

## Marina Esposito

### «La musica di Chopin è il riflesso della sua vita»: l'opera di Chopin nell'interpretazione critica di Nino Salvaneschi

A Valdemosa Chopin vive ben di più che nei sette appartamenti di Parigi, e forse meglio che nella chiesa di Santa Croce a Varsavia, dove, finalmente immobile, riposa il suo cuore. A Valdemosa il suo destino gli mette la mano sulla spalla per l'ultima volta, affinché comprenda quale è la sua ferita e canti per l'amore e il dolore delle anime che si affacceranno alla vita. E qui sono venuto a porre la parola fine a questo mio libro.<sup>1</sup>

Nino Salvaneschi scrive la Prefazione al suo volume, da cui abbiamo tratto questo breve passo, nell'autunno del 1933 dalla Certosa di Valldemosa. L'anno seguente il volume, *Il tormento di Chopin*, verrà pubblicato per i tipi di dall'Oglio e avrà larga fortuna, contando oltre dieci edizioni e una traduzione in polacco curata da Ewelina Radomska (*Żal szopenowski*, Varsavia, 1938).<sup>2</sup>

Dal passo citato già si comprende come Salvaneschi attribuisca un ruolo di notevole importanza e quasi di centralità all'esperienza di Valldemosa, località delle Baleari dove Chopin trascorre alcuni mesi<sup>3</sup> tra il 1838 e il 1839, in compagnia di George Sand e dei due figli della donna, all'inizio della relazione con la scrittrice.

Fin dalla Prefazione, Salvaneschi avverte che il suo volume «non è un'analisi musicale»<sup>4</sup> delle composizioni di Chopin, ma «non vuol essere neppure una fredda biografia, una rassegna minuta di tutte le ore e di tutte le giornate. Meno che mai, una vita romanzata dove la fantasia di chi scrive corregge, devia, trasforma a suo piacimento cose e avvenimenti, persone e passioni»<sup>5</sup>. E riferendosi proprio a Valldemosa, specifica questo suo intento programmatico: «Che importa ora se a Valldemosa si è discusso sulla cella? Ha il numero due o il numero cinque? E che importa anche se il "Preludio della goccia" ha il numero sei, o otto o quindici? Tutti rievocano il suo tormento. E tutte le celle, aperte come bare dissigillate, conservano il suo segreto»<sup>6</sup>.

Chiarito l'intento programmatico, Salvaneschi imposta la sua opera con una compagine strutturale e concettuale molto rigorosa, che non trova corrispettivi nelle altre due opere che lo scrittore ha dedicato ad altri due grandi della storia della musica, Paganini<sup>7</sup> e Beethoven<sup>8</sup>. Infatti, solo nel trattare la vita e l'opera del compositore polacco, Salvaneschi decide di inserire un capitolo introduttivo, a mo' di preludio, in cui parla dei 'destini' e delle 'sinfonie', e crea un suggestivo parallelo tra i tempi di una sinfonia e quelli della vita. Delineato, dunque, già dal principio l'indissolubile rapporto tra vita - arte, Salvaneschi va a sostanziare questa struttura di riferimenti cronologici e dei concetti portanti che attraverseranno l'intera opera:

1° tempo (1810 - 1 novembre 1830) – In questo periodo, l'anima, risvegliando l'eterno che è in lei, entra in possesso del suo *daimon* intimo.

2° tempo (1830 - 1837) – l'anima acquista due elementi del suo destino: la nostalgia della patria e la disillusione d'amore di Maria Wodzińska.

<sup>1</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, Milano, Corbaccio, 1935, pag. 8.

<sup>2</sup> Segnaliamo le seguenti recensioni alla traduzione polacca: ZDZISŁAW JACHIMECKI, in: «Nowa Książka», n. 5 (1939) pag. 288; PIOTR RYTEL, in: «Warszawski Dziennik Narodowy», n. 47 (1939) pag. 5; KONSTANTY REGAMEY, in: «Prosto z Mostu», n. 17 (1939) pag. 7; JERZY WYSZOMIRSKI, in: «Wiadomości Literackie», n. 20 (1939) pag. 6.

<sup>3</sup> Il soggiorno alle Baleari ha la durata di tre mesi, dall'8 novembre 1838 al 13 febbraio 1839.

<sup>4</sup> NINO SALVANESCHI, Op. cit., pag. 8.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pag. 9.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pag. 7.

<sup>7</sup> NINO SALVANESCHI, *Un violino, 23 donne e il diavolo. La vita ardente di Niccolò Paganini*, Milano, Corbaccio, 1938.

<sup>8</sup> NINO SALVANESCHI, *La vita eroica di Beethoven*, Milano, dall'Oglio, 1947.

3° tempo (1838 - 1840) – dopo l’incontro con George Sand e l’avventura di Majorca, l’anima conosce il terzo elemento del suo destino, cioè la malattia.

4° tempo (1840 - 1849) – in questo periodo l’anima, presa coscienza della sua verità, ferita dall’amore e arricchita dal dolore, attraverso la stessa etisia, anela al mistero che è sopra di lei.<sup>9</sup>

Si riscontrano riferimenti all’ ‘anima’, al ‘destino’, al ‘mistero’, ovvero ad elementi che non sono propri di una biografia *storica* o di una biografia *di ricerca*, e che infatti hanno sicuramente concorso a far classificare l’opera di Salvaneschi come biografia *romanziata*, nel saggio di Belotti ‘*Problemi e limiti di una biografia di Chopin*’.<sup>10</sup> Ma accanto a questi elementi di certo non strettamente scientifici, emergono nuclei concettuali che sono senza dubbio indispensabili ad un’esatta comprensione della biografia di Chopin e che Salvaneschi pone nel giusto rilievo: la nostalgia della patria, le disillusioni d’amore, la malattia.

Partendo dal principio che la sinfonia della vita presenta sempre i motivi dell’amore e del dolore<sup>11</sup>, e che l’amore è stato «il motivo fondamentale della vita di Chopin»<sup>12</sup>, ogni tempo è segnato da una presenza femminile: Costanza Gładkowska, Maria Wodzińska, George Sand e Jane W. Stirling. Ma se le esperienze sentimentali hanno costituito il motivo fondamentale della vita di Chopin, è il dolore che «illumina»<sup>13</sup> la sua arte. A questo punto, Salvaneschi definisce le quattro nature del tormento di Chopin: la nostalgia della patria, le disillusioni d’amore, l’etisia e la sete d’infinito. E, facendole precedere dalla rivelazione del *daimon* intimo – ossia dall’acquisizione consapevole del potere prodigioso della sua musica – le colloca nei tempi della sinfonia vitale dell’artista.

Dunque vita - arte, arte che si sostanzia delle esperienze della vita e da esse riceve luce e linfa vitale, in un crescendo di sofferenze umane e nel contempo di nuove acquisizioni per l’arte: «La musica di Chopin è il riflesso della sua vita, l’eco del suo tormento. [...] Bisogna appunto avvicinarsi alla sua tragedia per conoscere la sua arte»<sup>14</sup>.

Ma a ben guardare, la vita di Chopin assume non un andamento uniformemente crescente fino alla sua conclusione, bensì si presenta come una parabola, che raggiunge il suo acme nella relazione con George Sand, per poi ridiscendere gradatamente negli ultimi anni. In effetti, conclusa la relazione, anche la vena artistica si spegne man mano – anche per la mancanza oggettiva di forze fisiche a causa dell’aggravarsi della malattia – pur illuminandosi degli ultimi bagliori rappresentati da composizioni quali la *Polacca-Fantasia* Op. 61 e la *Sonata* per pianoforte e violoncello Op. 65.

In quest’ottica, Salvaneschi ben individua l’acme nel soggiorno alla Certosa di Valldemosa:

I tre primi tormenti [la nostalgia della patria, le disillusioni d’amore, l’etisia] fondendosi in un solo spasimo, proprio alla Certosa di Valldemosa, sembrano strappare l’anima per lanciarla attraverso le armonie della musica, alle frontiere della vita, dove passa quel soffio di Dio che Chopin ha sentito qualche volta sfiorare il suo destino.<sup>15</sup>

Al di là della prosa, sempre molto intensa e suggestiva, dell’autore, viene individuata l’importanza centrale dell’esperienza di Valldemosa, sia dal punto di vista umano che dal punto di vista creativo. Ed è sempre il primo termine che va ad incidere e dar forma al secondo. In particolare, nella Certosa, Chopin viene a contatto con i tre elementi del suo dolore: la nostalgia della patria e la disillusione d’amore (già incontrate e acquisite, l’una appena aveva lasciato la

<sup>9</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pagg. 19-20.

<sup>10</sup> Cfr. GASTONE BELOTTI - WIAROSŁAW SANDELEWSKI, *Chopin in Italia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Ossolineum, 1977, pagg. 3-64.

<sup>11</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pag. 20.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pag. 21.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pagg. 8-9.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pag. 21.

Polonia nel 1830, l'altra alla fine del legame con Maria Wodzińska), a cui va ad aggiungersi la malattia, che proprio a Valdemosa si manifesta in tutta la sua violenza con gli sbocchi di sangue, le emottisi.<sup>16</sup>

In questo clima cupo e di sofferenza – ben delineato da Salvaneschi con le suggestive descrizioni delle rovine della Certosa, della natura selvaggia che la circondava e delle sortite notturne della Sand nell'attiguo cimitero dei monaci –, che travolge il legame con George Sand incrinatosi al suo primo apparire, vedono la luce molti dei *Preludi* di Chopin, nei quali passa, come scrive Salvaneschi, il «suo respiro in febbre»<sup>17</sup>.

Comprendiamo, dunque, la centralità attribuita al breve periodo trascorso alla Certosa e, di riflesso, ai *Preludi* in rapporto a tutta la produzione compositiva di Chopin. E tra tutti i *Preludi* dell'Op. 28, quello che assurge a simbolo dell'esperienza majorchina è il *Preludio* detto 'della goccia d'acqua'. Ma Salvaneschi rinuncia, come già accennavamo all'inizio, ad una sua identificazione, affermando: «Si è discusso molto dai critici per identificarlo. È forse il *Preludio N. 6 in si minore*, quello che fu eseguito ai funerali di Chopin alla Madeleine; o ha ragione Liszt nel ritenere che sia l'8° *in fa diesis minore*, oppure è il *N. 13 [sic. 15] in re bemolle maggiore*? Tutto questo poco importa [...], dato che tutt'e tre hanno l'impronta di angoscia della *Cartuja* di Valdemosa e della pioggia che lacera il cuore»<sup>18</sup>.

Infatti, per Salvaneschi è più importante rendere la temperie emotiva da cui sono scaturite quelle composizioni, per un'esatta e autentica comprensione della loro origine e del loro profondo significato:

Soffriva per i suoi ricordi di casa e di patria, le sue disillusioni d'amore, il suo stato di salute e l'avvenire. E curvo sulla tastiera ad ascoltare il soffio del suo cuore e il respiro dei suoi polmoni, con gli amori falliti e la salute spezzata, a ventotto anni appena, ha sentito in quella pioggia che cadeva ineluttabilmente sulle tegole della vecchia Certosa, il pianto infinito del dolore del mondo che lo sommergeva sino a togliergli la coscienza dell'ora e del luogo.<sup>19</sup>

Qui emergono le doti del Salvaneschi scrittore, autore di romanzi riusciti e di successo come *Sirénide* (1926) e *Il fiore della notte* (1928),<sup>20</sup> che a volte indugia a ripiegamenti intimistici e quasi crepuscolari<sup>21</sup>, ma che comunque inquadra la sua opera su Chopin in uno schema concettuale rigoroso, con temi ricorrenti, e riesce a cogliere il senso più profondo delle composizioni chopiniane.

A questo punto, è interessante notare i giudizi espressi da Salvaneschi sui quattro amori di Chopin e come questi vengano rapportati alla sua produzione compositiva. A proposito di Costanza Gładkowska:

Nessuno saprà mai forse quanto sia costato il distacco dalla creatura amata [Costanza Gładkowska] con tanta purezza e profondità. Egli stesso non deve aver confidato tutto nemmeno all'amico Tito [Woyciechowski]. Quest'idillio gli rimase in fondo all'anima, giglio sbocciato dal sentimentalismo ideale dello *zal*: fiore di nostalgia per gli anni più amari.<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> Cfr. FRYDERYK CHOPIN, *Lettere*, a cura di Valeria Rossella, Torino, Il Quadrante, 1986, pag. 145: «Sono arrivati tre dottori, i più celebri di tutta l'isola [...]. Il primo ha detto che ero già crepato, il secondo che stavo per crepare, il terzo che creperò» (da una lettera di F. Chopin a Julian Fontana del 3 dicembre 1838).

<sup>17</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 163.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pag. 167.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pagg. 167-168.

<sup>20</sup> Si veda in proposito il saggio di Nicolino Sarale, 'Nino Salvaneschi. «Saper ascoltare il cuore»' in: NICOLINO SARALE, *Il seme che muore: sofferenza e fede in Ludwig van Beethoven, Novalis (Friedrich von Hardenberg), Ada Negri, Nino Salvaneschi*, Torino, Editrice Elledici, 1975, pagg. 59-84, in particolare pagg. 62-63. Si veda anche ELVIRA GRAZIANI, *Nino Salvaneschi. Nel quarantesimo anniversario della morte*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2008, pagg. 29-33 e *passim*.

<sup>21</sup> Cfr. PIERO PAJARDI ET ALII, *Nino Salvaneschi nel centenario della nascita: 1886-1986*, Varese, La Tipografica Varese, 1987, pag. 27.

<sup>22</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 46.

La valutazione è corretta: questo legame platonico non recò molta sofferenza a Chopin, per quanto fosse intenso e per quanto il compositore continuasse a pensare alla giovane e a scriverne anche dopo la definitiva partenza da Varsavia, come testimoniato da vari passi dell'epistolario.<sup>23</sup> La sua presenza non gli impedì di lasciare la patria, ma gli ispirò il Larghetto del *Concerto* in Fa minore Op. 21 per pianoforte e orchestra.<sup>24</sup>

Molto indicativo, invece, il nesso instaurato da Salvaneschi tra Costanza e lo *żal*, che ricorre in più punti dell'opera: in effetti, il ricordo di Costanza si sovrappone e va quasi a confondersi con la nostalgia della patria. A questo proposito, è opportuno ricordare che il sentimento dello *żal* è stato compiutamente descritto<sup>25</sup> da Antoni Wodziński nella biografia *I tre romanzi di Chopin*,<sup>26</sup> dove tale senso di malinconica tristezza viene appunto collegato con i dolci e indefiniti orizzonti della campagna polacca<sup>27</sup> e dove – indicativamente – il Wodziński osserva: «Questo *żal* ritrovasi in tutte le opere del maestro».<sup>28</sup>

Per quanto riguarda la figura di Maria Wodzińska e l'importanza che riveste nella vicenda umana e artistica del maestro, possiamo affermare che i tratti fondamentali degli eventi intercorsi tra Chopin e la famiglia dei conti Wodziński vengono delineati correttamente da Salvaneschi, ad eccezione delle ragioni che spinsero la famiglia di Maria a far interrompere la relazione: non per la preoccupazione che destava la salute di Chopin – in quegli anni non così compromessa – come sostenuto da Salvaneschi,<sup>29</sup> ma per opportunità familiare di legare il nome dei Wodziński ad una figura che potesse portare più vantaggi al casato.

Molto interessante la valutazione degli effetti che l'evento ebbe sul temperamento di Chopin:

Ma per Chopin, Maria Wodzińska, incarnò la disillusione più acerba e amara: fu la fine di tutte le speranze e di tutte le illusioni. Il diniego nuziale, lo strappò dal mondo dei sogni per scaraventarlo nella disperata solitudine dei vinti. Con la sua malinconia, che alle volte si trasformava in vera nevrasenia, alla vigilia di esser colpito dall'etisia, Chopin ha sentita tutta la ferita di questa spina d'amore.<sup>30</sup>

Con quel senso del mistero e della predestinazione che pervade gran parte dell'opera, Salvaneschi afferma che, in fondo, questa disillusione doveva colpire Chopin affinché la sua anima si potesse innalzare e creare nuovi capolavori:

Ad interpretare le vite predestinate, si trova anzi ben spesso che una limitazione agli affetti e una rinuncia progressiva all'amore, sviluppano un'inattesa espansione di orizzonti spirituali.<sup>31</sup>

Di fatto, pur ammettendo che il temperamento di Chopin fosse ipersensibile, il musicista non ingrandì le proporzioni degli eventi accaduti: l'impegno, da parte della contessa Wodzińska, era

---

<sup>23</sup> FRYDERYK CHOPIN, Op. cit., pag. 93 e *passim*.

<sup>24</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 109.

<sup>25</sup> Come rilevato in GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l'uomo*, 3 voll., Milano-Roma, Sapere, 1974, I, pagg. 60-62.

<sup>26</sup> ANTONI WODZIŃSKI, *I tre romanzi di Chopin*, Roma, Casa Editrice Artistica, 1910.

<sup>27</sup> Cfr. *Ibidem*, pagg. 40-41: «egli [Chopin] conservò fino al termine dei suoi giorni le impressioni più piacevoli e più vive dei lunghi mesi di vacanze trascorsi in casa di amici di sua madre, i coniugi Dziewanowski. Il villaggio si chiamava Szafarnia. Ci si viveva circondati da pianure bagnate da una riviera fiancheggiata di canne, in mezzo ad orizzonti dalle prospettive ondegianti e vaghe, che ispirano alle anime tenere quel sentimento che provava Chopin, quello *żal* intraducibile in veruna lingua. *Zal*, cioè una melanconica tristezza, attraverso alla quale passa come un raggio; lo *spleen* inglese è cupo e grigio, è l'immagine della noia o della disperazione; lo *schwermuth* tedesco genera la stanchezza di Werther; ma lo *żal* polacco, questa parola che Federico ripeté tanto spesso, inonda il cuore di emozione senza distillarvi l'amezza, colora la tristezza di una tinta rosea di poesia, comunica alla sofferenza una specie di voluttà. Vi coglie e vi penetra ad un tratto, in mezzo ai campi, alla vista di un albero, di una casa solitaria, in faccia ad un cielo di autunno dove cade il crepuscolo. Rischiato da un riflesso di argento durante l'adolescenza e la gioventù, perde questo prisma incantatore, allorchè pervenuto al declinare della vita, volgendo uno sguardo indietro, veggonsi le illusioni svanire; ma resta allora la fede in un eterno al di là, la fede in un altro e migliore destino».

<sup>28</sup> *Ibidem*, pag. 41.

<sup>29</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 106.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pag. 112.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pag. 114.

stato assunto, e venne derogato senza addurre nessuna spiegazione al musicista. Ben comprensibile, quindi, lo stato di prostrazione e abulia che ne conseguirono e lo segnarono per diversi mesi.<sup>32</sup>

Quasi lapalissiano, per il “crepuscolare” Salvaneschi, indugiare su quel piccolo gruppo di lettere che Chopin raccolse all’indomani della fine della relazione, su cui scrisse di suo pugno «Moja bieda», «la mia sciagura», e sulla rosa donatagli da Maria Wodzińska.

È interessante il fatto che Salvaneschi faccia corrispondere alla figura di Maria non solo e non tanto il celebre *Valzer dell’addio* (il *Valzer* Op. 69 n. 1),<sup>33</sup> ma soprattutto la *Ballata* in sol minore Op. 23:<sup>34</sup> questa notizia, non corretta – dato che la composizione della *Ballata* è antecedente alla vicenda dei Wodziński –<sup>35</sup> fu derivata, con ogni probabilità, dalla biografia di Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*,<sup>36</sup> più volte citata da Salvaneschi.

La figura di George Sand e il suo ruolo nella vicenda umana e artistica del compositore vengono magistralmente tratteggiati:

Dal 1839, [Chopin] lotta coraggiosamente contro la sua malattia. Ma quando, dopo nove anni di relazione, George Sand lo abbandona, svanisce la speranza e si inaridisce l’ispirazione.<sup>37</sup> [...]

George Sand fu per Federico Chopin, una buona infermiera e un’ottima organizzatrice, l’iniziatrice della sua malattia e la testimone del suo crepuscolo di uomo, di musicista e di malato, ma anche la donna che unisce l’amore, la speranza e l’ispirazione musicale.<sup>38</sup>

In effetti, George Sand nei nove anni di relazione fu fondamentale per il musicista, dimostrandosi compagna di vita, amante, infermiera e ispiratrice. In realtà – come rileva anche Salvaneschi – per la romanziera la disillusione si manifestò ben presto, fin dal soggiorno a Majorca, durante il quale si rese subito conto che Chopin era un «quasi inutile amante»<sup>39</sup>. Così George Sand, mettendo in un angolo la sua natura sensuale,<sup>40</sup> lo aveva curato e circondato di attenzioni, facendogli condurre una vita regolata da cui la salute e l’arte di Chopin trassero indubbio profitto. Ma, nel contempo, Chopin divenne presto «il figlio della propria amante»<sup>41</sup>, situazione che nel corso degli anni e in concomitanza con eventi riguardanti i figli della scrittrice<sup>42</sup>, avrebbe portato alla fine del legame.

Salvaneschi dedica, a ragione, congruo spazio al romanzo di George Sand *Lucrezia Floriani*, riportando i dati esatti della sua pubblicazione, iniziata il 25 giugno 1846 sul «*Courier Français*»<sup>43</sup>. Inoltre, l’autore confronta ampi passi<sup>44</sup> del romanzo della Sand con l’*Histoire de ma vie* della stessa, rilevando molte analogie che portano all’identificazione Sand - Lucrezia e Chopin - principe Karol (antagonista di Lucrezia). Sostanzialmente, Salvaneschi si mantiene su una linea che tende a giustificare il comportamento – non sempre integro e corretto – di George Sand, riscontrando nella sua stessa indole, passionale e contraddittoria, le ragioni intrinseche dell’abbandono e rilevando le difficoltà oggettive di stare accanto ad un musicista che «sta sempre lo stesso: alle volte bene e alle volte meno male, mai male e nemmeno completamente bene»<sup>45</sup>. Ne discende un profilo abbastanza positivo di George Sand, offuscato soltanto dalla difesa tendenziosa del proprio comportamento

---

<sup>32</sup> Per la puntuale ricostruzione degli eventi ed il relativo commento, si veda GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l’uomo*, cit., I, pag. 531 sgg.

<sup>33</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 101.

<sup>34</sup> Cfr. *Ibidem*, pag. 96 e pag. 109.

<sup>35</sup> Cfr. GASTONE BELOTTI, *Chopin*, Torino, E.D.T., 1984, pag. 274.

<sup>36</sup> GUY DE POURTALÈS, *Chopin ou le poète*, Parigi, Gallimard, 1927.

<sup>37</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 188.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pag. 218.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pag. 200.

<sup>40</sup> Cfr. *Ibidem*, pagg. 184-185.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pag. 196.

<sup>42</sup> Cfr. GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l’uomo*, cit., III, pagg. 1185-1239 e *passim*.

<sup>43</sup> Cfr. *Ibidem*, III, pagg. 1159-1175.

<sup>44</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pagg. 208-213.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pagg. 190-191 (da una lettera di George Sand a Carlotta Marliani, da Nohant, 24 agosto 1839).

nelle lettere indirizzate ad amici o conoscenti e nell'autobiografia, che Salvaneschi non manca di mettere in evidenza con la citazione di ampi passi.<sup>46</sup>

Per quanto riguarda l'influsso che George Sand ha potuto esercitare sulla produzione compositiva del maestro, opportunamente Salvaneschi osserva che «senza di lei non vive e non compone: non è l'ispiratrice nel vero senso della parola, ma se lei mancasse, qualcosa di dentro in fondo all'anima morirebbe. Forse la stessa speranza...»<sup>47</sup>. Infatti, George Sand fu l'ispiratrice di Chopin nel senso che riuscì a creare tutte le condizioni affinché il maestro potesse comporre: una vita regolare, un affetto premuroso e sicuro, un ambiente pieno di stimoli intellettuali. Non bisogna dimenticare, in effetti, che la vicinanza della Sand, prolifica scrittrice, corrisponde anche ad un aumento quantitativo della produzione compositiva del maestro, che negli anni precedenti vedeva rallentato il proprio lavoro da un eccessivo *labor limae*. Inoltre, solo a Nohant, la dimora di campagna della Sand, riusciva a trovare la tranquillità per comporre.<sup>48</sup> Dunque, non un'ispiratrice *stricto sensu* delle sue opere, ma la compagna grazie alla quale queste opere hanno potuto vedere la luce: in tal senso Salvaneschi richiama in più punti l'attenzione sui *Preludi* composti a Majorca e sui *Notturmi* composti a Nohant, e giustamente osserva che, spezzatosi quel legame, l'ispirazione è inaridita per sempre, in una compenetrazione perfetta tra vita - arte.

Infatti l'ultimo affetto del musicista, Jane W. Stirling, non potrà né sostituire, né adombrare il ricordo della scrittrice, come sintetizzato da Salvaneschi:

L'amicizia di Giovanna Stirling per Chopin è stata dunque di una purezza liliacea. Forse la bella scozzese si è innamorata spiritualmente dell'artista, ma non esiste in nessuna lettera una sola parola che possa far dubitare in qualche modo dei sentimenti di entrambi.<sup>49</sup>

La valutazione è corretta, e ne troviamo conferma in una lettera che Chopin indirizza a Wojciech Grzymała, il 30 ottobre 1848: «L'amicizia resta amicizia, l'ho detto chiaramente, e questo non dà diritto ad altro...»<sup>50</sup>. E poco più oltre: «poiché lo desideravi, ti ho spiegato come io sia più vicino alla bara che al letto nuziale»<sup>51</sup>. Concluso l'amore, che Salvaneschi aveva definito «il motivo fondamentale della vita di Chopin»<sup>52</sup>, anche la vena compositiva si inaridisce. Infatti, Jane Stirling organizzerà con cura e attenzione molti concerti a Chopin, ma non gli ha donato la tranquillità e il riposo necessari per comporre. Così, dopo vari concerti e alcune brevi composizioni scritte negli ultimi anni (tra cui citiamo la *Mazurca* Op. 67 n. 2 e l'incompiuta *Mazurca* Op. 68 n. 4), la tastiera del pianoforte rimane muta.<sup>53</sup>

A questo punto è importante notare che Salvaneschi riesce a cogliere i caratteri peculiari del profilo umano di Chopin, nella sua eleganza e raffinatezza, che vanno a fondersi con la personalità artistica, dotata di un fascino e una grazia pari ai suoi modi aristocratici, e li inserisce nel contesto dei raffinati salotti parigini del primo Ottocento, dove il musicista polacco si sente perfettamente a suo agio. In particolare, Salvaneschi dà il giusto spazio a Chopin improvvisatore<sup>54</sup> nei salotti aristocratici, restituendoci un'immagine molto suggestiva del compositore polacco:

Si vedeva allora Chopin alzarsi dal suo posto e lentamente, con quell'inceder caratteristico, far segno di abbassare maggiormente le luci affinché l'atmosfera fosse più propizia [...] per improvvisare, lanciandosi nelle praterie iridescenti dei suoi sogni. Si sprofondava così nello *zł* preferito e in compagnia del suo *daimon* intimo si elevava di orizzonte in orizzonte verso l'ideale. In quei momenti il suo viso, che aveva sempre un'espressione dolce, sembrava quasi

<sup>46</sup> Cfr. *Ibidem*, pagg. 215-217 e *passim*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pag. 193.

<sup>48</sup> Cfr. *Ibidem*, pagg. 191-192.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pag. 234.

<sup>50</sup> FRYDERYK CHOPIN, Op. cit., pag. 280.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pag. 280.

<sup>52</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 20.

<sup>53</sup> Cfr. *Ibidem*, pag. 242 sgg.

<sup>54</sup> Si veda il cap. 'L'Ariele del pianoforte', in *Ibidem*, pag. 86 sgg.

trasfigurato; non era più un uomo che suonava e il piano non aveva più la solita voce: uomo e strumento fusi in una cosa sola vibravano ai venti di quelle ispirazioni dove passavano ondate di nostalgia e raffiche di angoscia.<sup>55</sup>

Molto interessante, infine, il confronto tra il profilo umano ed artistico di Chopin rispetto a quello di Beethoven, che ricorre in più punti dell'opera.<sup>56</sup> Salvaneschi rintraccia, nei due grandi compositori, un dialogo incessante tra vita e arte e individua, nel modo di affrontare il proprio destino, il riflesso delle loro opere e quasi la prefigurazione dei loro capolavori:

Chopin non ha lottato contro il suo destino come Beethoven. Nel testamento di Heiligenstadt vi sono i segni di questo duello tra l'autore della *Nona* e il suo destino. E Beethoven è come la quercia che rimane ritta anche se l'uragano l'investe.

Chopin invece è il cipresso che curva il vertice ad ogni raffica di vento per meglio sentire il brivido di se stesso.<sup>57</sup>

In alcuni passaggi, Salvaneschi sembra quasi voler individuare una correlazione inscindibile tra la malattia e la creazione artistica, come a voler dire che la malattia crea le condizioni indispensabili affinché il genio possa esprimere il meglio di sé:

Beethoven con la sordità ha lasciato al mondo la divina promessa della *Nona Sinfonia*. E Chopin con l'etisia ci ha donato le perle dei suoi *Preludi*.<sup>58</sup>

Ed espandendo il confronto ad altri geni della musica, ma anche della letteratura e delle arti figurative<sup>59</sup>:

Watteau morto a 37 anni, Novalis a 29, Leopardi a 39, Mozart a 35, e tanti e tanti altri, da de Musset a Catalani, da Gozzano a Morselli, provano che l'etisia è diventata una vera collaboratrice dell'arte.<sup>60</sup>

In conclusione possiamo affermare che l'attenzione di Salvaneschi ad instaurare un costante rapporto vita - arte, in cui il primo termine fa discendere sempre e quasi necessariamente il secondo, costituisce il carattere peculiare della sua interpretazione, ma ne determina anche i limiti che abbiamo di volta in volta evidenziato. Del resto, laddove l'analisi delle singole composizioni non trova il considerevole spazio, questa mancanza viene compensata dalla corretta contestualizzazione della maggior parte di esse, ad esempio nell'esatta individuazione del sostrato culturale che sottende ai generi della *Mazurca* e della *Polacca*.<sup>61</sup> Comunque Salvaneschi non ha mai avanzato pretese o propositi in tal senso.<sup>62</sup>

Ne discende un'interpretazione in cui assumono considerevole importanza le sfumature psicologiche del compositore e le sue reazioni dinanzi alle difficoltà, senza il timore di apparire a tratti troppo enfatico. Ma anche un'interpretazione in cui gli eventi che hanno segnato la vita di Chopin vengono posti in una luce che tende ad inquadrali sotto il segno della necessità e dell'ineluttabilità del destino in funzione della creazione artistica, anche – anzi, soprattutto – quando il destino riserva difficoltà e sofferenze: si pensi alle parole «ad ogni limitazione

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, pagg. 87-88.

<sup>56</sup> Cfr. *Ibidem*, pagg. 113-114, pag. 170 e *passim*.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pag. 48; si noti anche il passo in *Ibidem*, pag. 16: «Certo vi sono delle vite nelle quali il destino appare di colpo, da maestro. Spalanca porte e finestre e domina la scena. Esistenze nelle quali il destino picchia alla porta con le chiare e precise e insistenti battute della *Quinta* di Beethoven. Destino in maggiore poiché solo, senza famiglia, senza amici, senza amore, avvelenato di solitudine, Beethoven scrive il testamento di Heiligenstadt, prende il destino per la gola e lancia il grido *Durch Sturm empor*. “Attraverso la tempesta più in alto”. Ma la statura del gigante di Bonn intimidiva Federico Chopin, che non era fatto per gli uragani... Altra sinfonia la sua, in tono minore, dove il destino non giunge con la furia dell'uragano, ma a raffiche di vento».

<sup>58</sup> *Ibidem*, pag. 41.

<sup>59</sup> Si veda in particolare su Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Ibidem*, pag. 174.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pag. 178.

<sup>61</sup> Cfr. *Ibidem*, pagg. 64-72.

<sup>62</sup> Cfr. *Ibidem*, pag. 8 e *passim*.

corrisponde un'espansione»<sup>63</sup>, e alla frase che ricorre in più punti come un *Leitmotiv* «non vi è conquista senza sofferenza»<sup>64</sup> proposta anche nella variante «non vi è conquista senza rinuncia»<sup>65</sup>, dove per “conquista” si intende proprio la creazione artistica.

Appare, dunque, condivisibile il giudizio espresso da Belotti, che riscontra nel volume «un'ampiezza di informazioni non inferiore a quella di molte biografie precedenti (non solo italiane) e con un numero di errori non superiore a quello di tante opere ben più quotate. [...] Questa osservazione è necessaria per l'eccezionale popolarità – del resto meritata – dell'opera di Salvaneschi»<sup>66</sup>. Ricordiamo, infatti, l'esatta ricostruzione del legame con George Sand e anche la presa di posizione che appare, se non di giustificazione, comunque di comprensione nei confronti della scrittrice e delle sue scelte, alla quale vengono riconosciuti anche i meriti di un influsso positivo sull'attività compositiva del maestro. Ciò che pesa forse maggiormente sull'opera, come osserva anche Belotti,<sup>67</sup> è l'esagerata accentuazione delle sofferenze di Chopin, che ne restituiscono un'interpretazione dell'umanità parziale, ed implicitamente condizionata dalle sofferenze personali dell'autore, diventato cieco all'età di trentasette anni.

Comunque, i meriti complessivi dell'opera appaiono evidenti, come dimostrano il dato e il giudizio espressi da Wiarosław Sandelewski: *Il tormento di Chopin* è «il primo libro italiano su Chopin pubblicato in Polonia in traduzione polacca, e ciò costituisce un chiaro riconoscimento dei suoi pregi»<sup>68</sup>. E consideriamo, a conferma di questo riconoscimento, che la traduzione polacca del volume fu recensita da Zdzisław Jachimecki su «Nowa Książka»,<sup>69</sup> l'anno seguente alla sua pubblicazione.

È interessante notare che Salvaneschi utilizzi principalmente due espedienti narrativi che, uniti ad una prosa intensa ma lineare, conferiscono piacevolezza alla sua opera: frasi reiterate, che tornano di tanto in tanto come dei *Leitmotive*, soprattutto in punti-chiave come l'inizio o la fine di un capitolo (tra queste si citano: «non vi è conquista senza sofferenza»<sup>70</sup> – sopra ricordata –, «Ho per sventura trovato il mio ideale»<sup>71</sup>, «Chopin [...] è il cipresso che curva il vertice ad ogni raffica di vento per meglio sentire il brivido di se stesso»<sup>72</sup>), e l'uso di aneddoti che rendono piacevole e scorrevole la lettura, ma che fanno sfocare i contorni di Chopin in un alone vago e indefinito, dove la realtà dei fatti si confonde coi tratti della leggenda: tra questi, citiamo l'aneddoto del violinista paesano che suona sotto le finestre della camera di Giustina Krzyżanowska proprio mentre dà alla luce Federico Chopin<sup>73</sup> – simbolo della centralità della musica nella sua esistenza –, e l'aneddoto della coppa d'argento contenente una manciata di terra polacca che gli viene donata al momento della partenza definitiva dalla Polonia nel 1830, e che sarà sparsa diciannove anni dopo sulla sua tomba nel cimitero parigino del Père Lachaise<sup>74</sup> – simbolo del suo legame indissolubile con la Polonia e della patria che lo accompagna attraverso l'Europa e, quindi, di Chopin cantore eccelso della nazionalità polacca.

I riverberi e gli accenti intimistici<sup>75</sup> o quelli più palesemente religiosi<sup>76</sup> ricordano il Salvaneschi scrittore di opere di edificazione morale come la trilogia *Saper amare* (1939), *Saper soffrire* (1941)

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, pag. 58.

<sup>64</sup> *Ibidem*, pag. 7 e *passim*.

<sup>65</sup> *Ibidem*, pag. 56 e *passim*.

<sup>66</sup> GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l'uomo*, cit., I, pagg. XLIV-XLV.

<sup>67</sup> *Ibidem*, I, pag. XLIV.

<sup>68</sup> GASTONE BELOTTI - WIAROSŁAW SANDELEWSKI, *Chopin in Italia*, cit., pag. 80. Si veda anche il giudizio espresso da Ludwik Bronarski in: LUDWIK BRONARSKI, *Chopin et l'Italie*, Lausanne, Éditions La Concorde, 1947, pagg. 127-129.

<sup>69</sup> Si veda la recensione, già segnalata alla nota 2: ZDZISŁAW JACHIMECKI, in: «Nowa Książka», n. 5 (1939) pag. 288.

<sup>70</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 7 e *passim*.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pag. 11 e *passim*.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pag. 48 e *passim*.

<sup>73</sup> Cfr. *Ibidem*, pag. 19.

<sup>74</sup> Cfr. *Ibidem*, pagg. 52-53.

<sup>75</sup> Cfr. il cap. 'Chopin davanti al dolore', in *Ibidem*, pag. 171 sgg.

<sup>76</sup> Cfr. il cap. 'Chopin e il senso del mistero', in *Ibidem*, pag. 224 sgg.



e *Saper credere* (1946), e il Salvaneschi scrittore di biografie religiose, come *Frate Francesco* (1954) e *Il Santo di Padova* (1955).

Il «cantastorie cieco all'angolo della via»<sup>77</sup>, come Salvaneschi amava definirsi, ci restituisce pertanto un suggestivo ritratto di Chopin, lirico e tragico al tempo stesso, un ritratto in cui vita - arte sono in continuo e incessante dialogo tra loro, fino a compenetrarsi, ma sempre memore che ad ogni limitazione – della vita – corrisponde un'espansione – dell'arte – ritratto che viene mirabilmente sintetizzato nella pagina conclusiva della sua opera:

Chopin vive veramente per sempre, poiché se trentanove anni prima Dio lo aveva donato alla Polonia, ora la morte lo restituiva al mondo. E siccome ha dato ad un solo strumento la voce dell'infinito e a se stesso la sua tragedia quotidiana, per quest'infinito raggiunto con la sua tragedia di tutti i giorni e di tutte le ore, le anime romantiche, nostalgiche e innamorate troveranno sempre nella sua musica i segni di quella verità che è stata la legge silenziosa della sua vita: «Non vi è conquista senza sofferenza. Non vi è conquista senza rinuncia».

Questo il tormento di Chopin che arde come una fiamma davanti all'amore e al dolore: i due ritmi eterni che alimentano il cuore del mondo.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> PIERO PAJARDI ET ALII, Op. cit., pag. 20.

<sup>78</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., pag. 254.