

Silvia Bruni

Venti anni di storia della ricezione chopiniana nell'Italia peninsulare

Il duecentesimo genetliaco di Fryderyk Chopin si è svolto, come d'uso in corrispondenza degli anniversari di maggior rilievo, all'insegna del nuovo e della tradizione. Parallelamente alla comparsa di inediti nella prassi esecutiva e nella bibliografia ispirati al compositore o ad esso direttamente inerenti, ha avuto luogo il recupero della tradizione culturale suscitata dall'arte chopiniana, mediante la riproposizione del trascorso estetico-esecutivo ed interpretativo post-chopiniano nonché la riedizione e la traduzione di pietre miliari appartenenti alla letteratura pre-chopinologica e chopinologica mondiale. Sono mancati tuttavia studi di ampio respiro condotti con rigore e sistematicità scientifici in merito almeno ad un'epoca della ricezione di Chopin uomo e artista in Italia.

Le indagini da me recentemente svolte ai fini di una ricostruzione della storia della ricezione chopiniana nell'Italia peninsulare nel primo ventennio postbellico costituiscono la realizzazione parziale di un progetto dottorale di ricerca destinato ad abbracciare l'intera nazione. Le ricerche finora svolte in questo ambito hanno dato esiti di indubbio interesse, rendendo possibile un primo inquadramento del fenomeno indagato. Tale valutazione generale è stata elaborata: 1) sulla base del repertorio monografico italiano incentrato sull'artista; 2) sulla stima della presenza di opere chopiniane nei programmi eseguiti nell'ambito dell'attività concertistica del Teatro alla Scala di Milano, del "Maggio Musicale Fiorentino", della "Settimana Musicale Senese", della "Sagra Musicale Umbra", del Conservatorio di Musica "Santa Cecilia" di Roma e del Teatro di San Carlo di Napoli. Utile ad un apprezzamento qualitativo del quadro introduttivo qui presentato è il raffronto, esposto in seguito, fra i contenuti espressi nella bibliografia monografica – che si suppone appaia in forma esaustiva – e il calendario delle esecuzioni chopiniane rispettato dagli enti e dai festival musicali appena citati.

La bibliografia delle monografie analizzate è la seguente, proposta in ordine alfabetico:

Belotti, Gastone, *Le origini italiane del „rubato” chopiniano*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968;

Borgatti, Renata, *Chopin*, in: *Due aspetti del Romanticismo: Schumann e Chopin. Riassunto delle conferenze tenute con illustrazioni musicali all'Accademia Chigiana il 3, 4 e 13 settembre 1953*, red. Emilio Pujol, Quaderni dell'Accademia Chigiana, ed. Ticci, Siena 1953, pp. 21-37;

Consano, Lores, *Umanità di un silfo: Chopin*, Tip. Ponti e C., Milano 1950;

Cortese, Luigi, *Fryderyk Chopin: 1810-1849*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Esperia, Milano 1949;

Di Giovanni-Franceschini, Raymonda, *Chopin. Il genio che vinse la disfatta*, L'Arnia, Roma 1949;

Iodice, Diego, *Leopardi e Chopin: i canti e i notturni*, Casa Editrice Gino Carabba, Lanciano 1948;

Kociemski, Leonardo, *Il poeta della musica F.F. Chopin*, dai Tyszkiewicz, Firenze 1950;

Liggeri, Paolo, *Amore senza risposta. La vita di Chopin. Quasi un romanzo*, Istituto di Propaganda Libreria, Bergamo 1949;

Di Montegnacco, Guido, *Federico Chopin*, Mazza Editore Firenze, Firenze- Empoli 1953.

Murgia, Adelaide, *Chopin*, Mondadori, Milano 1966;

Pesenti, Gustavo, *Federico Chopin nel 1° centenario della morte (17 ottobre 1949)*, Bertello Editore, Borgo San Dalmazzo 1950;

Pugliatti, Salvatore, *Chopin e Bellini*, La Editrice Musicale, Messina 1953;

Salvaneschi, Nino, *Il tormento di Chopin*, dall'Oglio editore, Milano 1934; dall'Oglio editore, Milano 1946¹⁰;

Terenzio, Vincenzo, *Chopin: saggio biografico-critico*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1948.

Onde ottenere un quadro più rappresentativo del fenomeno ricezionale indagato, ho ritenuto indispensabile la considerazione, in sede analitica, del volume: *Il pianoforte di Chopin. 4° Festival Pianistico Internazionale "Arturo Benedetti Michelangeli" a Brescia e a Bergamo dal 13 Maggio al 17 Giugno 1967* (red. Mario Conter, Brescia-Bergamo 1967)¹.

Si compone di questi titoli il nucleo della letteratura risalente al periodo considerato, identificabile come la bibliografia italiana pre-chopinologica, ovvero il presupposto a partire dal quale ha avuto inizio un nuovo tipo di letteratura monografica chopiniana propriamente scientifica – a pieno titolo musicologica – non più frutto di un approccio sintetico e ben lontana dalla *vie romancée*². Ad inaugurare questa nuova era nella ricezione chopiniana in Italia può essere convenzionalmente assunta la prima pubblicazione di grande rilievo a livello internazionale di Gastone Belotti, riguardante l'opera del compositore: *Le origini italiane del „rubato” chopiniano* (1968)³. La data di pubblicazione di quest'opera rappresenta il secondo margine temporale rispettato durante le indagini, considerato il 1945 come data di partenza in sede di ricerca.

Le gravi lacune bibliografiche costanti nelle monografie esaminate non hanno impedito la ricostruzione di un repertorio di fonti bibliografiche piuttosto cospicuo, situato alla base del lavoro svolto dagli autori italiani. La lista qui di seguito riportata riunisce le fonti letterarie citate nelle loro opere, da me accertate e integrate.

Binental, Leopold, *Chopin*, Paris 1934;

Boschot, Adolphe, *Musiciens poètes*, Paris 1937;

Chopin, Fryderyk, *Lettere intime*, red. Luigi Cortese, Milano 1946;

Cortot, Alfred, *Aspects de Chopin*, Paris 1949, Milano 1950;

De Pourtalès, Guy, *La vie de Franz Liszt*, Paris 1926, *Chopin ou le poète*, Paris 1929, *Chopin*, Milano 1958;

¹ Il volume contiene i seguenti articoli: Mario Conter, *Il pianoforte di Chopin* (introduzione alla pubblicazione); Giulio Confalonieri, *Le Ballate*; Mario Pasi, *Le Mazurche*; Roberto Zanetti, *I Preludi*; Graziella de Florentiis, *Chopin e la «musica da salotto»: I Valzer, il Trio op. 8, la Sonata op. 65 per violoncello e pianoforte; Le liriche vocali*; Carlo Bologna, *I Notturmi*; Federico Mompellio, *Gli Scherzi*; Alfredo Mandelli: *I due Concerti per pianoforte e orchestra di Chopin*; Armando Gentilucci, *Gli Studi*; V.A. Castiglioni, *Tre pagine giovanili*; Gian Galeazzo Severi, *Le Sonate*; Giovanni Carli Ballola, *Le Polacche*; Francesco Degrada, *Chopin e il Romanticismo*.

Il titolo del volume comparirà in seguito nella forma abbreviata *Il pianoforte di Chopin [...]*. Le pagine non recano numerazione.

² Il genere monografico chopiniano più diffuso nell'epoca considerata suggerisce l'uso di tale qualifica in quanto sintesi fattografica intercalata da prolisse divagazioni fortemente soggettive ed emozionali, concernenti la vita e l'opera del compositore polacco. È questa la „letteratura [su Chopin] improntata a studi spesso romanzati” cui ha fatto riferimento Claudia Colombati nell'exkursus sulla ricezione di Chopin in Italia, esposto nell'ambito della conferenza di cui in questa sede si presentano gli atti. Claudia Colombati, *Chopin e l'Italia: un incontro rimasto ideale*, relazione esposta nell'ambito della conferenza *Wokół muzyki włoskiej XX i XXI wieku. Hommage á Fryderyk Chopin* (Accademia di Musica di Cracovia, ul. św. Tomasza 43, Sala Senatu AM, 20 ottobre 2010).

³ Gastone Belotti, *Le origini italiane del „rubato” chopiniano*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.

Egert, Paul, *F. Chopin*, Potsdam 1936;
 Eulate Pentagra, Carmela, *Los amores de Chopin*, Barcelona 1943;
 Gabriel, E., *Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin*, «Rivista Musicale Italiana» 1896 vol. III, Fratelli Bocca Editori, Torino 1896;
 Ganche, Edouard, *Frederic Chopin: Sa vie et ses oeuvres*, Paris 1921;
 Geddo, Angelo, *Chopin*, Brescia 1937;
 Gide, André, *Notes sur Chopin*, Paris 1948;
 Hedley, Arthur, *Chopin*, London 1947;
 Hoesick, Ferdynand, *Chopin. Życie i twórczość*, Warszawa 1911;
 Hunecker, James, *Chopin, the Man and his Music*, London, 1901;
 Jachimecki, Zdzisław, *Chopin: la vita e le opere*, traduzione di Wiarosław Sandelewski, G. Ricordi e C., Milano 1962;
 Karasowski, Maurycy, *Friedrich Chopin: sein Leben, seine Werke und seine Briefe*, Dresden 1877;
 Kleczyński, Jan, *F. Chopin. De l'interpretation de ses oeuvres*, Paris 1906 ;
 Leichtentritt, Hugo, *F. Chopin*, Berlin 1913;
 Leichtentritt, Hugo, *Analyse von Chopins Klavierwerken*, Berlin 1921;
 Liszt, Franz, *Confessioni di un musicista romantico*, Milano 1945.
 Liszt, Franz, *Chopin*, Milano 1949.
 Longo, Alessandro, *Chopiniana*, in: *L'Arte pianistica nella vita e nella coltura musicale*, redazione di Gennaro Napoli, Napoli 1917-20.
 Maecklenburg, Albert, *Die Klavierétuden Chopins*, Berlin 1904-1905;
 Murdoch, William, *Chopin*, Treves 1938, Milano 1946;
 Niecks, Frederick, *Frederick Chopin as a man and musician*, 2 vol., London 1888;
 Opieński, Henryk, *Chopin's letters*, New York 1931; ripubbl. sotto il titolo di *Lettres*, Paris 1933.
 Perracchio, Luigi, *Per l'interpretazione, etc.*, "Il Pianoforte. Rivista di coltura musicale" 1924 n. 10 anno V, Fabbrica Italiana Pianoforti, Torino 1924;
 Poirée, Élie, *Chopin*, Paris 1906;
 Salvaneschi, Nino, *Il tormento di Chopin*, Milano 1934, Milano 1946¹⁰;
 Sand, George, *Journal intime de George Sand*, Paris 1926; *Histoire de ma vie*, Paris 1856; *Correspondance*, Paris 1882-1884; *Un Hiver à Majorque*, Paris 1842;
Lucrezia Floriani, Paris 1847-1849;
 Scharlitt, Bernard, *F. Chopins gesammelle Briefe*, Leipzig 1911; *Chopin*, Leipzig 1919.
 Schumann, Robert, *La musica romantica*, Torino 1950; *Ecrits sur la musique et les musiciens*, Paris 1898.
 Terenzio, Vincenzo, *Chopin*, Bari 1948;
 Valletta, Ippolito, *Chopin: la vita e l'opera*, Fratelli Bocca, Milano 1926; Fratelli Bocca, Milano 1946⁷;
 Weissmann, Adolf, *Chopin*, Berlin 1912;
 Wierzyński, Casimir [Kazimierz], *The Life and Death of Chopin*, London 1951, ripubbl. sotto il titolo di *Chopin*, prefazione di Arthur Rubinstein, traduzione di Cristina Agosti Garosci, Rizzoli, Milano 1955².

Così appare, grossomodo, il patrimonio letterario incentrato sul compositore, cui si deve la nascita di una bibliografia monografica italiana provvista di un'originalità apprezzabile a livello globale in virtù di certi tratti peculiari insiti nell'approccio al tema affrontato, illustrati oltre.

Tale repertorio italiano è opera, nella maggioranza dei casi, di autori non attivi professionalmente in ambito musicale. Vediamo giornalisti, scrittori, poeti impegnati con fervore nel dare espressione alla propria intima passione e comprensione nei confronti di Chopin. Ad essi si affiancano musicisti e ricercatori di professione: il M^o Vincenzo Terenzio – storico della musica di origini pugliesi, fra gli autori qui affrontati il più rinomato oggi dopo Gastone Belotti; Raymonda di Giovanni-Franceschini – pianista; Renata Borgatti (1894–1964) – pianista attiva in Europa e negli Stati Uniti, dedita in particolare all’esecuzione del repertorio debussiano; Luigi Cortese (1899–1976) – pianista e compositore allievo di Alfredo Casella nonché l’illustre musicologo Gastone Belotti (1920–1895), di cui è sufficiente ricordare che fu allievo di Fausto Torrefranca e che si specializzò nella musica strumentale dei paesi slavi dei primi decenni del XIX secolo.

Fra gli intenti principali dei monografisti italiani è l’illustrazione di fatti documentati dalle indagini scientifiche più attuali condotte all’estero sul compositore polacco. La corrispondenza chopiniana costituisce senza eccezioni la fonte letteraria cui si fa più spesso richiamo. Siffatto approccio al dato storico conferisce alle monografie italiane analizzate un esplicito carattere divulgativo.

Il tipo di monografia più diffuso negli anni contemplati in sede di ricerca è quello riconducibile alla ‘vita romanzata’. Usando tale qualifica, meglio giustificata nella pagina precedente, non si intende tuttavia censurare la profonda validità di certe intuizioni, interpretazioni, tesi esposte a partire dal dato fattografico (sempre esatto, molto selettivo) e sviluppate dai vari monografisti assecondando la propria inclinazione sensibile ed estetica⁴. Vari autori dichiarano nell’introduzione all’opera, che il loro contributo non vuole essere una biografia quanto piuttosto un’„interpretazione dell’uomo Chopin” (Paolo Liggeri)⁵, o „una semplice, modesta visione intima ed estetica della figura chopiniana” (Lores Consano)⁶. Lo scopo del lavoro affrontato è – citando Vincenzo Terenzio – „configurare la storia intima di un artista, i motivi più vitali della sua esistenza, quelli che sembrano i più fedeli alla sua umanità e alla sua poesia”⁷. Queste monografie costituiscono, in altre parole, un dichiarato *hommage à Chopin*, nato dal profondo amore nutrito nei confronti del compositore polacco.

Si propone un esempio del carattere eterogeneo del repertorio analizzato, citando il caso di Luigi Cortese (1949) – scritto pubblicistico; Gustavo Pesenti (1950) – saggio lungo; Paolo Liggeri (1949) – romanzesco-aneddotico; Leonardo Kociemski, editore polacco attivo in Firenze (1950) – fattografico-memorialistico. Si segnala inoltre la singolarità di tre opere: il libro di Diego Iodice (1948), l’unico interamente incentrato su di un filone musicale – quello dei Notturmi, oltre che sulla sfera chopiniana delle emozioni; il testo di Lores Consano (1950) – un’analisi condotta sulla psiche chopiniana; lo studio di Gastone Belotti (1968), che in virtù del suo carattere analitico rappresenta lo spostamento decisivo del fulcro dell’interesse della musicologia italiana verso una tipologia analitica assolutamente originale, di impostazione scientifica, applicata all’opera musicale di Fryderyk Chopin.

⁴ Ci si riferisce in questi termini alle opere di Vincenzo Terenzio, Raymonda Di Giovanni-Franceschini, Guido di Montegnacco, Lores Consano, Renata Borgatti.

⁵ Paolo Liggeri, *Amore senza risposta. La vita di Chopin. Quasi un romanzo*, Istituto di Propaganda Libreria, Bergamo 1949, p. 203.

⁶ Lores Consano, *Umanità di un silfo: Chopin*, Gastaldi Editore, Tip. Ponti e C., Milano 1950, p. 7.

⁷ Vincenzo Terenzio, *Chopin: saggio biografico-critico*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1948, p. 14.

Reca in sé lo spirito estetico-letterario dell'epoca di origine della bibliografia trattata la struttura interna della maggioranza delle opere in essa comprese. Le varie problematiche trattate dagli autori sono in alcuni casi organizzate entro capitoli recanti il nome dei repertori compositivi praticati da Chopin (ciò avviene in L. Consano, A. Murgia) o titoli 'coloriti', metaforici (sono esempi „Il cipresso schiantato”; „Un'illusione di felicità”; „Il Raffaello della musica”), riferiti a vari aspetti della vita e della personalità chopiniana (rispettivamente Liggeri; Di Giovanni-Franceschini; Consano). In particolare, il criterio adottato da Raymonda di Giovanni-Franceschini restituisce fedelmente l'ordine di importanza attribuito dai monografisti italiani alla moltitudine di problematiche legate al compositore. Viene primariamente affrontata la questione dello stile delle opere chopiniane, poi l'importanza del ruolo rivestito dal repertorio delle Polacche e delle Mazurche nella produzione compositiva di Chopin e si dà una descrizione del funzionamento sociale di queste danze in Polonia. Segue un'estesa digressione inerente all'interpretazione generale dei contenuti infusi da Chopin in questi brani e trasmessi attraverso il repertorio delle due danze nazionali. L'autrice passa poi ad affrontare una serie di caratteristiche che rendono unica l'arte chopiniana, restituendo in seguito una decifrazione del modo in cui Chopin sia vissuto nel mondo dell'arte e del significato che l'arte abbia avuto per il compositore. Gli ultimi tre capitoli della sezione biografica⁸ del libro sono dedicati alla vita di Chopin, esposta in maniera romanzata e accompagnata da rari riferimenti cronologici – tratto caratteristico delle pubblicazioni appartenenti al genere. Altri tipi di monografia sono articolate in capitoli privi di titolo ma che espongono la biografia e presentano l'opera di Chopin a ritroso, a partire dalla morte del compositore (Di Montegnacco) oppure nell'ordine cronologico naturale (Terenzio). È pressoché sistematica la presenza, in appendice, di una cronaca della vita del compositore ed un indice delle opere del compositore più o meno elaborato.

È interessante osservare come alcuni autori propongano criteri di interpretazione della vita e dell'opera di Chopin alquanto complessi. Si cita nuovamente Lores Consano, ideatrice della teoria del “subcosciente chopiniano”, in base alla quale si perviene alla caratterizzazione di un “terzo io” e di un “terzo mondo” chopiniani.

Le monografie analizzate affrontano tutte diffusamente la questione del romanticismo, del valore universale e dell'originalità dell'arte chopiniana. Ciascun autore seleziona e illustra alcuni aspetti biografici e psichici del compositore, proponendo in ogni caso una definizione del termine polacco „żal”⁹ – il cui significato aiuta indubbiamente a comprendere un lato essenziale della sfera emozionale, e pertanto ispiratoria, chopiniana, e dando una spiegazione del motivo in base al quale Chopin avrebbe scelto di esprimersi quasi esclusivamente

⁸ La netta suddivisione fra una sezione biografica ed una dedicata all'opera del compositore è sorprendentemente rara nel repertorio bibliografico analizzato. È così strutturato soltanto il libro di Raymonda di Giovanni-Franceschini, dopo la monografia chopiniana di Ippolito Valletta, risalente a quasi quaranta anni prima.

⁹ Il termine „żal” viene comunemente ritenuto intraducibile in altre lingue in modo diretto, ed è correttamente inteso quale inconsolabile, nostalgico rimpianto provato a seguito della perdita irrimediabile di qualcuno o qualcosa. Più complesse appaiono le interpretazioni di Gustavo Pesenti e di Raymonda di Giovanni-Franceschini. Dello „żal” Pesenti sottolinea l'accezione di „inconsolabile nostalgico rimpianto” permeato da rancore e desiderio di rivalsa per le crudeltà subite. Tale sentimento – che è la specifica „tristezza della Polonia” – nutre la poliedrica espressione artistica chopiniana infondendo nelle opere del compositore un senso di „sublime umanità” (Gustavo Pesenti, op. cit., pp. 13 e 29). Raymonda di Giovanni-Franceschini recepisce nella parola polacca un'accezione fin troppo speculativa, e per questo divergente dal reale significato del termine: lo „żal” denota per l'autrice un sentimento variabile, il quale assume un aspetto specifico a seconda del tipo di esperienza biografica vissuta dal soggetto e a seconda del suo intimo sentimento religioso.

attraverso un solo strumento. Oggetto di una costante attenzione da parte dei monografisti è inoltre lo stile esecutivo di Chopin, il modo in cui egli improvvisasse e il significato che l'improvvisazione abbia avuto in rapporto al lavoro compositivo. Pressoché onnipresente è l'avanzamento di supposizioni in merito al processo creativo chopiniano e in merito alla qualità del rapporto vissuto dal compositore nei confronti dell'attività concertistica.

Le definizioni, le connotazioni e i gruppi concettuali ricorrenti sono riconducibili a due serie di categorie: una concernente più da vicino la personalità (sensibilità, polonità, poeticità e genialità) ed una riferita al repertorio compositivo di Chopin (universalità, polonità, intimismo, equilibrio, unità organica, innovatività)¹⁰.

Sintomo di una lettura condotta principalmente sul dato sensibile – di natura auditiva ed interpretativa – la ricezione dell'opera chopiniana si profila come una comprensione ontologica. L'opzione per un procedere analitico di inclinazione logico-trascendentale è volta alla genesi di valutazioni quanto più oggettive. Onnipresenti e sviluppate con la cura maggiore sono le speculazioni sull'universalità e la polonità coesistenti nel repertorio chopiniano e costituenti gli aspetti più precipui del lavoro creativo del compositore. È in quanto „raggiungimento spirituale dell'infinito” – quest'ultimo inteso come suprema armonia di pensiero e di ideale, l'„Immutabile”, la „Vita nuova”, dimensione in cui „tempo e spazio non conoscono limiti” – e pertanto della „gioia” che i Notturmi, i Preludi, i Valzer, le Mazurche e le Polacche meglio rappresentano l'universalità dell'arte chopiniana (Iodice, 1948). Ancora in Diego Iodice si riscontra la rappresentazione più efficace dell'importanza conferita dai monografisti italiani alla sofferenza di Chopin in relazione al valore universale della sua opera. L'autore vede quest'ultima come l'approdo dell'anima tormentata del compositore alla sfera dell'„anima del dolore universale”¹¹. L'arte chopiniana appare ai monografisti permeata da disinteresse, inscindibile da una intima missione di propagare il bene attraverso il bello.

Concorre a rendere univale la musica di Chopin l'approdo di questa alla sfera onirica e trascendentale. „Il mondo della musica chopiniana” – scrive Lores Consano – „era composto di idee che – tratte le mosse iniziali dalla realtà – erano pervenute, attraverso la lenta elaborazione del ricordo, all'assurda ibridescenza del sogno”¹². Su un piano universale in quanto trascendente Diego Iodice riscontra nell'anima di Chopin una natura

¹⁰ Le enunciazioni dei monografisti italiani in merito all'appartenenza polacca quale segno caratterizzante la soggettività chopiniana fornisce soluzioni sempre valide, atte a schiudere il senso profondo e oggettivo del concetto di „polonità”. All'interno del sistema di valori e sentimenti precipui di questo concetto, la purezza della fede e un profondo senso dell'onore e della giustizia preponderano. In cima alla scala dei valori giacciono l'amore verso la patria e l'amore verso l'umanità. Chopin è il „genius patriae” (Gustavo Pesenti, op. cit., p. 29) nella cui ispirazione musicale l'amor di patria costituisce il principale elemento generativo nato dal contatto del giovane compositore con il paesaggio e la campagna polacchi nonché assicurato dal ricordo di questi. La musica di Chopin è espressione dei più intimi sentimenti del compositore, di uno stato d'animo che riunisce in sé tristezza e serenità, ed è effetto più dell'esperienza di dolorosi eventi e del sentimento dello „zal” piuttosto che della gioia. È in siffatta cangianza di temperamento unita alla „trasparenza” dell'individuale inclinazione emozionale che gli italiani ritengono essere la caratteristica peculiare del temperamento polacco.

¹¹ Diego Iodice, *Leopardi e Chopin: i Canti e i Notturmi*, Casa Editrice Dott. Gino Carabba, Lanciano 1948, p. 75. Altro eccellente sintomo di universalità nell'arte chopiniana è ritenuto da Iodice lo Studio in do minore, che similmente alla canzone leopardiana *All'Italia* costituisce un „canto eterno” nato dal tormento dell'„adorazione per la patria nell'incessante anelito a volerla scorgere nella gloria luminosa della resurrezione”. Ibid, p. 43.

¹² Lores Consano, op. cit., p. 78.

„francescana”¹³; Guido di Montegnacco si serve del concetto originale di “personalismo trascendente” in riferimento all’opera di Chopin¹⁴; Francesco Degrada parla di un’incarnazione dell’*Erlebnis* nella struttura di singoli brani chopiniani¹⁵. È di Renata Borgatti (1953) la prima delucidazione fondata sul dato storico, della ragione per cui la musica di Chopin abbia carattere universale: „Diverse nazioni hanno cooperato all’unità organica della sua musica: la Germania, attraverso Elsner, gli fornì la solida base di studi e nutrì in lui l’amore dei classici e specialmente di Bach e di Mozart. In Francia egli trovò gusto, senso di misura, eleganza e virtuosismo. L’Italia svegliò in lui l’amore delle lunghe melodie, dei melismi lirici e soprattutto la necessità del legato, quest’indispensabile segreto del nostro bel canto. A Field, l’inglese zuccherato, dobbiamo, forse, una parte dei notturni”¹⁶.

La polonità è l’aspetto dell’arte chopiniana trattato parallelamente a quello all’universalità. Il rapporto di opposizione fra le due categorie è costante oggetto di riconciliazione, giustificata dalla portata universale del valore patriottico presente nella musica di Chopin. Tale valore è percepito quale principio garante della natura immortale dell’opera di Chopin, quale sentimento e manifestazione epica posta alle fondamenta dell’ispirazione creativa¹⁷.

Degno di nota è il rifiuto, negli anni 1945-1968, dell’interpretazione della musica di Chopin quale espressione di una sensibilità ed un’anima “femminili”, di uno svenevole sentimentalismo. Si procede infatti ad una circostanziata caratterizzazione del temperamento atrabiliante del compositore, che non smentisce tuttavia in alcun modo la profonda intimità infusa da Chopin nella propria musica¹⁸.

¹³ Secondo Diego Iodice, il compositore riesce tramite le proprie opere a rendere unita l’umanità e ad ispirare un profondo sentimento di solidarietà nei confronti del prossimo. Alla luce di tale interpretazione egli definisce il Notturmo in do minore op. 48 „la più vasta e potente sinfonia della fraternità universale”. Diego Iodice, op. cit., pp. 63-68.

¹⁴ Il concetto di personalismo trascendente adottato in riferimento alla personalità creativa di Chopin viene esplicitato dall’autore osservando come, „svelando il segreto dell’uomo con una appassionata confessione, egli ne rivela le verità più profonde, quelle che valgono per tutti; e trascina con sè, in uno slancio irresistibile, il nostro chiuso desiderio di una comunione, pura e semplice, con la vita e con la bellezza, raggiungibile solamente al di là di noi stessi”. Evidente è l’ispirazione al pensiero eraclideo nell’affermazione posta subito a seguire, secondo cui l’opera di Chopin trova la sua ragione fisica nell’essere e nel divenire. Guido di Montegnacco, op. cit., pp. 149-150. Va aggiunto all’analisi sul concetto di universalità dell’arte chopiniana, che negli anni Sessanta esso viene più spesso esposto mediante citazioni di autori stranieri, principalmente di Arthur Rubinstein e di Alfred Cortot.

¹⁵ Francesco Degrada, *Il pianoforte di Chopin [...]*.

¹⁶ Renata Borgatti attribuisce l’origine dell’unità organica specifica delle opere di Chopin all’efficacia della resa, in esse, del carattere nazionale: „Ma tutte queste influenze furono messe da Chopin al servizio della Polonia, che fu il suo vero grande amore. [...] e se in Schumann il romanticismo ha in gran parte carattere biografico e personale, il romanticismo di Chopin è diventato e resterà il romanticismo di tutta una nazione fiera e infelice”. Renata Borgatti, op. cit., p. 37.

¹⁷ Fra gli altri, Vincenzo Terenzio ritiene che „[oltre allo Studio op. 10 n. 12 e i Preludi op. 28 n. 2 e 24] le ultime Polonesi, qualche altro Studio e qualche Scherzo e la prima Ballata, possono essere raggruppati attorno a quella ispirazione tragico-eroica a cui la sventurata storia della Polonia offrì uno dei motivi più fecondi”. Vincenzo Terenzio, op. cit., p. 28. Specialmente nella Polonia oppressa, poeti e artisti avrebbero provato, ai tempi di Chopin, lo stesso amor di patria percepito dai propri avi. Gli artisti polacchi sentivano la necessità di descrivere ed esprimere nelle proprie opere momenti e protagonisti della storia antica della nazione, delle leggende popolari e del folklore. „Ditirambi eroici di una terra eroica” sono per Gustavo Pesenti, le Polacche chopiniane, in quanto luoghi di memoria delle glorie e delle vittorie del passato. Gustavo Pesenti, op. cit., p. 22.

¹⁸ Nella seconda metà degli anni Sessanta l’ottica datatissima e tuttavia ancora imperante, secondo la quale vengono attribuiti al compositore Polacco una predisposizione alla melanconia e al sentimentalismo – accettabili nell’arte chopiniana insieme alla cagionevolezza della salute del compositore – è stata lungamente perpetuata

Permane una caratteristica peculiare della bibliografia trattata la rinuncia ad una periodizzazione del repertorio compositivo di Chopin. Ciò avviene nel rispetto di un' „unità organica”¹⁹ in esso riscontrata e sempre riconfermata, ovvero di quella che Ernest Legouvé recepì nei brani chopiniani quale *trinité charmante*²⁰. La suddivisione della vita dell'artista tiene conto solitamente dei principali spostamenti geografici del compositore, in base ai quali vengono individuati dei „periodi” o delle „maniere” stilistiche inerenti al lavoro compositivo chopiniano.

Nelle monografie analizzate è oggetto di particolare apprezzamento anche la „rivoluzione musicale” realizzata da Chopin mediante “una geniale libertà armonica basata su cromatismo squisito” (Borgatti)²¹. Viene inoltre apprezzato (soprattutto negli anni Cinquanta, da parte di Conter e Di Montegnacco), il raggiungimento di una relazione perfetta fra la poeticità della musica e la sonorità di questa, fra la dimensione spirituale e quella fisica del suono²². Il significato della rivoluzione chopiniana viene stimato in concomitanza con la nascita, nei tardi anni Sessanta, di uno spiccato interesse nei confronti della tradizione compositiva a monte della formazione chopiniana. Un ruolo tutt'altro che trascurabile è attribuito (fra gli altri – da Mario Conter) a Muzio Clementi, in base a quanto testimoniato

dalla presenza, nel repertorio praticato da generazioni di “fanciulle della borghesia europea”, di “alcuni notturni, qualche valzer, e un certo numero di mazurke, senza potersi avvicinare, malgrado tentativi e sforzi, alle ballate, agli scherzi, alle sonate, agli studi, alle polacche”. Mario Conter, *Il pianoforte di Chopin [...]*.

A nutrire la tradizione di uno Chopin effeminato è stata inoltre la natura degli stati d'animo recepiti principalmente sulla base del repertorio citato da Conter nonché dell'incapacità di Chopin di affrontare il pubblico così da gestire una vita concertistica regolare. La pregnanza di sfatare certi pregiudizi e di porre fine a siffatta tradizione è stata sentita già dai monografisti attivi verso la fine degli anni Quaranta come una missione, spesso annunciata in sede introduttiva all'opera. Scrive Loes Consano: “Molti errori, frutto di troppe leggende e di troppe amoroze fantasie, avvinghiano la virilità umana ed artistica del grande Maestro [...] Sanarli: ecco la vetta. Riuscirvi: ecco la valle ove la piccola opera mia s'affonda [...]”. Loes Consano, op. cit., p. 7.

¹⁹ Strettamente connesso all'unitarietà dell'opera chopiniana è la presenza, in questa, di un equilibrio poliedrico: „L'esuberanza dell'espressione non esclude in lui la chiarezza, la singolarità non cade nel bizzarro, gli incisi non sono mai pleonastici, la ricchezza ornamentale non soffoca l'eleganza delle linee principali” Raymonda di Giovanni-Franceschini, op. cit., p. 19. A detta di Renata Borgatti la musica di Chopin lascia percepire il modo in cui “tre elementi tutti e tre ugualmente importanti hanno cooperato all'unità organica di un linguaggio musicale di tanta rara originalità: l'elemento polacco, l'elemento romantico visionario e l'elemento culturale. Renata Borgatti, op. cit., p. 32. Vale la pena, in questo luogo, di proporre una delle opinioni inerenti alla specificità del romanticismo chopiniano citando Adelaide Murgia, la quale afferma che Chopin appare „incline a una misura più belliniana, più mediterranea che da *Sturm und Drang* [in corsivo nel testo], indulgente, ma estraneo alle lacerazioni romantiche, alle fantasie macabre capaci di portare uno Schumann a buttarsi nel Reno”. Adelaide Murgia, op. cit., p. 73.

²⁰ Ernest Legouvé: „Je ne puis mieux définir Chopin, en disant que c'était une “trinité charmante”. Il y avait entre sa personne, son jeu et ses ouvrages un tel accord”. Citato da Renata Borgatti, op. cit., p. 23.

²¹ Ibid., p. 37. Si riporta inoltre il pensiero di Vincenzo Trenzio, secondo cui proprio ad „una intuizione o esigenza poetica” si deve l'origine delle innovazioni chopiniane («ricche scoperte sintattiche e fonico-ritmiche»), e non a un „preciso impegno teorico” o ad „un'intenzione evolutivista”. Vincenzo Trenzio, op. cit., pp. 158-159.

²² Guido di Montegnacco sembra trattare nel modo più approfondito la questione della corrispondenza perfetta intercorrente fra l'espressione dell'anima nella musica e l'aspetto fisico del suono, deducendo che proprio in questo originale fenomeno giace il “nucleo primo dell'arte chopiniana”. La relazione poesia-suono giace infatti „all'origine del suo momento creativo” e da questo „si sviluppa, con una logica sua particolare, la sostanza musicale vera e propria dell'opera”. Di Montegnacco è il solo autore a riscontrare nella qualità della ricchissima tavolozza timbrica imprescindibile dall'esecuzione del repertorio chopiniano un ulteriore fattore responsabile dell'universalità di tale arte: „l'elemento fisico del suono [...] diventa segno universale di una condizione particolare, svincolata dai legami del riferimento personale, e così, patrimonio comune per lo spirito di ogni uomo”. Guido di Montegnacco, op. cit., p. 146.

dalla letteratura didattica selezionata da Chopin e dalla composizione di Studi e Preludi da parte del compositore.

Merita una seppur breve trattazione in questo luogo anche l'uso, diffusissimo non solo in Italia, di porre in evidenza delle analogie fra la musica di Chopin e opere letterarie (più spesso poetiche, nell'ambito analizzato solitamente italiane) nonché – ma più di rado – il vissuto biografico-spirituale dei rispettivi autori a partire da Saffo attraverso Dante, Giacomo Leopardi, Ugo Foscolo, Giosué Carducci fino a Luigi Pirandello. Le affinità sono riscontrate generalmente in relazione a Saffo – „purezza e intensità” dell'opera (Pesenti); Dante – il ruolo di poeta-vate della patria oppressa (Di Giovanni-Franceschini); Giacomo Leopardi – sincretismo di classicità e romanticità (Iodice); Ugo Foscolo – identificazione patria-madre (G. Pesenti); Giosué Carducci – somiglianza fra i destini e i sentimenti dei Polacchi e degli Italiani, vissuti in una patria sottomessa, in lotta per la libertà; Luigi Pirandello – ”pirandelliano” è definito da Adelaide Murgia il finale della Sonata in si bemolle minore op. 35²³. Le analogie fra l'opera chopiniana e quella leopardiana ricorrono con la frequenza maggiore – citazioni di titoli o versi compaiono soprattutto in Vincenzo Terenzio e Diego Iodice²⁴. Sono esempi:

X Canto: Il primo amore – Notturmo in sol minore op. 15 n. 3 (Terenzio);

XIII Canto: La sera del dì di festa – Notturmo in do minore op. 48 n. 1 (Terenzio);

XIV Canto: Alla luna – Studio in la minore op. 10 n. 2 (Terenzio);

I Canto: All'Italia – Studio in do minore op. 10 n. 12 (Iodice);

Da Ultimi Canti: Il tramonto della luna – Sonata in si bemolle minore op. 35 (Iodice);

Da Ultimi Canti: La ginestra – Notturmo in do minore op. 48 n. 1 (Iodice).

Un'indagine condotta sull'attività concertistica gestita dagli enti indicati in introduzione al presente saggio permette di stimare, sebbene approssimativamente, la presenza in repertorio delle singole opere chopiniane²⁵. Procedendo in ordine dalla frequenza d'esecuzione a partire dalla maggiore, si illustrano gli esiti dell'analisi, concedendo ora uno spazio più ampio al pensiero degli autori che fornirono il proprio apporto nell'ambito del

²³ Adelaide Murgia, op. cit., p. 73. L'autrice definisce gli ultimi due tempi della Sonata in si bemolle minore „un delirio lucido, per uno dei poemi più personali, bizzarri, innalzati dal Romanticismo alla morte”. In esso „angoscia, demonismo, non escludono il sarcasmo, il barocco persino [...]. “Squilibrata”, per alcuni, la Sonata della marcia funebre, col suo finale pirandelliano, è innegabilmente uno dei pezzi più suggestivi”. Ibid., p. 73. In questi termini l'autrice dà espressione a quanto ispirò Robert Schumann a vedere nella Sonata op. 35 „il sorriso della Sfinge”.

²⁴ Ricorre l'osservazione in base alla quale i due artisti abbiano agito mossi dalla medesima tendenza a rinunciare all'adozione di schemi formali “prestabiliti e consacrati dalla tradizione”, di forme rigide, chiuse, manifestando entrambi la predilezione per un assetto tripartito che fosse “trasformazione geniale [...] della Canzone”. Nel caso di Chopin “Come riduzione o ampliamento di quello schema iniziale vanno intese le formule monotematiche e quelle politematiche che figurano in alcuni Studi, Preludi, Notturmi”. Vincenzo Terenzio, op. cit., pp. 45-46.

²⁵ La vita concertistica italiana svoltasi nei luoghi e negli anni considerati appare dominata dalle celeberrime personalità di Arthur Rubinstein, Arturo Benedetti Michelangeli, Nikita Magaloff e Alexander Brailowski, mentre la direzione delle opere per pianoforte e orchestra viene affidata più spesso a Pietro Argento e ad Ettore Gracis, oltre ai quali è importante citare Sergiu Celibidache, Gianandrea Gavazzeni, Paweł Klecki, Vittorio Gui, Ferruccio Scaglia, Carlo Zecchi, Ottavio Ziino. Si cita inoltre l'attività esecutiva degli italiani Tito Aperia, Ermanno Beato, Rodolfo Caporali, Mario Ceccarelli, Dino Ciani, Aldo Ciccolini, Emma Contestabile, Maria Luisa Faini, Franco Mannino, Chiaralberta Pastorelli, Maurizio Pollini, Eriberto Scarlino, Carlo Vidusso, nonché di Vladimir Askenazij, Wilhelm Backhaus, Robert Casadesu, Shura Cherkassky, José Contreras, Alfred Cortot, Edwin Fisher, Emil Gilels, Clara Haskil, Mieczysław Horszowski, José Iturbi, Wilhelm Kempff, Dinu Lipatti, Witold Małcużyński, Stanisław Niedzielski, Rudolf Serkin, Fou Ts'ong, Alexander Uninsky.

volume *Il pianoforte di Chopin [...]*, onde rendere un'idea più esaustiva del percorso ricezionale analizzato.

Uno sguardo generale sul repertorio raccolto pone in luce innanzitutto l'assenza di esecuzioni nell'ambito dei Rondò, delle Variazioni per pianoforte solo e dei Canti. La convinzione, comune nella seconda metà degli anni Quaranta, in merito al valore delle liriche chopiniane ("Canti discreti tutti nel sentimento melodico ma nessuno di essi vibrante di particolare bellezza" – Di Giovanni-Franceschini²⁶) resta immutata: nei tardi anni Sessanta non si esita ad affermare che "la produzione liederistica del grande compositore polacco ha scarso rilievo in confronto allo splendore delle creazioni immortali del compositore"²⁷. Le motivazioni di tale giudizio non sono ancora supportate da nozioni storico-analitiche approfondite condotte sul contesto musicale polacco antecedente e coevo al compositore. Sensibilmente ristretto nei programmi è in particolare il numero delle opere per pianoforte solo non appartenenti al repertorio compositivo sistematicamente trattato da Chopin. Alquanto rara è anche l'esecuzione dalla musica da camera. Costante è la presenza in repertorio della Berceuse op. 57, della Barcarola op. 60 e della Fantasia in fa minore op. 49. Seguono per minore frequenza di esecuzione la Tarantella op. 43 – pressoché assente tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta – e il Bolero op. 19, eseguito nel 1947 da Stanislas Niedzielski presso la Sala Bianca nell'ambito del „Maggio Musicale Fiorentino”. Trascuratissima è anche la Sonata per violoncello e pianoforte op. 65, le cui esecuzioni non superano le cinque interpretazioni presso gli enti considerati. Solo verso la fine degli anni Sessanta viene abbandonata l'ottica con cui almeno sin dai tempi di Valletta si tacciava l'op. 65 di squilibrio nel trattamento fra la parte del violoncello e quella del pianoforte a favore della prima: secondo Graziella de Florentiis "la parte del pianoforte è piena di splendidi effetti. Tutta la Sonata, ma in particolare il primo e l'ultimo tempo, costituiscono un mirabile esempio di musica chopiniana e una delle creazioni più difficili e più belle del grande musicista polacco"²⁸.

Favoritissimo è il repertorio per pianoforte e orchestra, e in particolare l'esecuzione dei Concerti. Siffatto quadro statistico contrasta con l'opinione di buona parte dei musicologi dell'epoca trattata, la cui voce in Italia trova forse in Vincenzo Terenzio (1948) il miglior rappresentante. Egli ritiene infatti che i due Concerti, come del resto ogni altra opera di Chopin per lo stesso organico, siano il risultato di un "impegno esteriore" del compositore in quanto nate dal mero intento di mettere in mostra le abilità pianistiche e compositive in stile virtuosistico, e pertanto minori, poco significative²⁹. I due Concerti in particolare sono stati in seguito letti a confronto con il lascito beethoveniano e recepiti come opere di scarsa profondità espressiva e drammatica. Il loro maggior difetto viene riscontrato nella presunta incapacità, dimostrata dal giovane Chopin, di dominare le grandi forme orchestrali. È alla fine degli anni Sessanta che questa parte del repertorio chopiniano assiste ad una valorizzazione, giustificata principalmente a mezzo della loro rilevanza estetica, poi da osservazioni che ne

²⁶ Raymonda Di Giovanni-Franceschini, op. cit., p. 232.

²⁷ Graziella de Florentiis, *Chopin e la «musica da salotto»*. *Le liriche vocali*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

²⁸ Ibid.

²⁹ Vincenzo Terenzio, op. cit., p. 20.

ricondono le mancanze – non più percepite tali – ad un consapevole assecondamento del costume musicale dell'epoca da parte di Chopin³⁰.

La seconda metà degli anni Cinquanta registra uno spostamento della frequenza dall'op. 21 all'op. 11, che nei primi anni Sessanta – e in occasione del 150° anniversario della nascita di Chopin – conosce oltre una decina di esecuzioni. Sensibilmente meno felice è il destino della Grande Fantasia su Arie Polacche in la maggiore op. 13 (l'unica opera per pianoforte e orchestra mai eseguita), della Grande Polacca Brillante preceduta da un Andante spianato op. 22 e dalle Variazioni su «Là ci darem la mano» dal *Don Giovanni* di Mozart op. 2 (proposte esclusivamente nella riduzione per pianoforte solo). Nell'opinione dei monografisti persiste, parallelamente a tale stato dei fatti, la ricezione di queste opere come di pagine minori, frutto di uno scarso impegno inventivo (le Variazioni op. 2), di un approccio “primitivo” al trattamento dell'orchestra, la cui scrittura appare poco curata (Grande Fantasia op. 13) – ciò nonostante di piacevole “musica piena di freschezza e di giovanile esuberanza” arricchita da un brillante virtuosismo, non prive di un “attraente e delicato carattere slavo” (con particolare riferimento al Krakowiak)³¹.

Nessun altro risultato statistico condotto sulla frequenza esecutiva dei brani chopiniani entro le coordinate considerate sembra meglio esprimere il criterio a monte della scelta del repertorio programmatico, quanto il quadro offerto dall'esecuzione delle Sonate per pianoforte. L'op. 35 è di gran lunga la più eseguita almeno fino agli anni Sessanta. La sola in grado di competere con essa, considerata l'assenza dell'opera 4, è la Sonata in si minore op. 58. La tradizione ricezionale della Sonata in si bemolle minore è stata costantemente propensa, almeno fino ai tardi anni Sessanta, a leggere l'opera come una biografia sonora di Chopin – biografia nella quale si è sempre cercato di penetrare tanto a fondo come raramente è avvenuto nel caso di altri compositori. Se la prima Sonata, composta presumibilmente nel 1827-28, appare del tutto trascurata, le “vere sonate” – ovvero la seconda e la terza (l'interesse per la quale si registra soprattutto al termine del periodo trattato) – sono oggetto di considerazioni estetiche che le vedono spesso accostate da un lato per comunanza di maturità compositiva, dall'altro per il contrasto insito nel loro rapporto di continuità. Con la Sonata in si bemolle minore, infatti, “la tragedia è conclusa. L'op. 58 non è più una Sonata tragica, come l'op. 35, ma una incredibile esplosione di gioia, di speranza e di tenerezza: e l'uomo che scriveva quelle pagine era morente. [...] Le Sonate op. 35 e op. 58 [...] potrebbero essere chiamate « Morte e Trasfigurazione ». E dell'opera tutta di Chopin, nella sua intangibile bellezza, si deve dire che essa rappresenta la forma più poetica, e anche la più tragica, dell'individualismo romantico, ma non è per se stessa romantica. Essa va considerata come lo zibaldone d'un eroe ridotto, senza sua colpa, a cantare nelle grotte sotterranee d'una prigione”³².

Elevati a suprema manifestazione della “grandezza di Chopin” (Gentilucci) sono gli Studi. L'opera 10 n. 3, 4, 7 e 12 nonché lo Studio op. 25 n. 11 conoscono la presenza maggiore in questo tipo di repertorio, del quale si apprezza costantemente – citando ancora Armando Gentilucci – “una disperata, commovente ricerca inventiva e di rinnovamento all'interno delle convenzioni sociali e « mondane »” attuata soprattutto mediante “quella

³⁰ Alfredo Mandelli, *I due concerti per pianoforte e orchestra di Chopin*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

³¹ Le citazioni sono tratte da: V. A. Castiglioni, *Tre pagine giovanili*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

³² Gian Galeazzo Severi, *Le Sonate*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

multiforme e nobilissima sonorità chopiniana che non a caso è stata definita « liquida ». Le sonorità acquistano cioè un tono quasi « visionario », la continuità di ricerca armonica e timbrica determinata dalla varietà e insieme coerenza delle figure e dal gioco del pedale e dei registri si espande in ogni direzione, non è subordinata a elementi tradizionalmente considerati « principali », e anzi, al limite, si può affermare che non esistono elementi principali e secondari³³. L'uso di eseguire integralmente un numero d'opera sembra affacciarsi intorno alla metà degli anni Sessanta. Fra i primi programmi così formulati si cita quello di Vladimir Askenazij, che nel 1964 esegue l'opera 25 presso il Conservatorio di Santa Cecilia. Il numero di brani messi in programma, appartenenti a questo repertorio, va solitamente da uno a sei (quasi assente è l'uso di eseguire cinque Studi consecutivamente) scelti all'interno di uno stesso numero d'opera. L'opinione di Guido di Montegnacco (1953) in merito al *Méthode des Méthodes* è sufficiente forse a motivare l'assenza di esecuzioni dei *Trois nouvelles Études* – “povere pagine, piene di disordine, di errori, di confusione, prive assolutamente di qualsiasi valore che esuli dall'interesse documentario”³⁴. Una maggiore apertura alla valorizzazione dei tre Studi è espressa da Gian Galeazzo Severi (1967), che li definisce di “ermetica bellezza”, manifestazione di quell’“ermetismo altero” che caratterizza l’“ultima maniera” del compositore³⁵.

Per quel che concerne le Mazurche, prevale l'esecuzione dei numeri d'opera 30, 33 e 41. Il variare del costume nella redazione dei programmi di sala è riscontrabile, oltre che per altri fattori di cui non spetta la trattazione in questo luogo, nella proposta di esecuzioni integrali di numeri d'opera a partire dal 1965 circa. Solitamente il numero di brani eseguiti nell'ambito di uno stesso concerto varia da uno a sei (appare sistematicamente eccettuato il numero di cinque), come nel caso degli Studi. In linea con l'affermarsi di un approccio scientifico al dato chopiniano si individua l'esecuzione, nel 1967 al Teatro di San Carlo nell'interpretazione di Arturo Benedetti Michelangeli, della ricostruzione dallo schizzo originale della postuma Mazurca in fa minore. Immutata negli anni resta la ricezione delle Mazurche come espressione di un amor di patria collettivo (“una delle più ampie testimonianze dell'amore di un uomo per la sua terra e per la sua gente”) e al contempo come “dono senza prezzo offerto all'idea della nazione polacca”³⁶.

La Polacca op. 53 – considerata la vetta del repertorio delle Polacche chopiniane e luogo in cui “la straordinaria virtuosità della scrittura combacia perfettamente [...] con l'incandescente ispirazione epica in una nettezza di contorni e in una necessità beethoveniane”³⁷ – è la più presente nel repertorio concertistico peninsulare e la più spesso ascoltata nell'interpretazione di Arthur Rubinstein. Costituiscono dei *curiosa* la trascrizione per orchestra (Santa Cecilia, 1948) e quella per banda (Santa Cecilia, 1960) di questa Polacca. Segue per numero di esecuzioni la Grande Polacca Brillante op. 22, più spesso affidata all'interpretazione di Arturo Benedetti Michelangeli. Sembrerebbe essere stata oggetto di riscoperta la Polacca-Fantasia op. 61, le cui esecuzioni (in prevalenza di Sviatoslav Richter), risultano polarizzate in corrispondenza della fine degli anni Quaranta e dei primi anni

³³ Armando Gentilucci, *Gli Studi*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

³⁴ Guido di Montegnacco, op. cit., pp. 35-36.

³⁵ Gian Galeazzo Severi, *Le Sonate*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

³⁶ Mario Pasi, *Le Mazurche*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

³⁷ Giovanni Carli Ballola, *Le Polacche*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

Sessanta. In quest'ultimo periodo viene pur sentito in essa un "faticato sperimentalismo", ma la si apprezza in virtù degli aspetti strutturali e contenutistici grazie ai quali essa "tocca tutta la gamma dell'arte del compositore, e l'eco degli Studi e degli ultimi Notturmi vi è apportatrice di mirabili intuizioni armonistiche [sic!] e timbriche"³⁸.

Nelle Ballate viene generalmente colto quello che definirei l'autobiografismo epico chopiniano – la „sensibilità rapsodica” di Chopin espressa al massimo grado³⁹, manifestazione di un'ardente libertà espressiva” che racchiude entro “toni leggendari e favolosi la leggenda e la favola di se stesso”⁴⁰. La lettura in chiave mickiewicziana di questo repertorio costituisce una scelta individuale di ciascun autore, come dimostrato dalla discordanza fra il giudizio coevo di Terenzio e quello della Di Giovanni-Franceschini, la quale da per scontata l'esistenza di un intento illustrativo-narrativo a monte di ciascun brano chopiniano (prima Ballata – *Konrad Wallenrod*; seconda Ballata – *Świtez*; terza Ballata – *Le ondine*; quarta Ballata – *I tre Budrys*). La Ballata in sol minore op. 23 gode di una presenza costante, mentre sensibilmente più sporadiche risultano le esecuzioni delle opere 47 e 52. Ancor meno eseguita è l'op. 38. La proposta dell'integrale delle Ballate costituisce – a differenza che nel caso degli Studi e delle Mazurche – un'iniziativa presente già negli anni Quaranta.

Dei Notturmi, l'opera 27 domina in sede di programma, specialmente in virtù dell'iterata esecuzione del secondo Notturmo, proposto con maggior frequenza negli anni Cinquanta e Sessanta, subito seguito dall'op. 15 n. 2. Tuttavia proprio verso gli anni Sessanta si registra una sorta di assuefazione della critica musicale a questi due brani. Il primo Notturmo op. 27 viene definito “un monumento d'arte: in un gigantesco splendore pianistico le sonorità dello strumento si espandono in proiezione [...] profetica (l'ombra di Ravel si affaccia al pentagramma). Questa composizione [...] è di una vera grandezza tragica e si impone tra le cose più alte di Chopin”⁴¹. Tale opinione basti a testimoniare lo spostamento di tendenza verificatosi nella ricezione dei notturmi, propensa – una ventina d'anni prima – a riscontrare in un'aura statica di „sospensione fra la realtà e il sogno”⁴² la cifra dominante in questo repertorio. La ricezione dei notturmi chopiniani perde ogni elevazione metafisica tornando a patti col dato sensibile, corporeo – essi “vivono una [...] vita lirico-tragica, talvolta minore, con venature e sfumature idilliche, folte di nostalgia. Risentono forse più di ogni altra composizione chopiniana delle stanchezze fisiche, vorrei dire fisiologiche, da cui era colto il Polacco”⁴³. La maggiore frequentazione dell'op. 55 in Italia a partire dal 1960 circa induce evidentemente a tentare una comprensione finalmente approfondita di questi due Notturmi, attribuiti ad una fase di stasi creativa chopiniana di cui si percepisce una sorta di instabilità suggerita nei due casi rispettivamente da una sensazione di generale precarietà dell'unità formale e di un procedere improvvisativo. La composizione dei programmi prevede l'esecuzione dei Notturmi singolarmente o a coppie.

Per quanto concerne gli Scherzi, tre sono i numeri d'opera di cui si registra una presenza significativa nella vita concertistica peninsulare: l'opera 31, l'opera 20 – che sembra passata come in oblio alla fine degli anni Cinquanta – e il frequentatissimo Scherzo in do

³⁸ Ibid.

³⁹ Guido di Montegnacco, op. cit., p. 127.

⁴⁰ Giulio Confalonieri, *Le Ballate*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

⁴¹ Carlo Bologna, *I Notturmi*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

⁴² Diego Iodice, op. cit., pp. 30-32.

⁴³ Carlo Bologna, *I Notturmi*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

diesis minore op. 39, ascoltato principalmente nell'esecuzione di Anton Rubinstein. A rappresentare l'interpretazione estetica degli Scherzi chopiniani, rimasta pressoché invariata nel tempo, valgono le parole di Federico Mompellio: "Nelle mani di Chopin lo Scherzo è divenuto una ballata romantica su metro obbligato; ricca di eventi, narra ansiosi travagli, ardue prove, liberazioni liriche, pose ristoratrici, ritorni alla lotta, cadute mortali e sofferte vittorie: una tormentata vicenda poetizzata in una chiara, equilibratissima forma. Tutti gli Scherzi del sommo Polacco recano simile impronta di narrazione fantastica [...]"⁴⁴.

"Il pianoforte di Chopin – afferma Roberto Zanetti – con gli Studi e per altro verso con i Preludi – che tra l'altro differiscono dai primi anche per una più precisa intenzione « impressionistica » – è ormai assunto al punto massimo della sua evoluzione tecnica e fonica ottocentesca"⁴⁵. Il criterio in base al quale vengono trattati i Preludi chopiniani è più frequentemente quello dell'esposizione integrale dell'opera 28. Tale scelta esecutiva appare motivata espressamente soltanto da Zanetti (1967), che ne riscontra la sensatezza nella presenza di "nessi ideali" fra i singoli brani "da ricercarsi nell'atteggiamento umano di fronte al fatto artistico, nella disposizione dell'artista a suscitare e padroneggiare la materia, nonché nella connessione o nell'oppressione di ogni immagine, nel comune supporto autobiografico"⁴⁶. È questo il punto di arrivo della ricezione legata ai Preludi di Chopin, cui nei tardi anni Quaranta si guardava piuttosto come a capolavori in sé compiuti, autonomi, assecondando unilateralmente le impressioni ricevute da Franz Liszt di pensieri musicali, "preludi poetici". Scriveva Gustavo Pesenti nel 1949: "Né ci turbi quella disposizione teorica delle 24 tonalità raggruppate secondo l'ordine normale delle loro gamme [...] essa ha valore relativo e mediocre, – e tanto meno didattico – dinanzi a questi gioielli musicali"⁴⁷. Il Preludio in do diesis minore op. 45, ascoltato principalmente nell'interpretazione di Arturo Benedetti Michelangeli, sembra costituire l'unica consistente alternativa all'opera 28.

Sei Preludi tratti da questo numero d'opera sono stati eseguiti in una trascrizione per banda (Santa Cecilia, 1955).

Caso unico nella ricezione del repertorio chopiniano entro le coordinate geografico-temporali considerate è il silenzio quasi assoluto dei monografisti in merito agli Improvvisi. Per contrasto, la vita concertistica registra una presenza ben altro che trascurabile dei quattro brani chopiniani: si assiste con una certa regolarità all'op. 66, mentre le esecuzioni dell'opera 36 e 51 appaiono concentrate rispettivamente negli anni Quaranta e negli anni Cinquanta. L'opera 29 è la più trascurata e sembra essere praticata soprattutto nella seconda metà degli anni Cinquanta – periodo in cui i quattro Improvvisi compaiono in programma integralmente.

⁴⁴ Federico Mompellio, *Gli Scherzi*, in: *Il pianoforte di Chopin* [...].

⁴⁵ L'autore prosegue ponendo in luce gli aspetti che concorrono a rendere il repertorio dei Preludi chopiniani "uno dei cicli più alti di tutta la letteratura pianistica ottocentesca". Tali peculiarità vengono riscontrate in particolare nei numeri 2, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23 e 24: "in tutte queste pagine Chopin precorre decisamente i tempi: il suo strumento esplora con altrettanta felicità di risultati le sonorità più eteree e vellutate, « liquide », e le più choccanti e potenti; può sviluppare per tutta l'ampiezza della tastiera volumi diversi, essere generatore di canto o di figurazioni percussive". Vale la pena di dare spazio ancora ad una citazione di Zanetti, che riflette compiutamente l'ottica secondo cui si guardava all'epoca all'ultimo Preludio op. 28: "I tre suoni, oscuri e terribili, che chiudono il n. 24 – immaginabili per un altro romantico – sono – assieme al nuovo modo di scansione della melodia – l'ultima affermazione, gravida di presagi avveniristici, di questa grande opera, tra le più significative e avanguardistiche della prima metà dell'800". Roberto Zanetti, *I Preludi*, in: *Il pianoforte di Chopin* [...].

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Gustavo Pesenti, op. cit., p. 21.

Il repertorio meno eseguito è quello dei Valzer, proposti nei programmi di solito singolarmente. Il Grande Valse Brillante op. 42 è il più favorito, ma vede consumare la propria fortuna entro un breve periodo di tempo – fino all’inizio degli anni Cinquanta circa. Rarissime le esecuzioni di Valzer nel ventennio successivo, mentre nell’opinione dei monografisti attivi negli anni Sessanta si registra una rivalutazione di queste opere, innescata principalmente dalla comparsa in Italia dell’opera di Zdzisław Jachimecki *Chopin: la vita e le opere* (del 1930; G. Ricordi e C., Milano 1962) nella traduzione di Wiarosław Sandelewski. I Valzer vengono pertanto riabilitati da repertorio leggero, salottiero, in virtù delle numerosissime analogie ora rilevate “fra la struttura melodica del walzer di Chopin e le melodie popolari polacche⁴⁸.

Nel delineare i tratti generali di parte del vasto e complesso fenomeno ricezionale della personalità e dell’opera chopiniana in Italia sono particolarmente lieta di aver avuto l’occasione di proporre una bibliografia nostrana oramai caduta in oblio, tranne che nel caso di pochissimi titoli, rendendo nuovamente tangibili autori e concezioni estetiche che hanno fatto la storia della letteratura italiana pre-chopinologica. Quest’ultima, aggiornatissima su quanto si scrivesse all’estero su Chopin, ha mostrato a lungo una sistematica – e peculiare – rinuncia a svolgere indagini su fonti dirette⁴⁹, riuscendo a contribuire nel modo più originale agli studi chopiniani mondiali soltanto a partire dall’apporto di Gastone Belotti. Questi ha saputo richiamare l’attenzione della musicologia europea nei confronti della nuova letteratura italiana dedicata a Chopin, inaugurando al contempo un fitto scambio di esperienze scientifiche fra la musicologia italiana e quella polacca. Si deve agli approfondimenti effettuati negli anni Sessanta con l’ausilio dei colleghi polacchi in merito alla musica di Chopin e del folklore musicale polacco l’avvio di una serie di studi dedicati a quest’ultimo e ad altri compositori della nazione slava. Si cita a tal proposito il più recente traguardo conseguito dalla musicologia italiana nella promozione del patrimonio musicale polacco in Italia: il saggio di Luca Sala dedicato a Mieczysław Karłowicz intitolato *Il senso dell’assoluto e l’idea dell’arte nella musica di Mieczysław Karłowicz* (2010)⁵⁰. Il maggior fascino della ricezione di Chopin in Italia risiede a mio avviso proprio nella costante aspirazione ad una scoperta sempre più approfondita scoperta del patrimonio musicale polacco – anche nelle discipline pedagogica e musicologica – la cui indiscutibile importanza a livello europeo si deve, fra gli altri, al contributo dell’uomo di stato, compositore e pianista – storico interprete chopiniano – Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), attivo parallelamente ai più noti Mieczysław Karłowicz e Karol Szymanowski, e di cui si celebra quest’anno il settantesimo anniversario della morte.

⁴⁸ Graziella de Florentiis, *Chopin e la «musica da salotto». I Walzer*, in: *Il pianoforte di Chopin [...]*.

⁴⁹ Oggetto di una consultazione costante durante la stesura delle monografie analizzate è la corrispondenza chopiniana. Seguono gli spartiti, sulla base dei quali non si effettuano tuttavia analisi della benché minima portata scientifica.

⁵⁰ Questo contributo è apparso nel volume di autori vari *European Fin-de-siècle and Polish Modernism. The Music of Mieczysław Karłowicz* edito dalla Ut Orpheus di Bologna nel 1910.