

CHOPIN E LEOPARDI: LIRISMI A CONFRONTO

Il 150° anniversario della morte di Federico Chopin, da poco trascorso, può essere l'occasione per un ripensamento dell'opera del grande musicista che ne contestualizzi la produzione all'interno delle esperienze culturali del tempo. Per questo può essere opportuno un raffronto con Leopardi, che riprende una intuizione critica del Mila¹, peraltro non del tutto nuova, che si presenta valido e stimolante.

Valido perché vi sono evidentemente degli elementi in comune nella personalità artistica di entrambi; stimolante perché può aiutare a comprendere aspetti della loro arte che si illuminano a vicenda e può ulteriormente far penetrare in quel fenomeno artistico che è il lirismo, sia in generale che all'interno del romanticismo, lirismo come categoria dell'arte e come manifestazione dello spirito.

Per questo vorrei cominciare con una analisi parallela che metta in evidenza gli elementi in comune tra i due, a partire dall'epoca in cui sono vissuti che è quella della restaurazione e poi dei moti liberali: Chopin è nato nel 1810 e morto nel 1849; Leopardi circa un decennio prima, nato nel 1789 è infatti morto nel 1837.

Entrambi sono stati sensibili alla problematica dell'epoca anche se non nella forma dell'impegno politico diretto ma piuttosto manifestando la tendenza a trasfigurare e ad universalizzare nell'arte i problemi contingenti.

¹ Cf. M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino 1963, p. 231.

Problemi che per Chopin si concentrano intorno all'evento della caduta di Varsavia in mano ai russi, che stimola in lui un senso di ribellione misto a nostalgia ed a solidarietà per la patria perduta e oppressa e che a sua volta si allarga a sentimento generale nei confronti della vita; per Leopardi nella constatazione amara della decadenza dell'Italia, come segno di una crisi generale della cultura dovuta all'abbandono da parte dell'uomo della semplicità della natura. All'interno di tale constatazione il rifiuto della cultura idealistica dominante, giudicata mistificante e fuorviante e, al contrario, la necessità di guardare in faccia la realtà in maniera disincantata, col conseguente titanismo ed eroismo che pervade tutta l'opera di Leopardi e non soltanto la sua ultima produzione.

Un altro aspetto che li accomuna è la cultura dell'epoca in cui sono vissuti: la cultura romantica nel momento in cui infuriava la battaglia tra classicisti e, appunto, romantici sia in campo musicale che letterario.

Entrambi vissero poi un senso di straniamento rispetto alle situazioni di partenza costituite per Chopin dall'amata e sempre rimpianta Polonia e per Leopardi dall'odiosamata Recanati, straniamento che si estese anche alla cultura romantica coeva e per cui la produzione di entrambi supera il momento contingente del tempo in cui essi vissero (pur essendovi pienamente inserita) e si fa portatrice di un messaggio che giunge intatto fino a noi.

Infine sia l'uno che l'altro avvertirono con acuta sensibilità la sofferenza del mondo come suo elemento costitutivo (pessimismo cosmico), per cui tristezza e pessimismo risultano motivi ricorrenti della loro ispirazione assieme, tuttavia, alla forza morale per guardare il dolore con dignità e virile fermezza.

Bisogna ancora dire che entrambi furono bambini prodigio, che sono certamente da annoverare tra i maggiori lirici del romanticismo europeo e che nonostante ciò non si conobbero; che l'uno (Leopardi) aveva una immensa cultura letteraria che l'altro era lontanissimo dal possedere e che viceversa l'altro (Chopin) aveva, oltre al talento, conoscenze musicali che il primo non possedeva pur mostrando interessi per il fenomeno musicale come è dimostrato dai numerosi passi dello *Zibaldone* che

ne trattano, pur con un linguaggio evidentemente approssimativo e da dilettante².

Rapporti con il romanticismo

La posizione di Chopin rispetto al romanticismo musicale è indubbiamente eccentrica³, la sua poetica rifiuta infatti in maniera netta qualunque riferimento dell'opera musicale ad immagini o programmi letterari o descrittivi. La sua risulta pertanto una ricerca creativa pura ispirata di fatto al principio della musica assoluta, una musica che si alimenta soltanto del fatto sonoro in se stesso avulso da qualunque riferimento extramusicale, e che dà luogo ad un «linguaggio musicale chiuso in se stesso»⁴ del quale è arduo definire i caratteri romantici. Per questo è difficile giustificare l'apprezzamento entusiastico di Schumann che non esitava, nonostante evidentemente le apparenze poco romantiche della sua produzione, ad esaltare Chopin come uno dei massimi rappresentanti della nuova musica⁵.

Sia l'arte di Chopin che il suo modo di gestire l'attività professionale sono infatti decisamente anomali rispetto agli schemi romantici.

La sua arte si fonda più che altro su schemi di musica da salotto come valzer, mazurche, polacche, anche notturni, che non

² In effetti scorrendo i numerosi passi dello *Zibaldone* che parlano di musica sarebbe possibile ricostruire una vera e propria estetica musicale di Leopardi anche se risulta evidente che le competenze tecniche in proposito sono molto approssimative. In ogni caso è interessante il ruolo che l'autore assegna all'abitudine come causa della discriminazione tra accordi gradevoli e sgradevoli, il che rende la sua concezione molto moderna e aperta anche per principio alla valorizzazione di sistemi musicali diversi dall'occidentale, il che, per i tempi, era davvero molto avanzato. Cf. *Zibaldone*, brani del 9 ottobre 1821 e del 20-21 agosto 1823.

³ Cf. AA.VV., *Storia della musica*, Torino 1988, p. 295.

⁴ Cf. R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, in AA.VV., *Storia della musica*, Torino 1991, vol. 8, p. 126.

⁵ Cf. R. Schumann, *La musica romantica*, Torino 1970, pp. 95; 139; 150; 187; 191.

sono certo in linea con i principi romantici e infatti si tratta proprio delle forme musicali che Schumann avversava⁶. La sua produzione è in definitiva orientata o verso l'esercizio didattico – i preludi e gli studi – o verso l'intrattenimento mondano – le forme di danza sopra citate – o, infine, verso l'esibizione virtuosistica attraverso le variazioni o i pezzi brillanti.

Ma anche la sua attività professionale è quella di un musicista d'altri tempi che alterna i ruoli di virtuoso, compositore e insegnante, il tutto all'ombra dei salotti nobiliari; si mantiene del tutto al di fuori come compositore della vita teatrale e svolge un'attività moderatamente concertistica, ma di un concertismo piuttosto intimistico, di poca presa sulle masse e rivolto piuttosto ad un pubblico d'*élite*, poco adatto alle grandi sale anche per il livello modesto di sonorità raggiunto e per la rinuncia ad un pianismo spettacolare.

E tuttavia, nonostante questi aspetti, è innegabile in Chopin un romanticismo inconfessato che si rivela nel quasi totale abbandono delle forme classiche di ampio respiro, come sinfonie, sonate e concerti, e nella scelta al contrario di forme brevi e libere che ricordano molto da vicino la parallela libertà metrica adottata da Leopardi; negli ardimenti armonici assolutamente inusitati e offerti in maniera altrettanto assolutamente spontanea; nella creazione di atmosfere sonore vaghe e indeterminate che ricordano anch'esse da vicino la gravidanza semantica e musicale della "parola" poetica leopardiana; infine nella patina di novità con cui si presentano delle strutture compositive consuete quali quelle legate al principio della melodia accompagnata.

⁶ «Il fenomeno della Salonmusik dunque, così tipico del costume ottocentesco, poggia su fondamenta essenzialmente non romantiche; e infatti i romantici più radicali e consapevoli dimostrarono nei suoi confronti una decisa avversione a cominciare da Schumann, il quale ne stigmatizzò a più riprese la mancanza di motivazioni, ossia (dal suo punto di vista) d'intime ragioni poetiche – salvo poi cadere in una contraddizione in termini nel caso di Chopin, da lui esaltato anche come autore di Salonmusik, sia pure della più nobile maniera» (cf. R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 129).

Basti ricordare a questo proposito l'accordo conclusivo della sezione introduttiva della prima ballata in sol min., armonicamente inclassificabile; o la struttura armonica modulante degli accompagnamenti ai notturni, nei quali, in qualche caso, si giunge fino al susseguirsi di quattro tonalità diverse e all'introduzione di molte note estranee rispetto alla tonalità d'impianto, con l'effetto conseguente che l'ascoltatore non ha la possibilità di abituarsi ad una determinata tonalità e il brano risulta alla fine indeterminato, psicologicamente inquietante⁷.

Degli elementi romantici si possono trovare ancora nella sua biografia, per la burrascosa relazione con George Sand che le conferisce il tono della trasgressione, nonché per la condizione di sradicato che lo accompagna sempre e che tuttavia lo apre alla cultura europea.

In definitiva la sua posizione rispetto al romanticismo risulta paradossale in quanto il suo è un romanticismo che si alimenta di elementi formalmente non romantici incarnando alla fine quella tendenza di fondo del romanticismo che tende alla musica come valore assoluto e astratto, tendenza che a sua volta fa parte integrante della concezione romantica dell'arte e che conferisce alla sua produzione dei caratteri che la spingono fino ai limiti del moderno⁸.

Per tutti questi motivi la produzione di Chopin, come quella di Leopardi, risulta alla fine un fatto unico del quale non è possibile trovare né anticipatori né imitatori, essendone al massimo rintracciabile l'unico possibile antecedente nella vocalità e nello stile ricco di ornamentazioni dell'opera italiana di stampo belcantistico, particolarmente di Bellini; ed essendo il suo stesso patriottismo, che certamente lo accomuna ai romantici, ridotto nell'ambito della rielaborazione stilisticamente elevata di danze nazionali ed appartenendo quindi all'ordine delle scelte artisticamente meditate più che sentite con immediata partecipazione emotiva⁹.

⁷ Cf. P. Rattalino, *Fryderyk Chopin*, Torino 1991, pp. 68-69.

⁸ Per quanto riguarda gli aspetti "anticipatori" dell'arte di Chopin nei confronti, ad esempio, di Debussy, cf. R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 135; e P. Rattalino, *Fryderyk Chopin*, cit., p. 84.

⁹ Cf. R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., pp. 123; 130.

Una posizione analoga di “eccentricità” rispetto alla cultura romantica la ritroviamo in Leopardi. Il testo base dal quale bisogna partire è il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del 1818. In questo scritto egli accoglie la polemica dei romantici contro la mitologia, le regole, contro il principio d’imitazione della tradizione classicistica, anche se dice che tali orientamenti erano già presenti in Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, cioè nei principali classici¹⁰. Inoltre stabilisce una netta opposizione tra la natura e la storia, la poesia e la civiltà e pertanto, al contrario di quanto affermano i romantici, sostiene che l’età moderna non può essere considerata ispiratrice di poesia in quanto età della ragione, quella ragione che è nemica della poesia ed è contraria alla natura. Ciò suppone l’identificazione della poesia con la natura, identificazione del tutto impossibile nell’età contemporanea, tanto che i romantici, a parere di Leopardi, si contraddicono nel momento in cui esaltano il Medioevo mitizzandolo come un’età ricca di poesia. L’utilità e socialità della poesia consistono per Leopardi nel recupero di quell’elemento naturale che le è essenziale, cioè la capacità di esprimere il bello e di procurare diletto, e non certo nell’affrontare tematiche realistiche, di carattere narrativo e di contenuto moderno. Tali tematiche infatti, ben lungi dal realizzare gli scopi della poesia, non fanno altro che inchiodare ulteriormente l’uomo nella condizione in cui la storia, con lo sviluppo della ragione, lo ha posto, che è una condizione alienata¹¹.

Non è chi non veda come tali affermazioni siano in linea con aspetti fondamentali dell’arte di Chopin nella quale è chiara-

¹⁰ «L’osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l’imitazione esangue e sofistica insomma la schiavitù e l’ignavia del poeta, sono queste le cose che si vedono e s’ammirano in Dante, nel Petrarca, nell’Ariosto, nel Tasso? Dei quali, e massimamente dei tre primi, è stato detto mille volte che, sono e similissimi agli antichi, e diversissimi» (G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, Firenze 1969, vol. 1°, p. 932).

¹¹ «...Leopardi affida allo scrittore il compito di un recupero dei valori della natura... come risposta ai non valori della società odierna, alle contraddizioni e alle lacerazioni prodotte dalla civiltà: in questo, cioè nel recupero del bello e del diletto, consiste propriamente la funzione della letteratura, la sua vera utilità e socialità; non già nell’affrontare tematiche realistiche, moderne, scientificizzanti, che ribadiscono l’alienazione dell’uomo civile» (C. Salinari - C. Ricci, *Storia della letteratura italiana*, Bari 1997, vol. 2°, t. 2°, pp. 2246-2247).

te presente una componente edonistica e belcantistica (il “diletto” di Leopardi) e il rifiuto, del quale si è già detto, di contenuti realistici e descrittivi nel brano musicale.

Ciò non toglie che nella poetica di Leopardi siano di fatto evidentissimi degli elementi romantici: la rinuncia alle forme di ampio respiro come il poema narrativo; la notevole libertà metrica; la materia esclusivamente autobiografica; la tendenza a rivivere nella memoria i luoghi e i tempi familiari – particolarmente le esperienze recanatesi – trasfigurandoli liricamente così come avviene, sull’altro versante, per l’arte riversata da Chopin nella creazione delle sue mazurche.

Ma soprattutto, pur movendosi all’interno di quella poesia sentimentale o riflessa che è l’unica possibile per i moderni, ciò che connota come profondamente romantica la sua produzione è la rinuncia agli elementi narrativi, realistici, pedagogici e la ricerca al contrario della liricità pura nella realizzazione dell’evento poetico, la concezione pertanto della poesia come espressione dei moti interiori del sentimento che si traducono in canto.

Significativo in questo senso un brano dello *Zibaldone* del 1818 nel quale l’atteggiamento verso i romantici è nella sostanza meno polemico, vi si sostiene infatti che la somma arte del poeta consiste nell’eccitare nel lettore il patetico, la profondità del sentimento del cuore, anche se in maniera non affettata né artificiosa come fanno sovente i romantici, bensì spontanea e naturale¹². Ancora, sempre in un brano dello *Zibaldone*, stavolta del 1829, è presente la tesi tutta romantica che l’arte produce una specie di beatitudine che ci aiuta a vivere, il che implica nei confronti di essa una esaltazione che potremmo dire “religiosa”: «Della lettura di un pezzo di vera contemporanea poesia, in verso o in prosa, si può dire quel che di un sorriso diceva lo Sterne: che esso aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire: e ci accresce la vitalità»¹³. E ancora: «Hanno questo

¹² Cf. G. Giacalone, *Itinerario lirico leopardiano*, Roma 1978, p. 14.

¹³ G. Giacalone, *Itinerario lirico leopardiano*, cit., p. 15.

di proprio le opere di genio, che anche quando rappresentano al vivo la nullità delle cose... tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento... servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta»¹⁴.

Rapporti col classicismo

Ma anche per quanto riguarda i rapporti tra i nostri due autori e la tradizione classicista gli elementi in comune sono evidenti.

Nel caso di Chopin è facile constatare, al di sotto dell'apparente tono svagato e libero di molte sue composizioni, una logica strutturale stringente che richiama quella dell'ultimo Beethoven¹⁵. Paradossalmente si può dire anche che il romanticismo di Chopin è fondato sullo studio dei classici e che gli ideali supremi di questo autore che esprime nonostante tutto la quintessenza del romanticismo sono Mozart e Bach. Per quanto riguarda quest'ultimo tuttavia la posizione di Chopin è ancora una volta eccentrica rispetto al romanticismo più diffuso: mentre infatti il culto romantico di Bach era prevalentemente rivolto alle grandi opere corali di coinvolgente drammaticità, come le *Passioni*, Chopin prediligeva le opere di "musica pura" come i preludi e fughe del "Clavicembalo ben temperato" che studiava assiduamente.

La ricerca della perfezione stilistica lo porta, nonostante l'evidente materia lirico-sentimentale delle sue composizioni, ad un equilibrio formale che mai perde la misura di una composta classicità e che il Mila non esita a definire «ellenica purezza di forme»¹⁶

¹⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, 4 ottobre 1820, in *Tutte le opere*, cit., vol. 2°, p. 110.

¹⁵ Cf. AA.VV., *Storia della musica*, cit., p. 295.

¹⁶ M. Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 234. Importante il giudizio del Di Benedetto per contestualizzare storicamente il classicismo di Chopin: «La coerenza strutturale del processo compositivo... ci aiuta a comprendere la natura del "classicismo" di Chopin: un termine che viene spesso genericamente impiegato per significare l'assoluta perfezione formale della sua musica, ma che noi possiamo ricondurre ad un significato più storicamente determinato, a connotare

e che tramuta la ricchezza del suo universo emotivo in poesia, linguaggio universale e comunicabile, senza residui di immediatezza passionale o di inflessioni prosaiche. Nelle composizioni più mature poi tale processo di approfondimento stilistico si apre infine all'accoglimento di un contrappunto purificato da ogni elemento intellettualistico e di una ricchezza armonica a cui non è estraneo lo studio di Cherubini: basti pensare per questo alla *Ballata*, op. 52, agli ultimi *Notturmi* o alle *Mazurche* della maturità.

Se poi passiamo al Leopardi vediamo come nella sua concezione il classicismo si presenti in primo luogo come esaltazione degli antichi nella cui poesia è stato presente il sentimento ma senza l'affettazione dei moderni¹⁷. Inoltre a suo parere le lingue antiche sono più naturali e poetiche di quelle moderne e pertanto bisogna resuscitarne la potenza espressiva attraverso un uso accorto del lessico: bisogna che il linguaggio poetico si nutra di parole e costrutti disusati e peregrini, non logorati dall'uso quotidiano così da stimolare nel lettore fantasia e sensibilità. Tutto questo non può che ricordare la tendenza chopiniana ad arricchire con i preziosismi armonici più raffinati e poco comuni delle trame strutturali sostanzialmente consuete e classicamente composte nell'equilibrio delle parti, confermando ancora una volta le segrete risposdenze nel modo di intendere la creazione artistica da parte di questi due grandi. In sostanza, come dice il Gialalone¹⁸, possiamo dire che Leopardi parte dal classicismo settecentesco di Gravina, Cesarotti, Pindemonte, Monti così come Chopin parte

cioè una radicale affinità della sua concezione musicale proprio con quel classicismo viennese dal quale egli viene, per lo più, troppo frettolosamente dissociato» (R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 134).

¹⁷ «Ora da tutto questo e dalle altre cose che si son dette, agevolmente si comprende che la poesia dovette essere agli antichi oltremisura più facile e spontanea che non può essere presentemente a nessuno, e che a' tempi nostri per imitare poetando la natura vergine e primitiva, e parlare il linguaggio della natura (lo dirò con dolore della condizione nostra, con disprezzo delle risa dei romantici) è pressocché necessario lo studio lungo e profondo de' poeti antichi» (G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere*, cit., vol. 1°, pp. 930-931).

¹⁸ Cf. G. Gialalone, *Itinerario lirico leopardiano*, cit., p. 16.

da Bach e Mozart, che attraverso Alfieri e Foscolo scopre l'irruenza eroica del mondo preromantico, che approda infine al romanticismo sentimentale e lirico, a quella poesia pura che fa da *pendant* alla musica pura di Chopin, avviando una tendenza feconda che sarà ripresa per entrambi i casi dai decadenti.

Il lirismo

E a questo punto entriamo nel centro del nostro discorso, il lirismo di entrambi che si alimenta di precise scelte linguistiche e stilistiche. Per quanto riguarda Chopin gli elementi stilistici fondamentalmente sono il ricorso alla melodia accompagnata, la modulazione delle parti interne, le decorazioni belcantistiche della melodia, l'uso di forme brevi. A questi bisogna aggiungere, per quanto riguarda il linguaggio vero e proprio, i continui scambi con la musica popolare soprattutto in quella forma della mazurca che, quasi come laboratorio sperimentale, accompagnerà Chopin per tutto l'arco della sua vita. In queste composizioni ispirate allo schema di una danza popolare polacca originaria della Mazovia, Chopin non rinuncia certo al tono stilisticamente "alto" che ne caratterizza la produzione, piuttosto manifesta la presenza del canto popolare all'interno delle forme sintattiche caratteristiche della musica colta.

Se infatti ancora nelle prime mazurche è presente il riferimento esplicito a stilemi popolari nella forma del ricorso alle quinte vuote negli accompagnamenti, ben presto tali citazioni vengono superate in un processo di elaborazione linguistica che produce un ampliamento della struttura tradizionale e alla fine la sua crisi: le ultime mazurche hanno un respiro sinfonico ed in esse della danza popolare è rimasto soltanto, si può dire, il titolo e lo schema ritmico. Ma anche le polacche non sono esenti da un simile processo evolutivo: in esse si passa dal carattere brillante e decorativo di quelle giovanili al tono epico, carico di drammaticità e lirismo, di quelle della maturità. Un lirismo che pervade peraltro tutta la sua opera, anche quella che potrebbe sembrare per la sua destinazione più arida, come gli studi che si presentano, dice il Mila, come la trasposizione lirica di altrettanti problemi

tecnic¹⁹, e che in altre opere, come i notturni, produce un senso di svagata fantasticheria, di inseguimento elegiaco delle proprie emozioni e fantasie che a volte si solleva tuttavia in accensioni epiche (*Notturmo in do minore*, op. 48, n. 1), o in senso drammatico di rivolta (*Notturmo in do diesis minore*, op. 27, n. 1). Non a caso dice il Rattalino a proposito della ricchezza lirica della musica di Chopin: «C'è, ed è un problema perenne, da capire la sua arte, che è ricca di infinite sfaccettature e che non si lascia definire. Sicché l'unica definizione che la comprende tutta è anche la più semplice: Chopin fu poeta. Non il poeta del pianoforte: un poeta pari ai più grandi lirici del suo e di ogni tempo»²⁰.

Una dimensione lirica che è parte integrante anche della concezione leopardiana della poesia. Scartata la possibilità per i moderni della poesia d'immaginazione rimane praticabile solo quella che Leopardi chiama sentimentale, all'interno della quale bisogna dare spazio alla lirica pura, al canto come espressione ingenua e nativa dei moti interiori del sentimento. È soltanto all'interno di tale concezione lirica della poesia che si può procurare quel godimento che a parere di Leopardi, che riprende in questo caso i temi dell'estetica sensista, costituisce lo scopo della poesia stessa. Le fonti del godimento sono la sensazione di infinito o di indefinito che la poesia deve evocare e la "rimembranza" di un passato rivissuto e mitizzato nella memoria. Anche qui il pensiero corre subito al carattere indefinito e fluttuante dell'armonia di Chopin e alla nostalgia della patria perduta che costituisce uno dei motivi ispiratori più forti dell'arte del polacco, tanto quanto Recanati lo è per quella del poeta italiano. Legata a tale senso di indefinito è in Leopardi la celebre distinzione tra il "termine" che indica il suo oggetto con razionale precisione e che si mostra impoetico, e la "parola" propria al contrario della poesia per i suoi caratteri vaghi, imprecisi e allusivi²¹. In un brano dello *Zibaldone*

¹⁹ M. Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 231.

²⁰ P. Rattalino, *Fryderyk Chopin*, cit., p. 113.

²¹ Cf. G. Leopardi, *Zibaldone*, 30 aprile 1820, in *Tutte le opere*, cit., vol. 2°, pp. 60-61.

del 21 aprile 1821 così si esprime il poeta: «Le parole notte, notturno, ecc., le descrizioni della notte ecc., sono poeticissime perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che di quanto essa contiene»²².

È naturale che sulla base di queste convinzioni stilistiche si edifichi una concezione della poesia esclusivamente come espressione lirica: il poeta non imita la natura, sostiene Leopardi nello *Zibaldone*, in un brano del 1828²³ – così come Chopin esclude dalla sua musica qualsiasi intento descrittivo –, il poeta è imitatore solo di se stesso e la poesia è espressione del sentimento. Il piacere che produce la poesia consiste nella rimembranza confusa della nostra fanciullezza, rimembranza che è poetica in quanto vaga e inafferrabile. Tutto ciò porta l'esclusione degli elementi realistici e narrativi della poesia e l'accettazione piena del lirismo romantico del quale Leopardi diventa in tal modo, per la convinzione che la poesia debba adeguarsi all'immediatezza del sentimento, il maggiore teorico²⁴: poiché il sentire si estrinseca nel cantare, le sue poesie si chiameranno canti e, dice in un brano dello *Zibaldone* del 1826, tra i tre generi di poesia, quello lirico, quello epico e quello drammatico, il primato va senz'altro al lirico²⁵. La poesia diventa addirittura, in quanto unico mezzo di consolazione al dolore, la suprema religione dell'uomo, il che conduce ad una sorta di poetica del misticismo lirico, un misticismo ovviamente che si nutre di se stesso senza alcun riferimento, perlomeno esplicito, ad un Dio personale²⁶.

²² G. Leopardi, *Zibaldone*, 28 settembre 1821, in *Tutte le opere*, cit., vol. 2°, p. 495.

²³ «Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca... Così il poeta non è imitatore se non di se stesso» (G. Leopardi, *Zibaldone*, 10 settembre 1828, in *Tutte le opere*, cit., vol. 2°, p. 1180).

²⁴ Cf. G. Giacalone, *Itinerario lirico leopardiano*, cit., p. 15.

²⁵ Cf. G. Leopardi, *Zibaldone*, 15 dicembre 1826, in *Tutte le opere*, cit., vol. 2°, pp. 1123-1124.

²⁶ «Così egli intendeva la lirica come sfogo del cuore. Il che era un'adesione bella e buona alla poetica romantica, ma con un particolare sentimento religioso per l'arte, da lui intesa come una specie di beatitudine, che ci aiuta a vivere» (G. Giacalone, *Itinerario lirico leopardiano*, cit., p. 15).

Pessimismo e titanismo

Se poi andiamo al contenuto di tale lirismo non possiamo tralasciare la componente pessimistica presente, oltre che ovviamente in Leopardi, in buona parte della produzione di Chopin, anche se in quest'ultimo il senso di sconfitta viene superato liricamente nella capacità di tramutare tutto in poesia senza alcun residuo prosaico. Sta di fatto che risulta innegabile nella sua produzione qualcosa di torbido, di morboso, il tarlo romantico dell'incapacità di vivere che giustifica certamente l'accostamento di Chopin con Baudelaire proposto da André Gide²⁷, anche se si tratta di un aspetto che viene superato, come per Leopardi, non solo nella elaborazione poetica, ma anche in quel titanismo che è l'altra faccia della sua ispirazione.

A testimonianza del suo pessimismo basti citare la *Sonata*, op. 35 del 1839, non tanto per la marcia funebre che ne costituisce il 3° movimento, quanto per l'enigmatico finale – di carattere evidentemente non catartico, come è stato evidenziato²⁸ – che ne costituisce la gelida conclusione. O una lettera del 1831 che sembra fare da *pendant* alle affermazioni desolate del *Canto notturno* di Leopardi: «Si vede dunque che la morte è il migliore atto dell'uomo, quale sarà dunque il peggiore? La nascita: come assoluto contrario dell'atto migliore»²⁹. In sostanza meglio non venire al mondo, dice Chopin col pastore errante leopardiano.

E tuttavia, se a partire dal 1837 in poi tale pessimismo cosmico diventa, come nota il Rattalino, una componente ineliminabile della sua poetica, si sviluppa contemporaneamente un senso di rivolta contro il mondo ostile da cui si sente respinto, non solo nelle composizioni di carattere più evidentemente rivoluzionario o patriottico – come le polacche della maturità o il celebre *Studio*, op. 10, n. 12 – ma anche in quelle più distesamente lirico-elegiache come gli ultimi notturni e le ballate. Nella produzione dell'ultimo Chopin è chiaramente presente una maturità nuova, una

²⁷ Cf. M. Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 223.

²⁸ Cf. P. Rattalino, *Fryderyk Chopin*, cit., p. 94.

²⁹ Cf. P. Rattalino, *Fryderyk Chopin*, cit., p. 61.

maniera più consapevole e virile di affrontare la vita, stilisticamente avvertibile nell'apertura al contrappunto e nel modo in cui il tono sovente epico e grandioso si sviluppa senza soluzione di continuità da una musica che si presenta all'inizio come la contemplazione glaciale della morte, basti pensare per questo a quella pagina straordinaria che è il *Notturmo in do minore*, op. 48, n. 1. Non a torto scrive Rattalino, a proposito dell'ultimo Chopin: «Non si può neppur parlare di morte prematura, ma di vita intensamente vissuta... il tardo Chopin è dunque quello della vecchiaia: vecchiaia come saggia accettazione della morte, ripensamento di tutta la vita e presentimento dell'avvenire»³⁰.

Per quanto riguarda Leopardi mi sembra superfluo soffermarmi sui temi del pessimismo in quanto troppo noti.

Piuttosto mi sembra importante mettere in evidenza le nuove prospettive critiche che, ormai da qualche decennio, hanno mostrato superate le letture romantiche di De Sanctis e Croce evidenziando l'aspetto eroico, energico, virile, quello che è stato detto il titanismo di Leopardi e che vale anche, pur nella diversità dei mezzi espressivi, per Chopin, la cui lettura peraltro (ed anche, trattandosi di un musicista, l'interpretazione pianistica) ha attraversato in qualche modo le stesse vicende di quella del recanatese.

La critica romantica infatti metteva in evidenza di Leopardi la vocazione idillica, l'incapacità di partecipare attivamente alla vita, il senso dell'introspezione, la tendenza alla solitudine, l'attitudine contemplativa. Una lettura ormai datata e parziale superata da Binni (ma anche Giacalone e Luporini, che parla addirittura di un Leopardi moralista e progressivo) il quale vede al contrario in Leopardi il coraggio della verità, il senso di una opposizione e una protesta personale ma anche storica, la lotta contro la scomparsa degli ideali e contro la mediocrità e la stoltezza, contro gli inganni della ragione e, poi, della natura "matrigna".

A queste tesi fa eco Giacalone che mostra come le due componenti, quella eroica e quella idillica, non sono mai rigidamente

³⁰ P. Rattalino, *Fryderyk Chopin*, cit., p. 109.

contrapposte (la stessa cosa avviene appunto nella musica di Chopin) ma anzi si fondono e coesistono³¹.

Al fondo della personalità di Leopardi è il coraggio della verità, una grande coscienza morale che non esclude il vagheggiamento delle illusioni della vita (libertà, patria, amore, gloria, felicità, giovinezza) e che tuttavia proprio dal cadere delle illusioni fa emergere il senso più vero e più profondo della nobile natura dell'uomo che non si inorgoglisce e non si abbatte, ma prende coscienza della sua umana limitatezza e della sua fragile miseria. Vi è in Leopardi una vera e propria dialettica tra l'anelito di grandezza e la coscienza dell'infelicità strutturale della natura umana: titanismo morale e necessità della pietà come componenti ineliminabili dell'uomo. Sentimenti che non sono contraddittori come voleva la critica romantica, ma al contrario fusi nell'unità della personalità leopardiana che è unitaria perché in maniera razionale e coerente fa scaturire dalla ragione stessa il senso della pietà: «(...) Essendo i sentimenti estremi dell'uomo la grandezza e l'infelicità, cioè le due presenze psicologiche e morali che ne caratterizzano la massima tensione psicologica e la massima dignità, la sua poesia non può che esaltare il titanismo e la pietà, l'eroismo e l'infelicità, la più generosa illusione ma anche il coraggio della verità e della reale condizione dell'uomo nella vita dell'universo»³².

Ed è a partire da questi due ultimi aspetti – l'amore per la verità portato avanti con eroico rigore, e la pietà –, che mi avvio alla conclusione, ben consapevole di non aver esaurito tutti gli aspetti né di Chopin né di Leopardi, ma di averne soltanto evidenziato alcuni.

In effetti la grandezza e l'eternità, sia detto senza retorica, della produzione artistica di entrambi risiede certamente, oltre che nella genialità nell'utilizzazione dei rispettivi mezzi espressivi, nel rigore e nella coerenza, morali prima che artistici, con i quali hanno attuato fino in fondo il loro credo poetico; nella loro capacità

³¹ Cf. G. Giacalone, *Genesi unitaria della poesia idillica e della poesia eroica*, in *Itinerario lirico leopardiano*, cit., pp. 483; 55.

³² Cf. G. Giacalone, *Genesi unitaria della poesia idillica e lirica in Leopardi*, in *Itinerario lirico leopardiano*, cit., p. 485.

di guardare in maniera impietosa dentro se stessi, negli altri, nelle situazioni della vita, di mettere a nudo un dramma personale che, perché vissuto tra i due estremi dell'eroismo e della pietà, si universalizza e diventa un dramma, il dramma, che ci coinvolge tutti.

Immergersi nel mondo di questi due grandissimi lirici è allora un'avventura esaltante verso cui incamminarsi con estrema cautela e, direi, in punta di piedi, con quel senso di rispetto dovuto all'onestà intellettuale, alla sensibilità profonda e alla genialità di entrambi nell'esprimere, ognuno con i propri mezzi, una ricchezza interiore fatta di pensieri e sentimenti che ha dello straordinario.

Rispetto ed ammirazione che non possono che accrescersi se, per avventura, il dono della fede in qualcosa di più grande, che nessuno dei due, almeno apparentemente, conobbe in maniera quanto meno avvertibile nella produzione artistica, ci possa fornire una risposta a quegli interrogativi che per loro rimasero aperti.

PAOLO ITALIA