

Claudia Colombati

Fryderyk Chopin e l'Italia: un incontro rimasto ideale.

Premessa: Chopin e l'epoca romantica

In epoca romantica l'artista riflette nella sua opera il prolungamento della personalità, il più delle volte incurante della funzione richiesta dalla società: ambigua libertà cui si possono connettere le tante note vicissitudini esistenziali.¹ L'irrequieto 'wandern' del sentire nordico, la nuova 'mistica' di un'ideale identità arte-vita-religione, il culto del genio, del mito ritrovato nelle radici della tradizione, coesistono attraverso lo stesso mutevole concetto di stile e di espressione. Probabilmente fu difficile per gli stessi musicisti romantici identificarsi in quel movimento nato principalmente dalla letteratura e dalla poesia, convergente nell'Idealismo filosofico, quando ancora dominante archetipo del linguaggio musicale -soprattutto strumentale- era lo stile codificato come *Wiener Klassik*. Importante in tal senso è ricordare la definizione di *Classico* differenziata da *Classicismo*², ponendo l'accento su due elementi riguardanti le arti, ossia: l'aspetto in comune ascrivibile allo 'spirito del tempo' e l'intersecarsi di esso con momenti di divergenza dovuti al fatto che "per la letteratura e le arti figurative in particolare, il riferimento è l'Antico (Antichità classica -Neoclassicismo) visto come ideale creativo e metro di perfezione, mentre in musica lo 'stile classico' (culminante nell'opera di Haydn, Mozart e Beethoven) non si volge ad un passato cui ridar la vita, ma si fa esso stesso esempio, norma creatrice e metro di perfezione".

Questa riflessione comporta già una possibile divergenza di ottiche estetiche che, ad esempio in epoca romantica, non solo porta a considerare l'intersecarsi di Classico e Romantico, ma anche di Idealismo e Realismo, come avviene nella grande poesia tedesca già a partire dalle opere di Friedrich Schiller, di J.Wolfgang Goethe, ed in seguito, dal 1830 in poi.

I grandi motivi che percorrono l'Ottocento consistono tuttavia nell'espressione, più o meno accentuata nelle varie arti, di tendenze nazionali alla ricerca di identità culturali intrise da malinconie derivanti da un misticismo spesso di origine pietistica; sono pervasi dal sentimento della Sehnsucht verso mitiche lontananze o aneliti incolmabili, dalle dolorose consapevolezza della solitudine umana fino al vagheggiamento di 'umanesimi' impossibili; l'osservazione dell'universo e l'ascolto della voce della natura divengono la forma più generale e più alta di religione, sia essa filosofia o arte o ancora disperazione e follia per non poter far combaciare il

¹ Cfr. sul tema Claudia COLOMBATI, *Musica e Libertà – Identità e contraddizione in 4 saggi*, Roma 1983.

² Friedrich BLUME, *Storia della Musica dal Medioevo ai giorni nostri*, Ed. Mondadori, Milano 1984, p.342.

finito con l'infinito; si colloca in tale dimensione anche l' 'errante sentimento d'amore' lisztiano.

Per quanto concerne Chopin e le varie opinioni critiche su una sua posizione storica tra Classicismo e Romanticismo, la questione ha costituito giudizi storico-estetici differenti e a volte persino fuorvianti. Chopin è apparso quindi, proprio per la peculiarità delle sue scelte compositive, come il creatore miracoloso di 'uno stile privo di addentellati storici' anche se la tendenza odierna, alla luce di studi più recenti, ne ritrova le radici nella cultura a lui contemporanea e nella tradizione classica. Ecco allora il problema: come Chopin si inserì con la sua opera nelle correnti culturali dell'epoca tra astri al tramonto e nuove idee sempre più dominanti e coinvolgenti? I rapporti determinanti risultano essere: lo stile come atteggiamento personale del compositore e come sfondo dell'epoca; la cultura con le sue implicazioni sociali, politiche e filosofiche nonché nei suoi legami con la tradizione; la poetica del compositore vista nei suoi aspetti normativi, psicologici, ontologici (la personalità, gli archetipi formali e tematici del pensiero musicale, le tecniche creativo-interpretative ed i relativi stilemi). Nella visione di un rapporto tra la creatività e l'atteggiamento esistenziale, fondamentale nel Romanticismo, sono da esaminare idee portanti quali la musica e le altre arti, l'idea di nazione e di popolo, l'esaltazione o l'interpretazione del mito. Ma Chopin, durante i suoi primi vent'anni, aveva vissuto soltanto 'a latere' i nuovi fermenti culturali che sconvolgono il mondo intellettuale europeo tra la Rivoluzione francese e la Restaurazione.

La 'generazione precedente' quella con cui in questo periodo egli venne a contatto, si riconosceva musicalmente nei caratteri dello stile galante, del Biedermeier e nel sentire esaltante dell'incipiente Romanticismo che, con eccezione per le influenze sulla musica dello "Sturm und Drang", aveva dapprima approfondito di misteriose fantasie le opere dei poeti e dei letterati inglesi e tedeschi con manifestazioni non solo legate alla parola, ma all'immagine e al suono, ed era poi penetrato nella latente mistica slava. Nell'ambito dello stile classico -e proprio per la sua stessa natura- si era insinuato tacitamente un altro elemento a sua volta disgregante, quello della sempre più consapevole conoscenza delle singole identità culturali dei diversi Paesi e nelle diverse aree storico-geografiche.

Nel grande umanesimo classico era già intrinseca infatti l'origine delle particolarità nazionali anche nella compatta realtà austro-danubiana; per 'autore classico' si cominciava così ad intendere "colui le cui opere possano essere riconosciute valide in ogni tempo e in ogni

luogo, ma anche colui che avrà compiutamente espresse le qualità profonde, l'intimo genio della propria nazione".³ Di qui le riscoperte delle tradizioni e il loro culto.

Venne così pertanto a risplendere, oltre l'apparente supremazia dello stile italiano e francese, anche la "latente, virtuale egemonia della musica strumentale tedesca". Più lentamente, meno profondamente, ciò andava accadendo anche nelle terre slave, preceduto dalla poesia e dai movimenti di pensiero.

Fuori di Vienna e soprattutto nel contesto musicale polacco, il *Wienerklassik* era stato assimilato come una delle correnti stilistiche fondamentali nelle quali l'epoca si esprimeva in una fisionomia complessa. Lo stile galante nel suo razionale flusso melodico articolato in frasi brevi e di uguale lunghezza, regolato da una pulsazione ritmica usata spesso meccanicamente e da un principio di simmetria ritrovabile nelle forme della musica per danza, era stato recepito profondamente. Se tuttavia a Varsavia tra molta musica di "divertissement" Chopin, già negli anni della prima giovinezza riuscì ad impadronirsi delle varie e confuse tendenze, per ricrearle nella grande dignità e raffinatezza del suo stile, "ciò fu per una sua naturale propensione, e perché era un genio più grande di altri"⁴. Quegli anni slavi sono all'origine del suo sentire vibrante delle intensità di tormentate melanconie assorbite dalla natura dei paesaggi della Mazowia e dalle epiche leggende cavalleresche, fondato su un'educazione strettamente cattolica, ma anche, per parte di padre, di squisita e lucida razionalità illuministica francese.

Il profilo di un'analisi condotta sulla formazione di Chopin compositore durante quei primi vent'anni chiarisce la sua pur dolorosa necessità di lasciare la casa, il Paese, per recarsi altrove: non tanto per un più generale romantico "wandern" esistenziale, quanto per un contatto necessario al suo sviluppo creativo con quel mondo culturale che stava sempre più consolidandosi e al quale, fino ad allora, si era solo occasionalmente accostato.

La naturale indole d'artista, la parziale educazione musicale dei primi anni durante i quali Wojciech Żywny ebbe il merito di lasciarne libero il talento immergendolo nel prezioso culto di J.S. Bach, l'attitudine a penetrare semplicemente il fascino della sua terra, lo scarso successo su larga scala ottenuto nella sua città, lo portarono ad una concentrazione solitaria, vissuta tra gli entusiasmi di un'affiorante coscienza d'artista e la consapevolezza della necessità di più ampi orizzonti; la passione per i grandi classici, per l'opera italiana, per le struggenti "follie" paganiniane gli suggerirono -quasi nell'entusiasmo dell'autodidatta- i confini di altre frontiere.

³ Renato DI BENEDETTO, (voce) *Classicismo*, in "Dizionario della Musica e dei Musicisti", *Lessico*, v.I, Torino, p. 573.

⁴ Gastone BELOTTI, *Le origini italiane del rubato chopiniano*, in *Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin*, Bologna 1977, p. 62.

Per quanto pervaso da insicurezze e timori, egli non esiterà perciò a lasciar Varsavia per la sua arte e non vi tornerà mai più.

Eppure il dissidio tra l'uomo e l'artista che, nella visione ottocentesca, trova il senso tragico della vita proprio nella sua stessa insolubilità, vive anche in Chopin diviso tra l'atteggiamento mistico e tormentato del Romanticismo slavo e la *ratio* francese. L'uomo romantico rimane l'uomo dalle due anime: questa cesura Chopin la riversa nella sua opera -soprattutto nell'intersecarsi di piani lirici e di impennate drammatiche che tocca anche i *Notturmi* (come ad esempio l'*op.48 in do min.*)- e nella vita, nella scelta tra la terra natale e la terra francese.

Pertanto in Fryderyk Chopin il Classicismo è sempre presente come modello ideale, anche se la sua singolare poetica è intrisa dei caratteri della sua epoca. Il suo Romanticismo sta forse proprio in quelle origini non contaminate dall'intellettualismo, nella scienza acquisita dai grandi, nella forza della propria singolare genialità⁵. Nella cultura polacca di quegli anni lo stile classico propriamente detto 'viennese' ormai non era più dominante, anzi se ne confondevano le diverse accezioni: tutta una pleiade di musicisti minori, -ma allora molto in voga- aveva infatti contribuito al sorgere delle nuove tendenze senza formare un'antinomia, ma "esprimendo punti di vista differenti di una medesima realtà"⁶.

Per Chopin tuttavia, che pure aveva seguito le lezioni di Kazimierz Brodziński nel 1826 -e quindi indirettamente aveva conosciuto le idee derivanti dall'opera fondamentale di Johann Gottfried Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, spunto per le già latenti esaltazioni messianiche commiste di amor di patria e di fede- tutto ciò, chiuso successivamente in un riservato e inaccessibile dolore o *żal*, non sarebbe mai divenuto un programma secondo il manifesto romantico, neppure negli anni della lontananza a Parigi. Le *Ballate* stesse, nelle quali sembra manifestarsi il riferimento al mondo epico-legendario - in particolare quello del poeta Adam Mickiewicz (come riferisce Robert Schumann per la II *Ballata op.38*)- assimilandosi al sentimento di Chopin per le leggende patrie, restano tuttavia senza un titolo, senza una descrizione programmatica (a differenza ad esempio dalle opere di Franz Liszt). Esse pur rappresentando uno straordinario traguardo nel corpus musicale chopiniano per la ricerca formale e per la narrazione poetica, appartengono tuttavia al mondo letterario solo in quanto dimensione della fantasia e del ricordo: così nelle *Polonaises*, a differenza delle opere dei suoi connazionali, Chopin sposta il genere della danza verso la poetica del 'poema danzato', dando così adito ad una tecnica narrativa attraverso episodi contrastanti che possono arrivare alla più astratta sublimazione, ad esempio, con la *Polonaise-Fantaisie* ove arcaici richiami si fondono in evocative risonanze.

⁵ Cfr. Péter SZONDI, *Superamento del Classicismo*, in *Poetica dell'Idealismo Tedesco*, Torino 1974, pp.137-159.

⁶ R. DI BENEDETTO, cit., p.574.

In una sorta di concentrazione, seppure tra la gente, in parte schivo e in parte figlio del secolo negli abbandoni poetici, razionale nelle scelte esistenziali, quasi distaccato da quanto all'epoca stava mutando nella società, Chopin appare in una luce particolare, soprattutto nella sua vita a Parigi, in una dimensione in cui etico ed estetico si confondono in nome dell'arte e della bellezza. Innanzi ai moti degli intellettuali che non si riconoscono nella Restaurazione egli non è certo un rivoluzionario, anzi tende nei momenti di maggiore successo ad inglobarsi in quel mondo di aristocratici e di membri dell'alta finanza che lo vuole con sé; durante il periodo del 'presunto' fidanzamento con Maria Wodzińska, tra il 1835 e il 1837, anni in cui peraltro dirada le apparizioni in pubblico come concertista, seppur sempre nell'ambito geniale della sua creatività, c'è quasi dapprima un ritorno al Biedermeier con opere scritte per un maggior successo, come alcune *Variazioni* o *Valzer* o *Bolero*, per ritrovare poi, nel momento della delusione, la tensione degli anni 1830-31.

Ma è a Majorca che nell'esaltazione della bellezza della natura e nella spietata 'meditatio mortis', tra contemplazione e disperazione, appare nella sua pienezza e veemenza la forza romantica annunciata già negli *Scherzi op.20* e *op.31*, nella *I Ballata op.23* ed in alcuni *Studi op.10* e *op.25*: Chopin vi compie infatti il ciclo dei 24 *Preludi*. La concezione romantica di arte-vita unita in un profondo senso di mistica dell'arte e nel demonico titanismo dell'anelito a ciò che non si può possedere, sembra esplodere nella ricerca emotiva e formale della *Sonata op.35*, della *Ballata op. 38*, dello *Scherzo op. 39*. Qui non si avvertono più influenze culturali, se non, ormai, come tutt'uno con la sua idea e potenza creativa.

Arte malata quella di Chopin? Lo si è detto, avvicinandolo alle 'ebbrezze' o allo *spleen* di Charles Baudelaire. Eppure egli se ne tiene quanto mai lontano proprio nella sua volontà di purezza musicale. Come farà Liszt, più tardi, Chopin si avvia solo sulla sua strada che porterà ormai oltre il Romanticismo, incurante, tuttavia, delle teorie e dei cambiamenti culturali e sociali; il pianista-compositore rimane in lui il puro e grande creatore.

Chopin appartiene oggi al mondo dei grandi Classici. La sua posizione è quindi dentro e fuori il Romanticismo costituendo una delle poetiche musicali che compongono questo XIX secolo come astri luminosi su uno sfondo intermittente di fermenti. Egli fu sicuramente conscio delle grandi idee portanti dell'epoca classica e romantica: alla prima appartenne per derivazione culturale e per razionale affinità elettiva nell'ossequio della tradizione, dell'equilibrio, della misura e della chiarezza, alla seconda per l'atteggiamento esistenziale, per la potenza espressiva e la fantasia, per l'adesione a un "wandern creativo" senza però che mai il simbolo divenisse un programma. Così le note relazioni amore-morte, arte-religione, dannazione ed estasi, lotta-espiazione, natura e mito, nazione-popolo, non ebbero in Chopin il

loro vate consacrato, anche se poi egli le ridonò al mondo in una sintesi unica destinata ad andar oltre il loro stesso significato nel linguaggio musicale universale.

La Gedichtphilosophie, o poesia filosofica.

Per lungo tempo e sulla base di varie prospettive si è voluto identificare il Romanticismo come un'unica epoca d'arte e di pensiero. L'indagine più approfondita sui periodi e le tendenze che lo hanno caratterizzato, pone in risalto le intime contraddizioni, le diverse ricezioni del passato, le differenti adesioni, consce od inconscie, a concezioni storiche, poetiche e filosofiche che rientrano in quella Weltanschauung e la determinano. Nel cambiamento di prospettiva che assunsero le arti rispetto alle recenti tendenze illuministiche, è la musica, in primis, a trovare una posizione non solo nel campo delle emozioni e del sentimento, ma anche in quello del pensiero, che la pone in vetta ad una scala ideale e all'interno di quella magnifica metafora che appunto viene indicata come Romanticismo.

Sovente è proprio il raffronto con le altre arti, e quindi con linguaggi diversi, a far risaltare le fondamenta sulle quali sono fiorite le *poetiche* di artisti affini per il modo di sentire e di concepire la realtà del tempo in cui vissero, ma ormai inclini ad un singolare soggettivismo espresso in altrettante opere singolari. Un punto di riflessione centrale è quello della *poesia filosofica* o *Gedichtphilosophie*. Se questa dimensione poetica e di pensiero, infatti, si distaccava dai grandi sistemi, al contempo essa irrorava la poesia, la pittura, e la musica in particolare, di una visione meditativa, maggiormente incline alla contemplazione del *sublime* e della *natura*, alla *meditatio mortis*, più che alla moderazione delle passioni, alla bellezza ed all'euritmica proporzione delle forme. Si ricollega, a tal proposito, una sottile e complessa questione sulle diverse tendenze storico- culturali e, in conseguenza, l'importanza di definire i "Romanticismi" cui appartennero gli artisti nelle loro poetiche a seconda delle aree storico-geografiche di appartenenza e quindi delle più significative influenze culturali.

La ricezione stessa del Neoclassicismo nelle sue sfaccettature soprattutto in terra francese e tedesca, così come il sorgere e l'evolversi, fino al suo apogeo con Ludwig van Beethoven, del "classico" nella sua accezione musicale di *Wienerklassik* ormai intriso delle tendenze filosofiche dell'Idealismo e delle visioni della *Frühromantik*, contribuirono ad una disposizione ontologicamente distinta degli artisti dell'epoca, a seconda del proprio patrimonio eidetico e della loro visione prospettica. Naturalmente sono da considerare, in tal senso, anche le non contemporaneità di quelle che si definiscono tendenze stilistiche nei diversi linguaggi artistici, quali ad esempio la pittura, la poesia -che precedono- la musica, e l'influenza che ebbero o non ebbero sui loro contemporanei.

E' così che la visione narrativa dell'esistenza stessa si trasformò spesso nelle singolari soggettività creative laddove, se le singole poetiche, la maggiore o minore adesione alla missione e all'utopia, poterono dare adito ad incomprensioni od anche a vere e proprie contrapposizioni estetiche, tuttavia concorsero a creare quel complesso, molteplice quadro che, con un termine unitario, viene definito Romanticismo.

Due Weltanschauungen del Romanticismo: Fryderyk Chopin e Robert Schumann

Chopin non ha vissuto quegli aneliti che, ad esempio, furono di Robert Schumann in una dimensione romantica spesso rappresentata da fantasie e da contrasti estetici, e neppure l'esaltazione dell'eroe dell'Idealismo prometeico o i tormenti dell'artista romantico deluso e incompreso nella tragica fatalità dell'esistenza. Chopin vive pienamente e consapevolmente le fasi della vita e dell'arte compiendo le sue scelte con un'indecisione, in verità, solo apparente.

A dominare, nel suo pensiero, secondo alcuni cliché dell'uomo romantico, appaiono in particolare i sentimenti dell'amitié, dell'amour, de les campagnes, sempre tuttavia più nel normale atteggiamento delle giovinezze di ogni tempo che in quello culturale dell'epoca.

Nella personalità chopiniana i motivi creativi dominanti appaiono l'emotività, la memoria, lo spazio-tempo come dimensione fondamentale psicologico-esistenziale della musica.

Egli compone sul filo della memoria: le *Mazurke*, le *Polonaises*, le *Ballate* ne sono opere emblematiche, ma questo elemento pervade tutto il suo pensiero creativo.

L'appartenenza alla Frühromantik tedesca, sembra perciò esulare dalle concezioni chopiniane più affini a quelle tendenze neoclassiche che dominavano a Parigi e in Italia con differenti elementi rispetto alla Sehnsucht di J.Wolfgang Goethe, di Friedrich Schiller e di Johann Joachim Winckelmann. Il sogno, la *Märchen*, la leggenda con la tradizione del *Volk* poetico, sono aspetti molto più ascrivibili alla poetica di Schumann, così come la rivelazione letteraria riconosciuta nella poesia di Jean Paul Richter. Per sottolineare tuttavia la complessità degli aspetti romantici nella stessa ricezione dei contemporanei, fa pensare l'accostamento tra Chopin e Jean Paul fatto da Liszt⁷: aspetto questo da approfondire, certamente riferibile al mondo onirico del Poeta e del suo riflesso sulla musica, ma in quali dei molteplici aspetti? Troverebbe qui riscontro un'ipotesi che va oltre la nota questione dell'influenza fieldiana sul *Notturmo* chopiniano conducendo ad affinità col mondo poetico ispirato ad esempio ai sensi notturni di Novalis, o di Heinrich Heine, al rapporto stesso del musicista polacco con i Poeti del suo tempo, da Varsavia a Nohant, ed a più particolari considerazioni sulla personale ricezione del Romanticismo da parte di quegli artisti. In Chopin tuttavia le origini del suo stile

⁷ Cfr. FRANZ LISZT, *Frédéric Chopin*, Liana Levi ed., Mayenne 1990, p. 35.

e delle sue concezioni creative, sono da riassumere fondamentalmente nella conoscenza e nell'ammirazione per Johann Sebastian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart, per il belcanto dell'opera italiana ed il virtuosismo di Niccolò Paganini, nell'interesse per i nuovi generi musicali, con particolare rilievo alle influenze di J.Nepomuk Hummel e di John Field, per gli elementi del folklore della Mazowia a lui cari, ma anche nell'appartenenza alla cultura neoclassica francese più che alla Frühromantik tedesca.

Chopin e l'Italia: un incontro ideale mai divenuto realtà

Da queste premesse diviene più chiaro desumere la questione dell' *italianismo* di Chopin. Ludwik Bronarski ha diviso la sua celebre monografia "Chopin et l'Italie" in due parti significative: "Ce que l'Italie fut pour Chopin" e "Ce que Chopin est pour l'Italie". Sono questi indubbiamente i due poli che rendono significativo tale abbinamento storico ed estetico.

A quell'epoca l'italianismo in Europa era una visione diffusa e complessa, tesa tra le euristiche neoclassiche ed il romanticismo e considerato tuttavia, nelle sue differenze, a seconda dei periodi e degli ambiti culturali europei. Se l'arte classica, le antichità archeologiche, l'opera e il bel canto, dominavano ancora la Francia, l'Italia e le aree austroungariche fino alla Polonia ed oltre, alimentava le visioni poetiche della Sehnsucht in Germania l'inappagabile nostalgia di un viaggio in un passato aureo ed irraggiungibile. Il sogno dell'Italia rappresentò quindi, per le generazioni romantiche, l'ideale classico e del bello, dell'armonia e dell'equilibrio, della gaiezza brillante e del sentimento poetico.

Quello di Chopin con la cultura italiana fu un incontro in parte diretto per quanto ne poté recepire a Varsavia attraverso la musica, i grandi interpreti che eseguivano le opere per lo più rossiniane, o l'architettura stessa che dominava la città nei suoi Palazzi, ma anche indiretto, in quanto non conobbe il suolo italiano se non per un brevissimo periodo a Genova di ritorno da Majorca. Il caso, corredato da varie ragioni di tipo politico e burocratico, non volle che Chopin fosse in Italia a differenza, tra i suoi contemporanei, di Liszt, di Hector Berlioz, Felix Mendelssohn, di George Sand e dello stesso Schumann. L'attrazione tuttavia per gli antichi Maestri, le consuetudini storiche del viaggio in Italia come apprendistato e conoscenza -da W.A. Mozart a Charles Burney-, lo condussero a pensare all'Italia come meta desiderata sin dalla prima giovinezza. E tale fu la concezione primaria che del viaggio ebbe Chopin, quello del conoscere e di farsi conoscere soprattutto, allora, come virtuoso. Le mètte immaginate furono quelle tradizionali di Milano e Napoli, non certo quelle di un romantico "wandern".

In Italia hanno molto amato Chopin, ritrovando nella figura sofferente del musicista polacco la nota comune e risorgimentale dell'amor di Patria, il simbolo poetico del sentimento e della

nostalgia dell'esule. Anche l'Italia, come Stato, esisteva allora solo nell'unità culturale già peraltro affermata dal Petrarca; secondo una celebre espressione del Principe di Metternich allora l'Italia non era che "un'espressione geografica"⁸.

Nacque così una letteratura improntata a studi spesso romanzati o comunque avvolti in un'aura sentimentale. La diffusione della musica chopiniana fu anche soggetta ai diversi tipi e gradi della cultura dominante nelle diverse aree politico-culturali della penisola, dal Lombardo-Veneto⁹, allo Stato Pontificio e all'Italia borbonica.

Poi fu la volta della musicologia e della volontà di analizzare a fondo quella personalità affascinante e sfuggente insieme. Ai musicisti italiani, distinguendosi in parte dalla recezione più propriamente polacca e slava, parve di scorgere in Chopin, assieme allo slancio e alla passione, l'equilibrio classico e per essi dominante fu quindi la potenza universale della sua musica. Tra i parallelismi con la cultura italiana che sono apparsi nella letteratura chopiniana, i più frequenti sono indubbiamente stati quelli con Gioacchino Rossini e Vincenzo Bellini, con Luigi Cherubini e Niccolò Paganini, con celebri cantanti, dei quali tuttavia molti francesi e, in ambito poetico, con Giacomo Leopardi. Si deve inoltre considerare che, se l'elemento della chiarezza classica apparteneva allo stile italiano, ciò era massimamente espresso nelle arti plastiche e nelle tendenze poetiche neoclassiche; nella musica esso appariva soprattutto quando consono alle tematiche dei testi (libretti), alle scenografie e ai costumi, ma non sempre agli stili puramente musicali, se non per gli aspetti collegati all'estetica del bel canto.

L'idea di perfezione del gusto, di "percezione dei rapporti", fino alla sua più profonda essenza espressa dal sorgere del "genio", era stata pronunciata dagli Enciclopedisti, in particolare presente nel pensiero di Denise Diderot e tenendo pur sempre presenti le concezioni di Jean Jacques Rousseau e J. Gottfried Herder.

Se è quindi vero che Chopin colse tali ideali dal bel canto italiano e dal virtuosismo degli archi e della voce, è anche vero che la sua formazione, come si è visto, era in gran parte di derivazione illuministica. Ciò significa che, oltre a quanto è stato ampiamente scritto sulle matrici della musica chopiniana e sulla formazione culturale del compositore in relazione alle influenze francesi stesse, è stato analizzato più sul piano delle vicende biografiche posteriori

⁸ Metternich-Winneburg, Klemens Wengel Lothar, Principe di (1773-1859), uomo politico austriaco, Ministro degli Esteri dal 1809 al 1848, rappresentante della politica della Restaurazione dopo la sconfitta di Napoleone; presiedette il Congresso di Vienna affermando i principi della Santa Alleanza e cercando di reprimere movimenti liberali sorti in Austria, Italia ed Ungheria.

⁹ A testimonianza di tali differenze di impostazione culturale, in particolare in ambito musicale, si ricorda, ad esempio, l'importanza di Peter Lichtenthal, scrittore e compositore austriaco, nato a Pressburg (oggi Bratislava) nel 1780 e morto a Milano nel 1853. Ivi stabilitosi dal 1810 con l'incarico di censore del Lombardo-Veneto, fu diffusore del Classicismo viennese, in particolare della musica di Mozart, partecipando attivamente alla cultura ed alla vita musicale milanese; oltre ad essere l'autore di un Trattato sull'*Estetica ossia Dottrina del Bello e delle Arti Belle*, del 1831, egli si dedicò anche alla riflessione critica sulle nuove tendenze della generazione romantica.

che sull'aspetto originario. E certamente ancora poco è stato studiato il rapporto tra le sue tendenze estetiche classico-romantiche e neoclassiche rispetto ai diversi ambienti in Francia, in Italia e nelle aree Austroungariche. In Polonia l'archetipo della bellezza musicale italiana era diffuso nell'atmosfera artistica generale di quegli anni e si estendeva persino alla lingua considerata dagli 'estetici' polacchi di estrazione illuminista, il modello ideale; insieme giocavano un ruolo importante i tradizionali e molteplici legami con la cultura francese.

A Varsavia i maestri non solo della musica, ma dell'architettura e della pittura, erano italiani; lo testimoniano tra l'altro i dipinti di Bellotto, lo stile neoclassico di tanti palazzi; ciò dovette incidere sulla coscienza estetica dell'adolescente e del giovane Chopin. Nella fase preromantica inoltre, gli elementi incipienti del Romanticismo musicale, si mescolavano con quelli classici, mentre la corrente romantica vera e propria veniva "identificata con il progresso della cultura nazionale, con intenzioni spiccatamente politiche": "E' anche opinione che "[...] le controversie (stesse) su Classicismo e Romanticismo furono un modo di distrarre l'attenzione dei censori".¹⁰

Questo fece sì che generalmente -con l'eccezione di alcune tendenze insite nella visione della natura e dell'epica storica presenti in poeti quali Adam Mickiewicz, Stefan Witwicki, Bohdan Zaleski o Stefan Goszczyński- il Romanticismo polacco avesse scarse affinità con le aspirazioni filosofiche proprie, ad esempio, allo spirito dei Paesi protestanti. Divenne pertanto naturale accettare la tradizione dell'ambito classico austriaco-italiano e francese. Venne poi la sventura in cui precipitò il Paese nel 1830, in particolare Varsavia -che era sotto la dominazione russa- ma Chopin viveva ormai questi dolorosi momenti da lontano e in Polonia non sarebbe mai ritornato.

Anche nella cultura italiana, seppur in una sindrome diversa, troviamo sintomi simili nel culto di un Neoclassicismo artistico e musicale per cui "classici [erano considerati] quei musicisti che si sono mantenuti fedeli al genio italiano della purezza melodica e della semplicità armonica, barbari e 'gotici' invece quelli che, attirati dall'esempio degli 'ultramontani' si sono lasciati sedurre dal 'fracasso del contrappunto' ".¹¹

Fryderyk Chopin non fece mai parte di Gruppi o di Scuole, né tanto meno entrò nelle suddette polemiche teoriche, se non in occasione degli incontri amichevoli che ebbe con i poeti contemporanei. Non partecipò neppure alle *querelles* su Rossini che in parte lo toccarono e che animarono per un certo periodo la vita musicale della Varsavia degli anni Trenta: di esse restarono testimonianze che riguardano soprattutto Karol Kazimierz Kurpiński, direttore del

¹⁰ Michał BRISTIGER, *Riflessi italiani e classici nel pensiero musicale di Francesco Mirecki*, Quadrivium, Bologna, 1976, p. 38 (e nota 27).

¹¹ R. DI BENEDETTO, cit., p. 573; cfr. Inoltre C. Colombati, *Fryderyk Chopin e i primi vent'anni...*, cit, p. 23

Teatro Nazionale, fervido ‘rossinista’ e Carlo Soliva, compositore, direttore d’orchestra, a quel tempo professore di canto al Conservatorio. Anzi, quando venne dato a Varsavia *Il Conte Ory*, non con il consueto successo riservato alle opere rossiniane, Chopin uscì solitario con un commento positivo e indicativo della sua completa autonomia di giudizio in una lettera del 10 aprile 1830: « Le Compte Ory est joli, surtout quant a l’instrumentation et dans le choeurs. Le finale du premier acte est beau. »¹² Ed è anche una delle rarissime volte in cui il musicista esprime un apprezzamento sull’opera italiana come creazione e non solamente sugli elementi dell’interpretazione vocale, della melodia o della gaiezza.

Nell’*Epistolario* risalente all’epoca di Varsavia, al breve periodo viennese ed ai primi anni parigini, tale riferimento è infatti costante, ma gli entusiasmi sembrano rivolti esclusivamente all’aspetto tecnico-espressivo delle esecuzioni, soprattutto per quanto concerne l’opera, anche perché il principale obiettivo per un giovane musicista, a quel tempo, era quello del successo virtuosistico; diversamente accade quando il riferimento è a musicisti quali Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber ed anche Ludwig van Beethoven, laddove si scorge principalmente l’ammirazione per l’arte compositiva.

Durante il suo primo viaggio a Berlino nel 1828 assieme al prof. Felix Paweł Jarocki, frequentatore dell’opera qual’egli era, aveva assistito alle rappresentazioni del *Fernando Cortez* di Gaspare Spontini e del *Matrimonio Segreto* di Domenico Cimarosa, opere presenti nei repertori del tempo, ed aveva scritto alla famiglia con grande chiarezza di idee:

Ho seguito queste opere con grande piacere, ma devo riconoscere che la musica di Händel si avvicina di più al mio ideale di musica [...]. Domani si rappresenterà *Freyschütz*; è precisamente di questa musica che io ho bisogno.¹³

Sono aspetti, questi, che sottolineano il dato ormai acquisito di come, tra le componenti di una ‘maitrise’ dell’opera chopiniana, vi sia stata l’ammirazione che il compositore, fin dagli anni della sua adolescenza e della giovinezza, portò ai ‘Maestri’ della tradizione classica e barocca, un’ammirazione profonda ed entusiasta, ma anche pervasa da consapevolezza critica e che, come si è detto, ebbe tuttavia il suo ideale nella grandezza tedesca di J.S. Bach.¹⁴

Se l’amore e l’interesse quindi per l’opera italiana non l’abbandonò mai e forgiò certamente la sua personalità creativa negli anni giovanili, il ‘modello’ di quell’arte entrò in consonanza con il suo spirito anche assimilato alle composizioni dei grandi di altri Paesi. Le

¹² Ludwik BRONARSKI, cit., pp.45-50; Lettera di F.Chopin a Tito Woyciechowski, Varsavia, 10 aprile 1830, in *Korespondencja Fryderyka Chopina*, (a cura di) Edward SYDOW, Vol. I, Ed. PIW, Varsavia, 1955, p. 121.

¹³ GUY DE POURTALÈS, *La vita appassionata di Chopin*, Ed. Nuova Accademia, Milano 1964, p. 17

¹⁴ Cfr. C.COLOMBATI, *Fryderyk Chopin e i primi vent’anni: l’ambiente di Varsavia – la sua formazione*, in «Chopin -Opera omnia», Teatro Comunale di Monfalcone, 1985, p.30

lettere da Varsavia e da Parigi, ricche di osservazioni e di giudizi, sono testimonianza dell'ammirazione chopiniana soprattutto per la 'bravura' esecutiva e il virtuosismo dei cantanti. E' noto come all'età di dieci anni avesse conosciuto la famosa cantante Angelica Catalani la cui "maestria nelle fioriture" lo aveva rapito. Ancor più lo aveva colpito nel 1828 l'estro di Niccolò Paganini, durante quei dieci concerti tenuti al Teatro Nazionale di Varsavia che fecero delirare la città. A destarne l'ammirazione ancora una volta erano stati l'innovatore e lo straordinario virtuoso; scriveva all'amico Tito Woyciechowski, il 5 giugno del 1830, di aver ascoltato la Sonntag in cinque concerti: l'entusiasmo di Chopin va alla grazia, all'abilità tecnica e musicale con cui esegue i portamenti e le scale, "soprattutto le scale cromatiche ascendenti". Egli cita un'aria di Mercadante, le *Variazioni* di Rode, la famosa cavatina del *Barbiere* e della *Gazza*, ma ogni espressione è per l'esecutrice. Tuttavia il brano significativo e noto nella letteratura chopiniana, è quello del breve e sintetico raffronto portato tra vocalità e strumento: "[...] Ella [la Sonntag] esegue talvolta le fioriture in modo così nuovo che produce un effetto enorme, tuttavia senza raggiungere quelle di Paganini. Forse perché il genere è inferiore..."; contemporaneamente costante è il riferimento, e spesso anche la critica, all'aspetto emotivo: "[...] si prova una carezza deliziosa, ma che raramente commuove fino alle lacrime."¹⁵ Si è perciò innanzi all'apprendistato appassionato di un 'mestiere' dell'arte, fatto di elementi tecnici, dinamici, espressivi, costituenti, forse, la vera cerniera tra Classicismo e Romanticismo e si evidenzia inoltre come il suo gusto, improntato ad una clarté classica, lo portasse a ritrovare delle affinità con la melodia effusiva e le ornamentazioni rossiniane e belliniane. Dell'arte del 'bel canto' presente nei maggiori interpreti italiani, o di scuola italiana, egli notò infatti ogni dettaglio: qualità della voce, modo di cantare, stilemi virtuosistici, struggente grazia, sarebbero stati fissati poi nella sua perfezione pianistica costituita dalla qualità del suono, dal fraseggio, dalle famose e intraducibili 'nuances'.

A differenza di quanto si potrebbe pensare in una visione più superficiale e riduttiva, è importante sottolineare che la diversità tecnica insita nelle due arti vocale e strumentale, ed in particolare in quella pianistica, non comportò alcun ostacolo; quanto poté influire sull'originalità di un nuovo stile quale fu quello chopiniano, fu proprio la geniale capacità di tradurre nelle peculiarità espressive dello strumento, rendendole ad esso organiche, le possibilità che la voce, ed anche l'arco, avevano di evocare il sentimento attraverso frasi melodiche diversamente articolate e pervase da un respiro intrinsecamente connesso ad una nuova agogica. Tali elementi si andavano ad aggiungere al pulsare del rubato melodico e

¹⁵ C. COLOMBATI, *Fryderyk Chopin: da una lettura dell'Epistolario*, in "Chopin - Opera Omnia", Teatro Comunale di Monfalcone, 1985, p.115.

ritmico assunto sia dalla tradizione, in parte anche italiana, sia dalle influenze dei canti e delle danze popolari della sua terra.

Un famoso allievo di Fryderyk Chopin, Karol Mikuli, nella prefazione alla sua edizione delle opere del Maestro, ne riportava i ripetuti consigli di prendere i grandi cantanti italiani come modelli:

[...] il conseil à ses élèves, avec la plus grande insistance, d'entendre de bons chanteurs, et mêmes d'apprendre à chanter eux – mêmes. Il a dit à Madame Rubio: -Vous devez chanter, si vous voulez jouer du piano-; il lui a fait prendre des leçons de chant et entendre beaucoup d'opéras italiens [...].¹⁶

E' nel continuo confronto e quindi in un'equilibrata assimilazione della tradizione strumentale classica e mitteleuropea, del virtuosismo sia strumentale che vocale e della straordinaria simbiosi con elementi del folklore, che sta quindi "il segreto di quella melodia chopiniana che non cessa di essere meramente strumentale e pianistica anche quando raggiunge i momenti di maggiore espressività vocale".¹⁷

Rimandare al modello del canto e della voce tuttavia era già stato, e sarebbe stato, un atteggiamento quasi abituale nei trattati teorici o nelle esemplificazioni dei musicisti, da Giuseppe Tartini a Karl Philipp Emanuel Bach, da Sigismund Thalberg ad Hans von Bülow.

Il rapporto tra la composizione pianistica di Fryderyk Chopin e l'opera strumentale italiana, da quella di Domenico Scarlatti¹⁸ e di Antonio Vivaldi a quella di Niccolò Paganini, appare invece più nelle similitudini di intenti che nelle vere e proprie realizzazioni, caratterizzate da profonde differenze. Il fascino del suono, della ricerca di nuovi timbri e spazi sonori, l'estro e le imprevedibili fantasie delle improvvisazioni, la lirica cantabilità e la 'magia' tecnica già ispirate e connesse alle qualità strumentali, l'importanza del ritmo, erano caratteristiche che accomunarono questi grandi e che suggerirono o accelerarono in Chopin quel processo di maturazione che lo porterà ben presto, ancora a Varsavia, a concepire gli *Studi dell'Op.10*.

Se è noto in tal senso l'influsso diretto che Paganini ebbe non solo su Chopin, ma anche sui musicisti contemporanei e a venire, basti citare Robert Schumann, Franz Liszt¹⁹, Johannes

¹⁶ L. BRONARSKI, *Chopin et l'Italie*, Lausanne Éditions La Concorde, 1947, pp. 54 -55

¹⁷ C. COLOMBATI, *Fryderyk Chopin e i primi vent'anni: l'ambiente di Varsavia - la sua formazione*, cit., pp. 29-30

¹⁸ Cfr. C. COLOMBATI, *Fryderyk Chopin e i primi vent'anni* ..., cit., pp. 31 : «Attraverso l'opera di Domenico Scarlatti inoltre era possibile scorgere le influenze di Antonio Vivaldi, di Benedetto Marcello e di Georg Friedrich Händel, soprattutto in quelle sonate note come 'violinistiche' derivate appunto dall'ambiente musicale veneziano che avevano introdotto anzitempo nello strumento a tastiera il carattere morfologico del canto e della tecnica violinistica, procedimento poi seguito dai Romantici». I riferimenti bibliografici sono ad ALBERTO BASSO, *Chopin et l'esprit de la musique instrumentale baroque*, in «The book of the first international musicological congress devoted to the works of Frederik Chopin», Ed. PWN, Warszawa 1960, pp.271-274, ed a Massimo BOGIANKINO, *L'arte clavicembalistica di Domenico Scarlatti*, Ed. De Sanctis, Roma 1956.

¹⁹ A Parigi Paganini tenne concerti negli anni 1831, 1832 e 1833; come scrive Rossana DALMONTE, Liszt ebbe modo di conoscerlo personalmente in casa del banchiere Rotschild, in "Franz Liszt - La vita, l'opera - i testi

Brahms o Sergej Rachmaninov, è anche vero che esso rimase, per quanto importante, una suggestione creativa. Chopin scrisse in ricordo dell'avvenimento concertistico *Le Souvenir de Paganini in La maggiore* dalle *Variazioni op.10* sul *Carnevale di Venezia* che il violinista aveva eseguito a Varsavia²⁰, senza tuttavia che in questa composizione traspariva una vera e propria traccia della personalità paganiniana. L'elemento tecnico-esecutivo aveva rappresentato per Paganini l'essenziale nucleo compositivo dei *Capricci*, ma ciò contrastava con la concezione creativa di Chopin che -in questo affine anche ai classici della tradizione italiana- aveva sì capito le essenziali particolarità di scrittura insite nella natura di ciascun strumento, ma concepito la struttura formale delle sue opere secondo una compatta logica interna "anche dove si intreccino differenti generi", e in ciò soprattutto affine a J. S.Bach.²¹

Se il respiro melodico paganiniano, la sua cantabilità struggente, le risorse armoniche e timbriche che il violinista rivelava sul suo strumento influirono certamente sulla creatività chopiniana, il senso teatrale del concerto nella tradizione italiana ed ancor più il gusto istrionico dell'interprete dominatore delle folle, non avrebbero toccato il compositore polacco seppur frequentatore delle platee operistiche, restio alle grandi sale a differenza di Franz Liszt. Nella concezione chopiniana l'impronta fondamentale rimaneva quella appresa dalla lezione del *Wienerklassik* imparata dal maestro Józef Ksawery Elsner che ne era stato il cultore in Polonia. L'indubbio incoraggiamento ad applicarsi al genere degli *Studi*, che al giovane musicista venne dall'avvenimento paganiniano, trova certa testimonianza in una breve nota scritta a Tito: "[...] ho composto un esercizio grande nella forma, nel mio unico modo",²² come sempre, tuttavia, relativamente a quel suo "unico modo". È difficile comunque dare dei giudizi conclusivi, in quanto Chopin era rapidissimo non solo a far proprie le innovazioni affioranti nell'ambiente musicale contemporaneo, ma a svilupparle ulteriormente in modo personale e inconfondibile, nel compatto mosaico dei capolavori, con una determinata fisionomia formale e significati precisi.

Fondamentale fu inoltre per Chopin la scelta del pianoforte connessa ad una particolare concezione della sonorità e del modo di suonare. L'evoluzione storico-interpretativa dello strumento aveva già caratterizzato e distinto le diverse concezioni, ad esempio, di Clementi e di Mozart, tutto per gli strumenti inglesi (di Stodart e di Broadwood) il primo, legato al tono di

musicati", Ed. Feltrinelli, Milano 1983, pp.27-28. Non si ha invece alcuna conferma di un incontro parigino di Chopin con il celebre violinista che sembra avesse già conosciuto al Conservatorio di Varsavia.

²⁰ Di N. Paganini, con la stessa data di pubblicazione, 1829, si rammenta la *Sonata Varsavia* in *La maggiore* (Introduzione e 7 *Variations* su una *mazurka* di Józef Elsner).

²¹ *Ibidem*, pp. 33-35.

²² Fryderyk CHOPIN, Lettera a Tito Woyciechowski, Varsavia, 20.X.1829, in *Korespondencja Fryderyka Chopina*, (a cura di) E. SYDOW, Vol. I, Ed. PIW, Varsavia, 1955, p.111.

quelli viennesi (di Stein e di Walter) il secondo. E' comprensibile come Mozart avesse scelto lo stile della grazia, della leggerezza e della mobilità brillante, seguito in ciò da Hummel, mentre Clementi cercasse un tocco più forte e percussivo, uno stile esecutivo più controllato e maestoso, che peraltro avrebbe risposto alla potenza beethoveniana per la possibilità di ritrovare nello strumento, oltre alle sottili sfumature dinamiche, anche le misure di valori sonori sinfonici. Tali mutamenti erano avvenuti sia all'epoca in cui si determinò la presenza nella Mitteleuropa di molti virtuosi provenienti dall'Italia, sia per quegli stilemi già riscontrabili appunto in Muzio Clementi, in Johann Baptist Cramer, in John Field, in Carl Maria von Weber così come in Carl Czerny, in Johann Nepomuk Hummel o in Maria Szymanowska. La generazione dei grandi romantici fu influenzata da questo pianismo dagli effetti brillanti e dalle possibilità dinamiche d'espressione, dal mutare progressivo delle potenzialità del pianoforte, come avvenne per Franz Liszt, ma per Chopin la scelta dello strumento fu particolare e personale: è quasi divenuto leggenda l'uso preferito a Parigi dei suoi famosi Pleyel e degli Érard; precedentemente, a Vienna, in una città in quel periodo politicamente ostile ai polacchi, aveva avuto reali difficoltà con lo strumento; si era sentito solo, artisticamente deluso dai vigenti epigoni dei grandi predecessori classici; di Franz Schubert non aveva ancora sentito parlare e il successo stentava, in parte anche proprio per quel suo differente pianismo.

A Parigi, incoraggiato dalla famiglia e da Elsner, avrebbe gentilmente ricusato le lezioni di un virtuoso come Friedrich Kalkbrenner -nonostante la stima e l'amicizia- per restare fedele al suo 'credo' d'arte, e quello di Chopin non si ritrova nelle espressioni estatiche di Franz Liszt con Marie D'Agoult, nelle divagazioni di sogni letterari, in un viaggio di amanti o in romantici "wandern", ma in quella ricerca della perfezione, di istanti esperiti e sempre più scavati nel profondo, seppur filtrati dal controllo del pensiero. In Chopin vi è la sintesi: la passionalità romantica dell'esistenza sembra esplicitarsi in forma logica e chiara nell'arte. Si dice che lesse Voltaire e che ammirò Raffaello.²³ Il termine "bello" apparirà nelle poche lettere da Valdemosa, nei racconti delle migliori interpretazioni musicali ed è espresso nei colloqui con Eugène Delacroix come ideale di bellezza razionale e di equilibrio.

L'idea di un viaggio in Italia Chopin l'aveva concepita negli anni di Varsavia: "i viaggi formano la giovinezza: lo dice un antico proverbio dei tempi in cui il viaggio all'estero era considerato parte indispensabile dell'educazione di un giovane di buona famiglia."²⁴

²³ Władysław TATARKIEWICZ, *Correnti filosofiche dell'epoca di Chopin*, in "The book of the first International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin", Ed. PWN, Varsavia 1960, pp. 735 -736.

²⁴ J. arosław IWASZKIEWICZ, *Chopin*, Ed. Riuniti – Biografie, Roma, 1981, p. 64

Il padre di Fryderyk lo sapeva bene per la propria esperienza giovanile ed ebbe il merito di concedere al figlio la stessa autonomia. Elsner stesso nel 1829 gli aveva consigliato di recarsi all'estero per completare la sua formazione e perfezionare la sua arte.

In una lettera a Tito del 3 ottobre 1829, Chopin accennava ad alcune mete eventuali di un suo viaggio: Vienna, l'Italia, Parigi o Berlino. Riguardo a Berlino c'era un preciso perché, la possibilità di abitare nel palazzo del Principe Anton Radziwiłł, buon musicista, spesso rappresentato, per quanto concerne Chopin, nell'antico ruolo del mecenate, di colui che può cambiare il destino di un artista, fors'anche inconsapevole della portata storica del suo gesto. In realtà il suo appoggio fu di lieve entità, qualche momento di ospitalità per la quale il giovane compositore gli dedicò il *Trio in sol minore op.8*.

Ma quell'inverno 1829-30 Fryderyk resta a Varsavia e la meta futura sembra delinearli sempre di più Vienna dove, fra l'altro, i sogni di Chopin si riverseranno ancora una volta sulla stagione dell'opera italiana. Nella capitale austriaca, in un momento delicato, troverà un appoggio quasi soltanto nel dottor Giovanni Malfatti, già medico ed amico di Beethoven, che gli venne incontro anche economicamente, con molto tatto, invitandolo spesso a pranzo e fornendogli lettere di presentazione per l'Italia e per Parigi; ma ancora una volta questo viaggio oltre le Alpi resterà sulla carta, sia per un intrecciarsi di circostanze burocratiche legate al passaporto, che per l'insorgere dei moti rivoluzionari che pervaderanno il nord Italia; Chopin partirà invece in direzione di Londra, attraverso Parigi.

E se Parigi diverrà la sua residenza per il resto della vita, l'Italia la toccherà appena fermandosi sofferente a Genova con George Sand, soltanto per un breve soggiorno di qualche settimana, di ritorno dal disastroso viaggio a Majorca.²⁵ Fu quella una convalescenza tranquilla e non certamente un "viaggio in Italia" di letterarie memorie.

Ci si chiede allora se una duratura permanenza in Italia avrebbe cambiato qualcosa del mondo creativo chopiniano? Certamente no; gli aspetti musicali di quella cultura li conosceva, l'ambiente socio-culturale non sarebbe stato al livello della Parigi di allora e le eventuali influenze sulla sua persona così riservata e impenetrabile, tranne quelle della bellezza raffinata dell'arte, della prevalente dolcezza della natura e di un clima temperato, sia sulla sua elegante sensibilità che sulla sua figura spirituale e fisica, restano nel fragile mondo dei 'se'.

Importante è quindi distinguere tra un generale concetto di 'italianismo' storico ed il particolare aspetto di una 'poetica' creativa. Chopin restò sempre fedele unicamente al suo

²⁵ La notizia si trova in una lettera di F. Chopin a Grzymała, pubblicata la prima volta da Alfred Cortot nella *Revue Musicale* del luglio-agosto 1934, n. 148: dato che questa lettera è stata scritta il 21 maggio 1839 a Marsiglia già dopo il ritorno da Genova e che la lettera precedente -a noi nota- è datata da Marsiglia il 25 aprile 1839, il soggiorno a Genova non ha potuto durare più di tre o quattro settimane. L'espressione polacca "pary tygodnie", significa "un paio di settimane"; cfr. L.BRONARSKI, cit., pp. 83-84.

credo artistico, pur amando e studiando la musica della tradizione ed interessandosi ai contemporanei, perché la sua ispirazione stava nella sublimazione della vita, della sua terra, sull'esile filo dei ricordi. Le impressioni della campagna, dei canti e delle danze dei contadini della Mazowia si intrecciano con l'ammirazione provata per l'arte italiana, per la grandezza di Bach e di Mozart. Le lettere ne sono rivelatrici:

"[...] i sentimenti più profondi restano invariati, la famiglia, la casa, la terra appaiono come i valori della sua vita; [...] la mancanza di essi, la solitudine sono la causa di quell'ombra continua che neppure il successo [di alcuni anni] potrà cancellare".²⁶

A Varsavia, negli anni della sua formazione, Chopin non aveva avuto modo di assistere a programmi concertistici di grande rilievo artistico; la capitale era pur sempre una città di passaggio nell'ambito delle grandi tournée, ma anche i maggiori artisti non sempre portavano buona musica, tranne per quelle poche, note e citate eccezioni. Scrive Jarosław Iwaszkiewicz:

"Di quello che consideriamo oggi musica classica, e che per Chopin è musica quasi contemporanea, non si sente mai parlare. Niente Mozart, niente Haydn e tanto meno Schubert. E' di moda Weber. Perciò in una delle serate da Kessler, quando ascolta l'ultimo Trio di Beethoven, Chopin è tutto sconvolto: - Da tempo non ho sentito qualcosa di così grande [...]."²⁷

Forse anche per questo isolamento culturale, Chopin, attento a tutto ciò che si stampava di musica nella frequenza giornaliera dei magazzini di Brzezina, stretto a quel suo intimo fulcro creativo, dovette la sua grandezza e la sua forza artistica al culto di bachiano appreso fin da bambino: dalla musica del grande compositore tedesco apprese come far scaturire dall'interno quel geniale contenuto musicale,

"come confermare la propria esistenza e il proprio pensiero e, nello stesso tempo, l'esistenza della propria nazione. Nell'ondata di diletterismo e cattivo gusto, Egli è stato la guida di Chopin.²⁸ Fu fondamento della sua etica artistica e della sua opera, dagli *Studi*, ai *Preludi*, alla *Fantasia op.49* [...], eppure anche in Bach, come in Haendel e in Mozart, l'Italia aveva lasciato le sue orme essenziali. Fryderyk Chopin, con l'istinto dei grandi, riconobbe sempre subito la vera musica. Se a Varsavia, a Berlino, a Vienna aveva espresso dei 'ma', a Parigi i 'ma' scompaiono; la capitale francese diviene il punto d'arrivo ideale dei suoi sogni, cosciente o no, Fryderyk, "di passaggio per Londra" o in viaggio per Milano, tende sin dalla giovinezza a questo obiettivo."²⁹

Al suo arrivo Parigi lo stordisce; abita in una "cameretta graziosa con mobili in mogano e un balconcino sui boulevards; la vista si estende da Mont-Martre al Pantheon "attraverso il più bel mondo", ma i suoi riferimenti sono ancora ai suoi ammirati musicisti italiani. Scrive a Tito:

²⁶ C. COLOMBATI, *Fryderyk Chopin: da una lettura...*, cit., p. 105

²⁷ J. IWASZKIEWICZ, cit., p. 58

²⁸ Ivi, p. 63

²⁹ Ivi, pp. 67-68

“[...] Sono contento di quanto ho trovato: i primi musicisti e il primo teatro d’opera del mondo. Conosco Rossini, Cherubini e Paër [...]”.

Attraverso Ferdinando Paër, figura determinante al suo arrivo a Parigi per l’aiuto anche nelle questioni burocratiche legate al suo permesso di residenza nella capitale francese³⁰, può conoscere ed incontrare Friedrich Kalkbrenner:

“[...] Non puoi credere quanto io fossi curioso [di fare la conoscenza con] Herz, Liszt, Hiller, etc.; essi sono tutti zero in confronto a Kalkbrenner. Ti confesso che sono arrivato a suonare come Herz, ma che vorrei suonare come Kalkbrenner. Se Paganini è la perfezione, Kalkbrenner è il suo parallelo, ma completamente un altro genere.”³¹

Ancora una volta, come già era avvenuto nel paragone Sonntag-Paganini, Chopin distingue la particolarità del genere, ma, nonostante l’ammirazione e la tentazione di imparare alla scuola del Maestro e del virtuoso, sorretto dalla famiglia e da Józef Elsner, sceglierà di non intaccare la sua peculiare genialità. Sempre nella lettera a Tito del 12 dicembre 1831 l’accento ricade ancora sugli elementi tecnico-espressivi dei grandi cantanti che può ascoltare a Parigi: i *portamenti*, i *diminuendo* le *fioriture*, il colore della voce, i cromatismi, il sentimento, quasi il suo fosse un continuo, appassionato studio di qualcosa che amava e perseguiva nella sua stessa essenza. I maestri sono rappresentati ora dalla Malibran, dalla Cinti-Damoreu, da Nourrit -il tenore cui fu legato da cara amicizia-, dalla Lind e dalla Pasta, da Lablache e da Rubini:

“[...] Non ti ho ancora detto nulla del teatro dell’Opera. Mai ho sentito il *Barbiere* come la settimana scorsa, con Lablache, Rubini, e la Malibran; mai *Otello* come con Rubini, Lablache e la Reinbeaux. Ho veramente tutto a Parigi. Non puoi immaginare quale cantante sia Lablache! Della Pasta si dice che è in declino, ma non ho ancora sentito chi possa superarla. La Malibran affascina con la sua voce miracolosa: canta come nessuno, meraviglia delle meraviglie! Rubini, tenore perfetto, canta a piena voce, mai di testa; sa gorgheggiare per due ore di seguito; gli accade anche di prolungare eccessivamente le sue fioriture e di fa vibrare troppo volutamente la sua voce; i suoi interminabili trilli, infine gli procurano i più grandi applausi. La sua ‘mezza voce’ è incomparabile [...] Devono dare *Il Pirata* e *La Sonnambula* [...] La Malibran stupisce, la Cinti incanta; esegue le scale cromatiche meglio del celebre flautista Toulon, non può esservi voce più perfetta; questa perfezione è naturale [...] Il tenore francese è sorprendente per il sentimento.”³²

L’entusiasmo è espresso ancora ad Elsner, due giorni dopo, il 14 dicembre 1831:

³⁰ F. Chopin al suo arrivo a Parigi, portava con sé -come scrive il Belotti- soltanto due lettere di presentazione, una di Malfatti per Paër ed una per l’editore Moritz Schlesinger. La presentazione a Paër rappresentò la sua fortuna in quanto il compositore italiano in virtù della sua qualifica di Direttore dei Concerti del Re, gli “ottenne dal Prefetto di Parigi (per mezzo del funzionario addetto ai passaporti), il permesso di residenza per esercitare la professione di pianista. Gli giovò certo il fatto che il padre era francese, ma con il permesso ottenne tutto ciò che in quel momento desiderava”. Soprattutto importante per lui fu la presentazione a Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, allora considerato il più grande pianista del momento, con quell’appoggio che lo distingueva rispetto all’indistinta “massa di pianisti” che a lui si rivolgeva. Cfr. G. BELOTTI, *Chopin*, EDT, Torino 1984, p. 17

³¹ F. CHOPIN, Lettera a Tito Wojciechowski, Parigi, 12 dicembre 1831, in *Korespondencja...*, cit., Vol. I, p.199 e C.COLOMBATI, *Fryderyk Chopin: da una lettura...*, cit. pp. 115-116.

³² *Ibidem*

“Rossini est régisseur de son Opera qui est le mieux monté en Europe. Lablache, Rubini, Pasta, la Malibran, Devrient Schroder, Santini, etc., font l’admiration de la haute société trois fois par semaine. Nourrit, Levasseur, Derivis, M.me Cinti –Damoreau, M.lle Dorus relèvent le niveau du Grand – Opera. Chollet, M.lle Casimir, Prévost provoquent l’admiration à l’Opera - Comique: en un mot, c’est ici seulement qu’on peut apprendre ce qu’est le chant.”³³

Rossini è il compositore forse più citato nelle lettere di Chopin ed anche uno di quei musicisti le cui opere gli erano più note. Fu sempre con una lettera di presentazione del dottor Malfatti che a Parigi aveva potuto conoscere Paër e quindi Rossini e Cherubini; ebbe sicuramente un’ammirazione rispettosa per Cherubini, ma considerandone soprattutto il compositore-didatta, troppo diversi e lontani erano i loro mondi. Stupisce, invece, che non siano state più strette le relazioni con Rossini, anche perché il musicista italiano amava la Polonia. Forse fu la differenza d’età, ma forse ancor più l’ambiente francese in cui Chopin stentava ad entrare soprattutto in quei primi tempi: mistero di linee parallele non convergenti. E’ anche indicativo ricordare come tra le ultime composizioni pianistiche rossiniane si trovino quei ‘piccoli pezzi’ la cui concezione lirica rimanda ad alcuni temi chopiniani. A contatto col teatro, inoltre, Chopin pareva essere nel suo ambiente naturale così da sembrar persino strano che non abbia mai voluto neppure tentare la composizione di un’opera, per quanto sollecitato a divenire « il bardo della nazione polacca » attraverso quel genere che solo, all’epoca, come l’unico degno di un grande compositore, deteneva le vette della gloria popolare. Il maestro Elsner, la famiglia, i poeti e gli amici dell’emigrazione polacca lo avevano incoraggiato e sospinto; ad Elsner che aveva definito l’allievo “genio musicale”, pareva inconcepibile che egli non volesse assurgere a quell’altissima meta non solo per se stesso, ma per la musica del suo Paese. Ludwika, l’amata sorella maggiore, gli scriveva: “Il tuo posto è segnato tra Rossini e Mozart. Il tuo genio non deve limitarsi alla musica per pianoforte e ai concerti; tu devi renderti immortale con le opere.”³⁴

Fu forse anche per questo che Chopin continuò a frequentare l’opera nel proposito di divenire l’auspicato aedo patrio? Si è più propensi a credere che la ragione stesse solo in una forte attrazione musicale. Il momento verrà sempre dilazionato e Fryderyk risponderà di non saper comporre altro che per il pianoforte. Allora ben pochi capirono -con l’eccezione prima di Robert Schumann e poi di Cyprian Norwid- che con la sua musica avrebbe innalzato il canto più puro alla sua nazione e al mondo.

³³ F. CHOPIN, Lettera a Józef Elsner, 14 dicembre 1831 a Varsavia, in *Korespondencja...*, cit, Vol. I, p. 206 ; cfr. inoltre L. BRONARSKI, cit., p. 65.

³⁴ LUDWIKA CHOPIN, Lettera della sorella Ludwika a F. Chopin a Parigi, Varsavia, 27 novembre 1831, in *Korespondencja...*, cit, Vol. I, p. 191; cfr. inoltre le lettere di Mikołaj Chopin e di Józef Elsner, entrambe datate 27 novembre 1831, in *Korespondencja...*, cit, Vol. I, pp. 188-189, 196-199.

Le più palesi tendenze estetiche rilevate nei giudizi di Chopin nel periodo di Varsavia e degli anni parigini, stanno pertanto nelle peculiari caratteristiche interpretative evidenziate nell'esperienza diretta dei cantanti e dei migliori artisti: la *piena voce* del canto all'italiana, la *mezza voce*, il *canto spianato*³⁵, la tecnica della dinamica a lui così cara, quella perfezione naturale ancora una volta portata a confronto con il virtuosismo strumentale del flauto, all'epoca, strumento principe degli 'a solo' operistici, eco di voci, di follie, di sogni o di presentimenti. Del resto quella del "suono" come elemento fondamentale è anche l'idea sottesa a quelle brevi frasi rimaste negli undici fogli, abbozzo dell'*Esquisses pour une Méthode de piano*, riprodotto da un manoscritto di Chopin dato dalla sorella di lui Ludwika alla principessa Marcelina Czartoryska e da lei lasciato in legato a M.lle Natalie Janotha, pianista di origine polacca, allieva di Clara Schumann.³⁶

Se tuttavia l'aspetto declamatorio, oltre che lirico, del 'bel canto' si trova con diverse tipologie in alcune opere di Chopin, non si deve dimenticare che tale atteggiamento estetico era diffuso nei compositori dell'800.

“[...] Il von Lenz citava ad esemplificazione alcuni brani dell'opera di Chopin quali il 1° movimento (Allegro maestoso) del *Concerto op. 11*, il 2° tema dello *Scherzo op. 31*, il Trio (parte lenta) de la *Marche funèbre* della *Sonata op. 35*, oltre a molti *Notturmi*.

E' comunque importante rilevare nella complessa visione interpretativa dell'opera dell'artista polacco che tale espressività cantabile venne a sua volta da lui stesso creata nella più profonda vocazione strumentale, ed ecco il rilievo che appare nel breve cenno a Paganini della lettera citata. Si ha così anche l'idea della concezione virtuosistica che fu di Chopin: la tecnica prodigiosa dei grandi cantanti e, su un piano superiore, dei grandi strumentisti (Paganini, il flautista Toulon³⁷) era il mezzo necessario per esprimere la naturalezza, le finezze, il senso di libertà improvvisativa, l'immediatezza che non risente di imitazioni, la profondità dei sentimenti, la varietà di un diteggiare virtuoso che sa parlare col linguaggio strumentale e soprattutto che sa cantare il violino con i suoi meravigliosi 'portamenti'. ”³⁸

“Beaucoup utilisé dans le 'bel canto' et le violon romantique, le 'portamento' renforce l'expressivité d'un contour mélodique et met en valeur les qualités chantants du violiniste et sensibles du chanteur. [...] Le plus éloquent exemple de ce 'portamento' pianistique figure dans

³⁵ Il termine fu usato da Chopin per denominare l'*Andante spianato* che precede la *Polonaise op. 22* (del 1835). Lo *spianato*, all'epoca, si identificava nella tecnica belcantistica usata, soprattutto in Italia, come termine per esprimere il canto commosso, tenero, tranquillo, semplice che era ormai succeduto a quello vivo, brillante, colorito, proprio di Rossini e dei suoi tempi.[...]; cfr. sull'argomento G. BELOTTI, in *Chopin*, EDT, Torino 1984, pp. 170-171. Se storicamente, nell'accezione della terminologia del XVIII secolo, questa tecnica stava ad indicare il canto sillabico in contrapposizione al canto fiorito virtuosistico, tuttavia, nell'ambito dei primi decenni del Romanticismo, esso divenne sinonimo di indicazione espressiva di grande respiro e, in senso belcantistico, di andamento melodico legato, respiro regolare del fraseggio, suono *filato*, non escludendo gli elementi di agilità.

³⁶ Per un approfondimento della questione relativa all'*Esquisses pour une Méthode de piano* in tutti i suoi dettagli relativi all'origine, ai manoscritti ed alle copie di esso esistenti, vedi: “Frédéric Chopin – *Esquisses pour une Méthode de piano* - Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, Harmoniques-Flammarion, Paris 2001.

³⁷ Jean Louis TULON (1786-1865), celebre flautista e didatta.

³⁸ Kasimir MORSKI, *Aspetti di interpretazione musicale: il pianismo di Fryderyk Chopin*, Ed. Antenore, Padova, pp. 282-283.

le *Nocturne en ut mineur op. 48/1*, composition d'essence purement vocale dans sa première partie tout au moins (mes. 18 – 19). ”³⁹

Altro elemento degno di nota nella sopracitata lettera da Parigi, accanto alla musica di Rossini, è la comparsa nel suo mondo musicale delle opere di Vincenzo Bellini come *Il Pirata* e *Sonnambula*; successivamente nominerà *Norma* e *I Puritani*.

La letteratura chopiniana si sofferma sul binomio Chopin-Bellini; proprio *Sonnambula*, nata alle scene nel 1831, recava in sé quel fluire naturale del canto dalla purezza di classiche linee e pervaso da una sottile nostalgia. Tutto ciò lo dovette colpire profondamente come “cantore” della Polonia. Vi erano infatti in Bellini un lirismo solitario espresso negli estatici *notturni*, lo slancio cavalleresco e quella particolare melodia che viene intesa come emblema della purezza della linea melodica italiana.⁴⁰

La concezione stessa della “malinconia” chopiniana nell’accezione più diffusa tra gli stessi letterati, critici e pensatori dell’Ottocento, risentiva della sensibilità classico-romantica vigente nell’ambito culturale francese e italiano dei primi decenni del secolo. Ne sono testimonianza gli scritti, tra gli altri, di Henri Blaze de Bury, Leon Escudier, Ernest Legouvé, per i quali la personalità creativa del compositore polacco si accostava a quella di Bellini soprattutto in una visione neoclassica delle lunghe melodie predominanti in opere come l’*Andante spianato* (1835), i *Notturni*, *op. 9*, *op. 15*, *op. 27*, o, appunto, *La Sonnambula*.

Entrambi i compositori venivano inoltre identificati in un’affine dimensione di dolce eleganza, isolati in un ‘clima’ struggente letto tuttavia in chiave simbolica, e pertanto estetica, come *poétique mélancholique*, anticipatrice dell’*ennui*.⁴¹ Sia per Chopin che per Bellini, la ricerca dell’essenzialità oltre la naturalezza del getto melodico o dell’improvvisazione, furono motivo di un lungo travaglio creativo; il compositore italiano aveva persino dichiarato di dover “vomitare sangue” sulla purissima linea di “Casta diva” e, a loro affini, anche alcuni poeti ebbero a patire l’exasperazione di una simile ricerca della perfezione: Heinrich Heine, Giacomo Leopardi, Charles Baudelaire, stanno a testimoniare sia la forza dell’ispirazione che il mestiere ed il tormento per l’essenzialità.

Aldilà di tali considerazioni, se vi fu tra i due compositori la famosa amicizia, resta nel dubbio, anche perché tramandata da fonti storico-biografiche non sempre ritenute attendibili

³⁹Jean-Jacques EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Ed. Langages, A La Baconnière, Neuchâtel, I, 1970, pp. 116-117, nota 42.

⁴⁰Tra i musicologi italiani che hanno studiato il rapporto estetico tra Chopin e Bellini, è da ricordare Salvatore PUGLIATTI, *Chopin e Bellini*, Ed. Universitaria, Messina 1952. Il Belotti, tuttavia, pur citandolo, rileva che questo libro è più una raccolta di saggi di argomento vario e più approfonditamente dedicato a Bellini. Cfr. G. BELOTTI, cit., p. 491.

⁴¹Cfr. C.COLOBATI, *Vincenzo Bellini e la sua poetica creativa nella recezione del mondo musicale contemporaneo francese*, in Atti del Congresso, Paris- Sorbonne 4 / Catania Università, 2001.

quali ad esempio, quella di Franz Liszt: per l'aspetto artistico, tuttavia, è da sottolineare che egli si limitò a parlare di inclinazione, aspirazione, tendenze e affinità generali:

Chopin est couché maintenant entre Bellini et Cherubini, génies si différents, et donc dépendent Chopin se rapprochait à un égal degré, attachant autant de prix à la science de l'un qu'il avait d'inclination pour la spontanéité, l'entrain, le brio de l'autre. Il était désireux de réunir, dans une manière grande et élevée, la vaporeuse de l'emotion spontanée aux mérites des maîtres consommés, respirant le sentiment mélodique comme l'auteur de *Norma*, aspirant à la valeur harmonique di docte vieillard qui a écrit *Médée*.⁴²

Secondo il Bronarski, e per la testimonianza del violoncellista Auguste Franchomme, uno degli amici più vicini dell'ultimo periodo di Chopin, il compositore polacco non avrebbe espresso come ultima volontà di essere sepolto accanto al musicista italiano, ma su questi temi si esagerò forse in entrambi i sensi. Hippolyte Barbedette addirittura scrisse che Chopin non amava la musica italiana moderna e che la sensibilità belliniana addirittura lo esasperava. Si sa invece -come riferisce Ferdinand Hiller- che Fryderyk nel 1833 incontrava Bellini in casa di M.me Lina Freppa, eccellente musicista, cantante, nata a Napoli, ma di origine francese, cui Chopin dedicò le *Mazurke op.17*; si trovavano spesso "au dessous de l'entresol", "si chiacchierava di musica, si suonava e si cantava e poi di nuovo si cantava, si suonava e si chiacchierava di musica". Scrive ancora Hiller: in quegli incontri

"[...] Chopin e M.me Freppa si alternavano al pianoforte, anche io tentavo quello che mi era possibile. Bellini faceva delle osservazioni e accompagnava se stesso a una delle sue cantilene, ma non allo scopo di metterle in evidenza ma per chiarificare loro quello che cantava. Sapeva cantare meglio di più d'uno dei tenori tedeschi [...] con una voce non tanto sonora quanto piena d'affetto. Suonava il pianoforte solo quanto era necessario per restituire l'accompagnamento orchestrale, il che non significa molto. Ma sapeva benissimo quello che voleva. [...]."⁴³

Quanto si deduce dagli scritti di Ferdinand Hiller è che le osservazioni di quei singoli ospiti, si riferivano alle *cantilene*, al *melos* costitutivo di un canto divenuto leggendario. Il richiamo va alla dibattuta lettera indirizzata da Bellini ad Agostino Gallo, la cui autenticità è incerta, ma che contribuisce a chiarire come una forte tensione emotiva fosse alla base della creazione di particolari stati d'animo e quindi della melica caratterizzante i suoi personaggi.⁴⁴

Chopin non ha scritto nel suo *Epistolario* di questi incontri, né molto di più si sa da Bellini; tuttavia, nelle lettere chopiniane, non vi è menzione neanche degli incontri con Eugène

⁴² L. BRONARSKI, cit., pp. 71-72.

⁴³ FERDINAND HOESICK, *Chopin*, Varsavia, 1908, Vol. II, p. 117.

⁴⁴ Cfr. VINCENZO BELLINI, Lettera ad Agostino Gallo del 27 dicembre 1828, in "Epistolario", Ed. Mondadori, Milano 1943, p.181; cfr. C. COLOMBATI, *Vincenzo Bellini e la sua poetica creativa...*, cit., p. 47

Delacroix, eppure si trovavano spesso.⁴⁵ Sullo stesso ‘ultimo desiderio’ di Chopin, tramandato dalla letteratura, di ascoltare da Delfina Potocka un’aria di Bellini, anche i dubbi sono tanti.

Secondo quanto ha riferito Auguste Franchomme, Delfina cantò due giorni prima della morte di Federico un’aria dalla *Beatrice di Tenda*. Ma le versioni cambiano a seconda delle testimonianze: l’aria sarebbe stata di Benedetto Marcello, di Giovan Battista Pergolesi, di Alessandro Stradella...; si sa invece che Chopin, rivolto a Marcelina Czartoryska, una delle sue migliori allieve, ed a Franchomme, raccomandasse: «Vous jouez du Mozart en mémoire de moi».⁴⁶ Conformemente a questo desiderio fu eseguito ai suoi funerali il *Requiem* di Mozart, simbolo conclusivo, forse, di questo sottile indiretto ‘italianismo’.

Tra le composizioni di Chopin resta il brano dell’*Hexameron*, suite di variazioni su un tema di Bellini cui parteciparono sei compositori. Se ciò testimonia simpatia, conoscenza dell’opera, non necessariamente sta ad indicare un particolare rapporto d’amicizia, così come non lo significarono per il violinista il giovanile *Souvenir de Paganini* o lo studio che Chopin faceva del *Corso di contrappunto e fuga* di Luigi Cherubini; anzi, nel 1831 e da un punto di vista personale, egli aveva scritto ad Elsner in maniera scherzosa, anche se un po’ irriverente rispetto al più anziano maestro italiano, ponendolo assieme ad Antonin Reicha, tra le “poupées desséchées”.⁴⁷ Anche ben sapeva tuttavia, oltre l’ironia, che l’approfondimento dell’aspetto contrappuntistico già assorbito dalla solerte frequentazione del *Clavicembalo ben temperato* di J.S. Bach, si sarebbe ulteriormente arricchito attraverso la lettura del trattato cherubiniano, in particolare se riferito alla possibilità sempre più raffinata di cogliere sul pentagramma le voci interiori della propria arte compositiva. Il Bronarski, citando Gerald Abraham, condivideva l’opinione di un tale avvicinamento classico al *Cours de contrepoint et de Fugue* “comme le point de départ du ‘troisième style’ de Chopin où son art est de plus en plus intérieur.”⁴⁸

Si ritiene infine che la musica belliniana lo commuovesse in modo particolare e costituisse quindi un’eccezione nei rari rapporti d’affinità elettivo-creativa che il compositore polacco ebbe con i musicisti contemporanei. F.Hiller ci ha ancora lasciato scritto di aver visto raramente Chopin così emozionato come ad una rappresentazione di *Norma* alla quale avevano assistito insieme: « au finale du deuxième acte, Chopin avait des larmes aux yeux ».⁴⁹

⁴⁵ Cfr. sull’argomento, G. BELOTTI, *Chopin, l’uomo*, v. I, Sapere Edizioni, Milano-Roma 1974, pp. 488-492. Inoltre sul tema dell’ *italianismo* chopiniano, vedi lo stesso capitolo da p. 492 a p.502.

⁴⁶ L.BRONARSKI, cit., pp. 74-75

⁴⁷ F. CHOPIN, Lettera a Józef Elsner, Varsavia, 14 dicembre 1831, in *Korespondencja...*, cit, Vol. I, p. 206 ; nell’originale in polacco si legge “suszone pupki”. Cfr. L. BRONARSKI, *Chopin, Cherubini et le contrepoint*, in “Annales Chopin” 2, (TiFC), PWM, Warsaw 1958, pp. 241-242.

⁴⁸ M.Gerald ABRAHAM, *Chopin’s Musical Style*, cit. da L. BRONARSKI, ibidem, p. 238

⁴⁹ L. BRONARSKI, *Chopin et l’Italie*, cit., p.77; cfr. inoltre: Friedrich NIECKS, *Fr. Chopin*, Vol. I, Londra, p. 285; Édouard GANCHE, *Chopin sa vie et ses oeuvres 1810-1849*, Paris, 1921; Kazimierz WIERZYŃSKI, *Chopin*, Milano 1949, p. 208.

Nel corso degli anni sono state condotte varie analisi della partitura di questa opera belliniana in relazione con il pensiero compositivo pianistico chopiniano e con riferimenti, in particolare, alla cavatina « Casta diva ». La bellezza classica di questa melodia arricchita dalla preziosità dell'ornamentazione toccò profondamente il musicista⁵⁰, ulteriore conferma di come il momento creativo fosse strettamente connesso anche per Chopin a quello interpretativo. Vi era certamente alla base di tale affinità, quanto più diffusamente riportavano le pagine di Blaze o di Escudier nel riconoscimento della singolarità della melodia italiana. *Norma*, peraltro, aveva affascinato molti artisti dell'epoca, tra gli altri, Eugène Delacroix e Franz Liszt che le dedicò una delle sue più belle parafrasi con le celebri *Réminiscences da "Norma"*.

In altro contesto ed in un'altra visione, è venuto e naturale ad un artista quale Eugène Delacroix legato al compositore polacco da profonda ammirazione ed amicizia, rimandare Chopin a Dante in un sottile e sottinteso raffronto che ad un primo momento ha potuto lasciare sorpresi. L'alto Poeta era presente nell'immaginario creativo letterario ed artistico francese: l'immagine di Dante -scrive Rossana Dalmonte- traspare "in scritti, diari, lettere e romanzi di M.me de Staël, Marie d'Agoult, George Sand, ma anche di Chateaubriand, Hugo e Balzac tutti frequentatori degli stessi circoli culturali e degli stessi salotti". La sua effigie stava a simbolizzare la purificatrice bellezza di Beatrice, l'eroe e l'esule nelle antiche lotte politiche, la dannazione e l'estasi. Non poteva mancare, ad esempio, nella cerchia di questi artisti, anche un musicista come Franz Liszt che a Dante dedicò una parte importante della sua creazione ispirato sia alla forza drammatica che, più avanti negli anni, alla contemplazione. Tra le testimonianze, risale al 1836 il racconto di come Liszt, Marie e George Sand, in viaggio attraverso la Svizzera, si fermassero alla chiesa di San Nicola a Freiburg per provare il nuovo organo Moser dotato di 63 registri e 4.000 canne. Seduto a questo maestoso strumento Liszt improvvisa sul tema del *Dies irae* di Mozart e la Sand nota che "nella cupa nube di mistici terrori e religiosi lamenti", mai "il profilo fiorentino di Franz era emerso con tanta purezza". Se con la sua voce potente "l'ispirato musicista scagliava verso le volte della chiesa tutti gli

⁵⁰Sembra gli avesse anche ispirato un abbozzo rimasto incompiuto e forse dovuto al desiderio di un'analisi dal punto di vista tecnico-strutturale o di una trascrizione per il canto. Tuttavia sarebbe interessante sapere, nella prospettiva storica, "in quali circostanze nacque l'autografo e di quale fonte musicale il compositore si servì". La prima della *Norma* ebbe luogo a Milano il 26 dicembre 1831, ma a Parigi fu rappresentata solo l'8 dicembre 1835. Non si sa se Chopin ne conoscesse già dei frammenti, ma è possibile, se si fa fede a quanto F. Hiller scrive degli incontri da M.me Freppa. E' tuttavia poco probabile che Chopin avesse conosciuto le arie di coloritura della *Norma* nell'esecuzione di Bellini: è quindi improbabile che l'autografo possa risalire a prima del 1835. L'autografo analizzato, anticamente appartenuto a Paulina Viardot-Garcia, si trova oggi nelle collezioni di Grzegorz Piatigorski a Los Angeles. Cfr. Wojciech NOWIK, *Chopin e Bellini, Casta diva, manoscritto di F. Chopin*, "Settimo incontro con la musica italiana e polacca", AMIS, Bologna, 1976: gli errori, le cancellature, i modi personali della strutturazione ritmica indicano -secondo l'Autore- "che il testo è nato in seguito all'ascolto dell'opera nella versione orchestrale originale perché Chopin ha formato il ritmo in base alla sintesi del ritmo complementare delle voci orchestrali".

orrori dell'inferno e del purgatorio di Dante", da quella "combinaison harmonique qui revenant sans cesse sous sa main" anche si levava "une confiance, une sérénité infinie", speranza di giustizia eterna.⁵¹

Chopin tuttavia, come è noto, non fu mai direttamente coinvolto nella sua musica da fonti letterarie o comunque artistiche, ma la sua personalità creativa lasciò trasparire una complessità che i più intimi amici seppero cogliere. E' per questo indicativo ciò che Eugène Delacroix volle simboleggiare nella sua pittura. Al lume della "ragione ornata dal genio" nel *Plafond d'Homère* il pittore ritraeva infatti Chopin sotto l'aspetto di Dante, quasi a sottolineare, come per il Poeta, l'alto grado intellettuale della sua arte.

Come testimonia il suo *Journal*, l'artista francese aveva lunghi colloqui musicali con l'amico compositore: "[...] Je lui demandais ce qui établissait la logique pure en musique. Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrapoint; comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique..." e ciò lo conduceva a concludere: "[...] c'est que la vraie science n'est pas l'on entend ordinairement par se mot, c'est-a -dire une partie de la connaissance différent de l'art":

[...] Non, la science envisagé ainsi, démontré par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par contre l'art n'est plus alors ce que le croit le vulgaire, c'est – a – dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne saia où, qui marche au hasard, et présent que l'exterieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par la génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par les lois supérieures. [...].⁵²

Per entrambi gli artisti si doveva quindi riconoscere nell'arte la ragione portata all'apice della bellezza, così come "essere dotto nella fuga" aveva significato per Chopin "conoscere l'elemento d'ogni ragione e d'ogni conseguenza in musica". Tali paragoni tra arte e intelletto che hanno portato al poetico raffronto con Dante, stanno a rappresentare uno dei modi per capire la limpidezza del disegno e la perfezione delle parti in quell'opera chopiniana che pur conteneva gli urti delle passioni e la nota del dolore; è per questo che non è certo casuale l'ammirazione che il compositore polacco portò a Raffaello, Bach e a Mozart e che, seppur insita pienamente in epoca romantica, la sua musica è stata anche intesa come "perfezione" del Romanticismo. Creare per Chopin comportava la coscienza del nitore e del vero.⁵³

⁵¹ Cfr. Sylvie DELAIGUE – MOINS, *Franz Liszt et George Sand – "entre amour et amitié"*, LANCOSME, Editions LA CHÂTRE, 2000, PP. 189-190. Si rimanda inoltre a Lucas Bunge, *Een bergtocht met Franz Liszt. George Sand tiende "Lettre d'un voyageur"*, Oosthoek, Utrecht 1972, p.97

⁵² EUGÈNE DELACROIX, *Journal*, Vol. I, pp. 283-284, "da un colloquio con Chopin" 7 aprile 1849; cfr. inoltre: Juliusz STARZYŃSKI, *Chopin-Delacroix / comparaison d'esthétique*, in "The Book of the first...", cit., pp. 725-731.

⁵³ Cfr. C. COLOMBATI, *Musica e Libertà – Identità e contraddizione in quattro saggi*, cap. IV: "Significati di Realismo in musica: da un saggio di BORIS PASTERNAK su Fryderyk Chopin, Ed. ATENEO, Roma 1983

Con Delacroix avevano peraltro in comune lo stile raffinato di vita; al contrario della Sand, entrambi temevano gli sconvolgimenti nelle dottrine politiche liberali, eppure Chopin, secondo il proprio senso estetico, preferiva all'arte dell'amico i quadri neoclassici di Ingres o di David.

Nel tornare con Grzymała abbiamo parlato di Chopin -scrive Delacroix-. Mi ha raccontato che le sue improvvisazioni erano molto più audaci delle composizioni definitive. Avveniva certo come nell'abbozzo paragonato al quadro compiuto.[...].⁵⁴

All'ispirazione seguiva l'elaborazione, il tormento, la fatica della scelta, compito della ragione etico-estetica dell'arte. Chopin amò la chiarezza anche negli slanci appassionati ma diversi da quelli messianici dei poeti della sua generazione; la sua formazione era basata su canoni ancora classici, così come fu, all'epoca, per la maggior parte dei musicisti e degli artisti italiani, da Cherubini, a Spontini e a Rossini: questa fu certamente una delle importanti corde del suo atteggiamento, quella del gusto. Anche Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi, tra i poeti, rappresentarono una sintesi nelle tendenze e nella visione estetica del Romanticismo, tanto da indurre la critica letteraria a porli in aura classica. Smodata gaiezza e dolore profondo sono ignoti alle Grazie, scriveva Foscolo, laddove l'incanto della linea classica e dell'equilibrio ancora dominava, in una forma ritrovata, i più segreti dolori del malinconico eroe romantico. Diversa la prospettiva in cui si staglieranno personaggi quali Giacomo Manzoni e Giuseppe Verdi.

Una delle tentazioni tra i critici e gli storici chopiniani 'italianisti' fu spesso quella di calcare la mano sulle affinità elettive di Chopin e Leopardi, ma, oltre un comprensibile entusiasmo rivolto all'opera dei due artisti, le somiglianze sono da ritrovare più nella sensibilità e nell'atteggiamento culturale che in un'effettiva relazione creativa ed esistenziale. Nel quadro di una 'poetica della rimembranza' non è difficile infatti riconoscere risonanze tra gli *Idilli* e le opere di Chopin, in particolare in certi *Notturmi*, *Studi* o *Preludi*, in alcune *Mazurke*, *Ballate* o *Polonaises*, dove musica e poesia trovano la loro linfa in quell'andare a ritroso nella vita passata e dove, come canta anche il Foscolo nei *Sepolcri*, all'arte non resta che esprimere la verità di:

un'alterna onnipotenza delle umani sorti [che]
armi e sostanze t'invadeano ed are
e patria e, tranne la memoria, tutto.

Se coincidenza di tono, di parole, di date, ricollegano Leopardi al musicista, ad avvicinarli, seppur in mondi ed in prospettive diverse, è il più delle volte la potenza di una stessa onda dolorosa che avvolge presente e passato e la trasfigura in un canto eccelso. Leopardi aveva scritto il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* nell'inverno tra il 1829 ed il 1830, le

⁵⁴ E. DELACROIX, *Diario*, Vol. II, Ed. Einaudi, Torino 1954, p. 19

Ricordanze nell'estate del 1829. Negli stessi anni Chopin viveva con gli amici della sua giovinezza l'esperienza della poesia come meditazione e ricordo; il compositore avrebbe lasciato, oltre che nella musica, anche negli scritti del *Diario* da Vienna e da Stoccarda del 1830 e del 1831 accenti di disperazione simili a quelli leopardiani ne *Le ricordanze*; erano tuttavia i momenti, vissuti da lontano, della tragica fine della rivolta polacca, quelli reali della presa di coscienza di una svolta amara della vita più che l'afflato di un cosmico pessimismo quale appare nel pensiero del poeta italiano; era il primo sintomo doloroso della ferita dell'esule: ed anche in ciò, forse, i poeti rammentarono Dante.

Se Ludwik Bronarski, sul tema dell' 'italianismo' chopiniano,⁵⁵ aveva posto la questione di una duplice prospettiva: "Ce que l'Italie fut pour Chopin" e "Ce que Chopin est pour l'Italie", nella prefazione al suo libro di Désiré-Émile Inghelbrecht appare un giudizio equilibrato ed essenziale: " Or, l'influence italienne se retrouve chez Chopin telle que chez Mozart. Elle ne touche que la mélodie, où l'on retrouve jusqu'à la coloratur du bel canto... ", ma si sa – continua l'autore – che

Mozart était le compositeur préféré de Chopin, ce qui peut faire considérer comme une affinité leur italianisme, [...] Chopin et Mozart se servirent des apports étrangers sans que jamais leur personnalité foncière en fût contrariée, et c'est le principal.⁵⁶

Successivamente, nella citazione riportata dall'autore dalle parole di Claude Debussy, scritte ad introduzione della sua revisione dell'opera chopiniana, si trova un punto illuminante :

Par la nature de son génie, Chopin échappe au jeu des classifications: l'influence de Field, purement d'époque, fut légère; so italianisme, son chromatisme, diverse-ment critiqués, ne sont que les formes d'une sensibilité aiguë, qui lui resteront particulières.⁵⁷

Chopin viene ancora una volta incastonato nel suo singolare mondo creativo in cui ebbe coscienza delle peculiarità espressive del pianoforte così come Paganini aveva sentito il violino, Bellini la voce e Beethoven l'orchestra, in quel magico cerchio dei grandi ove le affinità convergono. Se la musica di Chopin si è elevata all'universale "patria della poesia", secondo una celebre definizione di Heinrich Heine, fu per un geniale sincretismo artistico che unì alla forma della tradizione classica europea, quegli elementi tipicamente popolari presenti nel ritmo, nella melodia e nell'armonia.

Le caratteristiche per cui la letteratura chopiniana ha fatto tante volte riferimento alla musica italiana, restano l'ormai leggendario 'cantabile', l'eleganza della melodia, gli

⁵⁵ L. BRONARSKI, *Chopin et l'Italie*, (Préface de Désiré-Émile INGHEBRECHT), cit., p. 14

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ *Ibid.*

‘ornamenti’, il ‘rubato melodico’, lo ‘spianato’ e le “reminescenze” dell’antica tradizione italiana; cristallizzare tuttavia lo stesso concetto di ‘italianismo’ soltanto in relazione a tali caratteristiche, significa ridurre la complessità di una ‘matrice’ creativa tra le più geniali e, al tempo stesso, non tener conto dell’evoluzione del linguaggio musicale e pianistico nell’ottica europea. Nel momento in cui non sono più i compositori-interpreti italiani a dominare prevalentemente la scena musicale, lo stesso elemento del ‘rubato’ nella sua forma originale - quella di Girolamo Frescobaldi, o di Domenico Scarlatti- va trasformandosi e perdendosi.

Non così per Chopin, nella cui musica esso si innesta sulla nuova linfa dei ritmi e delle melodie popolari polacche e in cui tale ‘italianismo’ rinasce nel completarsi di scioltezza ritmica e invenzione melodica; scrive Gastone Belotti:

“restava nel canto, e in qualche raro virtuoso come Paganini, la tradizione di quello ritmico, quello melodico restava nell’opera dei migliori compositori – interpreti, in gran parte allievi di italiani o di italianizzanti [...] Se ne dimenticò l’origine e la più pura essenza. Anzi si finì col credere che quelle notine che ne circondavano una ideale per valorizzarla, o che coprivano l’intervallo tra una nota e un’altra, avessero scopo meramente ornamentale. Non per Chopin. Di lui si disse che queste notine sono indispensabili, parte integrante e costitutiva della sua idea melodica, insopprimibili. Proprio come erano all’origine, proprio come era nella più pura tradizione italiana; egli non si contrappose mai al ‘bel canto’ italiano, ma solo alla sua degenerazione, e se il suo ‘rubato melodico’ è sempre scritto, ciò fu perché questo era l’uso del tempo, né vi era più possibilità di fare diversamente. O meglio, egli trovò modo di giungere ad un compromesso tra l’estrosità del ‘rubato’ italiano e la definitività della scrittura.”⁵⁸

E, si è detto, per il compositore polacco la definitività della pagina scritta era essenziale, fonte di tormento creativo; il problema era coniarla senza perdere la naturalezza dell’espressione seppur limitando, allo stesso tempo, la libertà di un errare fantasioso connesso a soluzioni più facili di quelle che Chopin intendeva nella ricerca del conseguimento di una identità tra idea e forma. In questa ottica non è tanto importante rilevare se il Largo della *Sonata op.58*, l’*Andante spianato* dell’*op.22*, o la melodia di certi *Notturmi* siano propriamente

⁵⁸ G.BELOTTI, *Le origini italiane del rubato chopiniano*, in “Saggi sull’arte e sull’opera di F. Chopin”, AMIS, Bologna 1977, p. 62; cfr. inoltre: C. COLOMBATI, *Fryderyk Chopin e i primi vent’anni...*, cit., p. 25. Il Belotti riferisce inoltre come Mozart avesse imparato l’originario “rubato” dal padre Leopold, così come Karl Philipp Emanuel Bach da Johann Sebastian. Il 24 ottobre del 1777, Mozart scriveva infatti al padre da Ausbur in Germania: “Il rubato in un Adagio, eseguito in modo che la mano sinistra nemmeno se ne accorga, questo essi [i tedeschi] non possono nemmeno capirlo. Secondo loro la mano sinistra deve assecondare la destra.” Ma “vi è di più”, prosegue ancora G. Belotti: “La massa dei musicisti tedeschi, non avendo capito il ‘rubato’ e il suo completarsi tra scioltezza del ritmo e invenzione melodica, scrisse in due questo modo esecutivo: il ‘rubato ritmico’ rimase caratteristica dei migliori che, ciò nonostante, non furono capiti -e il caso Beethoven insegnamente il ‘rubato melodico’ venne per lo più inteso come un susseguirsi di abbellimenti di maniera, sempre uguali, spesso stucchevoli”. [Ivi, pp.59-60] A tale maniera l’Autore fa risalire anche la conseguente confusione esistente all’epoca tra ‘stile galante’ e ‘stile rubato’, considerato la stessa cosa. [cfr. Johann MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchester*, Hamburg 1713] In realtà erano esse entrambe maniere italiane, la prima soprattutto di tipo compositivo e la seconda esecutivo. Decisamente l’Autore conclude che i tedeschi “non giunsero a questa distinzione”. Quanto alla questione beethoveniana, è noto che il compositore tedesco fino all’*op.22* rimase sostanzialmente un compositore per il pianoforte essendo concertista. Il suo modo di suonare “veniva considerato ‘fantasioso’, ‘estroso’, ma non si capiva che [...] più si trattava di libertà, di scioltezza ritmica”. Si rimanda sull’argomento ai colloqui di Schindler col Maestro.[G. BELOTTI, *ibidem*].

di respiro belliniano, quanto riconoscere un'affinità d'ispirazione risolta tuttavia in modi e mondi creativi diversi e originali. A maggior ragione quando i riferimenti eventuali vanno a musicisti quali Spontini, Cherubini o Rossini: per quanto Chopin ne ammirasse la scienza, la strumentazione o la 'vêrve' creativa, il suo canto rimaneva la più alta trasposizione della voce al pianoforte. Per i raffronti con Bellini riguardo alle 'fioriture', è vero che esse divennero nell'opera dei due compositori corpo unico della melodia. E' indicativo in questo caso Franz Liszt:

«Chopin donna à ce genre de parure, dont on n'avait encore pris le modèle que dans les *fioritures* de l'ancienne grande école de chant italien, l'imprévu et la variété que ne comportait pas la voix humaine, servilement copiée jusque -là par le piano dans les embellissements devenus stéréotypes et monotones». ⁵⁹

E Bronarski conclude :

«Notons ici que l'ornamentation de la musique de Chopin étant, de par sa nature, essentiellement instrumentale, elle tire son origine plus encore que du chant italien, des ornements de la musique pour piano de Mozart, e surtout de celle de Hummel. »⁶⁰

Ancora una volta si ritorna a Mozart ed a quei compositori che ricorrono nell'*Epistolario* chopiniano con riferimento alle opere strumentali e che ebbero su di lui un'influenza fondamentale: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Nepomuk Hummel, Carl Maria von Weber, Ludwig Spohr. Per quanto quindi sia importante ricordare le matrici italiane riconoscibili in Domenico Scarlatti, Muzio Clementi e Niccolò Paganini, è necessario anche rammentare che in un'opera concepita solo per pianoforte, la profondità, le innovazioni armoniche, la forma, devono la loro essenza anche all'apprendistato della scuola tedesca, per trascendere poi ogni influsso nell'universale.

« [...] Il est très probable -aggiunge Bronarski - que, si Mozart a été le compositeur préféré de Chopin, c'est précisément parce que ce maître a su allier au génie allemand l'esprit de la musique italienne, parce que sa musique, bien allemande de caractère, était teintée d'italianisme'.⁶¹

Non si dimentichi infine che il fulcro essenziale dell'opera chopiniana sta nelle influenze indelebili del ricordo della sua terra e del suo folklore, di come là si cantava e si danzava, così nelle *Mazurke* e nelle *Polonaises* "come negli aspetti epico-legendari che alimentano, seppur mai in modo diretto, le *Ballate*".⁶² Qui si consolida il vero volto romantico chopiniano.

⁵⁹ F. LISZT, *Frédéric Chopin*, cit., p. 28

⁶⁰ L. BRONARSKI, cit., p. 99

⁶¹ L. BRONARSKI, cit., p. 107

⁶² K. MORSKI, cit., p. 290

Ma in Chopin tutto questo deve venir espresso nell'esecuzione, altrimenti perde la sua essenza e proprio per questo le interpretazioni veramente chopiniane sono ormai rare:

“[...] d'altro canto l'esecuzione che manchi del fraseggio e del respiro ormai leggendari, ma soprattutto del colore del suono, tradiscono profondamente sia l'inclinazione al canto italiano che la radicata sensibilità slava.⁶³[...] Il canto struggente e l'equilibrio della melodia, i ritmi 'rubati' di danza e la severità formale, la concentrazione e la tensione drammatica, il largo respiro della cantabilità, la sfumatura del suono, l'elasticità della dinamica e del fraseggio sono componenti di questo mondo sia slavo che francese, sia italiano che mitteleuropeo di F. Chopin: il suo mondo creativo, originale, univoco e inconfondibile.”⁶⁴

E' il mondo di una personalità intima, reale, che forse nessuno riuscì mai veramente a penetrare. Nato polacco, d'origine paterna francese, vissuto per metà della vita a Parigi, l'anima 'sradicata', Chopin creò per il pianoforte un linguaggio universale e intraducibile.

Nella parte del suo libro dedicata a “ce que Chopin est pour l'Italie” Bronarski poteva evidenziare un entusiasmo in Italia per l'opera chopiniana, “le chopinisme de l'Italie!”, rammentando le affinità latine di sangue da parte del padre francese, nato in Lorena, e citando opere di scrittori e musicologi italiani quali Ippolito Valetta, Vincenzo Terezio, Angelo Geddo, Giovanni Mariotti, Nino Salvaneschi. Tuttavia, pur considerando l'italianismo di Chopin, questi autori esprimevano il loro credo nella matrice romantica della patria polacca e della sofferenza dell'esule ancor più, forse, degli scrittori e dei biografi di altri Paesi, sovente attratti, questi ultimi, dal sogno estetico di un archetipo italiano da ritrovare nella musica chopiniana. È qui da ricordare come Terezio, tra questi biografi, abbia saputo descrivere quel sentimento così particolare e misterioso dello *żal* che intimamente si ricollega alla sensibilità poetica chopiniana: una tristezza intrisa di poesia, termine intraducibile come gli analoghi, seppur differenti, stati d'animo della Sehnsucht o del wertheriano Schwerkut tedesco, dello spleen inglese, della stessa nostalgia italiana.

Il Belotti sottolinea tale attitudine avvicinandolo alla definizione data, piuttosto che da Liszt⁶⁵, da Antonio Wodziński il quale aveva scritto:

“Rischiato da un riflesso d'argento durante l'adolescenza e la giovinezza, [esso] perde questo prisma incantatore quando, giunti al declino della vita, volgendo lo sguardo indietro, si vede il cammino percorso cosparso di illusioni sfogliate [...]”.⁶⁶

⁶³ Ibidem, p. 291

⁶⁴ Ibidem, p. 292

⁶⁵ Cfr. F. LISZT, cit., pp. 75-76. Il compositore aveva scritto: “*Żal!* substantif étrange, d'une étrange diversité et d'une plus étrange philosophie! Susceptible de regime différents, il renferme tous les attendrissements et toutes les humilités d'un regret résigné et sans murmure, aussi longtemps qu'il s'applique aux faits et aux choses, se courbant, pour ainsi dire, avec douceur devant la loi d'une fatalité providentielle. Mais sitôt qu'il s'adresse à l'homme, changeant de physionomie et prenant le régime indirect, il signifie le fermant de la rancune, la révolte des reproches, la préméditation de la vengeance, la menace implacable grondant au fond du coeur en épiant la revanche, ou s'alimentant d'une stérile amertume! Et en vérité, le *żal* colore toujours d'un reflet tantôt argenté, tantôt ardent, tout le faisceau des ouvrages de Chopin.[...]”.

⁶⁶ Cfr. G. BELOTTI, *F. Chopin l'uomo*, Sapere edizioni, Milano-Roma 1974, pp. 60-62.

L'autore sottolineava la probabile influenza del biografo polacco sullo studioso italiano ponendone a confronto le parole:

“[...] il sogno del passato, un calmo e malinconico andarsi incontro *a ritroso*. Ma era una nostalgia più dolce, quasi trasognata in cui egli sentiva affluire tutte le cose più sue e amate. [...] il suo sguardo ridiveniva innocente [...] La musica era così un modo di colloquio profondo con il passato; rinnovava il tempo della lontana adolescenza. Ma questo era pure un inganno, se pur felice e vago inganno, tuttavia la misura d'esistenza in cui lui potesse ancora trovare un'illusione. Possiamo dire avendo in mente il nostro Leopardi, che i più luminosi *idilli* chopiniani dovevano nascere da questa condizione di spirito.”⁶⁷

Diversa e varia la più moderna e attuale musicologia italiana rispetto a tali valutazioni ed alla luce,ormai, di studi analitici e storico-critici posti in altre prospettive.

Eugène Delacroix lo aveva raffigurato in Dante, Heinrich Heine lo aveva paragonato a Goethe, a Mozart e a Raffaello, Friedrich Nietzsche nell'*Ecce Homo* avrebbe scritto:

“Io stesso sono ancora abbastanza polacco per rinunciare davanti a Chopin, a tutto il resto della musica. Ma di qua delle Alpi [...] io non saprei fare a meno di Rossini e ancor meno del mio sud nella musica[...] Io non so fare differenza fra la musica e le lagrime [...] Io conosco la fortuna di non poter pensare il sud senza un brivido di terrore [...]”⁶⁸

Simboli eloquenti di riconosciute affinità poetiche, di purezza altissima d'arte, di amore, ancora una volta, per l'eroe “bello di sventura” di foscoliana memoria.

La musica di Chopin è più che mai oggi attuale, eppure non si potrebbe dire -come Bronarski affermava nel 1947- che in Italia sia compresa, eseguita e quindi diffusa e ascoltata come dovrebbe: in Italia come in altre parti del mondo.

Ciò è dovuto ad un mutare del senso estetico, alle mode, ad un approccio sociale alla musica che con deleteria superficialità, tendono a ricoprire di temporaneo oblio o di noncuranza persino i capolavori. Troppo profonda, elegante, l'arte chopiniana, sia quando tocca i lembi tenui della contemplazione che quando si inabissa nelle voragini drammatiche della sofferenza, troppo delicata e fragile nella sua irripetibile genialità per l'odierno fragore.

I musicisti che guardarono all'Italia come a un modello ideale furono tanti, o forse tutti: per alcuni il “viaggio in Italia” rappresentò una meta fondamentale, come per Haendel, Mozart, per Mendelssohn o Liszt, Brahms e Ciajkowski...; per altri, quali Johann Sebastian Bach e Fryderyk Chopin -che ne conobbero l'arte da lontano- a crearne l'ideale furono compositori, interpreti, artisti, partiture e spartiti, nonché dipinti e monumenti:

⁶⁷ Cfr. VINCENZO TERENCEO, *Chopin*, Bari, Laterza, 1948, pp. 116-117.

⁶⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Ecce Homo*, Ed. Monanni, Milano, 1922, p. 280.

Nato in una terra che non esisteva più come stato polacco, Chopin seppe [...] creare, con il suo pianoforte, un mondo musicale irripetibile in consonanza con i suoi sentimenti e col ricordo della giovinezza che assume nella grandezza della sua arte risonanza universale.⁶⁹

⁶⁹ K. MORSKI, cit., p. 295.

Idee per una definizione di Romanticismo. Fryderyk Chopin tra Classicismo e Romanticismo

Scrive Friedrich Blume ⁷⁰:

“Mentre i Romantici lontani da ogni realtà, vagheggiano un beato regno di sogno della musica, con l’avvio dell’industrializzazione la strada porta spietatamente al materialismo e alla moderna società di massa, di per sé priva di qualsiasi nesso con le arti. Ecco la divergenza fra la comprensione artistica degli spiriti elevati (poi diluita facilmente nell’*art pour l’art*) e il filisteismo della massa (che si tira dietro la differenziazione fra musica “seria” e “di divertimento”). L’armoniosa sintonia di altissima arte e purissimo carattere nazionale popolare, purissima umanità, va in frantumi, il sogno del linguaggio universale tramonta. Il Romanticismo è il periodo delle intime contraddizioni”.

Di per sé riassuntiva ed emblematica della complessità di aspetti compresa sotto questo accattivante termine ‘Romanticismo’, la citazione dello storico tedesco vuol sottolineare le divergenze poetiche e sociali proprie dell’epoca, maggiormente emergenti qualora si stacchi –

⁷⁰ F. BLUME (a c. di), *Storia della Musica dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano 1984, p. 445.

come sul fondale di un affresco storico – il rilievo delle ‘grandezze artistiche’, secondo una suggestiva espressione di A. Einstein, dal febbrile movimento dell’evolversi storico –estetico costituenti il comune denominatore dello stile ottocentesco.

In quest’epoca l’artista riflette nella sua creazione il prolungamento della personalità, il più delle volte incurante della funzione richiestagli dalla società: ambigua libertà cui sono connesse le tante note vicissitudini.⁷¹ L’irrequieto ‘wandern’ del sentire nordico, la nuova ‘mistica’ di un’ideale identità arte - vita - religione, il culto del sacro e del mutevole ‘errante sentimento d’amore’ lisztiano, il culto del genio, del mito cercato nelle radici della tradizione della terra e della nazione serpeggiano nello stesso concetto mutevole di espressione e di stile.

Un ponte viene gettato che non spezzi la continuità tra il Classico, il Wiener Klassik e il Romanticismo abbracciando dalle tematiche più intime a quelle più enfatiche l’articolarsi di varie poetiche fondamentalmente peraltro collegate da una tecnica compositiva i cui precetti costituiscono “l’armatura che tenne unito l’edificio della creazione musicale da quell’epoca fin nel XX secolo, a onta delle profonde contraddizioni e delle tendenze marcatamente contrastanti che sono loro proprie. In questi precetti, Classico e Romanticismo si fondono per divenire unità”⁷².

Se infatti è generalmente riconosciuto il XIX secolo come nucleo dell’epoca romantica, difficile è definirne i contorni, un inizio e una fine. La storia della musica si trova di fronte ad una metodologia cronologica che tende a circoscrivere tra gli anni 1770 e la fine del XIX secolo questo periodo, o a considerare la categoria psicologico-estetica che vede nel Romanticismo non uno ‘stile definibile’ quanto piuttosto un atteggiamento spirituale.

Si chiede F. Blume:

“Quanta musica del XIX secolo (anche solo considerando quella tedesca) è davvero romantica? Proprio come nel XVII secolo ogni composizione sacra o profana, ogni Messa o Mottetto, è ‘barocco’, così nel XIX secolo non ogni poesia o ogni Sinfonia, dramma o Opera, è ‘romantico’ nella pienezza del termine”.

Causa una visione generalizzante del periodo ci si trova poi a disagio innanzi ad atteggiamenti e a poetiche contrastanti, già a partire dalla recezione delle opere beethoveniane o dell’ultimo Mozart, da parte dei compositori romantici⁷³. Lo stesso secolo è stato espressione di spiriti quali Heinrich Heine o Edward Hanslick, Gioacchino Rossini e Richard Wagner, Carl M. von Weber e Giuseppe Verdi, Johannes Brahms e Piotr I. Ciajkovskij, dei cosiddetti

⁷¹ Cfr. sul tema C. COLOMBATI, *Musica e Libertà – Identità e contraddizione in 4 saggi*, Roma 1983.

⁷² F. BLUME, cit., p. 463.

⁷³ Cfr. su questo argomento CH. ROSEN, *Lo stile classico – Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano 1982, così come per la difficile definizione di ‘barocco’ L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino 1982.

‘romanticismi’ di Robert Schumann e di Fryderyk Chopin, di Felix Mendelssohn - Bartholdy e di Franz Liszt, di Franz Schubert e di Hector Berlioz o della Scuola dei Cinque (alcuni nomi soltanto nell’ambito musicale, senza entrare nella questione delle altre arti); ciò ha comportato motivo di studio, per gli storici e gli ‘analisti’ dell’arte, sul ‘perché’ di note incomprensioni o ‘affinità elettive’ (caratteristico l’atteggiamento chopiniano verso i contemporanei - con poche eccezioni -), comprensibili invece nella visuale delle profonde contraddittorietà ontologiche caratteristiche di questo periodo e quindi delle relative realizzazioni artistiche seppur nella continuità degli atteggiamenti di base.

“[...] I musicisti romantici – scrive ancora F. Blume⁷⁴ - mai si considerano un gruppo rigidamente chiuso e storicamente delineato, con mètte comuni e in antagonismo con altri (com’era avvenuto per esempio per i musicisti del Rinascimento). Hoffmann non si perita di arruolare fra i Romantici Beethoven, come pure Mozart, Haydn, Gluck, ma anche Bach e (entro certi limiti) Händel. Hoffmann, musicista egli stesso e in grado di comprendere a fondo l’arte della musica, dimostra così di ritenere che il Romanticismo non sia tanto una questione di stile o di forme, quanto piuttosto di contenuto e di un sentimento che costituisce in maggiore o minore misura, il presupposto delle forme musicali”.

L’emozione come presupposto delle realizzazioni romantiche è stata confermata dagli studi di analisi di musicologi di vari Paesi: ricordo tra le altre l’interpretazione di Roman Vlad a proposito del consueto rimprovero mosso dalla critica a Chopin nei confronti della costruzione della sonata (ad esempio per la ‘difettosa’ ripresa amputata del I tema della *Sonata in si bem. min.*) che in essa ribadisce la dimostrazione nello stesso tempo del senso di equilibrio e di essenzialità musicale e formale che costituiscono il rinnovamento di una nuova ‘classicità’ implicita. Ugualmente Ch. Rosen riferendosi allo stesso problema specifica come “il materiale tematico esposto in tonalità estranee alla tonica doveva creare, a quell’epoca, una sensazione di instabilità che andava assolutamente risolta”⁷⁵

Probabilmente fu per loro stessi molto difficile identificarsi in quel movimento nato principalmente nella letteratura e nella poesia, convergente nell’Idealismo filosofico quando ancora dominante archetipo del linguaggio musicale -e soprattutto strumentale- era il Classico codificato nel grande *Wiener Klassik*. Importante è qui ricordare la definizione di Classico differenziata da Classicismo, riportata nella nota dell’editore al saggio di F. Blume⁷⁶, che pone l’accento prezioso su due punti: l’aspetto in comune ascrivibile allo ‘spirito del tempo’ e

⁷⁴ F. BLUME, cit. , p. 462.

⁷⁵ Cfr. R. VLAD, *Posizione storica di Chopin*, in *Chopin -Opera omnia*, Monfalcone 1985, n. 21, p. 18; CH. ROSEN, cit. pp. 82 -84; C. COLOMBATI, *Fryderyk Chopin e i primi vent’anni: l’ambiente di Varsavia – la sua formazione*, *Chopin – Opera omnia*, cit. , p. 33.

⁷⁶ F. BLUME, cit. , p. 342.

l'intersecarsi di esso con il momento di divergenza dovuto al fatto che “per la letteratura e le arti figurative in particolare il riferimento è l'Antico (Antichità classica –Neoclassicismo) visto come ideale creativo e metro di perfezione, mentre in musica lo ‘stile classico’ (culminante nell'opera di Haydn, Mozart e Beethoven) non si volge ad un passato cui ridar la vita, ma si fa esso stesso esempio, norma creatrice e metro di perfezione” (sic).

E affermazioni di artisti considerati ‘romantici’ senz'ombra di dubbio dalla critica sostengono l'idea della diversa ottica dello storico che studia il periodo alla luce di un'idea di continuità e -in questo caso- del compositore che in quel contesto opera tra autonomia e dipendenza. H. Berlioz così esprime il suo concetto di Classicismo facendo rientrare in tale ottica molti caratteri prettamente romantici:

“Per arte classica intendo arte giovane, soda e sincera,, appassionata, cui piace la bella forma e perfettamente libera. Con la parola ‘classico’ voglio significare tutto quanto è stato originale, grande e audace. Gluck e Beethoven sono classici. Essi mai hanno avuto paura di dire quello che hanno voluto e come hanno voluto, *contro le regole*. Virgilio e Shakespeare sono classici [...]. Essendo classico vivo spesso tra gli dei, e ogni tanto fra masnadieri e demoni, ma mai tra scimmie”⁷⁷.

Lo stesso E. Delacroix, romantico ed avanguardista in un primo periodo eppur ammiratore della forma e del classico in un secondo, aveva scritto: «Je suis un pur classique [...]». « si l'on entend par romantisme la libre manifestation de ses impressions personnelles, non seulement je suis romantique, mais je l'étais à quinze ans » (ibid.) E' comunque evidente in queste citazioni l'impostazione del « romantisme dompté » dell'ideologia francese seppur nei coesistenti contraddittori aspetti radicali o pionieristici di fronte al magico romanticismo tedesco e ai messianismi slavi.

Si chiede Carl Dahlhaus ⁷⁸ se la musica sia “un riflesso della realtà che circonda il compositore- oppure- il progetto di un mondo contrario”. Questa riflessione comporta già una possibile divergenza di ottiche che ad esempio nell'epoca romantica, porta non solo a considerare l'intersecarsi di Classico e Romantico, ma anche di Idealismo e Realismo, come avviene nella grande poesia tedesca già a partire dalle opere di F. Schiller e di W. Goethe e dal 1830.

”La musica – continua lo storico – è forse legata da comuni radici ad avvenimenti politici e ad idee filosofiche oppure nasce perché esiste della musica precedente, e non – o solo in

⁷⁷ Cfr. C. COLOMBATI, *Musica e Libertà – Identità e contraddizione in quattro saggi*, cit. , pp. 143, 144 e S. JAROCINSKI, *Ideologie romantyczne*, Cracovia 1979, p. 33, nota 23.

⁷⁸ C. DAHLHAUS, *Fondamenti per una storiografia della musica*, Firenze 1980, p. 22.

minima parte- perché il compositore si trovi in un mondo a cui cerca di rispondere con la musica?” (sic).

Volendo seguire un’ottica o l’altra, allo stesso modo viene a sfuggire il nesso necessario a “una storia della musica” e quindi alla definizione di un’epoca o di uno stile. Se infatti si pongono l’una accanto all’altra una serie di analisi strutturali di singole opere non si giunge a una storia dell’arte (sic) e, nello stesso tempo se si fa ricorso a eventi culturali e sociali come nesso interno alla narrazione anche non si giunge allo scopo. La stessa musica a programma è densa di contraddizioni esaminata al confronto con la sua stessa struttura. E’ evidente tuttavia che il perdurare di opposti atteggiamenti dell’uomo -dipendenza e illusoria indipendenza dell’arte -, di vari fenomeni culturali e sociali col variare delle condizioni politico-economiche, incide sulla personalità e tanto più sulle doloranti sensibilità del genio (secondo un’emblematica visione schopenhaueriana).

Relativamente al periodo romantico è innegabile che esso fu costituito in gran parte da musicisti che oggi chiamiamo minori rispetto alle grandi ‘eccezioni’. E’ evidente il serpeggiare di un nuovo gusto che rispecchiava il desiderio di recettività di altri, nuovi pubblici, la necessità di un rapporto immediato a scapito della profondità artistica, volto tuttavia alla continua ricerca di letture sentimentaleggianti, di emozioni di ‘bravura’ al limite del parossismo virtuosistico. In poche parole erano queste le tendenze dello stile galante e soprattutto del Biedermeier cui appartennero nella loro adolescenza anche i musicisti della prima forse vera ed unica grande generazione romantica, nati attorno al 1819. I trattati dell’epoca inoltre confermano la “solidità del comune fondamento su cui poggia la composizione”⁷⁹ oltre le controversie di natura estetica, come basilare precisione del mestiere compositivo seppur nelle differenti poetiche ontologiche e psicologiche.

Secondo la tesi del Blume presa in considerazione più che di uno stile romantico definito si dovrebbe parlare di una lenta trasformazione “di quel tipo stilistico formatosi al principio dell’età classico-romantica e da allora sviluppatosi, potenziatosi, complicatosi, differenziatosi, accentuatosi all’eccesso e infine disgregatosi, proprio com’era avvenuto in altre epoche della Storia della musica”.⁸⁰

Dato certo è che la musica diviene il veicolo immediato del sentire romantico nonostante le origini letterarie e sperandole nella seconda metà dell’800 quando esse si andranno

⁷⁹ Cfr. F. BLUME, cit. , p. 462. L’autore cita tra gli altri i Trattati di H. CH. KOCH, *Versuch er Anleitung zur Komposition* (1782 -1793); J. J. DE MOMIGNY, *Cours complet d’harmonie et de composition* (1803 -1806) ; A. REICHA, *Philosophisch – praktische Anmerkungen* (circa 1803) e *Course de composition musicale* (1816) ; J. GH. WEBER, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817 -21); J. B. LOGIER, *Syistem der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition* (1827), etc.

⁸⁰ F. BLUME, cit. , p. 484.

decomponendo nelle tendenze decadenti. Essa si andrà infatti ingigantendo nelle grandi forme strumentali e operistiche, nell'orchestrazione e nella visione programmatica assumendo da un lato il valore demonico eternato da Tolstoj nella *Sonata a Kreutzer* e da un altro ritornando ai valori della musica pura, fiore dello stile classico e del primo Romanticismo.

Tracciare un profilo per quanto sintetico dello stile romantico significa dunque accingersi ad una storia del secolo XIX dal Protoromanticismo della cultura europea della seconda metà del Settecento (non escludendo la nuova concezione operistica e la scrittura orchestrale dell'epoca napoleonica da Gluck a Spontini) agli epigoni con Richard Strauss, considerando come reazione al razionalismo settecentesco i valori del sentimento e della fantasia, dell'istinto e dell'inconscio.⁸¹

La potente irruzione della personalità individuale nella sfera dell'espressione e l'apoteosi stessa dell'espressione fino alle soglie del "descrittivismo e della musica a programma" sono manifesto indizio del Romanticismo con la conseguente aperta volontà di rottura contro le regole convenzionali e l'intensificazione dei contrasti.

Quando tuttavia -assecondando i canoni dei pensatori del primo Romanticismo- si è tentati di ritrovare la similitudine più stretta con Beethoven ci si accorge di quella 'impercettibile cesura' rappresentata nel grande Classico -come ricorre nei giudizi estetici di M. Mila- 'dall'assidua sorveglianza dell'intelletto', costante presenza della ragione nell'autocritica creativa e dal 'rifiuto di abbandonarsi al raptus incontrollato dell'ispirazione': ciò anche se nella poetica compositiva di Chopin, ad esempio, l'impulso naturale ad andare contro i precetti prestabiliti è pur sempre temperato dall'esperienza del raffinato mestiere, delle scelte consapevoli, da una lucidità di pensiero tale da indurre Eugène Delacroix nel suo *Diario* ad accostargli sempre il concetto della bellezza della ragione. Posizioni erranee nella storiografia sono quindi ugualmente quella di un'eccessiva delimitazione estetica, come quella di un ampliamento che raccolga nello stesso termine le "numerose controcorrenti e sottocorrenti -la classicistica e la storicistica, la dilettevole e la superficiale-brillante, la realistico-naturalistica (anche complessa di varie sfumature) e la patetico- monumentale", fuorvianti all'eccesso⁸².

P. H. Lang ha precisamente descritto le difficoltà della musicologia alle prese con la critica stilistica della musica romantica:

"Da un lato la musica romantica -ha scritto- è legata ai fattori formali stilistici del Classico, dall'altro mira a far saltare i confini e la logica architettonica. La scioltezza e la flessibilità della melodia coloristica, dal libero procedere, l'armonia differenziata, ricca di dissonanze e tendente a dissimulare la relazione tonale, producono un'ampia varietà di raffinati significati

⁸¹ Cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino 1968.

⁸² Cfr. F. BLUME, cit., p. 461.

tonali e sonori; il ritmo, immensamente arricchito, assoggettato a numerose combinazioni e incline all'inversione dei tempi forti e deboli, il complesso degli stati d'animo, intimi, egocentrici, sognanti, ondeggianti e fantastici, tutto questo crea un conflitto non solo con il Classico, ma all'interno dello stesso stile romantico"⁸³ .

I grandi motivi che percorrono l'Ottocento sono però anche l'espressione più o meno accentuata nelle varie arti di profonde tendenze nazionali, dalle malinconie di un misticismo di derivazione pietistica, alla Sehnsucht per mitiche lontananze o aneliti incolmabili, dalle tremende consapevolezze della solitudine umana al vagheggiamento di 'umanesimi' impossibili; l'osservazione dell'universo e l'ascolto della voce della natura divengono la forma più generale e più alta di religione, sia essa filosofia o arte o ancora disperazione e follia per non poter far combaciare il finito con l'infinito. Così eroismo ed ironia convivono nella mente fervida dei grandi siano essi Goethe, Schiller o Hölderlin, Novalis, Hoffmann o Jean Paul Richter, Schubert, Schumann o Chopin, Liszt o Wagner, Friedrich o Turner, Byron, De Musset o Hugo e tanti altri figli di questo secolo incredibilmente fertile di genialità.

%%%

Chopin fu un musicista romantico. Ma anch'egli qualora si analizzi la sua opera, il suo epistolario, la sua vita appare non immune dalle contrastanti complessità poetiche, psicologiche, esistenziali. Il variare – tra posizioni critiche più tradizionali o più recenti – dell'opinione di una posizione storica di Fryderyk Chopin tra Classicismo e Romanticismo ha costituito giudizi storico – estetici differenti e a volte anche fuorvianti.

Chopin è apparso, proprio per la peculiarità del suo comporre, come il creatore miracoloso di "uno stile privo di addentellati storici" (M. Mila) anche se la tendenza odierna, alla luce di studi recenti, ne ritrova le radici nella cultura a lui contemporanea della generazione precedente e nella tradizione classica.

"L'analisi delle opere, oggi cadute in un quasi totale oblio, di alcuni compositori della generazione precedente a Chopin, come J. N. Hummel (1778 -1837) e J. Field (1782 -1837), porta alla conclusione che non soltanto la musica di Chopin non è priva di premesse e di precedenti storici, ma che addirittura il suo stile è preparato, anticipato, in alcuni dei suoi più salienti connotati, dalle opere dei compositori sopracitati"⁸⁴.

⁸³ P. H. LANG, *Music in Western Civilization*, New York 1941, p. 816.

⁸⁴ R. VLAD, *Note sullo stile di Chopin*, in <<Immagine>>, n. 12, e *Posizione storica di Chopin*, in *Chopin – Opera omnia*, cit. , p. 9.

Con questa affermazione R. Vlad, rammentando un articolo di J. Iwaszkiewicz ⁸⁵ e le affinità con in *Notturmi* di J. Field, sottolinea quei tratti di ‘prechopinismo’ che erano nell’aria, in frammenti, a volte in interi brani o semplicemente in stilemi di opere, quali ad esempio quelle di Hummel, che offriranno un inesauribile campionario di formule pianistiche ai musicisti del dopo, non esclusi Liszt o Brahms, anche se in un clima totalmente diverso, pervaso da quell’intensità estrema della vita interiore a loro ignota che spinse Chopin ”a creare con la ben nota forza di propulsione storica”.

Ecco allora il problema: come Chopin si inserì con la sua opera nelle correnti culturali dell’epoca tra astri al tramonto e nuove idee sempre più coinvolgenti.

I rapporti determinanti risultano essere: lo stile, come atteggiamento personale del compositore e come sfondo dell’epoca; la cultura con le sue implicazioni sociali, politiche e filosofiche nonché nei suoi addentellati con la tradizione: la poetica del compositore vista nei suoi aspetti normativi, psicologici, ontologici (la personalità, le tecniche, gli archetipi formali e tematici del pensiero musicale).

Nella visione poi di un rapporto tra la creazione e l’atteggiamento esistenziale, fondamentale nel Romanticismo, sono da esaminare le idee portanti : la musica e le altre arti; l’idea di nazione, di popolo, l’esaltazione del mito; il rapporto con l’aspirazione filosofica ed estetica; le simbologie.

Chopin ha vissuto ‘a latere’ durante i suoi primi vent’anni i nuovi fermenti culturali che sconvolgono il mondo intellettuale europeo tra la Rivoluzione francese e la Restaurazione.

La ‘generazione precedente’ quella con cui in questi anni Chopin venne a contatto, si riconosceva musicalmente nei caratteri dello stile galante, del Biedermeier e nel sentire dell’incipiente Romanticismo che, con eccezione per le influenze sulla musica dello “Sturm und Drang”, aveva approfondito di misteriose fantasie prima le opere dei poeti e dei letterati inglesi e tedeschi con manifestazioni non solo legate alla parola ma all’immagine e al suono ed era poi penetrato nella latente religiosità mistica slava.

Anche a Varsavia tuttavia le matrici culturali affondavano le radici nel *Wiener Klassik*, nel recupero della grande tradizione barocca, nella cultura vocale strumentale italiana e dell’opera tedesca (C.M. von Weber). La Vienna a cavallo dei suoi secoli vide inestricabilmente fusi Classicismo e Romanticismo soprattutto, e con le relative differenze, nelle ultime opere di Mozart e in Beethoven; questi apparve come l’uomo “vissuto nel cuore di svolte fondamentali

⁸⁵ J. IWASZKIEWICZ, *Ruch Muzyczny*, nn. 5- 6, pp. 3 -4.

dello spirito occidentale”⁸⁶; la sua musica e poi la sua ombra apparvero come il mito di una nuova arte (F. Liszt) e allo stesso tempo la grandezza irraggiungibile con cui confrontarsi. Amato, seguito o evitato -come nel caso di F. Chopin- rimase pur sempre una presenza indelebile.

Quanto pertanto è arduo trovare una definizione per tendenze culturali entrambi dominanti e confluenti, altrettanto arduo diviene far luce sulla formazione e lo stile dei grandi romantici. Per Fryderyk Chopin il Classicismo è sempre presente come modello ideale, anche se la sua singolare poetica è intrisa di caratteri romantici. Il suo Romanticismo sta forse in quel ritrovamento delle origini non contaminate dall’intellettualismo, sta nella scienza acquisita dai grandi per giungere ad accettare la propria ‘natura’, la forza della propria singolare genialità⁸⁷.

Nella cultura polacca di quegli anni lo stile classico propriamente detto ‘viennese’ non era dominante, anzi se ne confondevano le diverse accezioni: tutta una pleiade di musicisti minori – allora molto in voga – aveva infatti contribuito in questa Vienna al sorgere intrinseco delle nuove tendenze, senza formare un’antinomia, ma “esprimendo punti di vista differenti di una medesima realtà”⁸⁸.

Se in questo periodo Haydn e Mozart cominciano a venir fraintesi e il retaggio di Beethoven dà origine solo a spente e accademiche imitazioni formali, a dominare nella generazione di transizione e a tramandare i messaggi ai grandi romantici sono appunto le figure di Hummel e di Field, di Maria Szymanowska e Lipinski, di Clementi e di Paganini (lui solo ormai il nuovo astro sconvolgente). Il vero sintomo del successivo mutamento stilistico nascerà tuttavia dal personale culto dei musicisti barocchi già insito nel Classicismo: “nella mia vita piuttosto solitaria -scriverà R. Schumann- mi guardano soltanto i miei grandi modelli Bach e Beethoven, non lasciandomi parole di consolazione” (*Lettera a S. de Sire*, 8.11.1838); Chopin in Bach in Händel cercherà la matrice dell’irripetibilità del suo stile, nella loro poetica l’archetipo della sua libertà “pur alterando e alla fine distruggendo il linguaggio che aveva reso possibile la creazione dello stile”.⁸⁹

Nell’ambito dello stile classico -e proprio per la sua stessa natura- si era insinuato tacitamente un altro elemento a sua volta disgregante, quello della sempre più consapevole conoscenza delle singole culture e dei caratteri nazionali.

Nel grande umanesimo classico era intrinseca infatti l’origine della particolarità nazionale anche nella compatta realtà austro-danubiana; per ‘autore classico’ si cominciava così ad

⁸⁶ F. D’AMICO, *Ma Beethoven ci credeva?*, in <<L’Espresso>>, I/1970.

⁸⁷ Cfr. P. SZONDI, *Superamento del Classicismo*, in *Poetica dell’Idealismo Tedesco*, Torino 1974 pp. 137 -159.

⁸⁸ R. DI BENEDETTO, voce *Classicismo*, in <<Dizionario della Musica e dei Musicisti>>, *Lessico*, v. I, Torino, p. 574.

⁸⁹ CH. ROSEN, *Lo stile classico – Haydn, Mozart, Beethoven*, cit. , p. 527.

intendere “colui le cui opere possano essere riconosciute valide in ogni tempo e in ogni luogo, ma anche colui che avrà compiutamente espresse le qualità profonde, l’intimo genio della propria nazione”.⁹⁰

Di qui le riscoperte delle tradizioni e il loro culto. Venne così pertanto a risplendere, oltre l’apparente supremazia dello stile italiano e francese, anche la “latente, virtuale egemonia della musica strumentale tedesca”. Meno profondamente, più lentamente ciò andava accadendo anche nelle terre slave, preceduto dai movimenti di pensiero e dalla poesia.

Fuori di Vienna e soprattutto nel contesto musicale polacco il Classicismo era stato assimilato come una delle quattro o cinque correnti stilistiche fondamentali nelle quali l’epoca si esprimeva in una fisionomia articolata. Lo stile galante nel suo razionale flusso melodico articolato in frasi brevi e di uguale lunghezza, regolato da una pulsazione ritmica usata spesso meccanicamente e da un principio di simmetria ritrovabile nelle forme della musica per danza, era stato recepito profondamente. Se tuttavia a Varsavia tra molta musica di “divertissement” Chopin, già negli anni della prima giovinezza riuscì ad impadronirsi delle varie e confuse tendenze, per ricrearle nella grande dignità e raffinatezza del suo stile, “ciò fu per una sua naturale propensione, e perché era un genio più grande di altri”⁹¹. Quegli anni slavi sono alle radici del suo sentire, fremente delle intensità di tormentare melanconie assorbite dalla natura sconfinata dei paesaggi della Mazowia e dalle simboliche leggende cavalleresche, dominato da un’educazione strettamente cattolica, ma anche permeato di squisita lucidità francese illuminista.

Il profilo di un’analisi condotta sulla formazione di Chopin compositore durante quei primi vent’anno chiarisce la pur dolorosa necessità di Chopin di lasciare la casa, la Polonia, per recarsi altrove: non solo per un “wandern” romantico esistenziale, quanto per un contatto con quel mondo culturale fino ad allora casualmente avvicinato e necessario al suo sviluppo creativo.

E’ opinione di P. Rattalino che, come tutti i virtuosi della sua generazione, Chopin guardasse non a Beethoven ma al Biedermeier: “se fosse morto a diciott’anni sarebbe oggi considerato uno dei tanti giovani promettenti, segnalatosi per la sua originalità di melodista e perché sapeva usare con abilità certi caratteri lessicali del canto popolare polacco”⁹². Una tale affermazione sembra anche troppo radicale -a diciott’anni ben pochi tra i grandi si salverebbero da tale giudizio- resta tuttavia il fatto che Chopin venne a contatto con le

⁹⁰ R. DI BENEDETTO, cit. , p. 573.

⁹¹ G. BELOTTI, *Le origini italiane del rubato chopiniano*, in *Saggi sull’arte e sull’opera di F. Chopin*, Bologna 1977, p. 62.

⁹² P. RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano 1982, p. 147.

tendenze correnti come un giovane genio in un centro minore, senza una continua e diretta conoscenza dei protagonisti del momento (al contrario ad esempio dei suoi coetanei Thalberg e Liszt), ma quasi, e a tratti, con quelli di ‘seconda mano’.

La naturale indole d’artista, la parziale educazione musicale dei primi anni (Żywny ebbe il merito di lasciarne libero il talento immergendolo nel prezioso culto di J. S. Bach), l’attitudine a penetrare semplicemente i misteri e il fascino della sua terra, lo scarso successo ottenuto nella sua città, lo portarono ad una concentrazione isolata e meditabonda pervasa dagli entusiasmi di una coscienza d’artista affiorante, alla consapevolezza della necessità di più ampi orizzonti; così la passione per i grandi classici, per l’opera italiana, per le struggenti follie paganiniane gli suggerirono -quasi autodidatta- i confini di altre frontiere.

“Il giovane pianista-compositore polacco F. Chopin, partito nel 1830 dalla provinciale Varsavia alla conquista del mondo, dopo otto mesi di inutile soggiorno a Vienna e dopo esser ripartito da Vienna con un passaporto valido per Londra, ‘via Parigi’, quando arrivò a Parigi fiutò nell’aria la brezza di tempi nuovi e decise di rimanervi” (ibidem). Proprio l’esser partito da un pianismo recepito da astri ormai al tramonto (siamo nel 1829-1831) gli aveva causato forse gli insuccessi di Vienna, sia nel 1829 che, più duri, nel 1831 (con la completa assenza della società che contava), ma si può dire che questa crisi di cui sono eco gli accenti drammatici delle lettere, gli diede la forza del “viaggio verso l’ignoto esistenziale” e soprattutto, detto metaforicamente, per quanto riguardava la composizione: lo stacco dal Biedermeier è rappresentato soprattutto nell’autunno 1830 dagli *Studi n. 1 e 2 dell’op. 10* e poi dallo *Scherzo op. 20* (composto tra Vienna -1830 – e Parigi – 1831), opere già di tale grandezza da assicurarne fino da allora un posto nella storia.

Dall’interesse per la tecnica del virtuoso (peraltro mai abbastanza analizzata durante la vita di Chopin nonostante gli entusiasmi di Liszt) prende vita quel suo Romanticismo vissuto come emozione verso la ricerca di forme sonore originali, più nuove, come spinta ad un intrinseco divenire formale. La ricerca della sonorità e del timbro usata strutturalmente porta anche alla sperimentazione dell’armonia fino a quella che verrà anticipatamente considerata in Chopin inizio della crisi del sistema tonale. Così come Schumann dalla crisi della sonata si apriva al “politico” nei cicli pianistici, Chopin partendo da una cellula germinativa determinata dall’emozione e dall’espressione giungeva alla dilatazione della piccola forma dai significati epico – drammatici: gli *Scherzi*, le *Ballate*, le *Polonaises*, la *Fantasia op. 49*.

Scriva Roman Vlad: “Chopin contribuì certamente ad accelerare quel processo che, mediante la cromatizzazione del sistema diatonico e la graduale emancipazione della

dissonanza, dovette portare in breve alla crisi e al superamento del tradizionale sistema tonale”.

“In Chopin ogni dettaglio è riassorbito nel disegno generale del pezzo e il suo uso è sempre convalidato da una infallibile intuizione che conferisce il crisma della – Selbstverständlichkeit – anche ai nessi sonori più arditi e inconsueti: Chopin era dotato di uno straordinario senso della misura che gli permise di proporzionare i periodi dialettici di tensione e distensione dei suoi discorsi sonori”.⁹³

Potremmo allora dire che Chopin, il romantico, getta già il ponte verso la ricerca timbrica di M. Ravel (Sonatine) o di B. Bartok (Suite op. 14) o di A. Skrjabin, mentre resta ancorato alla misura e all’equilibrio dell’esprit de géométrie e alla linea purissima da lui amata nella pittura rinascimentale e neo-classica. L’essenza intimamente polacca assorbita in un’adolescenza serena costituisce poi la matrice dei sublimi, irripetibili stilemi che costituiscono il nesso della sua esistenza creativa, sia che affiorino nelle Mazurke, nelle Polacche o nelle Ballate. Qui vale ricordare i tanti studi (peraltro di massima importanza quelli di Chomiński sugli elementi della creazione musicale di Chopin o di Cukerman e Kremlev per l’estetica) apparsi nella letteratura chopiniana.

Si potrebbe anche dire che il carattere epico della sua terra, la logica narrativa di alcune sue composizioni sembrano a volte risentire più degli antichi contatti della giovinezza con i poeti che con i musicisti: Bohdan Zaleski, Seweryn Goszczyński, Witwicki o Odyniec; più tardi a Parigi, Norwid. Goszczyński e Zaleski, entrambi, questi ultimi, cantori dell’Ucraina, si erano dedicati l’uno alle dumy, brevi epos ispirate al passato, ricche di musicalità e di ritmo nel loro esser un canto del pensiero (da *dumać* - meditare), l’altro alle dolci fantasie dei ricordi infantili e dei sogni infranti al contatto con la realtà; nel prolungarsi del pensiero in queste miniature in cui il tempo si dilata, si ritrova indubbiamente uno degli atteggiamenti più tipicamente romantici di Chopin, sintetizzati nella poetica del ricordo, soffio ispiratore delle sue opere a carattere più intimamente nazionale. **Ma per Chopin che pure aveva seguito le lezioni di Brodziński nel 1826 e quindi indirettamente aveva conosciuto le idee derivanti dall’opera fondamentale di G. Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* spunto per l’esaltazione delle già latenti esaltazioni messianiche commiste di amor di patria e di fede, tutto ciò, chiuso in un riservato e inaccessibile dolore, non sarebbe mai divenuto un programma secondo il manifesto romantico, neppure a Parigi.** Sembra invece che le dure sferzate recate dalla vita alla sua persona in vari momenti dell’esistenza ne abbiano determinato le svolte più profonde: in questo caso più vicino all’atteggiamento spirituale

⁹³ R. VLAD, *Posizione storica...*; cit., p. 17.

realistico visto da Boris Pasternak, ad esempio, nell'aderenza totale arte - vita che alle implicazioni romantiche commiste di filosofia⁹⁴.

Le *Ballate* stesse, nelle quali il riferimento al mondo epico del poeta polacco Adam Mickiewicz sembra indubitabile così come indubitabile era il profondo interesse di Chopin per i miti ancestrali della sua patria, restano tuttavia senza un titolo, senza una descrizione programmatica (a differenza ad esempio dalle opere di Franz Liszt). Esse pur rappresentando uno straordinario traguardo nel corpus musicale chopiniano per la ricerca formale e per la poesia che le anima, appartengono tuttavia al mondo letterario solo per la dimensione della fantasia e del ricordo: così nelle *Polonaises*, a differenza delle opere dei suoi connazionali, Chopin sposta il genere verso la poetica del 'poema danzato' invece che della danza, opere che permettono una tecnica da romanziere a volte negli episodi contrastanti, ma che possono arrivare alla completa sublimazione, ad esempio, con la *Polonaise - Fantaisie*.

In una sorta di concentrazione in se stesso -seppure tra la gente- in parte schivo e razionale nelle scelte della vita e in parte figlio del secolo negli abbandoni dolorosi, quasi ignaro di quanto il Romanticismo arrecava di nuovo alla società, Chopin appare in una luce particolare, soprattutto nella sua vita a Parigi, in una concezione in cui etico ed estetico si confondono in nome dell'arte e della bellezza. Chopin innanzi ai moti degli intellettuali che non si riconoscono nella Restaurazione non è certo un rivoluzionario, anzi tende nei momenti di maggiore successo ad inglobarsi in quel mondo sociale di aristocratici e di membri dell'alta finanza che lo vuole con sé; sono gli anni del 'creduto' fidanzamento con Maria Wodzińska tra il 1835 e il 1837, anni in cui peraltro dirada le apparizioni in pubblico come concertista e in cui c'è quasi un ritorno al Biedermeier con opere scritte per il pubblico (alcune *Variazioni*, *Bolero*, *Valzer* op. 18, *Notturmi* op. 27, *Scherzo* op. 31).

La nuova crisi è questa volta affettiva, esistenziale, profonda: la rottura con la Wodzińska e il suo nuovo rapporto con la Sand. Se il periodo di speranze di un consolidamento della vita stessa aveva attenuato la forza propulsiva della sua genialità, ora la frequente vicinanza di artisti e letterati nel salotto della scrittrice risvegliano la potenza di quella sua fantasia per nulla assopita. E' l'esplosione di uno sperimentalismo senza eguali e forse il vero e proprio periodo romantico di Fryderyk Chopin, come del resto testimoniano non solo le opere, ma la sua stessa corrispondenza (Lettere da Majorca).

E' a Majorca che nel delirio della bellezza della natura e nella 'meditatio mortis', tra contemplazione e disperazione, Chopin compie il ciclo dei 24 *Preludi*.

⁹⁴ Cfr. C. COLOMBATI, *Musica e Libertà...*, cit. , pp. 159 – 228.

La concezione romantica di arte – vita unita in un profondo misticismo e nel demonico titanismo dell’anelito a ciò che non si può possedere sembra esplodere nella ricerca emotiva e formale della *Sonata* op. 35, della *Ballata* op. 38, dello *Scherzo* op. 39, opere in cui il virtuosismo romantico è a servizio della potenza espressiva, dell’aggressività disperata o del contrasto col timbro neutro (ad esempio la sospensione del senso della tonalità nel Finale della *Sonata in si bem. min.*).

La libertà creativa dello spirito si esprime in quel ‘polittico’ di 24 piccole forme che Chopin organizza secondo il rigido disegno geometrico del susseguirsi delle tonalità nell’alternanza maggiore -minore. In parte già composti e apparentemente senza un’unità strutturale evidente, i *Preludi* sono la sintesi di un disegno interiore che balza evidente dalla letteratura e da un’esecuzione che ne approfondisca ma non esasperi i contrasti. Essi rispondono al concetto romantico di forma interna, immanente all’ispirazione, in una concezione di poesia -vita, il cui tormento Chopin reprime nello studio continuo di Bach, quasi la costante preghiera verso l’etica e la serenità dell’arte.

Arte malata quella di Chopin? Lo si è detto, avvicinandolo alle ‘ebbrezze’ di Baudelaire. Eppure se ne tiene lontano proprio nella sua volontà di purezza musicale. Chopin non ha vissuto gli aneliti di Schumann in una poetica romantica lacerata dai contrasti e neppure l’esaltazione dell’eroe dell’Idealismo prometeico o l’esaltazione e il martirio dell’artista romantico deluso e incompreso nella tragica fatalità dell’esistenza. Chopin vive consapevolmente le fasi della vita e dell’arte compiendo le sue scelte con un’ indecisione solo apparente.

Così non esita a lasciar Varsavia per l’arte, se non un poco, e non vi tornerà mai più. Eppure il dissidio romantico tra divino e terreno che insolubile resta in quanto l’artista trova il grande senso tragico della vita proprio in questa sua stessa insolubilità, vive anche in Chopin diviso tra l’atteggiamento disperato e mistico del romanticismo slavo e la *ratio* francese. L’uomo romantico rimane l’uomo dalle due anime (come Faust nel colloquio con Wagner durante la passeggiata nel giorno di Pasqua): questa cesura Chopin la sente nell’opera soprattutto nell’intersecarsi di piani lirici, limpidi e di impennate drammatiche (non è esente neppure il I *Notturmo* op. 48 *in do min.*) e nella vita, nella scelta tra la terra natale e la terra del padre. Ma in lui la sintesi artistica domina i profondi dissidi nella ricerca sonora, timbrica e formale. Soprattutto la ripresa degli elementi della marcia e del corale come l’interesse per le fantasie drammatiche di stampo lisztiano uniti al rinnovato interesse per il contrappunto lo portano ad una nuova svolta (con la *Ballata* op. 52 o la *Berceuse* op. 57), quella sottolineata dalle conversazioni con Delacroix all’insegna della bellezza della ragione, di un ‘romantisme

dompté '. Appunto un'opera come la *Polacca -Fantasia*, passata attraverso le acquisizioni timbriche delle opus tarde delle *Mazurke* (op.56 ad es.), attraverso la sintesi formale e il ripensamento nostalgico della *Fantasia op.49*, viene a simboleggiare il ritorno in patria come luogo di memorie ancestrali e dell'aprirsi della vita, come ricordo sbiadito di usanze e di gestualità care: il ritmo della danza appena citato per quanto potenziato nell'apoteosi finale resta privo delle significazioni eroiche di un'epica immaginata come nelle *opus 44 e 53*.

Chopin si avvia, solo, sulla sua strada ormai che porta oltre il Romanticismo, come farà Liszt molto più tardi, incurante delle teorie, delle culture, dei mutamenti sociali. Il pianista-compositore rimane puro e grande creatore.

La sua posizione è dentro e fuori il Romanticismo: una delle poetiche musicali che compongono questo XIX secolo come grandi astri luminosi su uno sfondo intermittente di fermenti.

Chopin appartiene oggi al mondo dei grandi, dei Classici. Nel periodo in cui visse, fu sicuramente conscio delle grandi idee portanti del Classicismo e del Romanticismo. Al primo appartenne per derivazione culturale e per affinità elettiva razionale nell'ossequio della tradizione, dell'equilibrio, della misura e della chiarezza, al secondo per l'atteggiamento spirituale –esistenziale, per la potenza espressiva e la fantasia, per l'adesione a un "wandern creativo" senza però che mai il simbolo divenisse un programma. Così le famose relazioni amore -morte, arte -vita- religione, dannazione ed estasi, lotta -espiazione, natura e mito, nazione -popolo, non ebbero in Chopin il loro vate consacrato, anche se poi egli le ridonò al mondo in una sintesi unica che va oltre il loro stesso significato nel linguaggio musicale universale.

Conferenza 30 maggio 2010: Prof. Claudia Colombati

Robert Schumann e Fryderyk Chopin: due poetiche nella Weltanschauung romantica.

Per lungo tempo e sulla base di varie prospettive si è voluto identificare il Romanticismo come unica epoca d'arte e di pensiero. L'indagine più approfondita sui periodi, le tendenze, le poetiche degli artisti che lo hanno caratterizzato, pone in risalto le intime contraddizioni, le diverse ricezioni del passato, le differenti adesioni, conscie od inconscie, a concezioni storiche, poetiche e filosofiche che rientrano in quella Weltanschauung e la determinano. Nel cambiamento di prospettiva che assumono le arti rispetto alle recenti tendenze illuministiche, è la musica, in primis, a trovare una posizione non solo nel campo delle emozioni e del sentimento, ma anche in quello del pensiero, che la pone in vetta ad una scala ideale e all'interno di quella magnifica metafora che appunto viene indicata come Romanticismo.

Sovente è proprio nel raffronto con le altre arti, e quindi con linguaggi diversi, a far risaltare le fondamenta sulle quali sono fiorite le poetiche di artisti affini per il modo di

sentire e di concepire la realtà del tempo in cui vissero, ma ormai inclini ad un singolare soggettivismo espresso in altrettante opere singolari.

Un punto di riflessione centrale è quello della *poesia filosofica* o della *Gedichtphilosophie*. Se questa dimensione poetica e di pensiero, infatti, si distaccava dai grandi sistemi, al contempo essa irrorava la poesia, la pittura, e la musica in particolare, di una visione meditativa, maggiormente incline alla contemplazione del *sublime* e della *natura*, alla *meditatio mortis*, più che alla moderazione delle passioni, alla bellezza ed all'euritmica proporzione delle forme. Si ricollega, a tal proposito, una sottile e complessa questione sulle diverse aree culturali e sulle relative influenze storiche.

La ricezione stessa del Neoclassicismo nelle sue sfaccettature, soprattutto in terra francese e tedesca, così come il sorgere e l'evolversi, fino al suo apogeo con Ludwig van Beethoven, del "classico" nella sua accezione musicale di *Wienerklassik*, intrisi ormai delle tendenze filosofiche dell'Idealismo e delle visioni della *Frühromantik*, contribuirono ad una disposizione ontologicamente distinta negli artisti dell'epoca, a seconda del proprio patrimonio eidetico e della disposizione prospettica. Naturalmente sono da considerare, in tal senso, anche le non contemporaneità di quelle che si definiscono tendenze stilistiche nei diversi linguaggi artistici, quali la pittura, la poesia e la musica e l'influenza che ebbero o non ebbero sui loro contemporanei.

E' così che la visione artistica e narrativa dell'esistenza stessa si trasformò spesso nelle singolari particolarità dei linguaggi, laddove, se le estetiche, le poetiche, la maggiore o minore adesione alla missione e all'utopia, poterono dare adito ad incomprensioni od anche a vere e proprie contrapposizioni, tuttavia concorsero a creare quel complesso, molteplice quadro che, con un termine unitario, viene definito Romanticismo.

Il 1810 vide i natali di due grandi musicisti che hanno indelebilmente segnato con la loro creatività le epoche a venire: Robert Schumann e Fryderyk Chopin.

Partendo dai momenti più significativi e dalle concezioni emblematiche della loro personalità, è possibile tracciarne parallelamente la individuale posizione nella visione romantica oltre la topica delle *idées et de la pensée d'une époque*.

Cfr. ad esempio *L'index rerum*, ajouté par Senancour lui-même à son roman *Oberman*(1804) et intitulé « Indications », annonce déjà, dans l'ordre alphabétique, quelques topiques ou *grands thèmes romantiques*, comme l'amitié, l'amour, les campagnes, le climat, l'ennui de la vie, l'homme romanesque, l'homme des sociétés

présentes, l'idéal, les montagnes, la nature, la religion, les voyages, etc. (Senancour, 1984, p. 450-454).]

Gli anni dell'adolescenza e della prima giovinezza: determinanti per la formazione di due personalità differenti:

a) Robert Schumann appare come l'uomo, l'artista, il musicista del Romanticismo tedesco: egli infatti sentì la musica come manifestazione di quell'altissimo valore spirituale che i filosofi, in particolare Schelling, Hegel e Schopenhauer indicavano. Da Herder a Wackenroder, da Tieck a Novalis e Hoffmann, questa arte assumeva il significato simbolico di prolungamento ed astrazione, al tempo stesso, dell'esistenza.

Per il compositore tedesco, incerto fino alla sua prima giovinezza sull'essenza profonda della sua arte: (letterato, poeta, musicista?) "l'estetica di un'arte è quella delle altre; soltanto il materiale è diverso" [Florestano], intendendo con ciò asserire una fondamentale ed unica ontologia creativa.

1. La Gedichtphilosophie, o poesia filosofica (Schiller)

b) Fryderyk Chopin, invece, è naturalmente proteso a quell'unica espressione che gli è data dal linguaggio musicale, non solo, ma, rispetto alla sua creatività, prettamente pianistico.

A dominare, secondo alcuni cliché dell'uomo romantico, appaiono l'amitié, l'amour, les campagnes, sempre tuttavia più nel normale atteggiamento dell'adolescente di ogni tempo che in quello culturale dell'epoca.

1. L'emotività, la memoria, lo spazio-tempo come dimensione fondamentale: psicologico-esistenziale: musica

2. Tali aspetti sono alla base di quel connubio estetico, nel senso più generale di Romanticismo, che tuttavia si differenziò soggettivamente al punto da fare di Schumann forse il primo rivelatore della genialità del musicista polacco (*op.2, Variazioni sul "La ci darem la mano" dal "Don Giovanni" di W.A. Mozart*) ed, allo stesso tempo, da provocare in Chopin, osservazioni ironiche sulla tipologia del giudizio:

.....

Di qui l'importanza di definire i Romanticismi cui appartennero, a seconda delle aree storico-geografiche e quindi delle influenze culturali.

c) Schumann: La rivelazione nella poesia di Jean Paul Richter. L'appartenenza alla Frühromantik tedesca, nonché a quelle tendenze neoclassiche che dominavano a Parigi e in Italia con differenti elementi rispetto alla Sehnsucht di Goethe, Schiller e di Winckelmann.

Il sogno, la Märchen, la leggenda (la tradizione del *Volk* poetico)

d) Chopin: le origini del suo stile e delle sue concezioni creative: J.S. Bach, Mozart e il Classicismo viennese, il belcanto dell'opera italiana, il virtuosismo di N. Paganini, i nuovi generi musicali: da Hummel a Field, gli elementi del folklore della Mazowia, e, soprattutto l'appartenenza alla cultura razionale francese più che alla Frühromantik tedesca, nonché a quelle tendenze neoclassiche che dominavano a Parigi e in Italia con differenti elementi rispetto alla Sehnsucht di Goethe, Schiller e di Winckelmann.

Motivi creativi dominanti:

e) Schumann: i cicli pianistici
i Lieder (tuttavia diversità da Schubert): predominanza del pianoforte

f) Chopin: sul filo della memoria: le Mazurke

Rapporti con le forme classiche e le grandi forme:

g) Schumann: la cultura della forma-sonata

h) Chopin: le forme romantiche: le 4 Ballate – le Polonaises – le Sonate (questioni relative)

L'aspetto **epico-narrativo**; rimandi brevi alla letteratura polacca; l'ispirazione, tuttavia nel **ricordo**.

i) Schumann: i cicli: gli Studi sinfonici, i cicli poetici tra musica assoluta e "a programma": musica cifrata (poesia); E.T.A. Hoffmann,

l) Chopin: i cicli: *Studi op. 10 e op. 25*
24 Preludi op. 28

Differenza essenziale: Tondichtung ed esistenza; *der Dichter spricht* (op. 15, dalle *Kinderszenen*); ed α ω dell'esistenza: **il sublime finale**

In Schumann: Kaspar Friedrich: l'Uomo nel mare di nebbia
In Chopin: Ultima *Mazurka* e "Del tragico" di Karl Jaspers

La vita:

R. Schumann: Clara Wieck: un tema dell'esistenza e della musica

F. Chopin: L'amor platonico (Costanza Gładkowska) – la delusione (Maria Wodzińska)
L'alter-ego: George Sand

I momenti stürmer: Schumann: il processo, gli anni "44
Chopin: Vienna, Stuttgart, Majorca

La fine Schumann, la malattia psichiatrica
Chopin, la malattia fisica e morale

Il Romanticismo, la musica e la ricerca della forma ideale