzia nella tenuta di Oneg⁸⁶⁰.

La descrizione calzante ed evocativa, che ci restituisce Sergej Bertesson, della fanciullezza di Rachmaninov rende solo parzialmente giustizia alla profonda affezione che il compositore prova verso la sua madrepatria, luogo di gioia e, insieme, di molte sofferenze.

Fin da piccolo, Sergej manifesta una propensione nei confronti dell'arte dei suoni, ereditando un tratto di famiglia: infatti, il nonno paterno «Arkadij Aleksandrovič Rachmaninov [...] prima di abbracciare la carriera nelle armi aveva avuto modo di frequentare i corsi pianistici dati da John Field, significativo modello di riferimento per la cultura musicale russa del periodo proromantico»⁸⁶¹. Ed è proprio con il nonno che inizia a strimpellare al pianoforte, a soli quattro anni. Reso evidente lo spiccato talento musicale del bambino, in famiglia si decide immediatamente di affidarlo ad una giovane diplomata al Conservatorio di S. Pietroburgo, Anna Dmitr'evna Ornazkaja.

⁸⁶⁰ S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 13 (trad. mia).

⁸⁶¹ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, Bardi Editore, Roma 2002, p. 35.

Purtroppo, nel 1882, l'idillio infantile si infrange e, in seguito ad un terribile dissesto finanziario, i Rachmaninov sono costretti a spostarsi a S. Pietroburgo, vendendo tutte le proprietà che Ljubov Petrovna aveva ereditato dal padre, Petr Ivanovič Butakov. Il comportamento libertino di Vasilij Arkad'evič era risaputo e, purtroppo, il trasloco è la goccia che fa traboccare il vaso: lascia la custodia dei figli alla moglie e si separa per sempre dalla famiglia. Sergej ha dieci anni, è il quarto di sei figli (Elena, Sofja – che muore di difterite –, Vladimir, Varvara e Arkadij): la madre riesce ad ottenere una borsa di studio per consentirgli di studiare al Conservatorio di S. Pietroburgo, ma il bambino, scoraggiato dalla tragica situazione familiare, non ha voglia di stare al passo con le lezioni, e gli unici momenti di gioia sono le visite della nonna materna Sofja Aleksandrovna Litvinova-Butakova, che egli chiama affettuosamente 'Babuška', *nonnina*. Rachmaninov trascorre molto tempo insieme a lei, nella tenuta di Borisovo, vicina a Novgorod.

La nonna frequentava le chiese della zona, immancabilmente accompagnata dal nipote. Il tocco delle campane udite a Novgorod, quelle del 'Cremlino' di Novgorod, quelle della Cattedrale, produssero in lui una grandiosa impressione di smarrimento mistico⁸⁶².

In questo luogo d'infanzia, nella più radicata tradizione russa, infatti, ha origine uno dei nuclei emotivi della musica rachmaninoviana. Tuttavia, la nonna non è l'unica figura di riferimento per il giovane compositore: egli, infatti, racconta della sorella Elena come la prima che lo abbia iniziato alla musica di Cajkovskij e al canto⁸⁶³. Purtroppo, però, la ragazza muore precocemente per un'anemia fulminante, lasciando un vuoto immenso nel paesaggio affettivo di Rachmaninov.

Sfortunatamente, i risultati scolastici di Sergej continuano a peggiorare, così Ljubov Petrovna si risolve a chiedere consiglio ad Aleksandr Il'ič Ziloti, cugino del compositore ed ex allievo di Franz Liszt, che gli consiglia di affidarlo alla formazione musicale di Nikolaj Sergeevič Zverev, suo primo maestro. La madre accetta di buon grado: «il sottrarsi di Vasilij Arkad'evič e Liubov' Petrovna alle incombenze strutturalmente correlate alle funzioni dell'insostituibile ruolo

⁸⁶² C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 40.

⁸⁶³ Cfr. D. Bertotti, *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, L'Epos, Palermo 2006.

genitoriale cagiona traumaticamente il patema emotivo riflessosi in uno smarrimento dei fattori centrali di stabilità del microcosmo affettivo rachmaninoviano»⁸⁶⁴.

Il giovanissimo compositore, all'età di dodici anni, sale sul treno per Mosca, salutandolo tristemente la sua amata nonna e regalando una nuova svolta alla sua vita. Zverev, infatti, come riferisce Sergej Bertesson, è un eccellente ma severissimo insegnante di pianoforte, già allievo di Dubuque ed Henselt. Egli, in una piccola tenuta a Mosca, accoglie alcuni studenti, concedendo talvolta la possibilità a chi sia molto povero, ma anche molto talentuoso, di divenire suo pupillo senza pagare alcuna spesa. Gli anni a Mosca formano il musicista Rachmaninov⁸⁶⁵, complice anche la varietà di proposte culturali che Zverev offre ai suoi studenti: concerti, teatri drammatici e musei, in aggiunta, naturalmente, ad una continua e instancabile pratica quotidiana al pianoforte. Zverev controlla inflessibilmente che ognuno degli allievi si eserciti almeno tre ore al giorno. Uno dei compagni con cui Rachmaninov condivide tutto, Matvej Leontevič Presman, scrive riferendosi all'amico: «come se fosse ieri ricordo come egli crescesse piuttosto pensieroso, perfino cupo»⁸⁶⁶. I momenti più piacevoli della permanenza da Zverev sono dati dai piccoli concerti che lo stesso insegnante organizza, permettendo ai suoi pupilli di esibirsi davanti a figure imponenti del mondo musicale russo come Arenskij, Cajkovskij, Tanev. Parecchi anni dopo, il compositore dirà in un'intervista:

Non posso descrivere adeguatamente quale spinta per la nostra ambizione costituissero questa possibilità di suonare per i più grandi musicisti a Mosca, e di ascoltare le loro gentili critiche – né quanto fosse stimolante per il nostro entusiasmo⁸⁶⁷.

In questo periodo, inoltre, accanto alle lezioni di Zverev, Rachmaninov lavora duramente per l'ammissione al Conservatorio di Mosca, passando a pieni voti, nel

⁸⁶⁴ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 44.

⁸⁶⁵ Cfr. S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit.

⁸⁶⁶ *Ivi*, p. 30 (trad. mia).

⁸⁶⁷ *Ivi*, p. 26 (trad. mia).

1888, l'esame a cui presenza anche Cajkovskij e venendo ammesso alla classe di contrappunto tenuta da Taneev. Come riporta anche Davide Bertotti,

tornò al Conservatorio nelle classi di Ziloti (pianoforte), Taneev (contrappunto) e Arenskij (teoria speciale); solo più formalmente ospite di Zverev, era tornato felice e giocherellone: si divertiva persino a scherzare con Taneev, lavorando il meno possibile e divertendosi con un altro compagno appena conosciuto, Aleksandr Nicolaevič Skrjabin.

Il giovane pianista e compositore, dunque, si forma proprio nel crogiolo della musica russa, prendendo lezioni dai più celebri musicisti, assorbendo e custodendo l'atmosfera brillante e favolosa che, in quel momento, si respirava a Mosca: questi sono anni che segneranno profondamente la crescita umana e artistica di Rachmaninov, il quale sarà sempre legato alla musica di Cajkovskij, soprattutto nella prima parte della sua carriera compositiva: le sue opere riflettono piuttosto chiaramente gli echi grandiosi delle melodie dei balletti.

Purtroppo, però, l'apparente serenità è rovinata a causa di un serio litigio con il suo mentore: il desiderio di comporre, che aumenta di intensità in maniera proporzionale all'avanzare dei suoi studi, spinge Rachmaninov a chiedere a Zverev maggiore tempo da dedicare alle sue opere. Non sono ben chiare le circostanze della rottura, ma sappiamo che il pianista è costretto ad abbandonare la tenuta: solo e sconfortato, viene accolto dalle amorevoli cure della zia materna Varvara Arkad'evna Satina, che offre al nipote il calore di una casa e di una famiglia.

La mancanza delle figure genitoriali pesa ora più che mai: D'Antoni ricorda, a tal proposito, che «il trauma dell'abbandono da parte di entrambi i genitori, subito in giovanissima età, rappresentò per l'artista il movente della perdita dei valori più elementari relativi alla vita psichico-affettiva dell'individuo, l'ethos della famiglia»⁸⁶⁸.

Le cure amorevoli dei Satin, tuttavia, riescono a colmare parzialmente il vuoto affettivo lasciato dai suoi cari, soprattutto quando, durante l'estate, partono insieme ai figli e a Rachmaninov alla volta di Ivanovka, una tenuta a poco più di

⁸⁶⁸ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 316.

cinquecento chilometri a sud-est di Mosca, un altro luogo carissimo alla memoria del musicista. Egli, infatti, riferendosi a quei momenti della sua adolescenza, ricorda:

mi affezionai a questo vasto paesaggio e, lontano da esso, mi ritrovavo a provare nostalgia, perché Ivanovka offriva l'atmosfera di quiete che il duro lavoro richiede – almeno, per me [...]. Questa steppa era come un mare infinito dove le acque sono, in realtà, sconfinati campi di grano, segale, avena, che si allungano di orizzonte in orizzonte. L'aria di mare è spesso decantata, ma quanto adoro di più l'aria della steppa, con il suo aroma di terra e ogni cosa che cresce e sboccia – e non c'è nessuna barca ondeggiante sotto di te⁸⁶⁹.

Le meravigliose parole del compositore tratteggiano chiaramente l'affetto incondizionato per quella landa della Russia, che diventa per lui nutrimento, luogo di quiete dove poter comporre, pace dalla frenesia della vita cittadina, angolo di conforto dalle angosce della vita. La musica di Rachmaninov sarà per sempre legata a questo posto felice, ed egli richiamerà i periodi ad Ivanovka come i ricordi più preziosi. Davide Bertotti, a tal proposito, quando riferisce degli anni di Rachmaninov al Teatro Bol'soj come direttore, osserva che

ciò che più lo angustiava era il dover lasciare Ivanovka a fine agosto e tornare a Mosca («mezza disgrazia») e al Bol'soj («totale disgrazia»): il contatto con la natura della campagna russa, che fin da bambino lo aveva stretto a sé, sarà sempre profondamente presente in lui: essa costituiva le radici materiali e spirituali dalle quali un giorno egli, come milioni di europei, sarebbe stato strappato⁸⁷⁰.

Tuttavia, anche sul 'fronte conservatorio', avvengono dei cambiamenti: nel 1891 si rompono i rapporti tra il direttore Safonov e Ziloti. Poiché tale situazione avrebbe determinato l'abbandono dell'insegnamento al conservatorio di Mosca da parte di quest'ultimo, Rachmaninov chiede al direttore di anticipare l'esame annuale di passaggio, superandolo brillantemente.

⁸⁶⁹ S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 47 (trad. mia).

⁸⁷⁰ D. Bertotti, *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, cit., p. 56.

Fa lo stesso anche l'anno dopo, poiché ormai insofferente all'ambiente musicale di Mosca, e chiede ad Arenskij di anticipare l'esame di diploma, che si tiene nel maggio del 1892, e durante il quale Rachmaninov compone *Aleko*, una sinfonia ispirata al poema *I gitani* di Aleksandr Sergeevič Puškin. La composizione lascia tutti esterrefatti, assicurandogli la Gran Medaglia d'Oro e il perdono di Zverev; *Aleko* è, inoltre, inserita nella nuova stagione del Teatro Bol'šoj: la carriera musicale del compositore russo sembra decollare molto in fretta. A tale periodo compositivo risalgono anche i *Morceaux de Fantaisie* op. 3, i quali rappresentano l'inizio di una fase di maturazione espressiva che «segnò i motivi di un'evoluzione di segno positivo nella situazione psicologica congruente alla sfera emozionale del compositore»⁸⁷¹.

Tuttavia, la perenne insoddisfazione rispetto ai suoi brani lo porta, a seguito dell'esecuzione a teatro della *Prima Sinfonia*, giudicata disastrosa, ad una progressiva depressione: «dopo quella sinfonia non composi più nulla per quasi tre anni. Ero come uno che avesse subito un lungo colpo e che per lungo tempo avesse perduto l'uso della testa e delle mani»⁸⁷². E, ancora, D'Antoni riporta:

dal 1896 l'espressione della creatività di Rachmaninov acquisisce una connotazione divergente rispetto al carattere di immediatezza che si riscontra nella sua prima produzione. Alla maturata consapevolezza stilistica viene a corrispondere la definizione di una severa e imprescindibile coscienza autocritica⁸⁷³.

Sono le cure del dottor Nikolaj Dahl, psicologo e violinista, a restituirgli la lucidità e il riposo mentale necessari per riprendere l'attività di composizione, e a regalargli un vigore che fluisce tutto nel *Secondo Concerto* op. 18.

Dopo la lunga depressione, per il musicista inizia un periodo felice: il 29 aprile 1902 convola a nozze con la cugina Natalja Satina; riceve, inoltre, un incarico come direttore al Teatro Bol'šoj per alcuni mesi, grazie al quale stringe una solida amicizia con Fëdor Fëdorovič Šaljapin, celebre basso. Sergej Bertesson ricorda, a tal proposito:

⁸⁷¹ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 54.

⁸⁷² D. Bertotti, *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, cit., p. 42.

⁸⁷³ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 55.

Šaljapin incendiava Rachmaninov, e Rachmaninov incendiava Šaljapin; e questi due, esortandosi a vicenda, facevano miracoli. Questa non era musica o canto che qualcuno conoscesse già: era l'estasi ispirata di due grandi artisti⁸⁷⁴.

Tuttavia, anche questa fase della vita non sarà priva di dolori per Rachmaninov, che verrà privato della figura paterna, la quale, nonostante le frequenti delusioni, era pur sempre un'icona portante dell'orizzonte affettivo del compositore⁸⁷⁵.

Nel 1906 è chiamato a Dresda per lavoro, e i Rachmaninov si trasferiscono tutti insieme nella città tedesca, restandovi per circa tre anni. La nascita delle due figlie, Irina e Tatiana, arreca una gioia immensa alla vita del compositore; egli ne parla descrivendole come due bambine molto diverse, ma 'dalla voce potente': una più frenetica, l'altra taciturna ma 'con un urlo potente come un tuono'⁸⁷⁶.

Nel 1909, Rachmaninov conduce il suo primo tour negli Stati Uniti, non conservando alcun bel ricordo del Nuovo Mondo, un luogo in cui gli impresari si affannano a sommergerlo di concerti su concerti: al compositore sembra di essere completamente alterato nella sua individualità. Il critico Richard Aldrich, infatti, del Rachmaninov pianista «lodava solo “la tecnica altamente sviluppata” e le “grandi risorse espressive ricavate dallo strumento, benché bellezza e varietà di suono non risaltino frequentemente fra queste”»⁸⁷⁷. È evidente, dunque, una delle tendenze più comuni dei critici musicali americani del tempo: da un lato, la cieca adorazione della tecnica in sé, dall'altro l'ammirazione per il “bel suono”.

Nel 1910, alla morte del suocero, Ivanovka diventa di proprietà del compositore: egli ama profondamente investirvi il suo tempo, rimboccandosi le maniche e vestendo i panni dell'agricoltore; ma è anche figlio della sua epoca e cede al fascino delle nuove invenzioni: grazie ai proventi dei concerti americani, infatti, compra la sua amata automobile, battezzata *Loreley*.

Intanto, sopraggiunge la Grande Guerra, la situazione in Russia diventa spinosa, e la concentrazione del compositore ne risente gravemente: «dall'inizio della guerra il mio lavoro è ad un punto morto. Niente funziona, e tutto sembra

⁸⁷⁴ S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 160 (trad. mia).

⁸⁷⁵ Cfr. C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit.

⁸⁷⁶ Cfr. D. Bertotti, *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, cit.

⁸⁷⁷ *Ivi*, p. 71.

repellente quanto può esserlo»⁸⁷⁸. I gusti musicali stanno cambiando, si assiste ad un'evoluzione progressiva delle trame artistiche di questo periodo: Rachmaninov viene sempre più spesso *accusato*, dai critici musicali, di adottare ancora un atteggiamento troppo conservatore, da 'ultimo dei Mohicani', di ignorare le nuove tendenze musicali, di essere uno degli ultimi epigoni di Cajkovskij.

Claudio D'Antoni osserva:

Rachmaninov, in carriera da diciassette anni, intuiva le nuove problematiche da relazionare alle rinnovate esigenze del mercato artistico. Avvertiva, soprattutto, il peso dello spostamento dei parametri estetici verso una concezione del gusto che difficilmente gli avrebbe consentito di riportare un apprezzamento di entità paragonabile a quello riscosso negli anni precedenti⁸⁷⁹.

Finita la guerra, le circostanze politiche e sociali in cui versa la Russia iniziano a peggiorare sempre di più, rendendo la vita nel Paese estremamente pericolosa: il potere dei Romanov viene rovesciato. Rachmaninov e i suoi familiari, dunque, non impiegano molto tempo a comprendere la dolorosa necessità di abbandonare l'amata patria. In una lettera a Morozov, prima di partire per Dresda, Rachmaninov aveva scritto: «posso vivere all'estero, se riesco a controllare la mia nostalgia per la Russia»⁸⁸⁰.

Tre settimane dopo la Rivoluzione, il pianista riceve un invito per un tour nei dintorni di Stoccolma e, cogliendo la palla al balzo, decide di partire immediatamente insieme alla famiglia. I Rachmaninov lasciano per sempre la Russia, il 23 dicembre 1917: solo Sofja Satina si reca a salutarli alla stazione, e Saljapin manda un pacco di caviale per il viaggio. Essi arrivano a Stoccolma il pomeriggio della Vigilia di Natale. Il compositore non porta con sé altro che una piccola valigia con pochi spartiti.

Gli ultimi pezzi che compose in Russia sono datati 14 e 15 novembre 1917. Uno è una bozza di 63 battute, un velocissimo, irresistibile ritmo che

⁸⁷⁸ S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 268 (trad. mia).

⁸⁷⁹ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 75.

⁸⁸⁰ *Rachmaninov a Morozov*, (27 aprile 1906), TT, in *Ivi*.

suona come un disperato desiderio di aprirsi un varco in un'altra vita – un brano di musica che più tardi fu soprannominato “Orient Express”⁸⁸¹.

Appena giunto nel nuovo paese, Rachmaninov deve fare in conti con la difficoltà di sostenere l'intera famiglia attraverso il suo lavoro. Per tale motivo, è inizialmente combattuto dalla possibilità di continuare a comporre, oppure curvare la sua carriera in modo da dedicare le proprie energie al pianoforte come virtuoso, consapevole, in tal modo, di privare tempo alla sua attività compositiva. A malincuore, deve propendere per la seconda possibilità, che lo costringe a costruirsi un repertorio di diversi autori e a recuperare la pratica pianistica più strettamente “tecnica”. È in questi anni che si costituisce il nucleo pulsante del ‘Rachmaninov pianista’ che ci consegnano le fotografie, le interviste, le registrazioni su vinile.

Al pianoforte Rachmaninov appariva assolutamente poco coinvolto – il suo corpo immobile, tutto era eseguito con gli avambracci e le dita. Prestava grande attenzione alla forma della linea melodica, alla quale si avvicinava con un senso di libertà non manierata. Il suo timbro aveva un'ampiezza enorme, dal bel cantato al tuonante all'acuto. Curiosamente, aveva mani davvero grandi ed era in grado di coprire un intervallo di tredici note sulla tastiera⁸⁸².

Così, all'età di quarantacinque anni, Rachmaninov si immerge nella sua carriera pianistica come un giovane e talentuoso musicista. Molti anni più tardi, però, dirà in un'intervista a Hugh Evelyn Wortham, del «Daily Telegraph»: «alcuni pianisti dicono che sono schiavi del loro strumento. Se io sono uno schiavo, tutto ciò che posso dire è – ho davvero un padrone gentile»⁸⁸³.

⁸⁸¹ S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 290 (trad. mia).

⁸⁸² M. Radiushina, *A Performer's Perspective on the Technical Challenges and Interpretive Aspects of Sergei Rachmaninoff's Etudes-Tableaux Opus 39*, Tesi di Laurea, University of Miami, 2009, p. 4, reperibile in https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/202, (trad. mia).

⁸⁸³ H. E. Wortham, in «Daily Telegraph», April 29, 1933, in S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 412 (trad. mia); cfr. R. E. Cunningham, Jr, *Sergei Rachmaninoff. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport, 2001.

Il 10 novembre 1918 i Rachmaninov giungono a New York accolti da una folla esaltata di musicisti allo Scherry-Netherlands Hotel: inizia un'altra era della vita del compositore, fatta di tour e intense stagioni concertistiche.

La vita in America per il musicista russo non è sempre facile, poiché il pubblico non riesce subito ad abituarsi a questo gigante pianista che siede impassibile al pianoforte e, dopo la fine di un brano, attende in modo serio che gli applausi siano calati per riprendere il concerto. Nel 1920 il critico Pitts Sanborc, sul «Telegram» mostra evidentemente di non gradire *Le campane*, opera cantata diretta a New York dal maestro Leopold Stokowski: «questa musica manca moltissimo di invenzione, ritmica o melodica. I mezzi impiegati sono giganteschi ma il risultato è banale»⁸⁸⁴. Chiaramente, gli ascoltatori americani sono abituati ad una musica che predilige l'aspetto tecnico, virtuosistico; Davide Bertotti sottolinea come Russia e Stati Uniti, musicalmente parlando, fossero davvero divisi da un oceano: la prima, seppur con le sue eccezioni, vive in quegli anni l'ascolto come un'immersione emotiva, un contatto con l'intima essenza del compositore, un momento raccolto, mentre il pubblico americano è abbagliato dalla continua proposta di celebri artisti che tengono concerti nelle sale delle più importanti città, ricercando sterilmente la novità fine a sé stessa⁸⁸⁵.

Anche l'America, tuttavia, impara ad amare Rachmaninov, ed una delle prime attestazioni di stima sarà l'attribuzione del titolo di "Dottore in Musica", conferitogli il 24 gennaio 1922 nella città di Lincoln.

In questi anni, egli perde anche l'ultimo punto di riferimento genitoriale, dal quale ormai lo divide un intero oceano: è il 1929 quando gli giunge la notizia della morte della madre, rimasta a vivere a Novgorod. Riporta Claudio D'Antoni:

fin dai primi successi aveva provveduto al suo sostentamento, ma più volte ritenne di puntualizzare di aver dato corso a rapporti formali solo per una sorta di obbligo morale. Molti anni prima il suo abbandono era stato solo l'ultimo atto di una situazione familiare compromessa, che ebbe il

⁸⁸⁴ D. Bertotti, *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, cit., p. 107.

⁸⁸⁵ Cfr. *Ivi*.

drammatico risvolto di togliere ad un ragazzo straordinariamente promettente [...] il diritto più elementare degli affetti familiari⁸⁸⁶.

La nostalgia per la madrepatria, intanto, si fa sentire più forte che mai:

“Non potrai mai conoscere”, disse, “le emozioni di un uomo che non ha una casa. forse nessun altro può comprendere la nostalgia senza speranza di noi vecchi russi... anche l’aria nel vostro paese è diversa. No, non riesco a dire in che modo”⁸⁸⁷.

Le parole di Rachmaninov, intervistato per l’«Evening Post» durante le vacanze natalizie del 1933, ci riportano all’amore sconfinato che il compositore percepisce nei confronti dell’amata Russia, costretto a una lontananza forzata da essa. Riesce, però, a crearsi un piccolo cenacolo di amici connazionali che gli rammenti il Paese d’origine: avendo acquistato una casa in Riverside Drive a New York, la rende luogo d’accoglienza per qualsiasi russo passi di lì⁸⁸⁸. Gli anni Trenta, tuttavia, sono anni difficili,

Fëdor Fëdorovič Šaljapin venne privato del titolo di ‘Artista del popolo’. Dieci giorni dopo, i vertici dei Conservatori di Leningrado e di Mosca decretarono il divieto dello studio e dell’esecuzione di tutte le composizioni di Rachmaninov. L’impatto psicologico fu disastroso, e, confusamente, tentando di reagire, il musicista scrisse al Dipartimento di Stato per invitare il Governo Americano a boicottare l’acquisto di merci sovietiche. Con ciò, ogni residuo legame con la Russia veniva rescisso definitivamente⁸⁸⁹.

Il compositore si sente rifiutato, respinto dalla sua amata madrepatria e, pur non avendo quasi mai preso parte a questioni politiche, il 16 gennaio 1931 firma, insieme ad alcuni connazionali, una lettera furiosa in cui si sottolinea l’indicibile tortura a cui i sovietici stanno sottoponendo il popolo russo da oltre tredici anni⁸⁹⁰.

⁸⁸⁶ C. A. D’Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 89.

⁸⁸⁷ *Rachmaninov a M. Trubnikova*, (11 ottobre 1933), ZA, in S. Bertesson, *Sergej Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 419 (trad. mia).

⁸⁸⁸ Cfr. D. Bertotti, *Sergej Vasil’evič Rachmaninov*, cit.

⁸⁸⁹ C. A. D’Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 95.

⁸⁹⁰ Cfr. D. Bertotti, *Sergej Vasil’evič Rachmaninov*, cit.

Essere così lontano dalla propria terra, non solo con il corpo ma con il cuore, getta Rachmaninov in uno stato di malinconia, amarezza e abbattimento psicologico: «solo un posto è chiuso per me, e quello è il mio paese – la Russia»⁸⁹¹. Molto spesso, negli anni trascorsi negli Stati Uniti, Rachmaninov dirà di non riuscire più a comporre come prima, attribuendo la colpa di tale sterilità proprio alla lontananza dalla sua Ivanovka, luogo di pace in cui la mente poteva riposare e spaziare, solcando nuovi orizzonti. Egli riesce a ritrovare parzialmente la quiete tanto agognata acquistando un terreno edificabile in Svizzera, sulle sponde del lago di Lucerna, dove costruirà Villa Senar, la nuova residenza estiva della sua famiglia.

L'incombere del Secondo conflitto mondiale non migliora l'umore e la profonda sensazione di nostalgia del compositore, che, alla notizia dell'ingresso delle armate tedesche in Russia, ricade in uno stato di angoscia depressiva. Perciò, decide di contribuire alla causa, trasferendo i proventi dei concerti al sostegno dell'Armata Rossa⁸⁹².

Questo sarà anche il periodo di composizione di uno dei suoi brani più apprezzati e meglio orchestrati, la *Rapsodia su un Tema di Paganini* op. 43; il suo successo come virtuoso pianista, poi, è indiscusso, «ovunque ormai suonasse, Rachmaninov era salutato come un re del pianoforte, uno dei pochi leggendari giganti sopravvissuti di un'epoca musicale gloriosa»⁸⁹³, alla stregua di Liszt o di Schumann.

L'avvento della Guerra costringe, tuttavia, Rachmaninov a rifugiarsi negli Stati Uniti, abbandonando quel nido di pace e felicità che ormai era divenuta Villa Senar. In una lettera all'amico Somov, scrive:

Sono un uomo debole! Amo moltissimo la mia Senar. Ogni volta che il sole spunta, cammino nel giardino e penso, “Dio, che bello – se solo la

⁸⁹¹ S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 383 (trad. mia).

⁸⁹² Cfr. C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit.; cfr. V. Seroff, *Rachmaninoff*, Robert Laffont, Paris, 1954.

⁸⁹³ D. Bertotti, *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, cit., p. 178.

guerra non arrivasse”. – Ma adesso abbiamo un sole davvero pallido. Molto pallido! Il tempo è hitleriano!...⁸⁹⁴

E, qualche tempo dopo, riporta in un'intervista: «la musica può vincere dove c'è pace e quiete – come qui»⁸⁹⁵.

La salute del compositore inizia purtroppo a declinare, anche a causa del continuo stress a cui è sottoposto per i tour massacranti in giro per l'America e l'Europa: soffre di pressione alta e sclerosi e avrebbe bisogno di molto riposo. Intanto, in Russia egli ha riacquisito tanto credito che i suoi vecchi amici e sostenitori stanno organizzando grandi festeggiamenti in vista del suo settantesimo compleanno:

Caro Sergej Vasil'evič! Nel giorno del tuo settantesimo anniversario l'Unione dei Compositori Sovietici ti manda calorose congratulazioni e cordiali auguri di buon umore, forza e salute per molti anni a venire. Ti salutiamo come compositore del quale la cultura musicale russa è orgogliosa, il più grande pianista, un brillante conduttore e uomo pubblico che in questi tempi ha mostrato sentimenti patriottici che hanno trovato riscontro nel cuore di ogni cittadino russo. Ti salutiamo come un creatore di opere musicali penetranti nella loro profondità ed espressività. I tuoi concerti per pianoforte e le tue sinfonie, le tue opere da camera, le canzoni e le altre composizioni sono spesso suonate nell'Unione Sovietica, e il pubblico qui guarda con grande attenzione la tua attività compositiva ed è fiero dei tuoi trionfi⁸⁹⁶.

Purtroppo Rachmaninov non potrà mai leggere questa lettera, poiché la sua salute fisica, nel marzo del 1943, peggiora precipitosamente, portandolo alla morte la notte del 27.

Dopo la scomparsa, la sua fortuna in Russia cresce sempre più, fino ad essere considerato uno dei compositori che più intensamente riesce ad incarnare il vero

⁸⁹⁴ *Rachmaninov a Somov*, 20 maggio 1939 in S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 486 (trad. mia).

⁸⁹⁵ R. McLauchlin, «Detroit News», 15 ottobre 1940; V. Spence, «Havana PM», 8 gennaio 1941, in *Ivi*, p. 508 (trad. mia).

⁸⁹⁶ *Ivi*, p. 537 (trad. mia).

spirito del proprio Paese. Oggi, nella sua madrepatria, è celebrato come uno dei maggiori musicisti, legato alla tradizione di Čajkovskij e Prokof'ev⁸⁹⁷.

3.3.3 Perché Rachmaninov?

La scelta di analizzare la musica di un pianista e compositore come Rachmaninov è intimamente connessa alla possibilità di una lettura pedagogica, veicolo di contenuti che aiutino il soggetto a recuperare una dimensione introspettiva dell'ascolto, foriera di nuove aperture, orizzonti inediti da scoprire.

Poiché il 'senso' della musica non è soggetto alle inferenze del pensiero conscio, Rachmaninov si avvale consapevolmente di un mezzo espressivo che agisce sul primario livello sensoriale per rimandare al livello di un più elevato mondo d'idee, antecedente alla logica del pensiero conscio, origine e termine del tortuoso processo della comunicazione artistica⁸⁹⁸.

La musica diventa per il musicista russo, dunque, un prezioso contenitore di emozioni, le quali sono sovente elaborate in maniera inconscia dalla mente e poi liberate come un flusso inarrestabile nella *gabbia* delle note, simboli significanti che regalano una forma al denso, confuso agglomerato emotivo del compositore, prima, e dell'ascoltatore, poi.

Come evidenzia Claudio D'Antoni, infatti, «la forma sorge come *predeterminazione dei limiti entro i quali l'espressione può espandersi*»⁸⁹⁹. Risulta chiaro, dunque, come sia proprio il profondo valore espressivo attribuito ai suoi brani, quali finestre sui sentimenti personali, a designare la sua musica, in un'ottica poetica che risente dell'eredità romantica e della concezione dell'arte dei suoni come manifestazione dell'*infinito* umano. A tal proposito, durante un'intervista a Parigi, esprimendo un'opinione sulla musica in radio, afferma:

credo che non si dovrebbe stare troppo comodi mentre si ascolta grande musica. Per apprezzare la buona musica, si deve essere mentalmente svegli ed emozionalmente ricettivi. Non puoi esserlo quando sei seduto a casa, con i piedi sulla sedia. No, ascoltare musica è più faticoso di così. La musica è

⁸⁹⁷ Cfr. R. E. Cunningham, Jr, *Sergei Rachmaninoff. A Bio-Bibliography*, cit.

⁸⁹⁸ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 28.

⁸⁹⁹ *Ivi*, p. 29 (c.vo mio).

come la poesia; è una passione e un problema. Non puoi apprezzarla e capirla meramente sedendo fermo e lasciando che impregni le tue orecchie⁹⁰⁰.

La musica è emozione, scava impietosamente nelle pieghe dell'individuo e ne costituisce la parte più problematica eppure più vera, intima. Per tale motivo, secondo Rachmaninov, è necessario dedicarsi all'ascolto con dedizione, immergendosi in essa e cogliendone suggestioni e impressioni. Essa non è un processo semplicistico che sgorga dalla mente del compositore senza difficoltà o filtri: è un fiume in piena che raccoglie la profonda intimità delle sensazioni irrazionali e la *traduce* in suoni e simboli intelligibili, capaci di racchiudere un intero universo emozionale.

D'Antoni, che indaga a fondo questo aspetto della musica rachmaninoviana, osserva come

la portata dell'intrinseca capacità di simbolizzazione della musica è circoscritta al campo degli stati emozionali. Estendendone l'ambito dall'oggettualità concreta all'inconscio altrimenti non condivisibile, si accompagna alla gestualità e alla parola, fornendo il surrogato conscio di stati emozionali non rappresentabili⁹⁰¹.

Nonostante la critica abbia spesso accusato il musicista russo di manierismo, è chiaro che il processo musicale creativo per Rachmaninov è una linea che avanza per slanci, cesure, riflussi, e che rifiuta completamente qualsiasi visione superficiale⁹⁰². Del resto, anche colleghi e amici hanno sempre riconosciuto la sua immensa sensibilità: «il suo valore e la sua potenza come pianista e come direttore risiedono nella sua immaginazione, nella sua percezione interiore dell'immagine musicale originale»⁹⁰³.

⁹⁰⁰ «New York Times», 23 dicembre 1928, in S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 358 (trad. mia).

⁹⁰¹ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 172.

⁹⁰² Cfr. J. Doti, *L'apprendistato e il debutto operistico di Sergej Rachmaninov*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna – Alma Mater Studiorum, 2014 reperito in http://amsdottorato.unibo.it/6576/1/Doti_Jacopo_tesi.pdf (ultima consultazione 13.04.2021).

⁹⁰³ N. K. Medtner, «Rossia i Slavjanstvo», 1 maggio 1921, in D. Bertotti, *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, cit., p. 157.

La carriera musicale di Rachmaninov può essere suddivisa, generalmente, in tre grandi periodi: il primo termina con la pubblicazione di *Aleko*, eseguita al Teatro Bol'shoj di Mosca nel 1892. Segue un momento di grande depressione e sterilità produttiva per il compositore, superato, come già riportato in precedenza, grazie all'aiuto del dott. Dahl; il secondo periodo compositivo, infatti, regala al pubblico alcune delle opere più celebri della maturità: il *Secondo concerto* op. 18, la *Seconda sinfonia* op. 27, il *Terzo concerto* op. 30, i *Preludi* op. 23 e op. 32, gli *Études-tableaux* op. 33 e op. 39.

L'inizio della terza fase può essere individuato nel momento in cui il musicista russo emigra negli Stati Uniti, avviando una stagione di concerti quasi ininterrotti i quali, naturalmente, incidono sulla produzione musicale, che si dirada considerevolmente: la *Rapsodia su un tema di Paganini* op. 43 è certamente il brano più significativo che attribuiamo a questi anni⁹⁰⁴.

Lo stesso compositore, durante un'intervista pubblicata nei primi anni del Novecento, sulla *Russkaya Muzykalnaya Gazeta*, rimarca:

l'intero periodo della mia attività musicale finora – circa ventiquattro anni – può essere diviso, grosso modo, in tre momenti, approssimativamente di otto anni ciascuno, di composizione, concerti e direzione. Quando faccio concerti non riesco a comporre... quando mi sento ispirato per scrivere musica, devo concentrarmi su quello – non posso toccare il pianoforte. Quando dirigo non posso né comporre né fare concerti. Altri musicisti possono essere più fortunati a tal riguardo; ma io devo concentrarmi così tanto sulla sola cosa che faccio che questo non sembra permettermi di intraprendere qualcos'altro⁹⁰⁵.

In numerose occasioni, è stato chiesto a Rachmaninov di definire la musica, di descrivere quale potenza generasse nel suo animo e da cosa, a sua volta, fosse animata. In una lettera a Walter Koons, egli scrive:

⁹⁰⁴ Cfr. B. Martyn, *Rachmaninov: composer, pianist, conductor*, cit.

⁹⁰⁵ Engel, in *Ruskiye Vedomosti*, March 20, 1905; FM; Nashi Dni, 2/15 febbraio 1905; reprinted in *Russkaya Muzykalnaya Gazeta*, n. 7, 1905 (tradotto da N. Slonimsky), in S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 163 (trad. mia).

Cos'è la musica? Come può una persona definirla? La musica è una quieta notte al chiaro di luna, un fruscio di foglie estivo. La musica è il distante scampanio delle campane al vespro! La musica nasce solo nel cuore e fa appello solo al cuore; è amore! Sorella della Musica è la Poesia, e sua madre è il Dolore!⁹⁰⁶

Il cuore è, dunque, il centro pulsante della produzione musicale di Rachmaninov, il nucleo vivo e autentico delle sue composizioni: affinché la musica possa dirsi tale, è impossibile prescindere da questa essenziale caratteristica, tanto che, alcuni anni più tardi, egli dirà della musica moderna:

Il nuovo genere di musica sembra venire non dal cuore, ma dalla testa. I compositori pensano piuttosto che sentire. Non hanno la capacità di far “esultare” le loro opere [...]. [La musica moderna] invecchia quasi appena nata, perché viene contaminata dal marciume⁹⁰⁷.

La vera musica, invece, è compagna inseparabile di chi compone, diventa *espressione tonale* dei pensieri del musicista, quasi che egli non possa formularli in modo conscio se non attraverso frasi musicali, manifestazione della sua essenza più intima. Nel 1941, in un'intervista con David Ewen sull'«Etude», Rachmaninov sottolinea ancora una volta il ruolo essenziale che l'attività da compositore occupa nella sua vita: questa connessione così profonda, radicata, che egli percepisce con la sua musica si riflette anche nelle modalità di esecuzione che, secondo il musicista russo, devono raggiungere un punto culminante di purezza espressiva. Infatti, scrive:

“Non hai notato che ho mancato il punto? Non capisci – ho lasciato che il punto sfuggisse!” In un'occasione successiva spiegò che ogni brano che suonava era modellato attorno al suo punto culminante: l'intera massa dei suoni deve essere misurata così, la profondità e il potere di ogni suono deve essere dato con tanta purezza e gradualità che quel picco è raggiunto con

⁹⁰⁶ A Walter E. Koons (1932), in *ivi*, p. 406 (trad. mia).

⁹⁰⁷ A Leonard Liebling (1943), «Musical Courier», 5 aprile, in *ivi*, p. 490 (trad. mia).

un'apparenza di grande naturalezza, nonostante il suo raggiungimento sia in realtà l'arte più alta⁹⁰⁸.

Tali sono le parole che utilizza in una lettera alla poetessa Marietta Šaginjan, e che incarnano mirabilmente l'intimo dramma vissuto dal compositore, nei momenti in cui non riesce a veicolare le giuste emozioni, l'adeguata intensità comunicativa attraverso i suoi brani. Entrare in contatto con la sua musica è, per l'ascoltatore, un'esperienza di grande vividezza e potenza, poiché essa è contenitore del mondo interiore di Rachmaninov, dei suoi sogni, dei suoi desideri, dei pensieri inconsci, delle paure recondite. L'ascoltatore può specchiarsi in questi *segreti* angoli sonori e riconoscersi, percepirsi vicino ad un uomo che ha provato a rendere in forma intelligibile il suo stesso groviglio di sensazioni, emozioni, sussulti interiori. Ascoltare i brani di Rachmaninov è quasi come leggere un diario intimo, che racconta, ricorda, richiama alla mente:

la musica, secondo me, deve essere espressione della complessa personalità del compositore. La musica deve esprimere il paese di nascita del compositore, i suoi amori, la sua religiosità, i libri che l'hanno influenzato, le pitture che ama. Deve essere la somma totale delle sue esperienze⁹⁰⁹.

Il flusso emotivo che racchiude nelle sue opere è, infatti, sempre profondamente legato a quel sentimento di nostalgia e delicata tristezza nei confronti della sua terra: una malinconia lieve e senza fine intride le pagine musicali del compositore, rivelandosi quale sorgente primaria della quale si nutre la sua vena creativa. Tale malinconia, naturalmente, se all'inizio era legata alla mancanza dei luoghi natali della città di Novgorod, con gli anni si trasforma in nostalgia per la madrepatria, lasciata alla fine del 1917 e, da allora, mai più ritrovata. Rachmaninov confessa all'«Evening Post» che «non si possono conoscere [...] i sentimenti di un uomo che non ha patria. Forse nessun altro può comprendere la disperata nostalgia di casa di noi vecchi russi... Anche l'aria nel

⁹⁰⁸ A Marietta Šaginjan, in *ivi*, p. 275 (trad. mia).

⁹⁰⁹ B. Cerchio, *Sergej Rachmaninov*, in A. Basso (a c. di), *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti*, Le Biografie, Vol. VI, UTET, Torino 1999, p. 200.

vostro paese è diversa. No, non riesco a dire in che modo»⁹¹⁰. Questo nucleo emozionale è presente, in filigrana, in tutta la musica rachmaninoviana, e si acuisce con la partenza per l'America, tanto che egli, in alcune lettere alla poetessa Šaginjan si definisce 'soul-sick'⁹¹¹. Più di tutto, al compositore manca il suono delle campane, che richiama spesso all'interno dei suoi brani e al quale dedica un'opera, *Le campane* op. 35, nel 1913.

Tutta la mia vita ho tratto piacere nel differenziare lo spirito e la musica delle campane che scampanano lietamente e rintoccano a lutto. Questo amore per le campane è innato in ogni russo. Uno dei miei più cari ricordi d'infanzia è connesso con le quattro note delle grandi campane della cattedrale di S. Sofia di Novgorod, che spesso udivo quando mia nonna mi portava in chiesa in città nei giorni di festa [...]. Ho sempre associato ad esse l'idea delle lacrime [...]. Se ho avuto un qualche successo nel far vibrare le campane con emozioni umane nelle mie opere, è dovuto largamente al fatto che la maggior parte della mia vita è stata vissuta tra le vibrazioni delle campane di Mosca⁹¹².

I ricordi dei soggiorni in campagna, soprattutto della sua amata Ivanovka, dove, prima di lasciare la Russia, si impegna in prima persona in attività di agricoltura e cura della tenuta, costituiscono un altro essenziale nucleo della sua attività compositiva. Molti anni più tardi, infatti, Rachmaninov affermerà che comporre musica non è più lo stesso, da quando ha abbandonato il suo amato paesaggio. E, seppur non ami particolarmente la radio poiché, come rimarcato in precedenza, crede che la musica debba essere ascoltata in un atteggiamento di concentrazione e non di comodità e *comfort*, questo mezzo di comunicazione di massa gli consente di sentire i brani dei suoi connazionali, che lo riportano alla grandezza della sua terra:

⁹¹⁰ H. Beckett, «New York Evening Post», 26 dicembre 1933, in S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 419 (trad. mia).

⁹¹¹ Cfr. Ivi; R. E. Cunningham Jr., *Sergei Rachmaninoff: A Bio-bibliography*, cit.

⁹¹² Ivi, p. 260 (trad. mia).

appena sentiva alla radio alcune registrazioni come *Russian Easter Overture* di Rimskij-Korsakov, *L'uccello di fuoco* di Stravinskij, brani del *Boris Godunov* di Musorgskij nell'interpretazione incomparabile di Šaljapin, o qualsiasi altra composizione con il sapore della Russia, diventava visibilmente eccitato.

Durante l'ascolto dell'*Uccello di fuoco*,

gli occhi di Rachmaninov si riempirono di lacrime, ed egli esclamò, "Signore, questo è più di un genio – è la vera Russia!"⁹¹³.

Tuttavia, la malinconia di fondo che colora i suoi brani non è altro che il riflesso di un'insoddisfazione interiore più profonda, che il compositore trascina dentro sé fin dall'età infantile, figlia della sensazione di abbandono da parte di entrambi i genitori. Essi, infatti, non si sono rivelati figure parentali in grado di prendersi cura del giovane Rachmaninov, e questa negligenza lascerà un vuoto incolmabile nel suo cuore, che egli cercherà sempre di riempire con una soddisfazione derivante dall'attività musicale. Si verifica, pertanto,

uno *spostamento* dall'*oggetto* della musica come viatico verso una condizione psichica di soddisfazione, alla *meta* della creazione musicale, da intendersi come dimensione di stabilizzata soddisfazione affettiva da raggiungere, in uno qualunque dei suoi molteplici aspetti. Il fattore della sua personalità normalmente interpretato come manifestazione di un'attuale condizione di depressione psichica fu conseguente alla considerazione della musica come sostituto totalizzante degli affetti familiari, cagione dello stabile umore malinconico di Rachmaninov⁹¹⁴.

Claudio D'Antoni, infatti, ci propone uno schema chiaro della situazione affettiva inconscia di Rachmaninov: «abbandono = insuccesso, affermazione = ritrovare gli affetti; considerando questa uguaglianza di valori, la carriera di

⁹¹³ *Ivi*, p. 522 (trad. mia).

⁹¹⁴ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 319.

Rachmaninov fu inevitabilmente proiettata verso la ricerca del successo per una necessità di vita»⁹¹⁵.

Per tale motivo, a periodi di inattività si accompagnano periodi di forte depressione, poiché il compositore russo è sempre alla ricerca di gratificazioni che provengano dalla sua attività musicale. La ‘tonalità minore’⁹¹⁶ si riflette pienamente nelle pieghe delle sue note, impregnando intimamente la musica di una iridescente, inquieta nostalgia, talvolta impercettibile, talvolta più evidente all’orecchio del giovane ascoltatore.

Queste istanze di incompletezza incontrano perfettamente le sensazioni di inadeguatezza, insoddisfazione, inquietudine mista a confusi desideri, che spesso sono presenti nell’essenza più intima del soggetto in formazione, il quale può ritrovare, nella musica del compositore russo, una compagna capace di comprenderlo, contenerlo, accoglierlo.

Anche Rachmaninov, nelle sue lettere ad amici, appare a volte desideroso di approvazione, sostegno, vicinanza, come un bambino non ancora solido sulle proprie gambe e bisognoso di sicurezza da parte degli affetti più cari. In una lettera a Marietta Šaginjan, scrive:

Questo è tutto vero! Ed è vero perché io non ho fiducia in me stesso. Insegnami ad avere fiducia in me stesso, cara Re! Anche metà della fede che tu hai in me. Se c’è mai stato un tempo in cui ho avuto fiducia in me stesso, è stato molto tempo fa – molto molto tempo fa – durante la mia giovinezza!⁹¹⁷

Questa insicurezza, questa incompletezza che il compositore percepisce profondamente e fa fluire di getto nelle sue opere è sentita intimamente anche dal soggetto ascoltatore, sensibile come può esserlo solo un’identità in formazione. La musica di Rachmaninov è lo specchio di alcune delle principali istanze dell’adolescenza, dell’età della crescita, in cui ci si barcamena disperatamente per

⁹¹⁵ *Ivi*, p. 57.

⁹¹⁶ Cfr. D. Bertotti, *Rachmaninov*, cit.

⁹¹⁷ *A Marietta Šaginjan* (1912), in S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 253 (trad. mia).

tentare di definirsi, di costruire la propria essenza, di comprendere finalmente il proprio posto nel mondo.

3.3.4 Perché *Preludi* e *Études-Tableaux*?

Scegliere i brani (o le raccolte di brani) da analizzare nell'intera opera di Rachmaninov è un compito arduo: il compositore è vissuto a cavallo tra due secoli, testimone di un passaggio epocale dalla musica romantica a quella simbolista, profondo ammiratore di Cajkovskij e Rimskij-Korsakov, i due musicisti paladini di un'impostazione filoccidentale della musica russa. Queste anime convivono in Sergej, talvolta in armonia, talvolta in conflitto, e rendono la sua produzione davvero unica e significativa nel panorama musicale di inizio Novecento.

Abbiamo preso in considerazione, in particolare, le raccolte dei *Preludi* op. 23 e op. 32 e degli *Études-tableaux* op. 33 e op. 39, poiché riteniamo possano rispecchiare le caratteristiche di immediatezza espressiva e vivacità comunicativa tali da configurarsi come brani ideali per un ascoltatore inesperto. L'uditorio al quale ci riferiamo, infatti, è provvisto di piccole orecchie bambine o acerbe antenne di adolescenti, troppo spesso disabitate anche alla minima forma di riflessione durante l'ascolto musicale. I preludi e gli studi, tuttavia, sono brani di grande impatto e brevità, che fanno riferimento «all'assoluto della narrazione, ora epica, ora delirante, ora affettuosa»⁹¹⁸.

Come i *Preludi* di Chopin, questi brevi brani rachmaninoviani raccontano, delineano schizzi fugaci, suggeriscono sensazioni e percezioni all'ascoltatore, il quale si riflette nelle emozioni del compositore e le rende proprie attraverso quel meraviglioso processo di identificazione che è tanto naturale quando si parla di narrazioni. E ormai abbiamo più volte rimarcato quanto la musica sia una forma narrativa a tutti gli effetti, capace di raccontare quanto, o forse più, di un testo letterario:

⁹¹⁸ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 248.

l'astrazione dell'idea viene mediata attraverso la congruenza dei rapporti fonici in una traslazione assurda a organico dispositivo conoscibile dell'assoluto dell'ispirazione riportato alla semantica della scrittura. Quest'ultima acquisisce una rinnovata connotazione poetico-espressiva tramite la programmatica azione di sinestesia prefigurata nelle intestazioni⁹¹⁹.

Inoltre, l'analisi delle quattro raccolte è ancor più interessante se si considera che tra i *Preludi* op. 23 e gli *Études-tableaux* op. 39 intercorre un intervallo temporale di tredici anni, che rende ulteriormente evidenti le trasformazioni subite dalla poetica rachmaninoviana col passare del tempo⁹²⁰.

Come sottolineato in precedenza, soprattutto con i *Preludi*, Rachmaninov ripercorre almeno in parte i passi di Chopin, ma ne rielabora l'idea, rendendola personale e restituendoci un risultato originale e sorprendente. Sergej Bertesson nota come il compositore russo *trasformi* in regola l'eccezione chopiniana del *Preludio* n. 15 in Re bemolle maggiore.

Invece delle opere di Chopin di due pagine, o anche mezza pagina, i preludi di Rachmaninov si sviluppano in quattro, sei o anche otto pagine. Questa è una *crescita* da accogliere quando deriva dalla naturale tendenza di un'idea musicale di rivelare pienamente sé stessa, come, per esempio, il bellissimo *Preludio-Marcia* in Sol minore, op. 23⁹²¹.

Tuttavia, più di ogni altra cosa, i *Preludi* e gli *Études-tableaux* sono ritagli di narrazione musicale, ideali per raccontare, parlare ai giovani ascoltatori; sono, infatti, concepiti come un diario intimo del compositore⁹²². In particolare, ogni

⁹¹⁹ *Ibidem*.

⁹²⁰ Cfr. <https://borisgiltburg.com/CMFA/learning-the-rachmaninov-preludes/> (ultima consultazione 04.06.2021).

⁹²¹ S. Bertesson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, cit., p. 248 (trad. mia; c.vo mio).

⁹²² Il tema della narrazione musicale, naturalmente, si lega sempre ad una più ampia concezione di *racconto*, che abbraccia, come abbiamo evidenziato nei capitoli precedenti, anche e soprattutto la letteratura. Per approfondimenti sulla letteratura per ragazzi in Russia, cfr. D. Caroli, *De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico*, Carocci, Roma 2020; D. Caroli, M. Balina, *Libri per l'infanzia di Gianni Rodari tradotti in Unione Sovietica*, in L. Todaro (a c. di), *Gianni Rodari. Incontri e riflessioni a cento anni dalla nascita*, Anicia, Roma 2020; D. Caroli, *La "casa mobile" nelle fiabe russe e negli albi illustrati contemporanei*, in G.

brano della raccolta op. 32 è corredato dalla data di composizione (dalla fine di agosto alla seconda settimana di settembre del 1910), come una vera e propria narrazione interiore. Questo dettaglio dimostra quanto effettivamente egli ritenesse la musica un contenitore di emozioni, impressioni, percezioni, al pari di una pagina di diario⁹²³. Infatti,

Rachmaninov riversa le manifestazioni sensibili della dinamica inconscia degli eventi preposta all'ispirazione dei brani nel canale di comunicazione costituito dai suoni, che attraverso il percetto elaborato in subordine dall'attività sensoriale interagisce per empatia con l'inconscio dell'ascoltatore. Una logica fondata sulla considerazione di tali premesse giustifica l'assenza dei titoli nei Preludi e negli Études-tableaux⁹²⁴.

La grande potenza della musica è, dunque, questa: ancor più della narrazione letteraria riesce a comunicare con *empatia*, dal greco *εμπαθεία*, un termine che ricalca l'immenso bagaglio di *passioni* generato dal flusso musicale, il quale, dall'essenza più intima del compositore, viene trasmesso, con pochissimi filtri, al cuore dell'ascoltatore. La musica, infatti, come già rimarcato più volte, non è costretta dalla *predeterminazione* della parola e, per tale motivo, riesce ad essere accolta con maggiore apertura e fiducia dal soggetto che ascolta.

Zago, C. Callegari, M. Campagnaro (a c. di), *La casa. Figure, modelli e visioni nella letteratura per l'infanzia dal Novecento ad oggi*, Pensa MultiMedia, Lecce 2019.

⁹²³ Cfr. C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit.; R. Mellace, *Il racconto della musica europea*, cit.

⁹²⁴ *Ivi*, p. 249.

3.3.5 *Preludi*

3.3.5.1 *Preludi* op. 23

La raccolta di *Preludi* op. 23 è costituita da dieci brani di lunghezza variabile, composti da Rachmaninov tra il 1900 e il 1903. Claudio D'Antoni sottolinea una divisione in due blocchi interni:

dal primo al quinto *Preludio* la concezione generale poggia sul nesso di causalità di un sensismo il cui effetto riporta alle sublimazioni di una preordinazione *impressionista* dell'idea; dato questo assunto, la disposizione formale di cui viene ordinato il contenuto poetico è analogica al sentimento sottinteso nella prefigurazione affettiva del brano. Nei *Preludi* dal sesto al decimo prevale l'astrazione ideologica e contenutistica di un sentire singolarmente *espressionista*⁹²⁵.

È dunque evidente anche l'intervallo temporale che intercorre tra l'iniziale stesura dei *Preludi* e la chiusura della raccolta, a distanza di tre anni, che rappresenta un punto di svolta nello stile di Rachmaninov. Nella prima parte, egli cerca di mantenere un'alternanza costante tra chiave minore e maggiore, spezzata poi dagli ultimi tre preludi, rispettivamente in La bemolle maggiore, Mi bemolle maggiore e Sol bemolle maggiore.

I brani che abbiamo ritenuto opportuno proporre sono, in un'ottica narrativa e pedagogica, quelli che sembrano comunicare i sentimenti del compositore all'ascoltatore con maggiore immediatezza espressiva: il soggetto in formazione si specchia nelle emozioni di questo singolare *narratore*, riscoprendo così lati nascosti e dimenticati della propria identità.

⁹²⁵ *Ivi*, p. 201 (c.vo mio).

Preludio n. 1 in Fa diesis minore⁹²⁶

Il preludio op. 23 in Fa minore è un lento, malinconico, straziante canto portato avanti dalla melodia affidata alla mano destra, che si eleva al di sopra dell'accompagnamento per esprimere dolore, mestizia, struggimento interiore: «l'intenzione espressiva si libera nelle linee di una perorazione gridata, titanica e solipsistica»⁹²⁷. Il tappeto di note inquiete, spezzate della mano sinistra conduce sino alla fine del brano un cromatismo senza risoluzione, che fa da controparte al canto legato.

Dalla misura 17 inizia un *crescendo* che si risolve, poco più avanti, alla misura 24, per poi avviarsi mestamente, lentamente alla chiusura quasi rassegnata, più quieta, serena, della melodia.

D'Antoni individua la misura 24 come «l'espansione psicologico-dinamica dello 'Ur-Schrei' liberatorio [...] nel contesto di un'azione in cui si intuisce l'arcano influsso di una forza oscura»⁹²⁸.



Nella parte finale, che si avvia sempre più ad una tranquilla conclusione, a un tratto c'è un ultimo guizzo di forza che pare fluire dalla musica, subito smorzato, però, da un ritorno ad una mesta sofferenza rassegnata.

Preludio n. 2 in Si bemolle maggiore

Se scegliessimo di dare un titolo a questo preludio, senza dubbio *Le campane* sarebbe appropriato. Infatti, abbiamo già sottolineato in precedenza quanto il

⁹²⁶ Per le partiture di entrambe le raccolte dei *Preludi*, op. 23 e 32, è stato consultato S. V. Rachmaninoff, *Complete Preludes for Piano. Op. 3, 23, 32*, Schirmer's Library, New York 1994.

⁹²⁷ *Ivi*, p. 193.

⁹²⁸ *Ibidem*.

compositore russo fosse legato profondamente all'amato suono che lo riportava indietro a ricordi felici d'infanzia, ai campanili di Novgorod o delle cattedrali di Mosca.

Il tema iniziale è affidato alla mano destra e riproduce fedelmente lo scampanio gioioso di un giorno di festa, provocando nell'ascoltatore un sentimento di letizia, che è connessa alla tensione psicologica esercitata dalla valenza misterico-sacrale del suono delle campane⁹²⁹. Alla misura 17, il tema cambia per avviarsi ad una maggiore liricità; anche la mano alla quale è affidata la melodia cambia: ora è la sinistra, e c'è una maggiore serietà nel fraseggio, che si risolve con un *crescendo* (misura 27) sempre più marcato, che conduce al ritorno del tema iniziale (misura 40).

Nella sezione centrale si evidenzia la presenza di una disposizione pianistica dilatata verso le estreme regioni della tastiera. Gli ampi accordi arpeggiati apposti al sostegno della melodia principale e di quella secondaria in contrappunto sono mantenuti in risonanza dalla ripercussione di un disegno di terze e ottave alternate insistentemente affermate fino alla ripresa della prima sezione⁹³⁰.

E qui si percepisce nuovamente l'aria di letizia, la gioia che il suono delle amate campane riesce a trasmettere a Rachmaninov; il brano, infine, si avvia alla conclusione con una coda importante (misura 57), terminando con un finale *fortissimo*, degno di tale maestoso preludio.

Preludio n. 4 in Re maggiore

Il preludio op. 23 in Re maggiore propone all'orecchio dell'ascoltatore un tema lirico, malinconico, *cantabile*, come riporta anche l'indicazione agogica all'inizio dello spartito. Le terzine, prima affidate alla mano sinistra, poi alla destra (mis. 19), richiamano un movimento ondulatorio, quasi immergono chi ascolta in un

⁹²⁹ Cfr. *Ivi*.

⁹³⁰ *Ivi*, pp. 195-196.

flusso continuo e appena ovattato di emozioni, che si trasmettono direttamente dall'intimo sentire del compositore all'uditorio.

Alla misura 43, nella parte centrale del brano, osserviamo un *crescendo* che arriva fino alla mis. 51, culmine dell'intero pezzo. La melodia, infatti, rimanda a «uno straripamento di un lago, che inonda il territorio russo»⁹³¹, all'inizio specchio d'acqua quieto e poi, man mano, increspato e agitato da qualcosa di profondo che, tuttavia, si acquieta quasi subito per ritornare sui suoi passi e portare alla coda del brano. Quest'ultima è un alternarsi di *diminuendo* e *mezzo forte*, i quali conducono lentamente, inesorabilmente, come il flusso d'acqua lento ma inarrestabile di un grande fiume, alla conclusione, che lascia un senso di pace e serenità forse appena sporcato da una punta di nostalgia. In questo brano è evidente l'irrazionale impressionismo sonoro⁹³², tipico di questo periodo della produzione di Rachmaninov, che possiamo ritrovare anche nel preludio op. 23 n. 5.

Preludio n. 5 in Sol minore

Il brano è diviso in tre sezioni che mantengono la struttura ABA': il ritmo cadenzato e *marciante* rimanda con forza ad una curvatura narrativa, quasi tratteggia il profilo di un personaggio, uno spirito eroico che avanza deciso e fiero, indomito e pronto a combattere chiunque gli si presenti sulla strada, apparentemente invincibile.

Attraverso l'effetto mnestico uditivo-visivo suscitato dal tono epico della narrazione l'autore tratteggia la trama sottintesa del dramma. La tensione irrisolta dell'ossessiva 'cadenza perfetta' posta a delimitare gli ambiti delle semifrasi è agitata dal senso di attesa vanificata operante nel testo musicale, senso assimilabile alla percezione dell'incombenza della realtà sulla

⁹³¹ *Ivi*, p. 197.

⁹³² Cfr. *Ivi*.

singularità dell'uomo peculiare di una più estremistica dottrina espressionista⁹³³.

E, infatti, la realtà si manifesta nella sezione centrale del brano (miss. 35-50), alla quale ci conduce anche l'indicazione agogica *diminuendo* (miss. 31 e 34), dove il tema perde la sua baldanza e si stempera in un canto dolce, tanto malinconico, che rivela tutto il dolore nascosto in uno spirito eroico, e ricalca la grandezza di un uomo che, nonostante il suo coraggio, non rinuncia a mostrare una debolezza scoperta e fragile.



Alla misura 51 riprende il tema iniziale, prima quasi con timidezza e poi sempre più convinto, ritornando al tempo di origine (mis. 58) e risalendo in un vortice di tensione, che culmina con un passaggio di semicrome ribattute e staccate (mis. 70), per poi diminuire gradualmente, fino a condurre ad un finale tutt'altro che imponente: le ultime tre misure sono caratterizzate da un *pianissimo leggero*, sull'onda del quale lo spirito eroico sembra uscire di scena in punta di piedi, a dispetto della rumorosa entrata iniziale.

Preludio n. 7 in Do minore

L'incipit del preludio op. 24 in Do minore pare immergere l'ascoltatore già nel bel mezzo del brano, che è un turbine continuo, quasi un vento gelido e

⁹³³ *Ivi*, p. 198.

drammatico che spazza via ogni possibilità di salvezza. Il tema, affidato alla mano destra, sembra calmarsi a misura 14, ritrovare un istante di pace; tuttavia, ci accorgiamo che, invece, riprende inesorabile, senza risoluzione, anche se apparentemente più timido e poi, via via, sempre più impetuoso, convinto e tormentato. Il *crescendo* inizia alla mis. 41 e trascina fino al culmine delle miss. 45-49, le quali riecheggiano certi passaggi degli *Studi* chopiniani op. 25 (soprattutto lo *Studio* n. 12).

Da questo momento in poi, la melodia si abbandona al vortice, senza soluzione di continuità, ricalcando il tema iniziale, fino ad un picco lirico (mis. 65), che racchiude tutto lo struggimento e il dolore di chi scrive, e lo trasmette senza filtri all'ascoltatore.

Dalla mis. 69, inizia la corsa inesorabile verso la Coda che, a differenza del finale del *Preludio* n. 5, è grandiosa, solenne, marcata e, ancora una volta, contiene reminiscenze di studi chopiniani.



Preludio n. 10 in Sol bemolle maggiore

Il preludio op. 23 in Sol bemolle minore presenta una dissoluzione dei rapporti formali normalmente fondati sull'interazione tra tema e svolgimento, che Rachmaninov già anticipa dal sesto brano della raccolta in poi⁹³⁴. Infatti, come già sottolineato prima, Claudio D'Antoni afferma che l'op. 23 può essere divisa in due blocchi, il secondo dei quali è proprio manifestazione della poetica espressionista del compositore.

Il tema principale sembra essere affidato alla sinistra, ma si confonde e si mescola con gli accordi di croma ribattuti sulla destra, che creano un tappeto quasi

⁹³⁴ Cfr. *Ivi*.

onirico, un'atmosfera surreale. La misura 19 definisce un momento di climax, che dal pianissimo avanza, con accordi spezzati, fino al *fortissimo* della misura 30, acquietandosi e ritornando poi al tempo iniziale. Dalla misura 48, grazie agli accordi arpeggiati, la melodia riporta ad atmosfere sognanti, le quali accompagnano vagamente l'ascoltatore fino alla coda del brano, che si spegne lentamente.

3.3.5.2 *Preludi* op. 32

Nonostante si lamentasse di terminare poche composizioni, avvisava Morozov, il 31 luglio, di aver appena terminato la *Liturgia di San Giovanni Crisostomo* op. 31 [...] con grande gioia e soddisfazione: era invece innervosito dai tredici *Preludi* op. 32, altri capolavori che furono terminati entro la fine dell'estate⁹³⁵.

Come scrive Davide Bertotti, Rachmaninov trascorre la fine dell'estate 1910 a lavorare sui *Preludi* op. 32, apponendo la data di composizione ad ogni singolo brano: in tal modo, riesce a strutturare la raccolta come un vero e proprio diario personale, che racconta stati d'animo, impressioni, emozioni.

N° 1 – 30 agosto; n° 2 – 2 settembre; n° 3 – 3 settembre; n° 4 – 28 agosto; n° 5 – 23 agosto; n° 6 – 25 agosto; n° 7 – 24 agosto; n° 8 – 24 agosto; n° 9 – 26 agosto; n° 10 – 6 settembre; n° 11 – 23 agosto; n° 12 – 23 agosto; n° 13 – 10 settembre⁹³⁶.

Notiamo che i tredici pezzi sono stati scritti nell'arco di tempo che va dal 23 agosto al 10 settembre, in parte a Mosca e in parte ad Ivanovka, l'amata tenuta alla quale Rachmaninov, negli anni Dieci del Novecento, dedica molte delle sue energie fisiche, e grazie alla quale riesce a trovare ristoro e riposo dalla fatica della composizione.

I ventiquattro *Preludi* di Rachmaninov, infatti,

⁹³⁵ D. Bertotti, *Rachmaninov*, cit., p. 75.

⁹³⁶ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 240.

sono *grandi* miniature, ognuna racchiude un mondo indipendente, ben sviluppato, completo in sé stesso. Come i cicli simili di Bach, Chopin, Scriabin e altri, comprendono tutte e ventiquattro le tonalità maggiori e minori. Il ciclo di Rachmaninov differisce dagli altri in un modo interessante: gli ci vollero diciotto anni per arrivare dal primo *prélude* all'ultimo⁹³⁷. In tal modo, il ciclo contiene il riflesso del suo sviluppo come compositore⁹³⁸.

Preludio n. 3 in Mi maggiore

L'indicazione agogica che apre il preludio op. 32 in Mi maggiore è *allegro vivace*. Tuttavia, la gaiezza del tema nasconde dei guizzi di inquietudine che, di tanto in tanto, emergono ad incupire l'atmosfera del brano. In alcuni passaggi sentiamo ancora l'eco di campane che, per certi versi, potrebbero fare il paio con quelle del preludio op. 23 n. 2.

Come nota D'Antoni,

il culmine è raggiunto nel FF centrale [miss. 20-24, n.d.a.], dopo il quale viene avviata una lunga dissolvenza sonora, ottenuta con un *diminuendo* dilatato nell'estensione di venti battute.

In realtà, prima del vero e proprio *diminuendo*, la melodia si sviluppa nuovamente lungo un climax, che inizia con la ripresa del tema iniziale, ma ancor più gaio, e arriva alla mis. 51, per stemperarsi in accordi di semiminima; fanno sempre da tappeto sonoro le crome della mano sinistra, le quali accompagnano alla fine del brano, che si chiude con un *pianissimo*.

Preludio n. 5 in Sol maggiore

Il preludio op. 32 in Sol maggiore è una delle perle della raccolta: lievissimo, *dolce*, come suggeriscono le indicazioni agogiche, richiama alla mente le acque

⁹³⁷ Con la dicitura 'primo *prélude*' ci si riferisce, naturalmente, al *Preludio* op. 3 n. 2, composto nel 1892.

⁹³⁸ <https://borisgiltburg.com/CMFA/learning-the-rachmaninov-preludes/>.

placide di un lago, appena increspate da una brezza tranquilla, o il volteggiare di foglie da poco cadute dal ramo, prigioniere del vento.

Il tema è affidato alla mano destra, mentre la sinistra prosegue con arpeggi che accompagnano perfettamente la melodia. Il carattere idilliaco del brano⁹³⁹ è sporcato solo momentaneamente dal leggerissimo climax (miss. 14-21), il quale culmina nelle misure successive con un cambiamento del tema: pare diventare



inquieto, a tratti quasi cupo, presagio di un pericolo in arrivo, ma poi si risolve nuovamente nella melodia iniziale, ritornando a tempo.

Lieve com'è cominciato, il brano si chiude dolcemente sul trillo del sol, come l'ultimo sole che si specchia nell'acqua, brillando di riflessi sulle increspature, prima di tuffarsi definitivamente all'orizzonte.

Preludio n. 6 in Fa minore

Il preludio op. 32 in Fa minore è, in termini di durata, uno dei più brevi della raccolta. Tuttavia, in poco più di un minuto è condensata un'agitazione intensa, che emerge chiaramente dalle note concitate. L'atmosfera drammatica si evince anche dai frequenti cambi di tonalità: «la continua oscillazione fa, la naturale, la bemolle, fa, conduce allo smarrimento della polarizzazione di una qualsiasi attrattiva tonale. Il suono si libera nel suono»⁹⁴⁰.

L'inquietudine si trasmette all'ascoltatore sin dall'inizio e continua ad aumentare fino a quando, dalla misura 17, i do bemolle ribattuti restituiscono un

⁹³⁹ Cfr. *Ivi*.

⁹⁴⁰ *Ivi*, p. 244.

senso di inevitabilità e di pericolo, di minaccia, quasi «il grido liberatorio del profondo dell'Io levatosi sordo tra gli elementi in conflitto»⁹⁴¹.

Il compositore comprende pienamente il dramma di un'identità dilaniata, in formazione, che cerca di farsi spazio tra le pieghe dell'intimo. La voce continua ad espandersi e si libera, poi, sul *fortissimo* delle miss. 27-32. D'un tratto, sembra che la melodia si acquieti temporaneamente, contenendo tuttavia il presagio di una possibile rottura: dalla mis. 51, il *crescendo* conduce vorticosamente alla coda finale, che si esaurisce sugli arpeggi prima ascendenti, poi discendenti e, infine, sul *fortissimo*, drammatico Fa ribattuto, che tronca di netto il brano.

Preludio n. 10 in Si minore

Il preludio op. 32 in Si minore è, senza dubbio, uno dei brani più evocativi della raccolta. La struttura è tripartita sullo schema ABA, e anche un ascoltatore poco esperto può cogliere il passaggio tra una sezione e l'altra.

È noto che il preludio sia ispirato al dipinto *Le Retour* (1887) di Arnold Böcklin (1827-1901)⁹⁴². Non è la prima volta che Rachmaninov si lascia andare alle suggestioni dettate dalle opere del pittore svizzero: anche il poema sinfonico *L'Isola dei Morti* (1909) è ispirato all'omonimo quadro, che il compositore trovò molto significativo. Il fatto che Rachmaninov tragga impressioni così forti da una forma d'arte visuale, tali da riuscire a tradurle in simboli musicali significanti, dice molto della sua profonda percezione emotiva, che riesce a far confluire nella musica in modo del tutto naturale.

La parte iniziale del brano è un tema *lento*, come suggeriscono anche le indicazioni agogiche. Il ritmo è quasi mesto, rassegnato, si sentono gli echi di un rintocco di campana a morto; quest'impressione è data soprattutto dalla presenza di terzine sincopate, che riproducono lo scampanio.

Nella parte centrale (miss. 19-37), invece, emerge tutto lo struggimento, l'incompletezza percepita dal compositore, l'impotenza e, insieme, la forza titanica dell'Io che si ribella, si dibatte, lotta per ritrovarsi. Si avverte

⁹⁴¹ *Ivi*, p. 243.

⁹⁴² Cfr. *Ivi*.

profondamente la presenza comunicativa di chi scrive, che parla al soggetto in formazione, quasi a rassicurarlo sull'autenticità dei suoi drammi, sulla estrema verità dello strazio e del dolore che si provano quando l'identità è in costruzione.

Come osserva D'Antoni, infatti, «l'episodio centrale insiste sulla concentrazione dinamica confluyente nella concitazione declamatoria dello sviluppo strumentale, operato nell'ampiezza della verticalità tramite la reiterazione di prolungate batterie accordali»⁹⁴³.

Ad un tratto (mis. 38), la tensione sembra diminuire, risolversi, ma solo per risalire nuovamente, in un *crescendo* che porta fino alla scala di accordi discendenti arpeggiati (miss. 48-50). Quest'ultima conduce, finalmente, alla terza parte del brano, che riprende il tema iniziale, riportando l'ascoltatore ad una sensazione di rassegnata sconfitta, sulla scia della quale la melodia, lentamente, si spegne.

Preludio n. 12 in Sol diesis minore

Ascoltando il preludio op. 32 in Sol diesis minore, è naturale l'immediata associazione con il n. 5, poiché le semicrome sono riproposte utilizzando gli stessi motivi aerei, funzionali al sostegno armonico della mano sinistra, alla quale è affidato il tema principale⁹⁴⁴.

Il brano restituisce una sensazione di lieve inquietudine che si innalza e si apre, poi, alle orecchie dell'ascoltatore quando, alla mis. 11, la melodia pare finalmente respirare, distendersi, come un fiume finora in un letto angusto e, poi, ad un tratto, ampio e placido. La timidezza iniziale diventa forza, brillantezza: dall'indicazione agogica 'a tempo' (mis. 24), la musica si erge in un *crescendo* sempre più concitato, fino a sfociare nello *sforzatissimo* della mis. 31, in un'esclamazione che pare di gioia.

⁹⁴³ *Ivi*, p. 246.

⁹⁴⁴ Cfr. *Ivi*.



Tuttavia, il timbro cupo, minore, al quale Rachmaninov si sentiva così vicino, è sempre pronto a prendere il sopravvento, e lo fa anche stavolta, sia pur con leggerezza assoluta, prima di svanire in un lievissimo trillo.

3.3.6 *Études-tableaux*

Ad Ivanovka la Musa non arrivò fino a metà agosto, e subito dopo Rachmaninov scrisse nove *études-tableaux* per pianoforte. Prima di portarli all'editore ne eliminò tre, due dei quali mise via sulla scrivania⁹⁴⁵.

Richiamando l'amata tenuta di campagna dove Rachmaninov scriveva musica, Bertesson si riferisce, naturalmente, agli *Études-tableaux* op. 33: un titolo singolare che il compositore sceglie di affidare a questi brevi brani. Tuttavia, la dicitura 'studio' è parzialmente inadeguata, poiché essi non sono strutturati attorno a specifici esercizi, come gli *Studi* chopiniani, ma rappresentano, piuttosto, quadri, schizzi di paesaggi emotivi.

Marina Radiushina, infatti, osserva:

sembra che Rachmaninov abbia esitato prima di decidere finalmente per il nome *Études-Tableaux*. Esso non appare nella copia autografa e le prime revisioni si riferiscono ai brani come *Préludes-Tableaux*⁹⁴⁶. Sembra che le definizioni del genere come "momento musicale", "prélude" e "étude" fossero usate da Rachmaninov in modo intercambiabile, a volte come una formalità.

E, ancora, continua:

Il termine "étude" è intriso di un significato più profondo rispetto a quanto suggerisca la parola "studio", e la parola "tableau" (che significa "dipinto" in francese) non è associata ad una mera illustrazione musicale, ma piuttosto è una designazione collettiva che può suggerire l'espressione di profonde emozioni umane. Ogni *tableau*, ogni paesaggio è connesso a un particolare stato d'animo o emozione. Gli *Études-tableaux* rappresentano il culmine dello sviluppo della tradizione romantica del genere⁹⁴⁷.

⁹⁴⁵ S. Bertesson, *Sergej Rachmaninoff. A lifetime in music*, cit., p. 245 (trad. mia).

⁹⁴⁶ Cfr. I. Suhomlinov, *Sergei Rachmaninoff: Problems of Interpretation*, «Muzykalnoe Izdatelstvo», 9, 1992 in M. Radiushina, *A Performer's Perspective on the Technical Challenges and Interpretive Aspects of Sergei Rachmaninoff's Etudes-Tableaux Opus 39*, cit..

⁹⁴⁷ M. Radiushina, *A Performer's Perspective*, cit., p. 7 (trad. mia).

Entrambe le raccolte, inoltre, restituiscono un'incertezza latente, quella che Cristoph Flamm chiama *dissociazione*, la quale filtra attraverso le strutture musicali: le armonie, infatti, sono più audaci, il processo musicale è spesso disturbato dall'introduzione di irregolarità metriche e tonali⁹⁴⁸.

Nella rosa dei brani dell'op. 33 e 39, si alternano numerosi aspetti della tecnica compositiva rachmaninoviana. Come commenta D'Antoni, a tal proposito:

l'adozione di figurazioni riconducibili all'archetipo di un elemento ora concreto (scala, accordo, arpeggio), ora astratto (cromatismi, accordi con più note ritardate), è la traslazione in morfologia dell'alternarsi del flusso poetico in oscillazione tra 'realismo' e 'simbolismo'⁹⁴⁹.

Ancora una volta, riusciamo a notare come le pagine musicali di Rachmaninov siano quasi un libro aperto, grazie al quale possiamo leggere il vissuto del compositore, la sua poetica e le sue inclinazioni, che si riflettono perfettamente nelle note del suo pianoforte. Tuttavia, non intendiamo assolutamente suggerire che, ascoltando i brani del musicista russo, si sia condotti a percepire esclusivamente le emozioni, le percezioni e le sensazioni da lui veicolate: Rachmaninov stesso, infatti, non volle rivelare quali *programmi* avessero ispirato gli *Études-tableaux*.

Quando un reporter gli chiese dei programmi dei suoi *études*, egli diede una risposta che aveva ripetuto molte volte: "Ah, questi sono per me e non per il pubblico. Io non credo che l'artista debba rivelare troppo delle sue immagini. Lascia che si dipingano da soli cosa [la musica] suggerisce di più"⁹⁵⁰.

E non è necessario che egli sveli i suoi motivi d'ispirazione, poiché la purezza della sua musica si innalza e parla all'intimo dell'ascoltatore, senza

⁹⁴⁸ C. Flamm, *Prefazione*, in C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. VIII.

⁹⁴⁹ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 314.

⁹⁵⁰ S. Bertesson, *Sergej Rachmaninoff. A lifetime in music*, cit., pp. 306-307 (trad.mia).

filtri, permettendogli di scavare nei recessi dell'essenza, nelle pieghe più profonde dell'animo.

3.3.6.1 *Études-tableaux* op. 33

La prima raccolta di *Études-tableaux* comprende otto brani di lunghezza varia, che solo occasionalmente hanno funzione di vero e proprio 'studio', poiché il compositore, in realtà, incanala al loro interno un flusso potentissimo di emozioni, al punto che pare quasi che le note fungano da pretesto per una traslazione del suo stato d'animo in forme d'arte intelligibili.

La dinamica operativa che si rileva nella prassi del trasferimento dell'idea astratta alla logica di congruenza della rappresentazione segnica, caratterizzata da quell'immediato tratto pulsionale ravvisabile nella *natura* delle sue composizioni scritte quasi di getto, confluisce ad un livello di uguaglianza nella tensione spirituale peculiare della temperie esecutiva del pianista Rachmaninov⁹⁵¹.

È inevitabile, dunque, che il suo turbamento, la sua profonda inquietudine trasparisca dalle pagine dense di simboli musicali, poiché, nonostante Rachmaninov tenti disperatamente di *addomesticare* il fiume impetuoso del suo sentire, di ingabbiarlo in forme predefinite, quali sono le note, l'incompletezza e il grido titanico dell'Io sono troppo forti, non può tacere.

La veemente spinta emozionale viene sottoposta all'impulso di razionalità critica del Super-Io manifestamente affermata nella coscienza dell'atto di revisione al quale Rachmaninov sottopose costantemente i propri lavori in una successiva fase di autovalutazione⁹⁵².

La musica, quindi, diventa canale privilegiato nel quale sono contenuti i sentimenti prima informi, irrazionali, *disordinati* del compositore, ora invece trasformati in suoni intelligibili, razionali. L'ascoltatore, soggetto in formazione,

⁹⁵¹ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 249.

⁹⁵² *Ibidem*.

percepisce così la necessità di *dare un nome* anche al groviglio di emozioni del proprio intimo, in modo da poterlo conoscere, disvelare, comprendere, *raccontare*.

*Étude-tableau n. 2 in Do maggiore*⁹⁵³

L'*étude-tableau* op. 33 in Do maggiore inizia quasi in modo *sospeso*, elevando un tema leggero, inquieto, confuso tra le semicrome affidate alla mano sinistra.

Le indicazioni agogiche suggeriscono 'molto espressivo', e comprendiamo quanto sia essenziale che il brano sia realmente eseguito con espressione, poiché i continui cambi di ritmo, prima rallentato, poi a tempo, poi più veloce, rischiano di far perdere la lieve melodia che si snoda tra le note. È quasi un gioco, una fisarmonica che Rachmaninov delinea in questo pezzo: quando si ha l'impressione di quiete, ecco che nuovamente c'è un'accelerazione, seguita subito dopo da un ritorno sui propri passi.

D'Antoni, infatti, afferma che «è la ricerca sul ritmo ad avere il sopravvento sulla definizione di una qualsiasi linea melodica di esposizione tematica»⁹⁵⁴. Dalla mis. 11, ad ogni accordo arpeggiato pare che la melodia si innalzi sempre più libera, alta, leggiadra, culminando nel *fortissimo* delle miss. 25-26, e acquietandosi nuovamente, calmandosi subito dopo. La coda (miss. 35-42) è *veloce*, un volteggiare rapidissimo di farfalle, che non abbandona le orecchie dell'ascoltatore fin quando il brano non si conclude, accompagnato dal costante trillo del Do.

Étude-tableau n. 3 in Do minore

L'apertura dell'op. 33 n. 3 è grave, solenne, intimidatoria. Un presagio sinistro pare seguire le note che si susseguono lentamente, cadenzate, quasi suonate a fatica, per esprimere tutta la mestizia, la tristezza dell'interiorità del compositore.

⁹⁵³ Per le partiture di entrambe le raccolte degli *Études-tableaux*, op. 33 e 39, è stato consultato S. V. Rachmaninoff, *Études-tableaux. Op. 33 – Op. 39*, Urtext Piano Reprint, Breslavia 2020.

⁹⁵⁴ *Ivi*, p. 250.

Alla misura 19 il tema cambia, affidandosi ad una maggiore fluidità, che diventa un canto lirico, il quale si dispiega al di sopra dell'accompagnamento, e racconta di uno struggimento infinito, una nostalgia forse di luoghi lontani, forse di persone care, forse di sentimenti mai più provati.



In seguito, la melodia si innalza gradualmente, in un crescendo che va dal 'poco più mosso' (mis. 27) al 'poco tranquillo' (mis. 36), per poi acquietarsi, finalmente, in una breve coda che non ha nulla di maestoso, ma ricalca la mesta tranquillità di tutto il brano.

Étude-tableau n. 6 in Mi bemolle maggiore

L'op. 33 in Mi bemolle maggiore inizia con un festoso tema che richiama lo scampanio di tradizionali campanili russi, tanto cari a Rachmaninov, e così vicini allo spirito della sua madrepatria, al punto da richiamarne il nostalgico ricordo ogni qualvolta ne ode il suono.

Il motivo si ripete due volte, fino a misura 20, quasi tratteggiando il profilo di un personaggio allegro, festoso, mentre, nella seconda parte del brano, prende un'andatura marziale, a tratti minacciosa; l'effetto è quello di un gioco pianistico basato sul recupero della saturazione fonica peculiare della pienezza orchestrale⁹⁵⁵.

Il brano, nella parte centrale, sembra raccontarci di un pericolo imminente che, tuttavia, riesce ad essere fronteggiato e sconfitto dalla determinazione e dalla forza del nostro personaggio. Poiché parliamo di *tableau* e, dunque, di dipinti, se dovessimo pensare ad un paesaggio emotivo delineato dal brano, ci sovverrebbe alla mente uno spirito indomito, gaio, che non si piega alle avversità. La Coda

⁹⁵⁵ Cfr. *Ivi*.

(miss. 44-56) è maestosa, marziale, in linea con il tono festoso e solenne dell'intero pezzo.

Étude-tableau n. 8 in Sol minore

Se potessimo selezionare un brano da porre in contrasto con il n. 6 appena analizzato, probabilmente la nostra scelta cadrebbe proprio sull'op. 33 in Sol minore. Così raccolta, delicata, la melodia è molto chiara, cantabile, si snoda con fluidità tra le note del pianoforte.

Il tema è un vero e proprio canto malinconico, che riecheggia alcuni preludi chopiniani, e racconta di amori perduti, o mai veramente vissuti, ricordi avvolti da una patina di nostalgia e rimpianto, che si perdono nella dolcezza sfumata della memoria.

Le miss. 14-16 si sporcano di un timbro cupo, minaccioso, subito allontanato, tuttavia, da un ritorno alla pacatezza della linea melodica iniziale.

Tuttavia, dalla mis. 27, il susseguirsi di biscrome fa mutare completamente l'equilibrio e l'atmosfera del brano, restituendo una sensazione di inevitabilità, urgenza, agitazione, che culmina con il *fortissimo* della mis. 30: l'atmosfera si fa disturbata, inquieta, sospesa.



Quando, però, riprende il tempo iniziale (mis. 37), gli equilibri si ristabiliscono, ritornando ad un'aura di quieta malinconia, increspata da un'accelerazione che porta direttamente alla coda del brano. La scala ascendente di biscrome, infatti, è un ultimo guizzo dispettoso dell'animo del compositore, che si ribella all'indolenza della nostalgia, per poi rassegnarsi, negli ultimi due accordi, che chiudono quietamente la melodia.

3.3.6.2 *Études-tableaux* op. 39

Il musicista russo compone gli *Études-tableaux* op. 39 tra l'ottobre del 1916 e il febbraio del 1917, in pieno Primo conflitto mondiale, alle soglie di una rivoluzione che avrebbe rovesciato le sorti dell'Impero zarista. Si respira, dunque, un'aria tesa, preoccupata, un'atmosfera di inquietudine e tormento, che filtra in maniera evidente nei brani composti da Rachmaninov in questo periodo. Egli ancora non sa che, pochi mesi dopo, alla fine del dicembre 1917, lascerà per sempre la Russia insieme alla sua famiglia.

L'accoglienza della critica, che sovente era stata severa con le produzioni del compositore, restituisce pareri estremamente positivi e, in particolare, riconosce all'op. 39 una nuova luce:

Il morbido compositore lirico comincia a impiegare una modalità espressiva più severa, sintetica e profonda. Abbiamo notato la drammaticità dello studio in Mi bemolle minore e persino la sfumatura demoniaca in quello in Fa diesis minore, il migliore della raccolta! Alcuni mutamenti significativi sono avvenuti in questo interessante talento creativo, e senza dubbio siamo testimoni delle nuove prospettive che si sono aperte all'autore di *Francesca da Rimini* e del *Cavaliere avaro*⁹⁵⁶.

Dopo essersi dedicato all'op. 38, una raccolta di sei romanze cantate, per le quali aveva utilizzato alcuni testi inviati dalla poetessa Šaginjan, Rachmaninov ritorna, con l'op. 39, ai brani per pianoforte. Come osserva D'Antoni, infatti,

In queste astrazioni di forma prevale un atteggiamento mentale immediato, catalizzato dalla tensione del tratto di una concitata declamazione delirante, resa tramite l'involuppo di un'armonia irrisolta, di una melodia spezzata, o, al contrario, dilatata⁹⁵⁷.

⁹⁵⁶ Tyuneyev, «Russkaya Muzykalnaya Gazeta», 11 dicembre 1916, in S. Bertesson, *Sergej Rachmaninoff. A lifetime in music*, cit., pp. 283-284 (trad. mia); cfr. anche D. Bertotti, *Rachmaninov*, cit.

⁹⁵⁷ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 274.

Notiamo, infatti, che otto brani su nove sono in chiave minore e questa osservazione è significativa, poiché pone l'attenzione sullo stato d'animo del compositore, che ha sempre riconosciuto la tonalità minore come quella privilegiata per esprimere i suoi turbamenti interiori⁹⁵⁸.

Inoltre, riusciamo ad evincere preziose informazioni sulla seconda raccolta di *Études-tableaux* da una lettera che Rachmaninov invia al direttore e compositore italiano Ottorino Respighi che, nel 1930, orchestra alcuni brani dell'op. 39.

Mon cher Maître!

La Société Anonyme des Grandes Editions Musicales mi informa che hai accettato di orchestrare alcuni dei miei *Études-Tableaux*. Questa buona nuova mi dà grande gioia, poiché sono sicuro che nelle tue esperte mani questi *Études* verranno composti per risuonare in modo meraviglioso. Mi permetteresti, Maître, di rivelarti le segrete motivazioni del loro compositore? Queste renderanno certamente la natura di tali pezzi più comprensibile e ti aiuteranno a trovare i necessari colori per la loro orchestrazione. Ecco i programmi di questi *Études*: Il primo *Étude* in La minore (Op. 39, n. 2), [sic] rappresenta il mare e i gabbiani (questo programma fu suggerito da Mme. Rachmaninov). Il secondo *Étude* in La minore (Op. 39, n. 6) è ispirato alla fiaba di Cappuccetto Rosso e il Lupo. Il terzo *Étude* in Mi bemolle maggiore è una scena al mercato. Il quarto *Étude* in Re maggiore (Op. 39, n. 9) ha un carattere simile⁹⁵⁹, poiché assomiglia a una marcia orientale. Il quinto *Étude* in Do minore (op. 39 n. 7) è una marcia funebre⁹⁶⁰.

Proprio grazie a questa circostanza, dunque, conosciamo importanti dettagli interpretativi dei singoli pezzi, rispetto ai quali saremmo rimasti altrimenti piuttosto all'oscuro.

Étude-tableau n. 1 in Do minore

⁹⁵⁸ Cfr. B. Martyn, *Rachmaninov: composer, pianist, conductor*, cit.

⁹⁵⁹ Con il termine 'simile', Rachmaninov intende dire simile alla scena di una fiera, come aveva indicato per l'*étude* op. 33 n. 4.

⁹⁶⁰ *A Ottorino Respighi* (1930), in S. Bertesson, *Sergej Rachmaninoff. A lifetime in music*, cit., pp. 366-367 (trad. mia).

Quando Rachmaninov compone l'op. 39 in Do minore, probabilmente, si ispira ad un dipinto di Arkady Rylov, dal titolo *Thundering river*. Non risulta difficile, infatti, associarlo alla melodia che udiamo non appena inizia il brano: impetuosa, travolgente, tormentata, proprio come il fiume che osserviamo all'interno della raffigurazione.

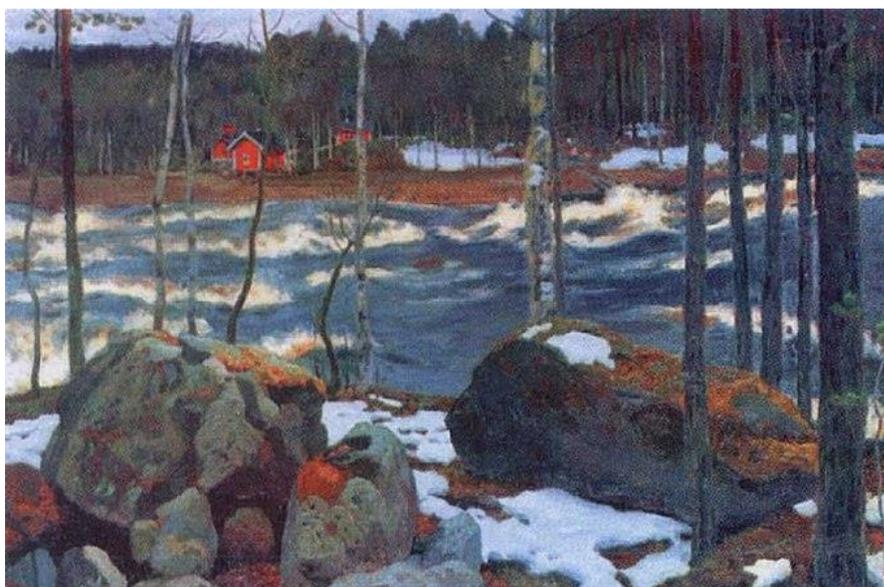


Fig. 1: Arkady Rylov, *Thundering river*, 1917, olio su tela, San Pietroburgo, Museum-apartment of I. Brodsky

Come nota Marina Radiushina,

sembra che il soprannome *Il mare* dato a quest'opera dai pianisti non sia casuale. Fin dalla prima misura si può percepire che il mare di Rachmaninov suggerisce difficoltà, pericolo e, possibilmente, un fato ineludibile. Ciò si percepisce attraverso il sinistro movimento della linea del basso, le armonie austere e i potenti alti e bassi della dinamica⁹⁶¹.

Alla mis. 11 il tema iniziale, finora perfetta trasposizione di un mare impetuoso, muta quasi ricordando un'onda che indietreggia preparandosi per scagliarsi rovinosamente sulla riva.

⁹⁶¹ M. Radiushina, *A Performer's Perspective*, cit., p. 9 (trad. mia).

Lo schema del brano è tripartito A-B-A, «il motivo principale, basato sull'arpeggio di fa minore, sul quale agisce un cromatismo esasperato, si snoda ininterrotto fino al secondo elemento, una figurazione di accordi e terze discendenti»⁹⁶².

Ad un tratto (miss. 25-32), il flusso inquieto e travolgente pare acquietarsi, distendersi, perdere la sfumatura minacciosa che l'aveva accompagnato finora e colorarsi di una tranquillità apparente.

Iniziando alla misura 25, le fluenti figurazioni della parte affidata alla mano destra, anche accompagnamento e sottofondo, e la melodia della mezza voce simile ad un violoncello portano una certa pace all'umore. Tecnicamente, le note segnate con lo *staccato*, nella parte della mano destra e sinistra, spiccano contro la melodia espressiva affidata ai pollici⁹⁶³.

Tuttavia, la quiete nasconde solo un'ulteriore agitazione, che sopraggiunge quasi immediatamente, rendendo il tema cupo, tormentato, ansioso, e conducendo alla fine del brano, in un *crescendo* di accordi che arriva sino alla coda. Una scala cromatica accompagna l'ultima parte, sempre più incalzante, fino al sopraggiungere della conclusione.

Étude-tableau n. 2 in La minore

L'op. 39 n. 2 in La minore è uno dei brani più esemplificativi dell'iridescente sfumatura malinconica che colora la musica di Rachmaninov. Il tema è profondamente struggente, ma accarezza le orecchie dell'ascoltatore con la sua commovente dolcezza, accoglie la sottile nostalgia del soggetto in formazione e la comprende, come una vecchia amica di cui ricordi ogni cosa.

Il paesaggio interiore che Rachmaninov dipinge in questo brano è delicato, notturno, quasi pare alludere a un chiaro di luna, in un'atmosfera sospesa, lieve, dimenticata da tutti, ma non dagli occhi di un'anima attenta e sensibile.

⁹⁶² C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 274.

⁹⁶³ M. Radiushina, *A Performer's Perspective*, cit., p. 10 (trad. mia).

I paesaggi di Rachmaninov [...] sono spesso avvolti in un'atmosfera di malinconia, che, durante la creazione degli *Études-tableaux* op. 39, sovente ha raggiunto un livello di profondo dolore e di profetica anticipazione delle difficoltà a venire. Un dolore senza fine è percepito all'inizio del pezzo. L'elemento di apertura, sul quale è basato l'intero studio, può essere interpretato sia come il motivo del *Dies Irae* sia come i canti di antichi riti russi⁹⁶⁴.

Questo brano non presenta particolari difficoltà tecniche, ma è piuttosto complesso dal punto di vista espressivo, poiché l'esecuzione deve scongiurare il pericolo di monotonia. Alla mis. 53 il tema avanza più inquieto, le indicazioni agogiche sottolineano un *crescendo* continuo, una melodia prepotente, agitata, rispetto alle note precedenti, che si risolve poi nella terza sezione (mis. 88), ritornando dolce e malinconica.



Tuttavia, il presagio di una possibile rottura della fragile armonia rimane, rendendo il tema inconsciamente sinistro, mentre si trascina lentamente al finale, sospeso, irrisolto: lascia all'ascoltatore una sensazione di incompletezza che ben rispecchia lo stato d'animo sofferente del compositore.

Étude-tableau n. 5 in Mi bemolle minore

Fiero, *appassionato*, impetuoso: l'ascolto dell'op. 39 in Mi bemolle minore richiama immediatamente questi tre attributi. Soprattutto la prima sezione (miss. 1-25), infatti, si sviluppa secondo sonorità piene, intense. In particolare, «la ricchezza fonica è data dalla sovrapposizione degli strati sonori risultanti dalla

⁹⁶⁴ *Ivi*, p. 14 (trad. mia).

costante esposizione in figurazioni di accordi e di arpeggi di doppie note»⁹⁶⁵. Appena prima di mutare nella seconda parte del brano (miss. 19-22), un'incredibile, struggente forza, una straziante lotta interiore intride le note trasportando l'ascoltatore nell'universo emotivo del compositore.

Il tema principale è una fusione di due elementi: declamatorio, da un lato, e cantabile, lirico dall'altro. Il carattere declamatorio è enfatizzato dal tempo *Appassionato, molto marcato* di Rachmaninov⁹⁶⁶.

La seconda sezione (miss. 26-36) si snoda invece con una dolcezza malinconica, delicata, che racconta di gioie e dolori lontani, ormai sfumati eppure tutti ancora ben presenti nel ricordo del compositore. Dal punto di vista tecnico, «l'episodio centrale tende allo snellimento delle figure di accompagnamento»⁹⁶⁷. Tuttavia, anche questa quieta dolcezza si agita, a poco a poco, allargandosi e aprendosi, crescendo in un sentimento che pare incontenibile, tanto da trascinare il brano nuovamente sul tema iniziale (mis. 53):

una nuova melodia contrastante è introdotta nella sezione centrale di questo pezzo. Qui bisogna essere consapevoli dell'ampia apertura dell'accompagnamento della mano sinistra, che si muove lateralmente in movimenti flessibili, oscillanti. Poiché la temperatura emotiva di questa sezione si alza, la struttura diventa sempre più densa e polifonica⁹⁶⁸.

Questa volta, però, le indicazioni agogiche suggeriscono di suonare in modo 'pesante'; nella ripresa la melodia è affidata alla mano sinistra, e risulta più consapevole, carica di significato, riprende, appunto, ciò che il compositore ha rivelato nella parte centrale del brano, ricordi e dolori ormai impossibili da ignorare, contenuti nel segreto delle note: «dichiarazione della grandezza dello spirito umano e della sua protesta contro l'ostruzione alla propria felicità»⁹⁶⁹.

⁹⁶⁵ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 275.

⁹⁶⁶ M. Radiushina, *A Performer's Perspective*, cit., p. 23 (trad. mia).

⁹⁶⁷ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 275.

⁹⁶⁸ M. Radiushina, *A Performer's Perspective*, cit., p. 24 (trad. mia).

⁹⁶⁹ *Ivi*, p. 26 (trad. mia).

Da mis. 72, una lunga coda accompagna l'ascoltatore alla fine del brano, restituendo uno stato d'animo per nulla rassegnato, piuttosto sereno, luminoso, forte delle sue fragilità.

*Étude-tableau n. 6 in La minore*⁹⁷⁰

Come evidenziato nella lettera che Sergej scrive al maestro Respighi, l'op. 39 n. 6 è ispirata alla fiaba di *Cappuccetto Rosso*. Nonostante il testo del racconto sia già di per sé carico di un'atmosfera greve e macabra, il compositore russo non fa altro che enfatizzarla maggiormente, utilizzando la fiaba come contenitore delle più grandi paure che si annidano nel cuore dell'uomo: l'inevitabilità della morte, il terrore dell'oblio.

L'*étude* si apre con la giustapposizione di due motivi contrastanti, incredibilmente discordanti tra loro, eppure presentati insieme: il primo, tenebroso, pesante, «un'aggressiva, ascendente corsa, imita il minaccioso ringhio del lupo»⁹⁷¹. La scala è ripetuta due volte (miss. 1-5), prima in modo sforzato e poi sommessamente, quasi ad imitare l'andamento quatto, guardingo dell'animale, pronto a scattare.



I due accordi finali, separati da due pause, richiamano lo scintillio di occhi sinistri, che hanno avvistato la preda.

⁹⁷⁰ Per l'analisi di questo brano cfr. anche A Sorgente, *Sulle note di Rachmaninov: l'“Étude-tableau op. 39 no. 6”*, in A. Sorgente, G. Splenito, *Gli echi pedagogici della letteratura tra musica classica e rap*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, pp. 78-84.

⁹⁷¹ M. Radiushina, *A Performer's Perspective*, cit., p. 27 (trad. mia).

Subito dopo (miss. 6-10), interviene il secondo tema, più leggero, spaventato, «agitato, riflette lo stato di una persona in presenza di un imminente pericolo»⁹⁷². Sono i piccoli passi di Cappuccetto Rosso, che corre veloce per evitare brutti incontri nel bosco.



La successione di note, alcune delle quali in *staccato*, per dare risalto alla melodia principale, sembrano i piedini della bambina, agili, nervosi, per nulla ponderati. Il suo avanzare pare nient'affatto premeditato, ma casuale, disordinato. «Le sue frequenti, dinamiche variazioni, gli acuti accenti e gli *sforzando*»⁹⁷³ sono, senza dubbio, tratto distintivo e ricorrente all'interno dell'*Étude*.

Un rigo della partitura (o poco più) è assegnato ad entrambi i temi che, inizialmente, non si intrecciano, percorrendo sentieri diversi della fitta foresta, non incrociando il loro cammino. L'andatura di Cappuccetto Rosso sembra farsi sempre più difficoltosa, pare scivolare, incespicare, talvolta, come dimostrano le repentine interruzioni del tema, rallentare per riprendere fiato e, ad un tratto, tranquillizzarsi appena.



Ma il lupo non si ferma, incede implacabile e, improvvisamente, diventa protagonista indiscusso, quasi maestoso (miss. 36-52): incalzante, procede con il

⁹⁷² *Ivi*, p. 28, (trad. mia).

⁹⁷³ *Ibidem*, (trad. mia).

suo cupo inseguimento, che sfocia nell'acuta fuga della fanciulla, sempre più preoccupata per la sua sorte. Infatti, «nella sezione centrale, contrassegnata con *Poco meno mosso*, l'interazione tra i due elementi contrastanti della prima sezione è sostituita dall'espansione di un'unica idea centrale»⁹⁷⁴. Non c'è più modo di scappare, ormai, Cappuccetto Rosso è circondata, pare arrendersi, ansimare, chiedere pietà, e anche il predatore è colto dalla parvenza di un momentaneo ripensamento. Il lupo, tuttavia, è il peggiore perché il lupo non sente ragione⁹⁷⁵ e la caccia riprende, più serrata di prima, «ritmo preciso, minacciosi e, più tardi, apertamente diabolici e rabbiosi accenti, disperate, annaspanti esclamazioni della mano destra dipingono un selvaggio ed accanito inseguimento»⁹⁷⁶. Il cerchio si chiude e la fanciulla tenta ancora di salvarsi, caracollando tra gli intricati rami, serpeggiando nell'arborescente labirinto, i passi ancora più urgenti, terrorizzati.



Ritorna, infine, il tema iniziale (mis. 94), questa volta molto più frettoloso, più disperato. Il compositore inserisce, però, tra la linea melodica della bambina e quella del lupo, una variazione che avvia al termine del brano (miss. 103 e 105), sottolineando l'inevitabilità del destino. Pochi secondi dopo, la fine. Il predatore ha vinto e afferma la sua supremazia, chiudendo seccamente le fauci e gli artigli sul corpo tremante di Cappuccetto Rosso.

Étude-tableau n. 8 in Re minore

⁹⁷⁴ Ivi, p. 29, (trad. mia).

⁹⁷⁵ Cfr. A. Carter, *La camera di sangue*, Feltrinelli, Milano 1995.

⁹⁷⁶ M. Radiushina, *A Performer's Perspective*, cit., p. 29, (trad. mia).

L'op. 39 in Re minore è il penultimo brano della raccolta, e si snoda all'orecchio dell'ascoltatore con una fluidità senza precedenti, non possedendo un tema ben definito, ma nutrendosi piuttosto di fraseggi che si rincorrono, mantenendo un carattere malinconico e riflessivo, che tanto contraddistingue alcune pagine musicali di Rachmaninov.

D'Antoni osserva che «il n. 8 è costituito sostanzialmente da una serie di modificazioni del n. 3, disposto nelle linee di un'ininterrotta consecuzione di doppie note corrispondenti ad intervalli di diversa grandezza»⁹⁷⁷.

La prima sezione, di tanto in tanto, riecheggia sonorità vagamente orientali, dipanandosi come una dolce canzone: «questa composizione è caratterizzata da una melodia rotonda scritta in doppie note, morbidi cambi di armonie [...]. Un senso di tristezza è enfatizzato dai finali irrisolti delle frasi»⁹⁷⁸.

La sezione centrale (miss. 29-65) pare avere una maggiore forza e, sganciandosi gradualmente dalla dolcezza che contraddistingue l'intero brano, conduce la melodia a sfumature più cupe, venate di inquietudine, le quali alla mis. 54 si fanno sempre più incalzanti e minacciose, anche grazie alla scala cromatica (miss. 55-57) che trasmette sensazioni di minaccia, pericolo, prima di portare nuovamente ad un momento di quiete.

La terza sezione riprende il tema iniziale, ma in modo più gioioso, spensierato, quasi impertinente (l'indicazione agogica è, a tal proposito, *scherzando*), conducendo alle atmosfere più rarefatte della coda, che si spegne con una serie di terzine dolcissime, struggenti, sospese.

Con questo brano si chiude, dunque, l'analisi dei *Preludi* e degli *Étude-tableaux* di Sergej Vasil'evič Rachmaninov, che risuonano all'orecchio del giovane ascoltatore raccontando le gioie, i timori, le angosce e i pensieri più segreti del compositore russo. La sua musica è un diario intimo che alle parole sostituisce le note, grazie alle quali Rachmaninov riesce ad esprimere il suo nucleo esistenziale.

⁹⁷⁷ C. A. D'Antoni, *Rachmaninov. Personalità e poetica*, cit., p. 276.

⁹⁷⁸ M. Radiushina, *A Performer's Perspective*, cit., p. 33 (trad. mia).

Egli ritrova, nel susseguirsi dei simboli sullo spartito, la sua essenza più profonda, regalandola agli ascoltatori e insegnando loro, in un tacito slancio *pedagogico*, a *leggersi* e *narrarsi*, sulla scia dei suoi meravigliosi brani.

Conclusioni

Il percorso delineato in queste pagine ha tentato di tracciare una linea guida, una trama visibile tra le righe di note e racconti. L'urgenza che si pone all'attenzione di pedagogisti, insegnanti, maestri ed esperti del settore è oggi ancor più pressante, alla luce di un collasso educativo accelerato dallo scoppio della pandemia. La necessità di educare le giovani generazioni muove dal desiderio di formare menti aperte, divergenti, *critiche*, capaci di partecipare attivamente alla costruzione della società democratica del XXI secolo. Crediamo profondamente che le grandi tensioni a cui il mondo è sottoposto in queste settimane difficili non facciano che amplificare l'evidente attualità di tale istanza: raccontare storie e *sentirsele* raccontare può ricongiungerci con la nostra essenza più intima, può rimettere insieme i frammenti della nostra identità di esseri *umani*, può ricondurci a *casa*, alla narrazione che custodiamo dentro e che ci parla di noi.

Il punto di partenza, l'origine, è sempre l'essere umano con la sua necessità di essere educato, affinché possa *formarsi* in completezza e plasmare, giorno dopo giorno, la propria identità. Per tale motivo, abbiamo proposto due *attraversamenti* che muovono da un'unica istanza: il bisogno umano di narrare e narrarsi, di raccontare e ascoltare racconti; l'atavica esigenza di essere circondati da narrazioni di ogni natura, anche quando non si legge, anche quando non si racconta. Il tempo umano è scandito da storie e narrazioni, che non si esauriscono soltanto nell'alveo dell'immenso panorama letterario esistente, ma comprendono uno spettro più ampio, il quale tocca, fra gli altri, anche l'universo musicale.

Designare Italo Calvino come uno dei modelli letterari che regala alle giovani generazioni un filtro di lettura critica del mondo significa non guardare solo allo scrittore, ma anche all'uomo che, nel corso degli anni, non ha mai smesso di lottare contro il caos di una realtà intricata, accettando coraggiosamente la *sfida al labirinto*. Egli ha scelto la letteratura poiché crede che possa dare un senso ai più complessi e profondi interrogativi dell'uomo, poiché «la letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là di ogni possibilità di realizzazione.

Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione»⁹⁷⁹.

E se l'opera letteraria è una delle porzioni in cui l'universo, per un istante, si cristallizza fino ad avere un senso (non definitivo, certo, ma *vivente* come un organismo)⁹⁸⁰, allora il ciclo dei *Nostri antenati* e la raccolta di novelle *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* possono diventare quella 'porzione' di universo narrativo da consegnare all'infanzia e all'adolescenza, poiché contengono una lettura del reale quanto mai vicina allo sguardo incantato ed astuto di un bambino, *incompleto* e profondo di un adolescente.

Il viaggio tra le narrazioni calviniane si è poi concluso, conducendo le riflessioni pedagogiche verso altri *territori narrativi*, di tipo sonoro e musicale. Dopo una prima, attenta analisi del profondo legame che sussiste tra racconto e musica, tra sonorità e linguaggio, parole e note, siamo approdati all'ascolto di due compositori che segnano, con il loro contributo, il panorama musicale del XIX e del XX secolo.

La musica di Fryderyk Chopin, da un lato, e di Sergej Vasil'evič Rachmaninov, dall'altro, custodiscono un'istanza implicitamente pedagogica: attraverso le note i compositori si raccontano, esprimendo emozioni, eventi di vita vissuta, speranze, angosce, desideri, segreti. L'ascoltatore riesce, pertanto, ad accogliere e *raccogliere* queste suggestioni, proiettandole nel proprio intimo, lasciandosi ispirare, rispecchiandosi nella narrazione musicale proposta e, talvolta, identificandosi con il musicista.

Il compositore, in tale sede, assume il ruolo che, nel processo di lettura, è occupato dallo scrittore, guidando il soggetto che ascolta ad una maggiore comprensione del suo vissuto emotivo: il brano diventa, così, un'altra 'porzione di universo' che si cristallizza fino ad avere un senso e una forma, per consegnarsi alle orecchie stupite dell'ascoltatore.

Le suggestioni e le riflessioni presenti in queste pagine sono spunti, considerazioni di partenza: si auspica che possano condurre ad un orizzonte di

⁹⁷⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 111.

⁹⁸⁰ Cfr. *Ivi*.

apertura e fluidità delle arti, in nome di quella percezione sinestetica che è tipica dell'infanzia, alla quale ci si può ispirare per abbattere le barriere disciplinari, culturali, sociali che tanto spesso caratterizzano gli interventi educativi.

Naturalmente, numerose sono le prospettive pratiche di natura pedagogica e formativa: l'utilizzo delle narrazioni, siano esse letterarie o musicali, può dare vita a proposte didattiche interessanti e variegate, che stimolano lo sviluppo della consapevolezza del sé e del mondo, invitando le nuove generazioni a partecipare creativamente ed attivamente alla costruzione della realtà.

Leggere il mondo attraverso le storie può suggerire soluzioni inaspettate, può incoraggiare un pensiero divergente e originale: solo se ci impegneremo a proporre a bambini e adolescenti libri *con tante pieghe*⁹⁸¹ potremo condurli alla piena realizzazione dell'essenza, alla formazione di un'identità complessa, che si interroga profondamente, e dalla quale nasceranno adulti creativi. Solo se regaleremo all'infanzia e all'adolescenza l'opportunità di vivere non una vita, ma cento, mille, diecimila, quante saranno le storie ascoltate e narrate, allora avremo dato loro buon terreno per germogliare.

Tra le *pieghe di un libro*, infatti, c'è un bellissimo posto per crescere.

⁹⁸¹ Cfr. M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe*, cit.

Riferimenti bibliografici

Saggi monografici

- Acone G., *La paideia introvabile: lo sguardo pedagogico sulla post-modernità*, La Scuola, Brescia 2004.
- Acone G., Visconti E., De Pascale T., *Pedagogia dell'adolescenza*, Editrice La Scuola, Brescia 2004.
- Acone G., *Declino dell'educazione e tramonto d'epoca*, La Scuola, Brescia 1994.
- Acone L., *Le mille e una nota. Letteratura, musica, infanzia. Orizzonti interdisciplinari e pedagogici*, Pensa Multimedia, Lecce 2015.
- Acone L., *Da Lilliput a Metropoli. Viaggi e luoghi della letteratura per ragazzi*, Delta 3, Grottaminarda 2008.
- Andreoli V., *Lettera a un adolescente*, Rizzoli, Milano 2004.
- Attinà M., Martino P., *L'educazione sospesa tra reale e virtuale*, Areablu Edizioni, Cava de' Tirreni 2016.
- Bainbridge D., *Adolescenti. Una storia naturale*, Einaudi, Torino 2010.
- Barenghi M., *Italo Calvino*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Belotti G., *Chopin*, EDT, Torino 2013.
- Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.
- Berardi N. Pizzorusso T., *Psicologia dello sviluppo*, Laterza, Bari-Roma 2007.
- Bernardi M., *Infanzia e fiaba. Le avventure del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*, Bononia University Press, Bologna 2007.
- Bertesson S., *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, Muriwai Books, Plano 2017.
- Bertinetto A., *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Mondadori, Milano 2012.
- Bertotti D., *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, L'Epos, Palermo 2006.
- Bettelheim B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 2013.

- Blacking J., *Com'è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano 1986
- Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Boucourechliev A., *Uno sguardo su Chopin*, Vigormusic, Eboli 2012.
- Brook P., *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998.
- Brown C. S., *Music and literature. A comparison of the arts*, Thompson Press, Faridabad 2011.
- Brown M. J. E., *Chopin. An index of his works in chronological order*, MacMillan, London 1972.
- Bruner J., *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano 2015.
- Buber M., *Il principio dialogico*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1993.
- Cambi F., *Abitare il disincanto. Una pedagogia per il postmoderno*, UTET Università, Milano 2006.
- Campagnaro M., *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l'infanzia contemporanea*, Pensa Multimedia, Lecce 2017.
- Caroli D., *De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico*, Carocci, Roma 2020.
- Cases C., *Calvino e il pathos della distanza*, Einaudi, Torino 1987.
- Casini C., *Storia della musica: dall'antichità classica al Novecento*, Bompiani, Milano 2006.
- Chambers A., *L'età sospesa. Dalla letteratura Young Adult alla Youth Fiction: riflessioni sulla letteratura giovanile*, Equilibri, Modena 2020.
- Corti M., *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978.
- Cunningham R. E., Jr, *Sergei Rachmaninoff. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport, 2001.
- D'Antoni C. A., *Rachmaninov. Personalità e poetica*, Bardi Editore, Roma 2002.
- Dahlhaus C., *L'idea di musica assoluta*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 2016.
- Davison J. W., *An Essay on the Works of Frederic Chopin*, Wessel and Stapleton, London 1843.
- De Gennaro R., *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Ediesse, Roma 2012.

- Delfrati C., *Fondamenti di pedagogia musicale. Un paradigma educativo dinamico*, EDT, Torino 2008.
- De Kerckhove D., *Oltre Orwell. Il gemello digitale*, Castelvecchi, Roma 2020.
- Doti J., *L'apprendistato e il debutto operistico di Sergej Rachmaninov*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna – Alma Mater Studiorum, 2014.
- Eigeldinger J.-J., *Chopin visto dai suoi allievi*, Astrolabio, Roma 2010.
- Finck H. T., *Chopin and other musical essays*, Scribner, New York 1889.
- Fubini E., *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2005.
- Ganche E., *Souffrances de Chopin*, Mercure de France, Paris 1935.
- Gennari M., *Trattato di pedagogia generale*, Bompiani, Milano 2018.
- Gennari, M. *L'eidos del mondo*, Bompiani, Milano 2012.
- Ginzburg G., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1992.
- Giussani L., *L'autocoscienza del cosmo. I libri dello spirito cristiano: Quasi Tischreden*, 4, BUR, Milano, 2000.
- Hanslick E., *Il bello musicale*, Aesthetica, Palermo 2007.
- Hazard P., *Uomini, ragazzi e libri. Letteratura infantile*, Armando Editore, Roma 1958.
- Hegel G. W. F., *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Levitin D. J., *This is your brain on music, The Science of a Human Obsession*, Dutton, New York 2016.
- Levitin D. J., *The world in six songs*, Dutton, New York 2008.
- Liszt F., *Vita di Chopin*, Passigli Editore, Firenze 2006.
- Lüthi M., *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Mursia, Milano 2015.
- Mancaniello M. R., *Per una pedagogia dell'adolescenza. Società complessa e paesaggi della metamorfosi identitaria*, Pensa MultiMedia, Lecce 2018.
- Marcel, G. *Il mistero della filosofia*, Morcelliana, Brescia 2021.
- Martyn M., *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*, Ashgate Publishing, New York, 1990.
- Mascia T., *I percorsi del lettore. Teorie e buone pratiche per la formazione*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2020.
- Mellace R., *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Carocci, Roma 2019.

- Milanini C., *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990.
- Minichiello G., Nostos. *Ontologia dello spaesamento*, Edizioni Studium, Roma 2018.
- Negri M., *Lo spazio della pagina, l'esperienza del lettore. Per una didattica della letteratura nella scuola primaria*, Erickson, Trento 2012.
- Niecks F., *Frederick Chopin as a man and musician*, Vol. I, Novello, Ewer & Co., London & New York 1888.
- Niecks F., *Frederick Chopin as a man and musician*, Vol. II, Novello, Ewer & Co., London & New York 1888.
- Pascoli G., *Il fanciullino*, ABEditore, Milano 2015.
- Patel A. D., *Music, Language and the Brain*, Oxford University Press. Oxford 2008.
- Propp V. J., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.
- Propp V. J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 1985.
- Radiushina M., *A Performer's Perspective on the Technical Challenges and Interpretive Aspects of Sergei Rachmaninoff's Etudes-Tableaux Opus 39*, Tesi di Laurea, University of Miami, 2009.
- Ricoeur P., *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986.
- Roghi V., *Lezioni di fantastica. Storia di Gianni Rodari*, Laterza, Bari 2020.
- Sacks O., *Musicophilia. Tales of music and the brain*, Vintage Books, New York 2008.
- Saffioti T., *Le ninne nanne italiane*, Besa, Nardò (LE) 2013.
- Scaglioso C., *Suonare come parlare. Linguaggi e neuroscienze. Implicazioni pedagogiche*, Armando Editore, Roma 2008.
- Scarpa D., *Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1999.
- von Schlegel A. W., *Corso di letteratura drammatica*, Aletheia, Verona 2003.
- Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Sinapsi Editore, Milano 2018.
- Seroff V., *Rachmaninoff*, Robert Laffont, Paris, 1954.
- Sloterdijk P., *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, Raffaello Cortina Editore, 2017.

- Sucholdosky B., *Pedagogia dell'essenza e pedagogia dell'esistenza*, Armando Editore, Roma 1962.
- Thompson S., *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 2016.
- Tognolini B., Valentino Merletti R., *Leggimi forte. Accompagnare i bambini nel grande universo della lettura*, Salani Editore, Milano 2006.
- Valentino Merletti R., *Leggere ad alta voce*, Mondadori, Milano 1996.
- Visconti E., *Risonanze emotive in adolescenza: ricerca educativa e prospettive pedagogiche*, EdiSES, Napoli 2015.
- Walker A., *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, Faber & Faber, Londra 2018.
- Wolf M., *Lettore, vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, Vita e Pensiero, Milano 2018.

Curatele e raccolte di saggi

- Acone L. (a c. di), *Bambini tra secoli e pagine. Il dispositivo narrativo dell'infanzia*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018.
- Albano M. L., Carioli S., Mazzini A., Sorgente A., *Storie, letture e racconti tra pagine e rete. Narrazioni digitali ed intrecci pedagogici*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021.
- Antoniazzi A. (a c. di), *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro. Studi in onore di Pino Boero*, FrancoAngeli, Milano 2019.
- Articoni A., Cagnolati A., (a c. di), *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*, FarenHouse, Salamanca 2019.
- Barsotti S., Cantatore L. (a c. di), *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carocci, Roma 2019.
- Basso A. (a c. di), *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti, Le Biografie, Vol. VI*, UTET, Torino 1999.
- Belpoliti M. (a c. di), *Italo Calvino. Enciclopedia, arte, scienza e letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 1996.
- Bertone G. (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, Marietti, Genova 1988.

- Beseghi E., Grilli G. (a c. di), *La letteratura invisibile: infanzia e libri per bambini*, Carocci, Roma 2011.
- Beseghi E. (a c. di), *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*, Bononia University Press, Bologna 2008.
- Boulez P., Changeux J-P., Manoury P., *I neuroni magici. Musica e cervello*, Carocci, Roma 2018.
- Cagnolati A. (a c. di), *The Borders of Fantasia*, FahrenHouse, Salamanca 2015.
- Calvino I., *Eremita a Parigi*, Mondadori, Milano 2019.
- Calvino I., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2018.
- Calvino I., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2017.
- Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2016.
- Calvino I., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2012.
- Calvino I., *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano 2002.
- Calvino, I., *Lettere. 1940-1985*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2000.
- Cambi F., Landi S., Rossi G. (a c. di), *La magia della fiaba. Itinerari e riflessioni*, Armando Editore, Roma 2010.
- Catarsi E., Bacchetti F. (a c. di), *I Tusitala. Scrittori italiani contemporanei di letteratura giovanile*, Del Cerro, Tirrenia 2006.
- Cappuccio G., Compagno G., Polenghi S. (a c. di), *30 anni dopo la Convenzione ONU sui diritti dell'infanzia. Quale pedagogia per i minori?*, Pensa Multimedia, Lecce 2020.
- Frigessi F. (a cura di), *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, Lubrina, Bergamo 1988.
- Greco M., Neulichedl R., Pozzoli S. (a cura di), *Musica: Forma mentis? Saggi tra musica, psicologia e psicoanalisi*, Libreriauniversitaria.it Edizioni, Limena (PD) 2013.
- Rossella V. (a c. di), *Vita di Chopin attraverso le lettere*, Lindau, Torino 2003.
- Samson J. (a c. di), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

- Schumann R., Ronga L. (a c. di), *Scritti sulla musica e sui musicisti*, Einaudi, Torino 1947.
- Sorgente A., Splenito G., *Gli echi pedagogici della letteratura tra musica classica e rap*, Edizioni sinestesia, Avellino 2018.
- Todaro L. (a c. di), *Gianni Rodari. Incontri e riflessioni a cento anni dalla nascita*, Anicia, Roma 2020.
- Zago G., Callegari C., Campagnaro M. (a c. di), *La casa. Figure, modelli e visioni nella letteratura per l'infanzia dal Novecento ad oggi*, Pensa MultiMedia, Lecce 2019.

Romanzi o opere di narrativa

- Calvino I., *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Mondadori, Milano 2017.
- Yourcenar M., *Memorie di Adriano seguite da Taccuini di appunti*, Einaudi, Torino 2002.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2016.
- Calvino I., *Le cosmicomiche*, Mondadori, Milano 2016.
- Calvino I., *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2016.
- Calvino, I., *Il visconte dimezzato*, Mondadori, Milano 2015.
- Calvino I., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Mondadori, Milano 2014.
- Calvino I., *Il barone rampante*, Mondadori, Milano 2013.
- Calvino I., *Il cavaliere inesistente*, Mondadori, Milano 2011.
- Calvino I., *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Mondadori, Milano 2011.
- Calvino I., *Romanzi e Racconti*, Vol. II, I Meridiani, Mondadori, Milano 2004.
- Calvino I., *Romanzi e racconti*, Vol. III, I Meridiani, Mondadori, Milano 2004.
- Calvino I., *Romanzi e racconti*, Vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
- Carter A., *La camera di sangue*, Feltrinelli, Milano 1995.
- De' Giorgi E., *Ho visto partire il tuo treno*, Feltrinelli, Milano 2017.
- Gabrieli F. (a c. di), *Le mille e una notte*, Einaudi, Torino 1978.
- MacNeil R., *Wordstruck: A Memoir*, Penguin Books, New York 1989.
- Sand G., *Histoire de ma vie*, Editions Norph-Nop, [s. l.] 2011.

Articoli da rivista

- Acone L., *Raccontare l'assenza, riscoprire l'essenza. Per una pedagogia dell'estetica collaterale*, «MeTis», vol. 11, n. 2, 2021.
- Acone L. (a c. di), *Uno sguardo letterario sull'infanzia: bambini e ragazzi tra narrazione, formazione e de-formazione*, «Nuova Secondaria Ricerca», 4 dicembre 2021.
- Acone L., *La lettura come formazione della persona. Pagina scritta, orizzonti virtuali e connessioni testo-immagine*, «Lifelong Lifewide Learning», Vol. 13, n. 29, 2017.
- Asor Rosa A., *Gli antenati: figure dell'immaginario calviniano*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019.
- Bacchetti F., *Calvino e Rodari: la scrittura come logica della fantasia*, in «Studi sulla formazione», n. 1, 2000.
- Barengi M., *Cosimo or 'Tis 250 years since*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019.
- Barengi M., *Six memos for the next decennium*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2013.
- Barengi M., *Italo Calvino e i sentieri che si interrompono*, «Quaderni Piacentini» - Nuova Serie, 15, 1984.
- Barsotti S., *Calvino interprete della fiaba e rappresentante dello strutturalismo*, «Studi sulla Formazione», 23, Vol. 1, 2020.
- Belotti G., *Il problema delle date dei preludi di Chopin*, «Rivista italiana di Musicologia», 1 gennaio 1970.
- Branca D., *L'importanza dell'educazione musicale: risvolti pedagogici del fare bene musica insieme*, «Studi sulla formazione», Vol. 2, 2012.
- Cambi F., *Letteratura per l'infanzia: per una lettura complessa della sua testualità (e della critica)*, «Studi sulla formazione», n. 2, 2012.
- Cambi F., *La "questione del soggetto" come problema pedagogico*, «Studi sulla formazione», vol. 2, 2008.

- Cometa M., *La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione*, «Between», vol. 1, n. 1, maggio 2011.
- Corti M., *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, «Strumenti critici», Vol. IX, n. 27, 1975.
- De Napoli I., *Montessori e musica*, «MeTis», Vol. 12 n. 2, 2014.
- Diamanti I., *La generazione invisibile*, «Il Sole 24 Ore», Milano 1999.
- Di Pietro F., *Il castello dei destini incrociati. Per un approccio mediologico a una trilogia incompiuta*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2013.
- Eigeldinger J-J., *Les Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin. Genre, Structure, Signification*, «Revue de Musicologie», 1989, T. 75, No. 2.
- Eigeldinger J-J., *Le Prélude "de la goutte d'eau" de Chopin. État de la question et essai d'interprétation*, «Revue de Musicologie», LXI, 1975, 1.
- Falcetto B., *Avventure della visione. Spazio ed effetti di lettura nel Barone*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019.
- Giarrettino A., *Calvino saggista. La letteratura e l'altro dalla letteratura*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2013.
- Grilli G., *L'infanzia malinconica*, «Hamelin», vol. 44, 2018.
- Roden I., Kreutz G., Bongard S., *Effects of a school-based instrumental music program on verbal and visual memory in primary school children: a longitudinal study*, «Front. Neurosci.», 21 dicembre 2012.
- Serra F., *Per sempre lassù*, «Bollettino di italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2019.
- Spinazzola V., *L'io diviso di Italo Calvino*, «Belfagor», Vol. 42, 1987.
- Terrusi M., *Eterni, fanciulli, alati: neotenia, leggerezza e letteratura per l'infanzia*, «Studi sulla Formazione», n. 20, vol. 2, 2017.
- Todorov T., *What is Literature for?*, «New Literary History», vol. 38, 2007, n. 1.
- Vidal G., *Fabulous Calvino*, «The New York Review of Books», vol. 21, n. 9, 30 maggio 1974.

Partiture musicali

Brugnoli A., Montani P. (a c. di), *F. Chopin. Studi per pianoforte*, Ricordi, Milano 1983.

Chopin F., Müllermann N. (a c. di), *Préludes*, G. Henle Verlag, Monaco 2007.

Rachmaninoff S. V., *Études-tableaux. Op. 33 – Op. 39*, Urtext Piano Reprint, Breslavia 2020.

Rachmaninoff S. V., *Complete Preludes for Piano. Op. 3, 23, 32*, Schirmer's Library, New York 1994.

Sitografia

Cavalletti C., Guida all'ascolto 1,

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Studi25.html>

Chiesa R., *Guida all'ascolto 2*,

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Preludiop28.html>

Mora M., *Guida all'ascolto 2: Dodici studi per pianoforte op. 10*,

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Etudes10.html>

Pestelli G., *Guida all'ascolto 1*,

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Preludiop28.html>

Vlad M., *Guida all'ascolto 3: Dodici studi per pianoforte op. 10*,

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Etudes10.html>

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Chopin/Chopin-Studi25.html>

<https://borisgiltburg.com/CMFA/learning-the-rachmaninov-preludes/>

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la prof.ssa Marinella Attinà, per aver seguito il mio lavoro con *tacita* presenza, sapendomi guidare con professionalità e competenza.

Ringrazio il prof. Leonardo Acone, per aver sempre creduto nelle mie idee e proposte di ricerca, nonostante si allontanassero dai sentieri battuti. Del resto, è stato proprio lui a insegnarmi che le deviazioni dalla ‘strada maestra’ sono le migliori.

Ringrazio il prof. Giovanni Savarese per i consigli su Calvino e gli spunti di lettura.

Ringrazio Nunzia, professoressa e amica, sempre presente soprattutto nei momenti più critici e faticosi.

Ringrazio la prof.ssa Paola Martino, per i suoi preziosi suggerimenti bibliografici.

Ringrazio Amalia: questi anni mi hanno regalato una collega, un’amica, una sorella maggiore.

Ringrazio la mia famiglia, sostegno silenziosamente *chiassoso* al mio fianco.

Ringrazio i miei amici, ognuno presente in una parola, una frase, un’idea.

Ringrazio Calvino, che mi ha tenuto compagnia con le sue lettere e i suoi romanzi e i suoi racconti durante mesi difficili, guardandomi crescere alla fiamma misurata del racconto.

Ringrazio Chopin, che è come un fratello maggiore, e Rachmaninov, che è come un nonno burbero.

Ringrazio Raffaele per ogni cosa (lui sa).

Infine, vorrei ringraziare Alessia che, nel 2018, ha tenacemente creduto che ce la potessi fare.

Le cose belle, però, iniziano sempre da ‘ora’.

Io non sarò come Novecento.

Io scenderò dalla nave e, come Cosimo, non scenderò più dall’elce.

*Amore accanto a te
baby accanto a te
io morirò da re.*