Musica Iagellonica 2020
ISSN 1233–9679
eISSN 2545-0360

Silvia Bruni (Jagiellonian University in Kraków)

La ricezione di Chopin in Italia fino alla prima guerra mondiale

È ormai assodato che l'attenzione rivolta all'arte e al profilo umano di Chopin gode in Italia di una tradizione assidua quasi bicentenaria, non priva di sorprendenti peculiarità ed una brillante riflessione. Il cospicuo repertorio degli studi incentrati sulla ricezione di Chopin in Europa manca tuttavia ancor oggi di una visione d'insieme che illustri l'evolvere della fortuna dell'opera e della personalità chopiniane in Italia[1]. Il presente contributo si propone pertanto di

[1] Si elencano di seguito i pregevoli contributi sulla ricezione di Chopin in Italia, tasselli di un mosaico ad oggi frammentario e largamente incompiuto: Ludwik Bronarski, *Chopin et l'Italie* (Lausanne: Éditions La Concorde, 1956); edizione polacca nella traduzione di Anna Szweykowska: *Szkice chopinowskie* (Kraków: PWM, 1961); Gastone Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore", *Quadrivium* XVII, n. 2 (1976), 69–101, ripubblicazione in lingua polacca: Gastone Belotti, "Los twórczości Chopina we Włoszech za życia kompozytora", in: *Pagine 4. Polsko-włoskie materiały muzyczne / Argomenti musicali polacco-italiani*, a c. di Michał Bristiger e Jerzy Stankiewicz (Kraków-Warszawa: PWM, 1980), 137–165; "Notes pour une histoire des études italiennes relatives à Frédéric Chopin", in: *Sur les traces de Frédéric Chopin*, a c. di D. Pistone (Paris: H. Champion, 1984), 259–270; Wiarosław Sandelewski, "Contributi italiani agli studi su Chopin", in: *Conferenze e studi* 72 — *Chopin in Italia*, a c. di G. Belotti, W. Sandelewski (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk — Stacja Naukowa w Rzymie, 1977), 75–92; Giuliana Gualandi, "La "Gazzetta Musicale di Milano" e Chopin: alcune voci critiche vivente il compositore", *Quadrivium* XIX, n. 1 (1978), 253–264; Francesca Perruccio, "La fortuna di Chopin in Italia. Dalla «Gazzetta Musicale di Milano» (1842–1902)", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n. 1 (gennaio/marzo 1988), 24–39,

esporre la prima parte di una panoramica sui momenti e sulle problematiche tipici della ricezione di Chopin in questo paese fino all'apparizione dei primi studi musicologici italiani nel contesto della chopinologia internazionale (1968). Riferitamente al periodo che va dagli anni '30 dell'Ottocento (datazione delle prime testimonianze appartenenti al campo d'indagine trattato) agli albori della prima guerra mondiale, sono stati presi in esame documenti di vario tipo che consentissero di risalire ad un quadro ricezionale quanto più completo: dalla stampa periodica di interesse strettamente musicale-teatrale nonché letterario e culturale generale, alla letteratura monografica e ai rari ma notevoli studi dedicati all'argomento che hanno preceduto il presente contributo. Si offrirà in molti casi, attraverso citazioni più o meno estese, un contatto diretto con fonti testuali inedite in ambito accademico.

Prime edizioni, prime menzioni nella stampa periodica

La prima menzione di Chopin è con ogni probabilità quella riportata in quarta pagina nella "Gazzetta di Firenze" del 1 ottobre1836[2], dove il compositore è citato nell'elenco degli "accreditati moderni autori" di "novità strumentali" (Henri Herz, Carl Czerny, Antonio Fanna, Gaetano Donizetti, Federico i Luigi Ricci, Alberto Mazzucato e Bonifazio Asioli) presso "Ricordi & Comp."[3] Fino al febbraio del 1838 la stampa periodica non reca specificazioni circa i brani pubbli-

ripubblicazione in lingua polacca: Francesca Perruccio Sica, "Recepcja Chopina we Włoszech w świetle doniesień „Gazzetta Musicale di Milano" (1842–1902)", *Rocznik Chopinowski*, n. 22/23 (1998), 232–242; *La fortuna di Chopin a Napoli nel secondo Ottocento attraverso la "Gazzetta Musicale di Milano"* (Napoli: Centro Attività Musicali, 1988). Cfr. anche: Silvia Bruni, "Z dziejów recepcji Fryderyka Chopina we Włoszech" ["Aspetti della ricezione di Fryderyk Chopin in Italia"], in: *Forum Muzykologiczne 2017–1018*, a c. di Beata Bolesławska-Lewandowska (Warszawa: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, 2018), 7–22.

[2] "Novità musicali presso Ricordi & Comp.", *Gazzetta di Firenze*, n. 118 (1 ottobre 1836), 4. La rivista "Gazzetta di Firenze" costituisce una delle migliori fonti di informazioni sulle edizioni musicali italiane prima della comparsa della "Rivista Musicale di Firenze" (1840) e della "Gazzetta Musicale di Milano" (1842). Negli anni '30 dell'Ottocento tali informazioni vengono riportate, con una certa frequenza, in quarta pagina, nella rubrica *Novità musicali presso Ricordi & Comp*. Il titolo di quest'ultima muta negli anni '40 in *Novità musicali di proprio fondo Ricordi & Jouhaud*. L'editore Jouhaud tenne, a partire dal 1824, la filiale fiorentina di casa Ricordi.

[3] Nel fascicolo del 16 gennaio 1838, Chopin è affiancato a Liszt, Thalberg e Pixis.

cati, ma le ricerche condotte da Gastone Belotti[4] e, recentemente, da Bertrand Jaeger[5], hanno consentito una ricostruzione sempre più attendibile dell'ordine di uscita dei primi brani chopiniani in Italia. Rispetto a Belotti, Jaeger offre una datazione generalmente posteriore delle edizioni Lucca, anticipando invece quella dei brani editi da Artaria. Stando alle informazioni raccolte dallo studioso svizzero, a vedere per primi la luce della stampa furono i *Notturni* op. 9, curati da Epimaco (Francesco) e Pasquale Artaria (dicembre 1835). Ad essi seguirono, nel 1836, l'op. 18 (giugno), per i tipi dello stesso editore, nonché le opere 20 (agosto), 10 e 19 (settembre), dati alle stampe da Francesco Lucca. Nell'ottobre del 1836 Artaria pubblicava altresì l'opera 12[6]. Fra il dicembre del 1836 e il marzo del 1838 i numeri d'opera 9, 12 e 18 furono editi sia da Artaria che da Lucca, l'op. 10 da Lucca e Carlo Pozzi[7], costituendo quindi il repertorio chopiniano inizialmente più diffuso in Italia. Da questo momento il mercato delle edizioni italiane avrebbe manifestato una relativa tempestività di stampa rispetto ai grandi editori esteri detentori dei diritti d'autore, quali Breitkopf & Härtel, Schlesinger e Wessel, Richault e Schonenberger[8]. Quali edizioni straniere furono prese a modello per le prime edizioni italiane durante la vita

[4] Gastone Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore".

[5] Bertrand Jaeger, "L'oeuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits — Partitions annotées — Bibliographies" (Bern: Peter Lang, 2020). Cfr. in particolare il capitolo terzo: "Les premières éditions milanaises et suisses de Chopin. Catalogue préliminaire et tableau synoptique (1835–1865)", 743–828. Esprimo in questo luogo alla dott.ssa Ewa Bogula dell'Istituto Nazionale "Fryderyk Chopin" di Varsavia i sensi della mia più profonda gratitudine per avermi consentito un accesso immediato a questa preziosa fonte in pieno periodo pandemico.

[6] Jaeger, "L'oeuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits — Partitions annotées — Bibliographies", 750–763. Per un confronto con le conclusioni di Jaeger, secondo Belotti gli *Studi* op. 10 (Lucca) videro la luce della stampa nei primi mesi del 1836, più o meno in concomitanza con Kistner (due fascicoli recanti rispettivamente numero di lastra 1378–1379). I numeri d'opera 18, 19, 20, 12, 14, 9 uscirono sempre presso Lucca nella prima metà dell'anno; gli opus 12, 14, 16, 23, 27, 22, nell'ultimo trimestre. La casa di Epimaco e Pasquale Artaria avrebbe invece pubblicato i suoi primi brani chopiniani solo sul finire del 1836 (*Notturni* op. 9, poi il *Valzer* op. 18 e tre *Notturni* op. 15). Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore", 80–81, 90.

[7] Jaeger, "L'oeuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits — Partitions annotées — Bibliographies", 801.

[8] Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore", 80.

del compositore resta ad oggi meramente ipotizzabile[9]. Verso la fine degli anni '30 sarebbero apparse le prime edizioni curate da Giovanni Canti, Carlo Pozzi nonché Giovanni e Tito Ricordi[10].

L'iniziativa editoriale appena descritta dovette essere stata indotta dalla certezza che l'Italia fosse pronta ad una ricezione entusiastica e sistematica dell'opera chopiniana. Una prova di quanto tale convinzione fosse fondata è offerta dalla notizia dell'uscita, nelle prime settimane del 1838 per le edizioni Ricordi, di quello che costituisce con molta probabilità il primo brano edito di un compositore italiano ispirato all'opera di Chopin: le *Variations pour le piano-forte sur une mazurka de Chopin / composées par François Bicci* (n. di ed. 10274) di Francesco Bicci, dato alle stampe l'anno precedente con la dedica "à Mad.e Anne Rosselmini née Dal Borgo"[11].

Almeno a partire dalla seconda metà degli anni '30 i periodici italiani seguono attentamente l'accoglienza riservata al compositore polacco dalla stampa musicale francese e tedesca. Da qui la costante apposizione dell'aggettivo "celebre" al nome di Chopin e l'enumerazione di quest'ultimo fra le maggiori personalità pianistiche dell'epoca ancor prima che le edizioni italiane di suoi brani potessero conoscere un'ampia diffusione. Verso il 1840 simili menzioni si riscontrano nelle più diverse testate culturali, da "Il Cosmorama pittorico"[12]

---

[9] Il Belotti ritiene maggiormente probabile la filiazione degli *Studi* op. 10 da editori attivi sul mercato di lingua tedesca, agevolata dalle circostanze dell'annessione di Milano al dominio austriaco. Viste le concordanze rimandanti alternativamente agli editori Probst-Kistner e Schlesinger, Belotti non esclude che Lucca avesse elaborato una 'edizione critica' attingendo da entrambi le soluzioni ritenute più opportune. L'edizione presa a modello per i *Preludi* dovette essere invece, a suo avviso, quella francese della Catelin. Quanto ai *Notturni* op. 27 pubblicati da Canti con ogni probabilità nel 1840, l'edizione presa a modello dovette essere la Breitkopf & Härtel. Ibidem: 78–83; 85–90; 95. La priorità delle edizioni Breitkopf & Härtel in qualità tra le possibili fonti delle ristampe italiane è sostenuta altresì da Jaeger. Jaeger, "L'oeuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits — Partitions annotées — Bibliographies", 746.

[10] Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore", 93–94, 96; Jaeger, "L'oeuvre de Frédéric Chopin. Manuscrits — Partitions annotées — Bibliographies", 792–812.

[11] "Novità musicali presso Ricordi & Comp.", *Gazzetta di Firenze*, n. 19 (13 febbraio 1838), 4.

[12] Chopin è menzionato in un articolo basato su situazioni e personaggi senz'altro immaginari quale insegnante di pianoforte del figlio di un certo signor Goodman, informatore circa le realtà economiche del granducato di Baden. Anonimo, "La gran botte di Heidelberg sotto Carlo Luigi. Note di viaggi", *Il cosmorama pittorico*, n. 45 (1837), 355.

(dal 1837), "La moda"[13] (dal 1840), "Il Lucifero"[14] (dal 1840) all'appena fondata "Rivista Musicale di Firenze" (dal 1840), tutte particolarmente ricettive verso gli eventi culturali di Parigi ("odierna capitale dell'europea civiltà"[15]). È proprio la "Rivista Musicale di Firenze" il primo periodico musicale italiano a citare il nome di Chopin, riportato nella notizia del concerto tenuto dall'allieva di Chopin Eliza Peruzzi a Parigi il 16 febbraio 1840. La talentuosa allieva di Chopin "seppe veramente trasportare in estasi nuova di soavissime commozioni tutta la società ivi radunata [...] suonando sul pianoforte molti sceltisimi pezzi dei più celebri oggi", fra cui "uno dei più poetici preludi di Chopin"[16].

Non senza un velo di commozione è possibile constatare l'attesa — rimasta ahimé insoddisfatta — di una prossima visita di Chopin nella Penisola, come di consuetudine nella carriera di ogni grande artista straniero: "Liszt è in Inghilterra — Farà un'escursione per i tre Regni — dopo di che si recherà in Italia a scrivere nella Patria di Dante il suo gran Poema musicale. Oh Liszt è un genio! Chopin, Thalberg, Doehler sono tutti a spasso pel mondo! Ma presto

---

[13] Chopin è citato fra i compositori compresi nel programma di un concerto dato a Vienna dall'undicenne Sofia Bohrer. X. Y. Z., "Teatri stranieri. Vienna, lì 6 giugno 1840", *La moda*, n. 48 (15 giugno 1840), 192.

[14] "Cose diverse", *Il Lucifero* [Giornale scientifico, letterario, artistico, industriale], n. 45 (16 dicembre 1840), 364.

[15] A. L. Mazzini, "Madama Elisa Peruzzi a Parigi", *Rivista Musicale di Firenze*, n. 2 (febbraio 1840), 8.

[16] Ibidem. È interessante osservare la particolare attenzione riservata dalla "Rivista Musicale di Firenze" al mecenatismo musicale di un'altra personalità polacca di spicco attiva in Italia: quella del principe Giuseppe (Józef Michał) Poniatowski (Roma, 24 luglio 1814 o 21 febbraio 1816 — Londra, 3 o 4 luglio 1873), pronipote dell'ultimo re di Polonia, Stanislao II Augusto Poniatowski, compositore e cantante lirico (tenore), nominato nel 1840 direttore della locale Società Filarmonica (nata con il proposito di popolarizzare il "genere di musica da accademia o da sala [...] che in teatro non può sentirsi eseguita"), già autore delle assai gradite e più volte replicate *Imelda e Tancredi* (è dedicato a quest'ultima l'articolo di M. J. Leidesdorf nel n. 4 del 1840) e *Giovanna da Procida*. Molto apprezzati furono altresì due suoi familiari, anch'essi cantanti: la principessa Elisa e il principe Carlo. Cfr. "Teatro Standish. A Benefizio degli asili infantili Imelda e Tancredi. Poesia e musica del Principe Giuseppe Poniatowski", *Rivista Musicale di Firenze*, n. 4 (1840), 15; "Cronaca teatrale. Accademia", *Rivista Musicale di Firenze*, n. 22 (18 gennaio 1841), 90; "Stabat mater di Rossini eseguito in Firenze la sera del 14 marzo", *Rivista Musicale di Firenze*, n. 3 (1842), 9–11. Il nome di Chopin riappare fra i compositori compresi nei programmi di alcune importanti esibizioni concertistiche, come quella della quattordicenne Sofia Böhrer a Vienna, la quale eseguì, tra gli altri brani, alcuni studi di Chopin e Henselt. "Notizie diverse", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 7 (13 febbraio 1842), 28.

ritorneranno fra noi carichi d'oro e di gloria."[17] L'appartenenza di Chopin al novero dei più illustri pianisti dell'epoca (Benedict, Döhler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelssohn, Mèraux, Moschelès, Rosenhain, Thalberg, Wolf) viene sancita, nello stesso periodo, dalla notizia della pubblicazione dell'*Hexaméron* (1839), al quale Chopin aveva contribuito con la sesta variazione (*Largo*, nella tonalità di mi maggiore)[18], nonché dell'atteso *Méthode des Méthodes* di Fétis e Moscheles, edito l'anno successivo. L'annuncio di quest'ultima pubblicazione attraversa le maggiori riviste di cultura italiane, dove il *Metodo dei Metodi* viene salutato come un'opera "di un'assoluta necessità"[19], prossima a divenire "senza dubbio il vademecum de' sonatori di pianoforte"[20].

I primi contributi critici

Ascritto fra "i più celebri suonatori di Piano Forte dell'epoca presente"[21] — primi fra tutti Liszt, Döhler e Thalberg — è già chiaro anche alla critica italiana, all'inizio degli anni '40, che "Chopin batte una via meno popolare, ma assai più utile per l'arte"[22] e se ne segue l'attività concertistica attingendola alle cronache parigine, dove le sue composizioni risultano "tanto desiderate e predilette" quanto quelle di uno Henselt e di un Herz[23]. Il trionfale concerto dato da Chopin nel 1841 non sfugge a "Il Lucifero": "Il famoso pianista Chopin ha

---

[17] M... , "Che fa la musica in Italia e fuori", *Rivista Musicale di Firenze*, n. 15 (1 ottobre 1840), 59.

[18] "Novità musicali presso Ricordi & Comp.", *Gazzetta di Firenze*, n. 21 (16 febbraio 1839), 4. Si tratta probabilmente della prima comparsa del nome di Chopin in relazione al titolo di un brano di cui si dia il titolo. L'*Hexaméron*, ossia *MORCEAU de CONCERT / Grandes Variations de Bravure / POUR PIANO / Sur la Marche des Puritains de Bellini / COMPOSÉES / Pour le Concert de M. La Princesse Belgiojoso / PAR MM. / Liszt, Thalberg, Pixis / Henri Herz, Czerny et Chopin /* fu pubblicata per la prima volta da Giovanni Ricordi il quale, probabilmente per iniziativa della medesima mecenate, Cristina Trivulzio Barbiano di Belgioioso, mise in lavorazione l'opera il 22 dicembre 1838 e la pose in vendita all'inizio del 1839, precedendo così gli editori Haslinger (Vienna), Bernard Latte (Parigi) e Cramer & Co. (Londra). Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore", 96–98.

[19] "Novità musicali", *Rivista Musicale di Firenze*, n. 23 (febbraio 1841), 95.

[20] "Cose diverse", *Il Lucifero*, n. 45, (16 dicembre 1840), 364.

[21] "Novità musicali", *Rivista Musicale di Firenze*, n. 23, (febbraio 1841), 95.

[22] C., "Teodoro Dohler", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 9 (27 febbraio 1842), 35.

[23] I. G. ....d., "Massimiliano Giuseppe Leidesdorf", *Rivista Musicale di Firenze*, n. 6 (maggio 1841), 22. Si legge, poco più tardi, sulla "Gazzetta Musicale di Milano": "Certamente nessuno più di noi apprezza la meravigliosa forza, lo slancio e l'appassionata espressione dell'insuperabile Liszt, la finitezza, chiarezza ed imponenza di Thalberg, l'elegiaca poesia di Chopin,

dato un'Accademia il 26 aprile nelle gallerie di Pleyel. Grande ne fu il concorso, scelta l'adunanza, brillante l'esito"[24].

Come accennato poco sopra, a gettare le basi per la ricezione di Chopin in Italia è la pubblicazione, nella stampa italiana, di passi tratti da articoli e recensioni di concerti apparsi su importanti riviste musicali internazionali. Fra le prime dichiarazioni di una certa estensione vi sono i giudizi riportati su "La moda" nell'agosto del 1841, attinti dall' "Allgemeine Wiener Musik-Zeitung" del mese precedente:

> *Liszt*, *Thalberg* e *Chopin* formano il triumvirato del Clavicembalo. *Liszt* signoreggia il proprio istrumento con tutta la prepotenza di un despota; il *Thalberg* sa volteggiare le sue dita colla leggerezza dell'ali di zeffiro; *Chopin* si può dire che suona il piano-forte, nel vero senso della parola. Le forme eleganti di *Thalberg* seducono; *Liszt* assorda colla potenza fulminante; quando si sente *Chopin*, la mente prova un non so che di divino, per la poesia e per il profondo sentimento del suo modo sublime di eseguire. Questa è senza dubbio la ragione per cui *Chopin* non desta punto fra i suoi ammiratori strepitose salve d'applausi; egli parla all'anima ed agisce poco sui sensi. La maniera di suonare di *Chopin* ha qualche analogia colle donne parigine; non ha quel genere di beltà che trionfa a prima vista, ma a misura che l'impressione si prolunga, chi l'ascolta resta sedotto e rapito da una inesplicabile magia. La bellezza regolare si capisce e si analizza; se ne possono scomporre gli elementi; ma la mente e l'impressione di *Chopin* non possono comprendersi e sfuggono all'analisi[25].

Di altrettanta rilevanza per una comprensione delle prime dinamiche ricezionali italiane dell'opera di Chopin è la recensione, chiaramente attribuibile alla penna di Maurice Bourges per la "Revue et Gazette Musicale de Paris"[26], apparsa il mese successivo sulla "Gazzetta Musicale di Milano" e riferita all'esibizione del compositore presso il salotto di Pleyel il 21 febbraio 1842:

---

la magistrale profondità di Mendelssohn". I.C., "Accademia del pianista S. Golinelli", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 39 (1844), 162.

[24] I. C. R., "Rivista parigina (aprile e maggio)", *Il Lucifero*, n. 18, (9 giugno 1841), 147.

[25] "Varietà teatrali straniere", *La moda*, n. 67, (23 agosto 1841), 268. Da un confronto delle fonti risulta che il trafiletto qui riprodotto costituisce la traduzione in italiano del contributo siglato "Spiegel.", apparso sull' "Allgemeine Wiener Musik-Zeitung" n. 78 di giovedì 1 luglio 1841, nella rubrica *Musikalischer Salon*, sotto il titolo *Choppin*, a pagina 327. Si ripropongono i corsivi dell'autore, rispettati anche nell'edizione italiana.

[26] Cfr. [Maurice Bourges], "Soirée musicale de M. Chopin", *Revue et Gazette Musicale de Paris* IX, n. 9 (27 febbraio 1842), 82–83. Marie-Paul Rambeau, "Aspekty krytyki francuskiej o Chopinie i jego twórczości. Antologia", in: *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej). Antologia* [*Chopin nella critica musicale (fino alla Prima Guerra Mondiale). Antologia*], a c. di Irena Poniatowska (Warszawa: NIFC, 2011), 402–403.

> Liszt e Thalberg eccitano de' violenti trasporti; Chopin anch'esso ne produce, ma di un genere meno energico, meno abbagliante, a motivo ch'egli nel cuore fa vibrare delle corde più intime e delle emozioni più dolci. Il primo imperiosamente fassi ammirare; il secondo incanta colla imponente chiarezza; Chopin promove delle sensazioni che hanno un non so che di più concentrato, di più misterioso e di meno espansivo, ma non sono però meno deliziose.
> Le composizioni di questo raro artista hanno tutte fra loro una certa qual rassomiglianza di forme; il pensiero solo varia. Poeta e sopra tutto tenero, Chopin ha per iscopo di far dominare la poesia: eseguisce delle prodigiose difficoltà, ma giammai a danno della sua melodia che aggirasi sempre chiara e possente, eziandio fra il continuo succedersi di modulazioni le più ricercate.
> Nella sua accademia nelle sale del signor Pleyel, eseguì tre *mazurche*, genere di musica nazionale ch'egli si appropriò, facendosi notare siccome tipo; tre *studi* del suo secondo libro, un *preludio*, un *impromptu*, quattro notturni (fra cui l'incantevole in *re bemolle* ed il quattordicesimo) ed in fine la terza *ballata*, una delle più belle composizioni di Chopin. Nel felice intreccio de' periodi di quel pezzo altrettanto armonioso che cantabile, regna un caldo sentimento ed una straordinaria vitalità.[27]

Godette altresì di una certa diffusione in Italia, fra il 1845 e il 1846, un articolo di Hippolyte Fortoul dedicato alla musica in Germania[28], in cui vengono posti a confronto gli stili compositivi ed esecutivi di Liszt e Chopin, dei quali si afferma la comune formazione tedesca. "Liszt e Chopin rappresentano i due tipi fondamentali dell'Arte, i due attributi essenziali dell'umano ingegno; essi differiscono fra loro come Michelangiolo e Raffaello, come Cornelius e Owerbeck, come la forza e la grazia. Chopin si compiace nei fini e minuti ricami il cui contorno istesso è talvolta così fuggevole e sfumato ch'e' sembra indeciso; tuttavia egli procede vigorosamente [...] ei lavora con una scienza grandissima un tema ordinariamente semplice, ma non gli toglie mai col lavoro, anco ch'e' sia eccessivo, il carattere di semplicità. [...]" dichiara il critico francese, e conclude lapidarmente il paragone: "Liszt, a l'incontro, svelle e trascina tutto: egli è ad un tempo la folgore, il torrente e la tempesta". La valorizzazione dei due artisti per reciproca opposizione sarebbe stata di lì a poco declinata dai critici italiani in una riflessione a netto favore del compositore polacco, divenuta

[27] "Notizie varie straniere", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 13 (28 marzo 1842), 54. Il trafiletto riporta in apertura la dicitura "Parigi — *Rivista de' concerti* — Concerto di Chopin". Si rispettano i corsivi dell'autore.

[28] I. [Hippolyte] Fortoul, "La musica in Alemagna", *Il Cicerone delle Due Sicilie*, n. 32 (18 settembre 1845), 128 (una nota a piè di pagina informa che si tratta di un articolo precedentemente pubblicato sulla "Rivista di Firenze"); "La musica in Alemagna", *L'indicatore pisano*, n. 9 (30 marzo 1846), 34. L'autore è chiaramente Hippolyte Nicolas Honoré Fortoul, uomo politico, letterato e storico francese.

una costante nella ricezione chopiniana della seconda metà dell'Ottocento. Nel contesto di tali ragionamenti, gli articolisti danno prova di comprendere la profondità di concetto e d'espressione dell'opera di Chopin. In una recensione delle opere per pianoforte di Thalberg e Liszt recentemente edite a Milano, Isidoro Cambiasi rileva: "Da tutto questo vorremmo che Thalberg e Liszt deducessero esser di assoluta necessità ricondurre la musica di pianoforte ad un genere in cui l'invenzione possa signoreggiare, lo stile e la fattura possan valere, ed in cui il meccanismo più non sia lo scopo dell'arte, ma bensì il mezzo. — Chopin, che non tardò a comprendere una così savia massima, meritossi il titolo di pianista-compositore eccezionale"[29].

È altresì sul finire della prima metà del secolo che si affaccia nella critica musicale italiana la visione di Chopin quale compositore-poeta[30], di cui si comincia ad apprezzare l'aura malinconica, attribuita alla nostalgia per la patria. Accade così di veder espresso particolare gradimento per l'interpretazione di un pianista che riesce a rendere "i pianti generosi dell'esule di Chopin"[31]. Isidoro Cambiasi, critico della "Gazzetta Musicale di Milano", vedendo anch'egli in Chopin un "eccezionale [...], caldo propagatore del genere enarmonico e dell'intima poesia sul pianoforte"[32], rileverà forse per primo, di lì a poco, la comprensibiltà della sua musica pressoché esclusivamente da parte degli animi più sensibili: "la sua seconda sonata, Op. 58, ha magiche attrattive per le persone sensitive ed intelligenti"[33].

---

[29] I.C. [Isidoro Cambiasi], "Bibliografia musicale. A.) Opere di Thalberg e Liszt recentemente in Milano pubblicate", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 26 (26 giugno 1842), 119.

[30] Nel 1845 i pianisti straordinari sono tantissimi, al punto che la redazione dello stesso periodico ritiene opportuno riprodurre la caratterizzazione metaforica proposta dalla scrittrice Delphine Gay de Girardin sul "Ménéstrel" (con lo pseudonimo di Visconte Charles de Delaunay): "Thalberg è un re, / Liszt un profeta, / Chopin un poeta, / La signora Pleyel una sibilla, / Dohler un pianista, / Leopoldo Meyer un oragano, / Kalkbrenner un menestrello, / Enrico Herz un avvocato." Anonimo, "I pianisti celebri contemporanei", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 17 (27 aprile 1845), 75.

[31] Epifanio Fagnani, "Il pianista F. [Francesco] Ferraris. Brani di lettera diretta a Michele Sartorio", *La moda*, n. 5 (10 gennaio 1842), 11.

[32] I. Cambiasi, "Enrico Herz. Schizzo biografico preceduto da brevi cenni sopra i pianisti", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 22 (1 giugno 1845), 94.

[33] Is. Cambiasi, "Annunzii musicali con osservazioni", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 44 (2 novembre 1845), 187. La riflessione sulla Sonata op. 58 di Chopin è espressa nel trafiletto dedicato a brani di Rudolph Heinrich Willmers.

Origini della riflessione critica italiana

Con l'uscita di due fascicoli consecutivi della "Gazzetta Musicale di Milano", nel luglio del 1845, si assiste alla comparsa del primo contributo italiano di un rilevante spessore critico[34]. L'articolo in due puntate pubblicato su queste colonne sotto il titolo *Federigo Chopin. Pensieri d'un vecchio dilettante* e siglato con le iniziali "T-li." si deve probabilmente alla penna di Giuseppe Torelli. Lo sguardo critico qui espresso con una punta di sapiente ironia desta stupore per la calzante interpretazione che in esso si dà dell'opera di Chopin, "forse l'autore più originale di questo secolo"[35]. Nella prima parte del suo contributo, l'articolista pone in rilievo l'assoluta originalità dell'opera chopiniana e l'universalità del messaggio ad essa sotteso:

> Quest'illustre polacco (m'ero dimenticato di dirvi ch'è polacco) s'è fatto illustre di per sé; ei non dipende né da Clementi, né da Hummel, né da Beethoven, né da Mocheles, né da Herz: la vena di dove egli deriva l'onda del canto (a poco a poco mi tuffo nella poesia) era intatta e vergine: egli fu il primo a farla scaturire. La frase di Chopin ha un non so che di schietto, di teutonico dirò, che al primo udirla fa meraviglia [...]. Talora Chopin ricorda il Schubert, ma con più schiettezza e decisione; tal'altra ricorda il Liszt

[34] T-li., "Federigo Chopin. Pensieri d'un vecchio dilettante", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 28 (13 luglio 1845), 121 e n. 29 (20 luglio 1845), 123. Posto all'attenzione del mondo accademico da Giuliana Gualandi attraverso la sua tesi di laurea e un contributo pubblicato su "Quadrivium", l'articolo di Torelli ha incontrato l'entusiasmo dell'illustre musicologo polacco Michal Bristiger, che ne ha pubblicato un'eccellente versione in lingua polacca. Sia la Gualandi che Bristiger ritengono plausibile l'ipotesi che le iniziali T-li. celino l'identità del Dott. Pietro Lichtenthal (1780–1853), ma mutano graficamente dette iniziali in "T.Li" e "T-Li". Cfr. Giuliana Gualandi, "La critica ottocentesca in Italia sull'opera di F. Chopin" (tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Magistero, Corso di Laurea in Materie Letterarie, promotore: Prof. Giuseppe Vecchi, 1975/76); Giuliana Gualandi, "La "Gazzetta musicale di Milano" e Chopin: alcune voci critiche vivente il compositore", 253–264; T.Li [Pietro Lichtenthal], "Fryderyk Chopin. Rozważania starego dyletanta", in: *Pagine 5. Polsko-włoskie materiały muzyczne / Argomenti musicali polacco-italiani*, a c. di Michał Bristiger e Jerzy Stankiewicz (Kraków-Warszawa: PWM, 1989), 115–120. Fra le ripubblicazioni: T-Li [Pietro Lichtenthal], "Fryderyk Chopin — rozważania starego dyletanta" in: Michał Bristiger, *Transkrypcje* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2010), 379–389. Nel presente contributo, visto non da ultimo l'uso della minuscola dopo il trattino, si dà credito all'ipotesi più recente, formulata da Francesca Perruccio, secondo cui la paternità dell'articolo è da attribuirsi piuttosto a Giuseppe Torelli, annoverato da Andrea Della Corte tra i partecipanti alla "Gazzetta Musicale di Milano" nel periodo in questione. Francesca Perruccio, "La fortuna di Chopin in Italia. Dalla «Gazzetta Musicale di Milano» (1842–1902)", 27. Cfr. Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici* (Torino: UTET, 1961), 458.

[35] Per una considerazione delle riflessioni torelliane nel contesto della critica musicale del tempo: Francesca Perruccio, ibid.: 24–39.

> con più semplicità ed eleganza. Soave, mesto, e terribile ad un tempo egli, tuttoché paja poco curarsi delle leccature tecniche, e delle scolastiche discipline, è sempre regolare: dieppiù in quasi tutte le sue composizioni, sebbene intendano all'espressione di diversi pensieri, una è l'impronta, uno il tipo.[36]

La riflessione di Torelli tocca altresì la natura del sentimento malinconico chopiniano, osservandone la rilevanza all'interno del repertorio compositivo recensito: "La corda ch'è più tocca è quella della malinconia. […] Deliziosi ne sono gli arcani, eleganti ne sono i gemiti", ma subito aggiunge, a scanso di fraintendimenti e nell'atto di apprezzare la peculiare, straordinaria ricchezza delle sonorità chopiniane, tale da far pensare ad una tavolozza orchestrale e strettamente connessa ad una poetica della tessitura e della forma:

> Chopin nell'abituale sua tranquillità e compostezza è forte: ei non solo adopra il lontano flauto, e la sommessa viola, ma da' suoi tasti ti trae la clamitante tromba, ed il timpano guerriero... Che lucidità di concetto! Che purezza di colorito, che maestà ineffabile, che gioja mesta in quelle mazurche, in que' canti antichi che ti trasportano su monti favolosi, ad epoche sognate, nel regno delle tradizioni settentrionali! Che grazia poetica, che solennissima mestizia in que' notturni, ove alla semplice ballata tien dietro un rimescolamento, un rabbuffo di profonde e nuove armonie, ove dal Cielo stellato sei trascinato in oscuri abissi!.[37]

Nella seconda puntata del suo articolo, Torelli passa in rassegna alcuni generi e brani. Nella *Mazurca in mi minore* op. 41 egli ode una "melodia al primo aspetto bizzarra ma che tosto si stende lene lene diffondendo pensieri inattesi, nuovi, consolanti, or con una nota trovata Dio sa dove, or con accordi di non mai udita eleganza, or con dissonanze da sdilinquirne", fin quando, a fine brano, gli aggettivi *vezzoso* e *severo* paiono convenire. La *Mazurka in sol maggiore* op. 50 è definita "una delle più belle creazioni musicali pel pianoforte", e agli stessi vertici dell'originalità chopiniana viene posto l'*Improvviso in la bemolle maggiore* op. 29. Degli *Studi* è apprezzata l'onnipresente "tinta di grazia e buon gusto melodico naturali dell'autore" nonché l'uso del pedale: "Egli ne' suoi suoni così soavi e legati, se non primo, fu certo uno di quelli che meglio badi all'impasto, alla mistione melodica. Il Chopin sa adoprar così felicemente i pedali da trar suoni continuati anche quando la mano trasvola e corre, e riempie in certo qual modo tutta la lunghezza della tastiera, qui di canto e là di accompagnamento, e più in là di abbellimenti, senza che ne risulti confusione."

---

[36] T-li., "Federigo Chopin. Pensieri d'un vecchio dilettante", 121.

[37] Ibidem.

Nell'opera di Chopin è riscontrata altresì l'apparente facilità di esecuzione di alcuni brani, di cui si segnala subito l'indispensabile concomitanza con la "verace traduzione psicologica delle idee dell'autore" per una buona interpretazione del pezzo — come nel *Notturno in fa maggiore* op. 15. Anche in questa parte del suo contributo Torelli tenta un'esplicazione dell'originalità di Chopin ricorrendo alla metafora:

> Alla forza e profondità alemanna vedete unita la facilità meridionale; alla eleganza brillante vedete far velo tenue il simbolo di un amore etereo e queto... ed a tutto ciò il Chopin accoppia un fraseggiare tutto suo, beve in un fiume di idee non mai disviluppate, ha una guisa di esporle tipica, tutta personale. […] Chopin è il vero poeta musicale. Senza addarsene, ha istituito non colla testa ma col cuore una scuola originale di musica.[38]

I "pensieri del dilettante" Torelli e le riflessioni dei primi critici italiani, anch'esse dettate generalmente da uno sguardo acuto e intuitivo poco inclini alla speculazione, avrebbero influenzato la migliore ricezione italiana dei successivi vent'anni. Nonostante fosse già trascorso un intero decennio di ricezione chopiniana sulla francese "Revue et Gazette Musicale", gli assunti di Torelli e degli articolisti suoi contemporanei manifestano chiaramente tratti inconsueti. Alla stregua di un Fétis, essi apprezzano la ricchezza di idee e l'aspetto particolare della melodia di Chopin nonché la "bizzarria" stilistica della sua opera — ritenuta priva di un'evoluzione stilistica — come si leggeva sulle testate francesi di fine anni '30. Non trovano invece terreno fertile nella critica italiana, per almeno un trentennio, l'idea che il suo 'suonare troppo piano' potesse essere un difetto delle esibizioni del compositore polacco, intuitivamente associato, invece, all'ottenimento delle sonorità più consone alla sua poetica, né la convinzione della morbosità della sua musica espressa da Barbedette. Ha rilevato Giuliana Gualandi: "In Italia, [...] ove gli echi romantici hanno risuonato con propri connotati, il soggettivismo e l'introspezione psicologica di Chopin hanno trovato la più piena e totale comprensione"[39]. Per delle considerazioni approfondite sulla natura delle intuizioni armoniche chopiniane si dovrà attendere il secondo dopoguerra. Secondo un atteggiamento naturale nella patria del belcanto, si sarebbe prestato ancora a lungo maggior riguardo alla melodia, a scapito di un apprezzamento delle intuizioni armoniche. Scrive

[38] T-li., "Federigo Chopin. Pensieri d'un vecchio dilettante", 123.

[39] Gualandi, "La "Gazzetta Musicale di Milano" e Chopin: alcune voci critiche vivente il compositore", 259.

Carlo Andrea Gambini nel 1851, in riferimento alle scelte operate dal compositore nei primi due movimenti della *Sonata* op. 4: "[Chopin], troppo invaghito delle armoniche combinazioni" ha "intieramente trascurato la melodia [...] per cui temiamo che all'esecuzione questi due pezzi debbano apparire monotoni e troppo irrequietamente modulanti"[40].

Negli anni '50 dell'Ottocento l'aura di elitarietà in cui è avvolta la musica chopiniana, connessa alla complessità di concetto informata ora anche dall'intraducibile *żal*, cresce in maniera direttamente proporzionale al diffondersi della monografia di Franz Liszt[41], degli scritti della Sand, poi dalla comparsa dei primi grandi studi in lingua francese, tedesca e inglese, ampiamente sfruttati dai critici e dai monografisti italiani. La consapevolezza della difficoltà interpretativa del repertorio chopiniano determina la non rara rinuncia alla sua esecuzione comportandone una momentanea impopolarità, certo indotta altresì dal dilagare dell'ideale del *Gesamtkunstwerk* e dei sentimenti nazionalistici incorporati nel melodramma verdiano e nel repertorio vocale cameristico. Lamenta nel 1858 Giulio Cottrau: "niuno per anco si azzarda a suonare Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, come se fossero compositori incomprensibili o non suscettivi d'essere fra noi gustati ed apprezzati!"[42]. Tale constatazione confermerebbe anche l'ipotesi di Belotti, secondo cui nel decennio successivo alla morte di Chopin si sarebbe registrata una diminuzione delle vendite di suoi brani[43].

Negli anni '60 emerge all'attenzione della critica italiana la questione della polonità della musica di Chopin. Filippi dedica forse per primo un'apposita trattazione all'argomento:

> Chopin non esisterebbe senza la Polonia, e tutta la potenza subbiettiva del suo genio individuale non avrebbe avuta base solida e, direi quasi, dei contorni marcati, se non avesse avuto per aiuto e per forza irresistibile d'estrinsecare l'obiettività della patria. [...] Tutto il mondo morale, tutte le idee e sentimenti musicali che costituivano il genio

[40] C.A.G. [Carlo Andrea Gambini], "F. Chopin, Grande Suonata per pianoforte op. 4", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 33 (17 agosto 1851), 153.

[41] La prima edizione in lingua italiana della monografia lisztiana fu quella apparsa sulla "Gazzetta Musicale di Milano" in 17 puntate (Franz Liszt, *Frédéric Chopin*, febbraio-dicembre 1851), ciascuna delle quali edita a breve dopo l'uscita sulla *France musicale*, dunque prima dell'edizione monografica intitolata *F. Chopin* (M. Escudier, 1852).

[42] Giulio Cottrau, "Considerazioni sullo stato presente della musica", *Gazzetta Musicale di Napoli*, n. 38 (23 settembre 1858), 242.

[43] Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore", 110–111.

> interiore di Chopin, per muoversi e prorompere in meravigliosa ed assidua attività ebbero d'uopo dell'elemento nazionale e patriottico. Studiando ed eseguendo Chopin non bisogna mai dimenticare questo vero, poiché certe indeterminatezze di ritmo e di tonalità sono sempre una conseguenza del carattere locale nazionale polacco, ch'esiste in tutta la sua musica o latente o palese. Palese specialmente nelle Mazurche e nelle Polonaises[44].

Il pensiero di Filippi non è lontano da quello lisztiano, secondo cui il coraggio e la veemenza del popolo polacco hanno trovato la massima espressione nell'audacia delle dissonanze e nella singolarità delle armonie chopiniane[45]. L'elemento patriottico insito nella musica di Chopin viene peculiarmente assemblato all'espressione malinconica e considerato di primo piano nel conferimento di un'assoluta originalità alle opere del maestro. La malinconia che informa l'opera chopiniana non viene pertanto recepita inizialmente come il sintomo di una rinuncia ad agire, di un richiudersi in se stesso, bensì come uno stato d'animo reazionario. Un aspetto, questo, rivalutato specialmente in concomitanza con gli ultimi moti risorgimentali.

L'opera di Chopin fra risonanza, esecuzione e trascrizione

Certamente in conseguenza del diffondersi di un gusto orientato ai modi stilistici del compositore polacco e della domanda in rialzo delle edizioni di suoi brani, fiorisce nell'ultimo trentennio dell'Ottocento una copiosa letteratura musicale ad essi ispirata, i cui prodromi risalgono agli anni '40 — come testimoniato, a titolo esemplificativo, dai *Tre pezzi caratteristici* (*Il desiderio*, *La speranza*, *La malinconia*) di Antonio Fanna (1841), e *Souvenir de Chopin: mazurka per piano* op. 63 di Adolfo Fumagalli (1851)[46]. Di lì a pochi anni, il pia-

---

[44] Filippi, "Bibliografia. L'arte antica e moderna. Scelta di composizioni per pianoforte, Volume X. Chopin. (Milano — Dallo Stabilimento Ricordi)", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 13 (24 giugno 1866), 98–99.

[45] [Franz Liszt], *Revue et Gazette Musicale de Paris* VIII, n. 31 (2 maggio 1841), 245–246, nell'antologia in appendice a: Marie-Paul Rambeau, "Aspekty krytyki francuskiej o Chopinie i jego twórczości. Antologia" ["Aspetti della critica francese riguardante Chopin e la sua opera"], 399.

[46] Antonio Fanna, *Tre pezzi caratteristici per pianoforte: N.1 Il desiderio*, *N.2 La speranza*, *N.3 La malinconia*) (Giovanni Ricordi, 1841), Adolfo Fumagalli, *Souvenir de Chopin: mazurka per piano-forte* op. 63 (Giovanni Canti, 1851 circa), Giovanni Poppi, *Rimembranza di Chopin: mazurka malinconica per pianoforte* op. 10 (Tito di G. Ricordi, 1855 circa), Giuseppe Mariani, *Omaggio a Chopin: valzer per pianoforte* (G. Ricordi & C., 1889), Ernesto Rivela, *A la Chopin: tempo di Mazurka per Pianoforte* (G. Ricordi & C., 1896), Luigi Stefano Giarda, *Nocturne à la*

nista e compositore Giovanni Rinaldi, autore di *Venti Sfumature* op. 68 (1877), sarà acclamato «lo Chopin italiano»[47]. All'uscita di brani di Chopin in ristampa economica[48] sarebbe seguito un altro avvenimento di grande importanza nella storia delle edizioni chopiniane: la pubblicazione della prima *opera omnia*, ovvero della quasi totalità del repertorio compositivo, da parte di Francesco Lucca (marzo-ottobre 1862, 81 fascicoli), subito dopo la medesima iniziativa perseguita da Wessel, Richault e Schonenberger[49].

Nello stesso periodo l'opera di Chopin raggiunge il pubblico italiano nelle interpretazioni di straordinario pregio dei grandi pianisti del tempo, fra i quali Stefano Golinelli ed Eliza Peruzzi. Il critico francese Gustave Chouquet scriverà al Niecks: "Questa virtuosa non aveva meno talento della principessa Marcelina Czartoryska. Io l'ho ascoltata a Firenze nel 1852 e vi posso assicurare che suonava Chopin nel più puro stile e con tutti i passaggi inediti (*traits*) del maestro"[50]. Seguono le esibizioni di Hans von Bülow ed Anton Rubinstein, Edmund Neupert ed Henry Ketten. Il 19 aprile 1896, presso il Teatro Carignano di Torino, il tredicenne Alfredo Casella saluta i propri connazionali prima di partire alla volta di Parigi scegliendo di eseguire, fra gli altri brani, gli *Studi* op. 10 n. 5 e op. 25 n. 6. Milano, Napoli, Bologna, Roma e Firenze sono i principali centri di divulgazione del repertorio chopiniano, compreso nei programmi dei numerosi circoli[51] e delle fiorenti società di concerti. Scriveva

Chopin op. 48 n. 6 (Carish & Janichen, 1905). Fra i brani risalenti al primo trentennio del Novecento di cui si ha notizia: Francesco Paolo Frontini, *Souvenir de Chopin* (Carisch, 1908), Giuseppina Pasculli, *Omaggio a Chopin: Mazurka-capriccio per pianoforte* (A. Forlivesi e C., 1912), Alfredo Casella, *Deux contrastes. "Hommage à Chopin"* op. 31 (J. & W. Chester, 1919), Paolo Chimeri, *Alla Chopin: tempo di mazurka* (A. & G. Carisch & C., 1933), Mario Castelnuovo-Tedesco, *Tre madrigali di Petrarca-Chopin* op. 74/2 (Ricordi, 1934).

[47] Lidia Carbonato, "Un precursore italiano dell'impressionismo musicale. Giovanni Rinaldi", *La rassegna musicale* XIV, n. 12 (dicembre 1941), 453–461. Cfr. Silvia del Zoppo, "Echoes of Chopin's piano music in Milan between 1850 and 1880", in: *The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century*, a c. di Kamila Stępień-Kutera (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2017), 205.

[48] La presenza di ristampe economiche sul mercato italiano è documentata almeno a partire dagli anni '50. Cfr. "Gazzetta Musicale di Napoli", n. 19 (12 maggio 1855), 152.

[49] Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore", 84–85.

[50] Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, a c. di Costantino Mastroprimiano, traduzione: Enrico Maria Polimanti (Roma: Casa Editrice Astrolabio, 2010), 279.

[51] Per rendere un'idea dei brani di Chopin compresi nei programmi dell'epoca non rientranti nel repertorio delle grandi personalità concertistiche, si menzionano un saggio e un concerto, entrambi monografici, tenutisi a Napoli presso la Sala del Circolo Romaniello (Rione

Ippolito Valetta su "Nuova antologia" nel gennaio del 1906: "Una volta la Società del Quartetto di Milano era quasi unica a patrocinare le regolari esecuzioni di musica classica anche orchestrale; poi ne sorsero a Napoli, a Torino, a Firenze, a Bologna: presentemente le organizzazioni di questa natura sono numerose e non si contano più. E spesso, come a Venezia, tanta è la ressa degli iscritti che i concerti si devono fare due volte onde tutti i soci possano assistervi." E citando alcuni dei maggiori interpreti dell'epoca impegnati nella divulgazione di lavori ancora poco noti al pubblico: "Come Rossomandi a Napoli anni addietro, il Gullì a Roma ed altri, ha avuto questo coraggio la stagione scorsa il Bruno Mugellini a Bologna e l'avrà ancora adesso presentando sei concerti, per lo più domenicali, dal 21 gennaio a fine aprile, altrettanti programmi molto rilevanti nei quali s'alterneranno nomi carissimi all'arte"[52].

Amedeo 26). Il primo vide la partecipazione degli allievi di Oscar Palermi (18 giugno 1893). Furono allora eseguiti: la *Mazurka in si bemole maggiore* op. 7 n. 1 in versione per due pianoforti a 8 mani (Ida Giliberti, Elisa Wasteville, Giuseppina Ricciardi, Emma Contestabile), la *Fantaisie-Impromptu in do diesis minore* op. 66 (Maria Maccarone), il *Valzer in re bemolle maggiore* op. 64 n. 1 in versione per due pianoforti a 8 mani (Contestabile, Watteville, Giliberti, Letizia Fiorillo), la *Polacca in do minore* op. 40 n. 2, lo *Studio in do minore* op. 25 n. 12 (Vincenzo Romaniello), il *Notturno in mi bemolle maggiore* op. 9 n. 2, il *Valzer in la bemolle maggiore* op. 34 n. 1 (Franzè), la *Ballata in la bemolle maggiore* op. 47 (Adele Lanzetta), il *Preludio in re bemolle maggiore* op. 28 n. 15, lo *Scherzo in si bemolle minore* op. 31 (Concettina Afeltro), il *Rondò in do maggiore* op. 73 in versione per due pianoforti (Giulia Romaniello, Lanzetta). Vitale Fano, "Il pianoforte e la sua storia nell'Italia post-unitaria" (tesi di dottorato, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica dell'Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato di Ricerca in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, XXI ciclo, Supervisore: Ch.mo Prof. Sergio Durante, 2009/2010), 207. Il recital del giovane debuttante Carlo Ronchi, allievo di Florestano Rossomandi presso il Conservatorio di Napoli, svoltosi l'11 dicembre 1898, comprese invece la *Sonata in si bemolle minore* op. 35 ("che è fra le più belle ed alte manifestazioni del dolore"), i *Preludi in fa diesis minore* op. 45 e *do diesis minore* op. 28 n. 8, lo *Studio in la minore* op. 25 ("che [il pianista] dovette ripetere"), le *Mazurche in sol diesis minore* op. 33 e *Re bemolle maggiore* op. 30, il *Valzer in la bemolle maggiore* op. 64, il *Notturno in do minore* op. 48 n. 1, la *Polacca in la bemolle maggiore* op. 53, l'*Improvviso in fa diesis maggiore* op. 36 e lo *Scherzo in si minore* op. 20. Acuto, "Corrispondenze. Napoli, 16 dicembre (ritardata)", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 52 (29 dicembre 1898), 758. Annuncio dello stesso concerto: Acuto, "Corrispondenze. Napoli 14 novembre", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 46 (17 novembre 1898), 665.

[52] Ippolito Valetta, "Rassegna musicale", *Nuova antologia*, n. 41 (1 gennaio 1906), 159. Cit. in: Carlo Lo Presti, "I Concerti Mugellini e la vita musicale all'inizio del Novecento", *Rivista Italiana di Musicologia*, n. 49 (2014), 85. I Concerti Mugellini del 1904 e 1906 ebbero in programma le seguenti composizioni di Chopin: il *Notturno in si maggiore* op. 62 n. 1 (31 gennaio 1904, Concerto Secondo; pianista: Filippo Ivaldi), l'*Allegro maestoso* dal *Concerto in mi minore* (6 marzo 1904, Concerto Terzo; pianista: Bruno Mugellini, orchestra diretta da

A destare l'interesse della critica nell'ultimo trentennio dell'Ottocento sono altresì la modalità di esecuzione del rubato nonché la resa del tocco e del carattere della melodia chopiniani. Il concetto di rubato chopiniano resta tuttavia privo di una chiara definizione, e non manca chi veda in Chopin "l'inventore del così detto *tempo rubato*", ritenendo tale aspetto della sua musica sostanzialmente legato alle "segrete intenzioni, impercettibili mutazioni di movimento, d'intensità, di colore", alle "inafferrabili sfumature che, malgrado l'abbondanza di segni, di legature, di indicazioni, non si trovano né possono trovarsi fermate nelle cinque diritte ed impassibili linee del rigo"[53]. La redazione di "Musica e Musicisti" del 1904[54], dando riscontro ad un giovane lettore che chiedeva spiegazioni per una corretta esecuzione del rubato chopiniano, afferma che esso non può essere insegnato ma soltanto "intuito", "sentito", trattandosi di un elemento giacente nelle regioni più remote dello stile del compositore. Esso "erompe dal di lui stesso sentimento determinando ne' suoi ritmi quanto in pittura è suscitato dal chiaroscuro fra le *nuances* della tavolozza." Di lì a poco Francesco Spasari avrebbe definito Chopin il "Perugino della melodia", senz'altro in virtù di certe indeterminatezze d'espressione, della ricca gamma di colori impreziosita da raffinati chiaroscuri tali da conferire alle composizioni tratti di eleganza e purezza affini all'arte del celebre pittore rinascimentale. La redazione di "Musica e Musicisti" segnala la presenza dei "primi indizi" del rubato nella *Fantasia cromatica* di Bach, nel *Trio in si bemolle maggiore* op. 97 e nelle *Sonate* di Beethoven (specialmente nell'*adagio* dell'op. 106) nonché in "quasi tutto Chopin", come nelle misure 9–14 della *Polacca in do diesis minore* op. 26, nel periodo centrale del *Notturno in la bemolle maggiore* op. 32 n. 2 e nell'*Impromptu in la bemolle maggiore* op. 29. Avverte inoltre di tener bene a mente che "la misura, il ritmo sono, devono essere sempre l'anima nella musica. Né il *rubato* lede questo principio". Resta ad ogni modo appurato che il rubato rappresenta "la maggior difficoltà tecnico-estetica che presenti l'esecuzione dello Chopin"[55] accanto agli abbellimenti, nei quali egli è "inarrivabile": "insupera-

Ottorino Respighi), *Studi* op. 25 n. 3, 5, 6, 9, 11, 12 (29 aprile 1906, Concerto Quinto; pianista: Ferruccio B. Busoni), *Barcarola*, *Polonaise* (3 maggio 1906, Concerto Sesto; pianista: Ferruccio Busoni). Ibidem: 149–150, 153–154.

[53] Arnaldo Bonaventura, "Chopiniana", *Il Puffino dell'Adriatico*, n. 6 (28 marzo 1897), 1–2.

[54] "Corrispondenza intima", *Musica e Musicisti*, n. 10 (ottobre 1904), 646.

[55] Carlo Cordara, "Gli esecutori di Chopin", *Il Marzocco*, n. 9 (28 febbraio 1909), 2.

bili sono i suoi passaggi di grazia che richiedono quella speciale delicatezza di tocco, quella finezza d'esecuzione che egli [...] possedeva al massimo grado"[56].

La reputazione dell'opera di Chopin come di un repertorio straordinariamente impegnativo e selettivo sotto l'aspetto delle capacità sensibili e interpretative degli esecutori non impedisce tuttavia la sua diffusione in ambito privato, dilettantistico. "Tutti i pianisti dilettanti strimpellano un paio dei suoi walzers e mazurke, qualche notturno e quasi sempre male, perché l'esecuzione delle opere di Chopin, anche delle minori, pretende oltre una tecnica sviluppata e sicura, un'intelligenza speciale, un tocco delicato assai difficile a raggiungersi per poter ben cantare, ed una libertà di ritmo, che nulla ha da fare con quello che solitamente si dice tempo rubato"[57] dichiara Alfredo Untersteiner nel 1909.

Sul finire dell'800, l'ormai vera e propria moda musicale scaturita dall'opera chopiniana sfocia in un folto repertorio di trascrizioni e variazioni. Il primo genere è praticato, fra gli altri, da compositori di spicco quali Giovanni Sgambati, Augusto Rotoli e Giuseppe Martucci[58]. Gli esiti più alti e duraturi nell'ambito delle variazioni su brani di Chopin saranno conseguiti al volgere del secolo, raggiungendo l'apice nell'opera di Ferruccio Busoni[59]. All'inizio del nuovo secolo godranno di un'ampia diffusione e notorietà le trascrizioni della *Polacca in la bemolle maggiore* per orchestra sinfonica e per banda realizzate rispettivamente da Luigi Mancinelli e Alessandro Vessella,

---

[56] Ibidem.

[57] Alfredo Untesteiner, "Federico Chopin, nel primo centenario della nascita. L'opera", *Il Marzocco*, n. 9 (28 febbraio 1909), 1.

[58] Si considerino le trascrizioni per voce e pianoforte di alcuni notturni di Chopin effettuate da Guido Papini su parole di Thomas Moore, Edward Bulwer-Lytton ed Edward Cross (F. Lucca, 1880 circa); Augusto Rotoli, *Un notturno di Chopin: parafrasi per canto / di Augusto Rotoli; parole di Enrico Panzacchi* op. 55 (G. Ricordi & C., 1882); Giuseppe Martucci, *Preludio di Chopin per violoncello e pianoforte* (F. Lucca, 1888 circa); Giovanni Sgambati, *Canzone lituana per pianoforte* (Schott, 1893); Giuseppe Gariboldi, *3 Valzer di Chopin: riduzione di G. Gariboldi per pianoforte e flauto concertanti* op. 34 (F. Lucca, b.d.). Frequenti furono altresì i casi di adattamento delle trascrizioni presenti sul mercato per ulteriori strumenti, approntate in vista di saggi e concerti. Un esempio di tale prassi proviene dall'esecuzione, presso il Circolo Mandolinistico di Lecce, di *Un notturno di Chopin* op. 55 di Augusto Rotoli in versione per canto e mandolino nonché della *Tarantella in la bemolle maggiore* e della *Polacca in fa diesis minore* per mandolino solo nell'ambito di una serata artistica tenutasi il 18 giugno 1898. Cfr. *Il Propugnatore* [Giornale politico-sociale-amministrativo-letterario], n. 23 (1898), 3.

[59] Mario Tarenghi, *Variazioni per due pianoforti sul ventesimo preludio di F.Chopin* op. 68 (G. Ricordi & C., 1917), Ferruccio Busoni, *Variationen und Fuge in freier Form über Fr. Chopins c-moll Präludium op. 28* op. 22 (Breitkopf & Härtel, 1885).

nonché di due *Studi* (in mi minore e in si minore op. 25) da parte di Mancinelli. La critica non tarderà tuttavia ad esprimere il proprio disappunto in merito a qualsiasi adattamento dell'opera chopiniana ad altro organico strumentale: "*Noli me tangere*, sembra porti scritta ogni pagina del musicista polacco, malgrado l'enfatica profezia di George Sand sul grande successo che avrebbe avuto la produzione chopininana il giorno che fosse stata strumentata"[60] afferma, fra gli altri, il primo biografo italiano di Chopin — Ippolito Valetta[61]. Ad incalzare la reazione dei critici, opposta a quella entusiastica del pubblico, **è** comunque la rappresentazione dell'opera *Chopin* di Giacomo Orefice, la cui prèmiere ha luogo al Teatro Lirico di Milano il 25 novembre 1901. Annunciata come "una sfacciata usurpazione del prodotto dell'altrui ingegno"[62], avrebbe incontrato la replica tempestiva della "Gazzetta Musicale di Milano": "Al Lirico, lunedì scorso, andò in scena l'opera *Orefice* del maestro Chopin..., o meglio l'opera *Chopin* del maestro Orefice: è un *lapsus calami*... ma fa tutt'uno. […] Speriamo che un simile genere di lavoro rimanga un isolato ed unico tentativo."[63] All'indomani di una replica del 1903 si legge: "questo entusiasmo del pubblico genovese è alquanto esagerato, se si pensa che in tutti gli altri teatri d'Italia questa profanazione compiuta dell'Orefice, della musica di Chopin, raffazzonandola con musica propria, è stata giudicata non certo favorevolmente"[64]. A distanza di pochi anni l'Untersteiner avrebbe tuttavia affermato, sul numero speciale de "Il Marzocco" edito nel centenario della nascita di Chopin: "la sua qualità principale [della musica chopiniana] è la ricchezza melodica inesauribile,

---

[60] Ippolito Valletta [Valetta], *Fryderyk Chopin* (Genova: I Dioscuri, 1990), 421. Il volume citato nella presente nota è una ristampa, priva di prefazione, del libro: Ippolito Valetta, *Chopin. La vita — Le opere* (Torino: Fratelli Bocca, 1910).

[61] Giuseppe Ippolito Alessandro Desiderato Pio Maria Franchi-Verney Conte della Valetta, il quale firmò i propri articoli come Ippolito Valetta e figura nelle varie riedizioni della sua monografia chopiniana sotto le varianti onomastiche e antroponomiche di Ippolito Valletta, Ippolito Valetta o Alessandro Franchi-Verney.

[62] "A proposito di un'opera... nuova! (tema con variazioni legali)", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 46 (14 novembre 1901), 640.

[63] "Rivista milanese. Mercoledì 27 novembre", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 48 (28 novembre 1901), 671.

[64] l. n. m., "Lirica", *Cronache musicali*, n. 7 (18 febbraio 1903), 3. Pochi anni più tardi, il giudizio dell'opera di Orefice come di un "sacrilegio" sarebbe stata condivisa da Arthur Pougin nella rubrica "Semaine théatrale" del *Le Ménestrel*, 18 giugno (1905), 195–196.

tanto che Giacomo Orefice colle sue ispirazioni scrisse un'opera, che avrebbe meritato miglior sorte di quella che ebbe"[65].

Di musica in poesia e viceversa

Tipico dell'ultimo ventennio dell'800 è il diffondersi di una copiosissima produzione di componimenti in versi e in prosa ispirati alla musica di Chopin, apparsi su svariate riviste di cultura. Perpetuata specialmente nelle conferenze-concerto a cavallo fra i due secoli (si vedano gli interventi di Marvasi, del 1899 e di Spasari, del 1910)[66] e nei lavori monografici, ma anche nella stampa, in concomitanza con un ormai abituale accostamento tra la sensibilità e l'arte chopiniana e quella di alcuni illustri poeti italiani (primi fra tutti Giacomo Leopardi, Dante Alighieri ed Ugo Foscolo), tale letteratura avrebbe preso il sopravvento dando luogo ai *topoi* (effeminatezza, espressione malata) che andarono provvisoriamente a colmare il senso dell'"ideale"[67], attraente per la sua insondabilità, racchiuso nella poetica chopiniana. Lo sfatamento di tali *cliché* potrà dirsi compiuto soltanto nel secondo dopoguerra, quando l'indefinitezza del tanto e variamente ipotizzato "concetto" chopiniano sarà di nuovo accettata in quanto tale. Occorre segnalare che nessun componimento del genere trattato in questo paragrafo godette di un significato paragonabile al celebre *Chopin* da *Les Plaisirs et les jours. Portraits de musiciens* di Marcel Proust (Parigi 1896) né tantomeno a quello del capolavoro *Fortepian Chopina* (*Il pianoforte di Chopin*, 1865) dell'illustre poeta polacco Cyprian Kamil Norwid. Nondimeno, si cimentarono in tale produzione anche autori rinomati, come Guido Mazzo-

[65] Alfredo Untersteiner, "Federico Chopin, nel primo centenario della nascita. L'opera", *Il Marzocco*, n. 9 (28 febbraio 1909), 1.

[66] Roberto Alfredo Marvasi, *Chopin, il poeta della passione, conferenza di Roberto Marvasi pronunziata al circolo filologico di Napoli; con una lettera a Rocco Pagliara* [bibliotecario e direttore amministrativo del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli] (Napoli: Riccardo Marghieri di Giuseppe, 1899); Francesco Spasari, *Un poeta della passione (Chopin)* (Napoli: Stab. Tip. Luigi Pierro e Figlio, 1910). Si ha altresì notizia di una conferenza tenuta da un certo avvocato Caggiula, incentrata su *Le Notti* di De Musset e i *Notturni* di Chopin. Cfr. *Corriere meridionale*, n. 20 (1902), 1.

[67] Termine usato da Filippi sulla "Gazzetta Musicale di Milano": "Da lui si potranno apprendere nuovi prestigi d'armonia e di modulazione, ma giammai riflettere degnamente quell'ideale che è tanto più attraente quanto è meno definibile. [...] Dunque accettiamo la sublime impressione che ci fa la musica di Chopin, ma senza specificarne il significato, ché arduo sarebbe l'assunto". Filippo dott. Filippi, "H. Seeling, compositore pianista", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 2 (18 marzo 1855), 83.

ni (*Notturno*, 1886[68]) e Antonio Fogazzaro (*Mazurka*, 1898[69]). In *Notturno* di Mazzoni Chopin, ormai gravemente toccato dalla malattia e intento a comporre il *Notturno in sol minore* op. 37 n. 1, è assalito dai ricordi e dalla nostalgia, che lo inducono ad implorare la fine di tutto. Nel *religioso* di questo notturno Mazzoni percepisce, come Jan Kleczyński in *Frédéric Chopin: de l'interprétation de ses oeuvres* (1880), il suono dell'organo. In *Mazurka* di Fogazzaro, ispirata alla *Mazurca in la minore* op. 17 n. 4, una donna parla al proprio amato presso il suo giaciglio. Nel momento in cui ella acquista la piena consapevolezza ch'egli è spirato, la giovane vien meno dall'inconsolabile dolore. A detta di Fogazzaro, Beethoven, Chopin e Wagner seppero esprimere nel modo più puro e universale i sentimenti del dolore e della sofferenza. Le atmosfere evocate da Mazzoni e Fogazzaro saranno calcate da numerosi altri autori minori, spesso senza un riferimento ad un determinato brano[70].

La folta produzione di componimenti in versi e in prosa ispirati a Chopin avrebbero dato luogo, soprattutto nella letteratura monografica, ad una rilettura del profilo umano di Chopin in chiave crepuscolare quale "poeta della malin-

---

[68] Poesia contenuta nel volume *Nuove poesie*, terzo ed ultimo componimento della raccolta *Reminescenze musicali*. Cfr. Guido Mazzoni, *Poesie*. *Con prefazione di Giosuè Carducci* (Roma: Casa Editrice E. Sommaruga e C., 1883, seconda edizione), 99–101. Fra le riedizioni: *Nuove poesie* (Roma: Libreria A. Manzoni, 1886), 92–94. Mazzoni dichiara, nel commento a *Notturno*, di essersi ispirato alle impressioni suscitate dalla quinta parte del capitolo XII dell'*Histoire de ma vie*, in cui è descritto il soggiorno di Chopin a Maiorca ed è presentato il suo ritratto di un' "anima appassionata e infelice". Ibidem: 138. *Notturno* di Mazzoni manterrà la sua popolarità per oltre un ventennio. Cfr. *Italica*, n. 4 (1906), 64.

[69] Antonio Fogazzaro, *Poesie scelte* (Milano: Casa editrice Galli, 1898), 131–136. Cfr. anche: Pompeo Molmenti, *Antonio Fogazzaro. La sua vita e le sue opere, con acqueforti e la bibliografia del Fogazzaro compilata da Sebastiano Rumor* (Milano: Ulrico Hoepli, 1900), 66; 156.

[70] Rendono un'idea del fenomeno i seguenti componimenti: i sonetti su Chopin del pianista e poeta amico di F. Liszt Ugo Bassani, molto graditi al succitato A. Fogazzaro, editi a Firenze nel 1871 nella raccolta *Armonie dell'anima* — cfr. *L'illustrazione italiana*, n. 20 (17 maggio 1914), 474; i racconti *Notturno di Chopin* di Maugeri Zangara — cfr. *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 28 (13 luglio 1890), 447–448; n. 29 (20 luglio 1890), 462–464, e *Una Barcarola di Chopin* di A. G. Corrieri (non se ne da il nome per esteso) — cfr. *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 1 (2 gennaio 1896), 9–10; n. 3 (16 gennaio 1896), 38–40; n. 6 (6 febbraio 1896), 95–97; le poesie *Notturno di Chopin* di Giulio Loccatelli — cfr. *L'Umbria. Rivista d'arte e letteratura*, n. 3 (10 febbraio 1902), 25–26; *Notturno* di Giorgio Bolza — cfr. *Ars et Labor*, n. 3 (1909), 167; *La zolla di Chopin* di Giovanni Bertacchi — poesia compresa nella raccolta *A fior di silenzio* (Milano: Baldini e Castoldi, 1912; il poema bipartito *Preludio* e *Marcia funebre* di Fausto Valsecchi — cfr. *La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, n. 11 (1 novembre 1913); *Elegia di Chopin* di Giuseppina Rosati — cfr. *La luce nuova. Giornale letterario* (agosto 1915), 2.

conia musicale"[71]. Rassimilata a quella di Alfred De Musset in virtù dell'affine esperienza sentimentale con George Sand e della medesima tempra poetica, la personalità chopiniana è fatta corrispondere con la figura dell'"inetto', mentre in quella della scrittrice francese è individuata la *femme fatale*, la quale da un lato "personifica lo spirito della libertà e della riscossa con tutte le conseguenti emancipazioni e ribellioni" ("è vissuta troppo liberamente per divenire la donna generosa, sentimentale di chi ama con tutta la vibrante intensita dell'anima buona"), dall'altro è piena di "traviamenti e capricci", una donna "emancipata" e "perfida", incapace di comprendere "cosa voglia narrare quella musica divina"[72] — afferma Spasari nel 1910. Ippolito Valetta ritiene inaffidabili, in quanto sottilmente piegate a favore della propria reputazione, le sue testimonianze su Chopin, onde cui il musicologo Torinese prende le distanze anche dalla monografia lisztiana, convinto del contributo della Sand alla sua stesura[73]. Un recensore del Valetta affermerà che di lei "persino le virgole paiono menzogne"[74]. I due più celebri amanti della donna vengono al contempo definiti "sognatori, due tra i più gentili poeti d'amore che abbia mai avuto il mondo"[75] (Spasari), e nelle loro opere viene riscontrato "lo stesso velo di malinconia"[76] (Marvasi).

I toni prevalentemente elegiaci, densi di rassegnazione e staticità dei componimenti poetici diffusi in questo periodo determinano contemporaneamente la nascita di una visione dell'opera chopiniana percorsa da riflessi decaldentisti. Tale filtro emozionale interessa soprattutto i notturni. Occorre segnalare, in proposito, che simili accenti compaiono piuttosto sporadicamente nella ricezione della critica italiana e non raggiungono le dimensioni della tendenza in atto in Francia[77]. Le dichiarazioni apparse su "L'illustrazione italiana" (1885)

---

[71] Bonaventura, "Chopiniana", 2.

[72] Spasari, *Un poeta della passione (Chopin)*, 28–29.

[73] Valetta, *Chopin. La vita — Le opere*, 6.

[74] A. E. [Abele Engelfred], "I. Valetta, Chopin. La vita — Le opere, Fratelli Bocca, Torino 1910", *Rivista Musicale Italiana* XVII, (1910), 735.

[75] Spasari, *Un poeta della passione (Chopin)*, 30.

[76] Marvasi, *Chopin, il poeta della passione, conferenza di Roberto Marvasi pronunziata al circolo filologico di Napoli; con una lettera a Rocco Pagliara*, 25.

[77] Si pensi all'intervista rilasciata da Fauré all'"Excelsior", durante la quale, discorrendo della sua prima educazione musicale, affermò: "Non potevamo suonare né Schumann né Chopin. Niedermeyer riteneva che la sua musica non fosse fatta per i giovani". "Entretiens avec Gabriel Fauré" [Conversazioni con Gabriel Fauré], "Excelsior" (12 giugno 1922), 2, nell'antologia in appendice a: Rambeau, "Aspekty krytyki francuskiej o Chopinie i jego twórczości. Antologia", 446.

e su "La scena illustrata" (1887) rendono un'idea di tali intonazioni della ricezione italiana. "Ernesto Consolo, il giovine pianista che ha già un bel nome e promette di sé grandi cose, suonò lo scherzo dello Chopin in... — non ricordo che cosa minore; lo scherzo, insomma, che si potrebbe piuttosto chiamare fantasia triste, perché comincia e termina con un'idea tetra procellosa ed ha in mezzo un *largo* lunare (non posso fare a meno di questo vocabolo parlando dello Chopin), un'idea lenta, melanconica, non meno strana di forma che soave."[78] Un'ironia ben più audace informa un commento sulla società dell'epoca, accattivata dalle opere dei compositori del romanticismo maturo e tardoromantici ma presumibilmente dimentica del grande repertorio barocco e classico, quindi definita "razza moderna, fiacca e povera di sangue, dai nervi morbosamente sviluppati, [...] che si pasce della musica nevrotica di quel grande ammalato che fu Chopin, [...] che preferisce una romanza anemica tutta sfumature di sentimentalità romantiche ad una suonata di Bach"[79]. Constata Marvasi che un intero secolo "vibra e freme nelle vibrazioni e nei fremiti" della natura "delicata e morbosa di Chopin"[80], lasciando trasparire un altro *cliché* epocale che avrebbe raggiunto l'apogeo nei primi anni del '900: l'individuazione di tratti effeminati nella personalità e nell'opera chopiniane, talvolta quali fonte di raffinatezza ed eleganza, talaltra di toni anemici. La musica di Chopin è quella di "un delicatissimo spirito, estremamente raffinato, sensibile come quello di una vergine"[81] (Parigi), "squisita e pudibonda"[82] (Tanzi), scaturisce da una „natura squisitamente sensibile, fibra delicatissima, quasi egra e languente"[83] (Spasari), e ancora — "È il presentimento della morte che ha fatto cantare Chopin con tanta melanconica dolcezza, [...] Questa sensazione di sfiorare, più che di possedere, la vita, egli l'ha provata sino dalla gioventù"[84] (Untersteiner), si leggerà all'approssimarsi del centenario della nascita del compositore polacco. Le inflessioni decadentiste appena richiamate saranno efficacemente dileguate molto più tardi, dall'uscita del secondo epistolario chopininano edito in lingua

---

[78] Uriel, "Corriere di Roma", *L'illustrazione italiana*, n. 15 (12 aprile 1885), 231.

[79] *La scena illustrata*, n. 11 (1887), 1.

[80] Marvasi, *Chopin, il poeta della passione, conferenza di Roberto Marvasi pronunziata al circolo filologico di Napoli; con una lettera a Rocco Pagliara*, 14.

[81] Luigi Parigi, "L'altro Chopin", *La Nuova Musica*, n. 183 (20 febbraio 1910), 19.

[82] Silvio Tanzi, "La vita rivelata nell'arte", *Il Marzocco*, n. 9 (28 febbraio 1909), 1.

[83] Spasari, *Un poeta della passione (Chopin)*, 13.

[84] Untersteiner, "Federico Chopin, nel primo centenario della nascita. L'opera", 1.

italiana, come esplicitato nella prefazione dal curatore Luigi Cortese[85] nonché dai toni decisi assunti da Guido Di Montegnacco nella sua ampia biografia di Chopin[86], nel secondo dopoguerra.

Il volgere del secolo: Chopin sulle scene italiane e nelle prime pubblicazioni musicologiche

Intanto la musica di Chopin è fra le più presenti nella vita concertistica del Paese, interpretata dai maggiori pianisti italiani dell'epoca, fra cui Carlo Andreoli, Giovanni Sgambati, Costantino Palumbo, Beniamino Cesi, Giuseppe Buonamici, Giuseppe Martucci, nonché Ferruccio Busoni, Attilio Brugnoli, Afredo Casella, Gino Tagliapietra, Eriberto Scarlino, Rio Nardi[87]. I programmi concertistici italiani recano, fra i grandi interpreti stranieri, i nomi dei pianisti polacchi Helena Morsztyn, Albert Tadlewski, Ignacy Jan Paderewski[88],

[85] Fryderyk F. Chopin, *Lettere intime*, traduzione dal francese: Luigi Cortese, serie: "Testimonianze di artisti", a cura di M.L. Gengaro e L. Rognoni (Milano: Alessandro Minuziano Editore, 1946). Pubblicazione basata sull'edizione parigina dell'epistolario chopiniano curato da Henryk Opieński: *Lettres de Chopin*, a c. di Henryk Opieński, traduzione dal polacco: Stefan Danysz (Paris: Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, 1933).

[86] Cfr. Guido di Montegnacco, *Federico Chopin* (Firenze-Empoli: Mazza Editore Firenze, 1953).

[87] Fra le prime esecuzioni di brani chopiniani da parte di interpreti italiani di cui si abbia notizia, si segnala l'esecuzione della Marcia funebre e di una ballata di Thalberg alla presenza di quest'ultimo da parte di Beniamino Cesi, in chiusura alla prima parte di un concerto vocale e strumentale tenutosi il 26 febbraio 1863 presso la Sala del Collegio de' nobili a Napoli. "*Gran concerto vocale ed istrumentale datosi a dì 26 febbraio nella Sala del Collegio de' nobili, al vico Nilo da Beniamino Cesi*", *Gazzetta Musicale di Napoli*, n. 9 (8 marzo 1863), 34. Le riviste italiane non mancano di informare, di tanto in tanto, delle più prestigiose esecuzioni di opere di Chopin all'estero. "Ars et labor" riferisce, ad esempio, del concerto tenuto a Parigi da M.me Dubois ponendo in rilievo il fatto che si trattasse di "una delle migliori allieve di Chopin". "In memoria", *Ars et labor*, n. 4 (aprile 1907), 402.

[88] È curiosa la circostanza del concerto con cui Ignacy Jan Paderewski inaugurò la terza stagione concertistica dell'Accademia di Santa Cecilia. Egli si esibì il 3 febbraio 1897 presso la Sala Accademica su invito del conte Enrico di San Martino, ottemperando ad una promessa da questi fatta a Paderewski quattro anni prima ad Aix les Bains. Al telegramma di invito recapitatogli nel novembre del 1896, Paderewski dava riscontro informando: "Ho quattro giorni liberi: disponete di me, felice di dare mio concorso". Fu così che il nome di Paderewski venne a trovarsi nel programma dell'anno successivo, associato ad un concerto comprendente brani di Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt e composizioni proprie. Il successo fu enorme. L'incontenibile folla accorsa per assistere alla prima esibizione di Paderewski in Santa Cecilia provocò la rottura di una vetrata. Anche in quest'occasione il pianista polacco seppe dar prova della sua notoria generosità: rifiutò ogni compenso e "chiese alla casa Erard di

Artur Rubinstein, Mieczysław Horszowski. Il repertorio chopiniano più eseguito comprende la marcia funebre, mazurche e polacche (in particolare la *Polacca in la bemolle maggiore* op. 53 e quella *in do diesis minore* op. 26 n. 1, valzer e notturni (con una predilezione per l'op. 9 n. 2), la *Berceuse* e la *Romanza* dal primo concerto per pianoforte e orchestra. Si leggerà su "La Nuova Musica" nell'ottobre del 1905: "Eccetto i concerti dedicati esclusivamente a Beethoven, non c'è programma completo senza un numero riservato a Chopin"[89].

Per quanto concerne il repertorio ballettistico su brani di Chopin, le scene italiane non tardano ad accogliere *Le Silfidi* nella versione commissionata da Diagilev nel 1909, la cui prima rappresentazione in Italia ebbe luogo presso il Teatro Costanzi di Roma il 13 maggio 1911 con la coreografia di Michel Fokine, per la direzione di Nikolaij Čerepnin.

Al volgere del secolo si assiste altresì alla comparsa dei primi studi su Chopin nel contesto musicologico italiano, opera inizialmente di autori stranieri[90]:

---

poter lasciare in dono all'Accademia il pianoforte sul quale aveva suonato." *Annuario della Regia Accademia di S. Cecilia*, *Concerti presso la Sala Accademica: 1895–1987* (Roma: F. Cuggiani, 1897), 450. Fra i numerosi ritorni di Paderewski in qualità di ospite ceciliano, sempre a sala esaurita, si menzionano i concerti tenuti il 14 e il 17 gennaio 1925 e richiamati da Zdzisław Jachimecki nella dedica del suo *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości* (1927) allo stesso Paderewski ("in ricordo degli indimenticabili concerti all'Augusteo e delle giornate romane del gennaio 1925"), nonché il "Concerto straordinario gentilmente offerto da Paderewski a beneficio dell'Opera nazionale per gli orfani di guerra dedicato a Federico Chopin" di lunedì 4 maggio dello stesso anno.

[89] Paolo Bertini, "Un nuovo libro su Chopin" [George Charles Ashton Jonson, *A Handbook to Chopin's Works*, William Heinemann, London 1905], *La Nuova Musica*, n. 118 (ottobre 1905), 1.

[90] Fra i contributi stranieri divulgati dalla stampa musicale italiana, oltre alla versione originaria della monografia di Liszt (priva ancora delle aggiunte e delle modifiche operate da Karolina Sayn-Wittgenstein), si segnalano i seguenti, apparsi sulla *Gazzetta Musicale di Milano*: "Chopin giudicato dal signor Barbedette" — n. 34 (1861), 137; il celebre lavoro di Maurycy Karasowski intitolato "Federico Chopin — La sua vita, le sue opere e lettere", a c. di Martino Roeder (ottobre-dicembre 1877, 7 puntate); una recensione della monografia di Agathe Audley (*Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres*, Éditions Plon, Paris 1880) — n. 13 (1880), 35; le memorie di Ernest Legouvé già edite su *Temps* — n. 39 (1880), 317–318; l'articolo in due puntate "Federico Chopin" firmato da Ardensio, basato su informazioni tratte dal libro di Arnold Niggli (*Fiedrich Chopin's Leben und Werke*, Leipzig 1879) — nr 43 (1892), 687–689 oraz nr 44 (1892), 707–709. Cfr. Perruccio, "La fortuna di Chopin in Italia. Dalla «Gazzetta Musicale di Milano» (1842–1902)", 34. Fra le testimonianze di personalità che conobbero Chopin, godettero di una certa diffusione le memorie di Friedrich von Flotow sulle *soirée* date dal marchese de Custine alla presenza della Sand e di Chopin. Cfr. "Il sigaro di una donna celebre. Un impromptu di Chopin. Il ballo del marchese De Custine (Dalle memorie del M° De Flotow)", *La scena illustrata*, n. 22 (1 dicembre 1885), 7.

Francis Hueffer, critico musicale e letterario inglese di origini tedesche molto stimato in Italia (1883)[91] nonché Eduardo Gariel, musicologo, pianista e compositore messicano autore del primo articolo su Chopin apparso sulla "Rivista Musicale Italiana" (1896)[92]. Uno spazio particolare è riservato all'epistolario chopiniano, del quale viene pubblicata la prima edizione in lingua italiana curata da Gualtiero Petrucci (Cappelli 1907), subito seguita da un breve articolo ad essa dedicato da Ippolito Valetta[93]. L'epistolario di Petrucci, basato sul volume di Mieczysław Karłowicz edito in Francia sotto il titolo di *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin*, già pubblicato a Varsavia nel 1904[94], è fra le prime traduzioni al mondo del corpus chopiniano[95]. Dà prova della consapevolezza tecnico-interpretativa acquisita dalla critica musicale quanto afferma Carlo Cordara su "Il Marzocco" (1909), contrastando l'ormai annosa idealizzazione che nuoceva tanto all'opera chopiniana quanto allo spirito degli esecutori:

> Un'unica interpretazione di Chopin certo non esiste, né è desiderabile che esista. Per quanto siano deplorevoli gli arbitrii di esecuzione che già ho rilevato, pure il campo ideale in cui s'aggirano le creazioni di Chopin è così vasto che una certa libertà è non solo tollerabile ma desiderabile; e questa libertà è naturalmente assai più grande di quella consentita di fronte ai classici. Però tale libertà non può essere così sconfinata come molti suppongono [...] Nella sua musica c'è molto di spontaneo ma anche molto di pensato. […] Sarebbe quindi desiderabile che gli esecutori si uniformassero con maggiore coscienza alle indicazioni fornite dall'autore stesso con insuperabile chiarez-

---

[91] Francis Hueffer, "Chopin" in *Studi critico-musicali di Francis Hueffer*, traduzione a cura di Alberto Visetti (Milano: Ulrico Hoepli 1883), 27–63. Originale: F. Hueffer, "Chopin", *The Fortnightly Review* XXII (new series), (luglio-dicembre 1877), 377–394.

[92] Eduardo Gariel, "Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin", *Rivista Musicale Italiana*, n. 1 (1896), 76–91, n. 3 (1896), 497–513.

[93] Valetta, "Rassegna musicale. Lutti artistici: Marenco, Braga. L'epistolario di Chopin. Strenne musicali. Composizioni di Martucci e di Tirindelli (edizioni Ricordi). Nuove pubblicazioni degli editori Schmidt e Belajeff", *Nuova antologia*, n. 864 (16 dicembre 1907), 668–672.

[94] *Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Listy Chopina do rodziny i rodziny do niego — Listy pani Sand i jej córki — Listy Wodzińskich — Listy uczennic i znajomych Chopina — Korespondencja panny Stirling — Rozmaitości* (Warszawa: Tow. Akcyjne S. Orgelbranda S-ów — skł. gł. Księg. J. Fiszera, 1904).

[95] *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin: lettres de Chopin à sa famille et de sa famille à lui, lettres des Wodzinski, lettres des élèves et des connaissances de Chopin, correspondance de Mlle Stirling, mélanges recueillis et annotés par Mieczyslaw Karlowicz*, traduzione: Laure Disière (Paris-Leipzig: H. Welter, 1904). Cfr. Tancredi Mantovani, "Federico Chopin e il suo epistolario", *L'indipendente*, n. 10333 (4 dicembre1907), 1; Valetta, "L'arte di Federico Chopin. (A proposito del centenario del maestro)", *Nuova antologia*, n. 915 (1 febbraio 1910), 480. Fra gli annunci dell'edizione francese: Paolo Bertini, "Ricordi inediti di F. Chopin", *La Nuova Musica*, n. 107 (novembre 1904), 2–4.

> za. [...] Non basta credersi un po' poeti o anche esserlo per non falsare Chopin, ma bisogna innanzitutto conoscere a perfezione lo strumento nel quale quel genio creatore amò quasi esclusivamente di immedesimarsi.[96]

La prima monografia italiana dedicata a Chopin (1910) e la critica di inizio Novecento

Si giunge così alla pubblicazione della prima monografia di stampo musicologico dedicata a Chopin, uscita dalla penna di un autore italiano: *Chopin. La vita — le opere* del già citato Ippolito Valetta (Fratelli Bocca, Torino 1910). Ad un'analisi dell'opera del Valetta condotta recentemente[97] è emerso che il lavoro ebbe origine dall'intento di dare alle stampe l'edizione in lingua italiana della monumentale biografia di Chopin redatta in quel periodo dal musicologo polacco Ferdynand Hoesick (*Chopin.* Życie i twórczość, Nakładem Księgarni F. Hoesicka, G. Gebethner i Spółka, Warszawa — Kraków 1910–1911), nella traduzione dello storico e pubblicista polacco residente a Roma Adam Weryha-Darowski, con prefazione curata dal Valetta[98]. Probabilmente le condizioni di salute dei due collaboratori — spentisi entrambi nel maggio del 1911 — indussero alla scelta di interrompere l'opera di traduzione. Il Valetta ultimò la redazione del volume di proprio pugno, usufruendo dei materiali inviatigli da Ferdynand Hoesick e delle informazioni riportate dai più noti studiosi stranieri della vita e dell'opera di Chopin (fra questi, Maurycy Karasowski, Jan Kleczyński, Agathe Audley, Frederick Niecks, James Gibbons Huneker, Gaston Knosp, Mieczysław Karłowicz). Un'assoluta autorità in merito all'esecuzione delle opere chopiniane, quindi al raggiungimento del "fondo delle tendenze musicali di Chopin" — "naturalezza e semplicità, stile largo e nobile"[99]

---

[96] Cordara, "Gli esecutori di Chopin", 1–2.

[97] Silvia Bruni, "Czy Ippolito Valetta korzystał z książki Ferdynanda Hoesicka o Chopinie?" ["Ippolito Valetta attinse alla monografia di Ferdynand Hoesick su Chopin?"], in: *Ferdynand Hoesick junior. Studia pod redakcją Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz* (Kraków: Musica Iagellonica, 2020), 207–234 abstract in lingua inglese: 234.

[98] Giuseppe Franchi Verney, "L'anno della nascita di Federico Chopin", *Illustrazione italiana* (7 marzo 1909). Cfr. *Dziennik literacki Ferdynanda Hoesicka : rozpoczęty w Krakowie, d. 5 marca 1909 do 21 kwietnia 1909* [*Diario letterario di Ferdynand Hoesick : iniziato a Cracovia il 5 marzo 1909, fino al 21 aprile 1909*], foglio 12r., Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona, 16 settembre, 2020, https://polona.pl/item/dziennik-literacki-ferdynanda-hoesicka-rozpoczety-w-krakowie-d–5-marca–1909-do–21,NTk5NjkwMDU/42/#info:metadata.

[99] Valletta [Valetta], *Fryderyk Chopin*, 411.

— fu attribuita dal Valetta agli studi del Kleczyński editi in Francia[100], da egli integrati principalmente con le conoscenze riunite da Hunecker nel suo *Chopin: The Man and His Music* (Londra 1900). Rimasta dunque ignota ai lettori italiani la grande monografia di Ferdynand Hoesick ed essendo risultato certo prezioso ma di dimensioni alquanto contenute il lavoro del Valetta, lo studio più esaustivo e accreditato sul maestro polacco sarebbe stato, per il pubblico italiano, quello del Niecks. Per la praticità di consultazione (un volume di circa 450 pagine), la monografia del Valetta ha tuttavia assistito a numerose ristampe e riedizioni[101] ed è ancor oggi fra gli studi chopiniani più diffusi in Italia, seconda ai compendi di Gastone Belotti[102] e Piero Rattalino[103].

Fra le notizie biografiche sul compositore, particolare interesse in questo periodo desta la data di nascita, che fino al 1896 era identificata con il 2 marzo 1809[104]. Il rinvenimento dell'atto di nascita del compositore custodito presso la parrocchia di Brochów da parte di padre Tomasz Bielawski viene annunciato dalla "Gazzetta Musicale di Milano"[105] a tre anni dalla pubblicazione di tale notizia in Polonia sulle riviste "Echo Muzyczne" e "Słowo" (1893). Da questo momento, la data del 22 febbraio 1810, rivelata dal Bielawski, sarebbe divenuta oggetto di una lunga tradizione — a partire dalle convinzioni di Hoesick e Valetta[106]. Accade così che alle celebrazioni del centenario della nascita del compositore si assista sia nel 1909 che nel 1910 in tutta Italia, con numerosi

---

[100] Jan Kleczynski, *Frédéric Chopin: de l'interprétation de ses oeuvres* (Paris: A. Noel, F. Mackar, 1880), Kleczynski, *Chopin's Grössere Werke: Praeludien, Balladen, Nocturnes, Polonaisen, Mazurkas. Wie sie verstanden werden sollen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898). Cfr. Valletta [Valetta], *Fryderyk Chopin*, 407.

[101] Fra le altre: Torino: Fratelli Bocca Editori, 1921, 1926, 1940, 1944, 1946, 1953; Milano: Garzanti, 1946. Ristampe sotto altri titoli, fra le altre: *Chopin*, La Spezia: Fratelli Melita Editori, 1910; *Fryderyk Chopin*, Genova: I Dioscuri, 1990; La Spezia: Fratelli Melita, 1990. Gran parte delle ristampe appena citate non reca la prefazione dell'autore.

[102] Gastone Belotti, *Chopin* (Torino: EDT, 1984).

[103] Piero Rattalino, *Fryderyk Chopin: ritratto d'autore* (Torino: EDT, 1991).

[104] Data riportata anche su riviste non musicali, fra cui "Euterpe", n. 28 (1869), 3.

[105] "La data della nascita di Chopin", *Gazzetta Musicale di Milano*, n. 23 (1896), 392.

[106] "La Polonia celebra oggi (sulla fede dello storico Riemann, solitamente esatto) il centenario della nascita di Chopin. Il bello si è che il Karlowicz ha copiato dai registri della parrocchia di Brochow, ove fu battezzato il poeta del pianoforte, la data del 22 febbraio 1810" si legge su *Ars et labor*, n. 4 (1909), 316. Fra i contributi dedicati all'argomento, nei quali quest'ultima data è segnalata come certa: Ferruccio Foà, "La data della nascita di Chopin", *Il Marzocco*, n. 10 (7 marzo 1909), 5; Giuseppe Franchi Verney, "L'anno della nascita di Federico Chopin", *Illustrazione italiana* (7 marzo 1909).

concerti, ampi articoli editi su riviste musicali, culturali e quotidiani nonché conferenze seguite da esecuzioni musicali, in alcuni casi dedicate al contempo all'anniversario schumanniano, tutti con grande frequenza di pubblico. Il nome di Chopin è largamente presente anche nella didattica conservatoriale. Il critico musicale e compositore Spartaco Copertini informa che "anche a Firenze la classe di pianoforte ha svolto buoni programmi che vanno da Bach agli autori più moderni quali Paderewski e Martucci, comprendendo in maggior copia le opere di Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann, Schubert."[107] In corrispondenza dell'anno chopiniano 1910 si segnalano gli articoli di Ippolito Valetta sull'illustre "Nuova antologia" nonché un'ulteriore, preziosa pubblicazione di Petrucci: l'edizione italiana della monografia di Antoni Wodziński sotto il titolo *I tre romanzi di Chopin*[108], per i tipi della romana Casa Editrice Artistica, basata sull'originale francese del 1886. Il libro del Wodziński, accolto con favore da varie testate in quanto scritto da un "intimo amico di Nicola Chopin, padre dell'immortale autore dei Notturni"[109], va ad arricchire la bibliografia straniera assunta poi a fondamento dell'opera dei successivi biografi italiani. Il lavoro del Wodziński finisce tuttavia per alimentare lo stereotipo, già spesso contestato, di una visione malata di Chopin, astratta dalla realtà materiale dell'esistenza, derivata in gran parte dall'*Histoire de ma vie* della Sand. "Nell'opera di lui [Chopin] è infatti qualche cosa di moribondo, di autunnale, vi è come una risonanza di un mondo di sogni, un'eco di aspirazioni inafferrabili, il rimpianto di una speranza caduca e di una vittoria troppo presto conseguita: tutto, insomma, il dolore di chi pensa, di chi opera, di chi spera"[110] — conclude un recensore del Wodziński. Tale visione viene largamente divulgata dalle riviste più popolari, specialmente attraverso le rubriche dedicate alle donne[111], e talvolta perpetrata dalle testate artistiche, come su "Le cronache teatrali", dove criticando l'interpretazione busoniana di Chopin, Ettore Bontempelli dà prova di una

[107] S. [Spartaco] Copertini, "Sulle esercitazioni e sui saggi nei conservatori di musica (continuazione e fine)", *La rinascita musicale*, n. 7–8 (agosto-settembre 1910), 16.

[108] Conte A. Wodzinski, *I tre romanzi di Chopin. Traduzione di Gualtiero Petrucci preceduta da uno studio di Roberto Schumann* (Roma: Casa Editrice Artistica, [1910]. Testo originale: Le Comte Wodzinski, *Les trois romans de Frédéric Chopin* (Paris: Calmann-Lévy éditeurs, 1886).

[109] "Attraverso le arti sorelle. Letteratura", *Ars et labor*, n. 5 (1909), 380.

[110] Recensione di: Wodziński, *I tre romanzi di Chopin*, prima traduzione italiana di Gualtiero Petrucci, preceduta da uno studio di Roberto Schumann, Casa Editrice Artistica, Roma. *La favilla*, n. 11 (1909), 350–351.

[111] Cfr. Myrmica Parva, "Il pianoforte di Chopin", *La vera Roma* (nella "Rubrica per le signore"), n. 4 (25 gennaio 1903), 4.

travisazione sul conto dell'autore della *Polacca in la bemolle maggiore*: "nella natura femminea è appunto la delicata e fragrante grazia del poeta del pianoforte! Il Chopin di Ferruccio Busoni è un eroe che gestisce da tragico con muscoli (la sua musica) morbidi, squisitamente densitivi, inadatti. F. Chopin non s'è mai sognato d'essere un tale eroe!"[112].

A contrastare l'equivoco della suddetta immagine interviene la critica musicale attraverso contributi apparsi, fra le altre riviste, su "Nuova antologia" (I. Valetta), "La rinascita musicale" (G. A. Fano)[113], "La Nuova Musica" (P. Bertini) e "Il Marzocco" (C. Cordara). Il ritratto più completo della personalità umana e artistica di Chopin è riconosciuto nella sintesi fattane da Anton Rubinstein: "Tragico, romantico, meditabondo, brillante, grandioso, semplice, ogni espressione possibile si trova nelle sue composizioni, e tutto si canta da lui sul pianoforte con perfetta bellezza"[114]. Viene altresì recuperata alla figura di Chopin la "forza di concezione" già osservata dalla prima critica italiana ("Niente di morboso vi è nella musica di Chopin. Essa ha anzitutto la violenza di emozione e tutta la forza di uno spirito che ha consensato nella creazione artistica le energie individuali"[115]), e si afferma: "Il solo che possa stargli a fianco è Schumann, che proclamava il suo collega il più nobile spirito poetico del secolo"[116]. Si ritiene, nel contesto della riflessione in corso, che a consentire una conoscenza più approfondita del compositore polacco siano soprattutto i *Preludi*, gli *Studi* e gli *Scherzi*. Afferma Untersteiner a proposito dei *Preludi*: "in questi schizzi mi pare trovare tutto il vero Chopin, la sua grazia, la malinconia dominante, la sua natura cavalleresca ed aristocratica, l'aria pregna di profumi di fiore dei *Notturni*, la nota tragica dei suoi *Scherzi*", e in riferimento agli *Studi*: "eseguiti da un artista ci dicono molto ben più che molte sonate ed

---

[112] Ettore Bontempelli, "Ferruccio Busoni e la sua arte", *Le cronache teatrali*, n. 4 (1913), 88.

[113] Cfr. Guido Alberto Fano, "Le forme dell'arte musicale nel passato e nell'avvenire (continuazione)", *La rinascita musicale*, n. 3 (aprile 1909), 16–18.

[114] Cit. in: Bertini, "Un nuovo libro su Chopin", 1. Tra i canali di diffusione del pensiero di Anton Rubinstein di cui usufruirono i critici e gli studiosi italiani dell'epoca vi fu, oltre alla succitata opera di George Charles Ashton Jonson, il libro di Sandra Droucker intitolato *Erinnerungen an Anton Rubinstein: bemerkungen, andeutungen und besprechungen (mit vielen notenbeispielen) in seiner klasse im St. Petersburger konservatorium* (Bartholf Senff, Leipzig 1904). Cfr. Bertini, "Ricordi inediti di F. Chopin (Continuazione. Vedi numero 107)", *La Nuova Musica*, n. 109 (gennaio 1905), 4.

[115] Tanzi, "La vita rivelata nell'arte", 1.

[116] Bertini, "Un nuovo libro su Chopin", 1.

altre opere di grosso calibro"[117]. La parte dell'opera chopiniana meno compresa è quella dell'ultimo periodo creativo, che il Valetta (1910) ritiene "dominato da una febbrile ansietà non sempre concludente"[118]. Un esempio eloquente di tale convinzione è il giudizio espresso sulla *Polacca-Fantasia* op. 61, in cui il critico riscontra una "forma troppo vaga" e, assecondando l'opinione di Liszt, vi vede una "pittura poco favorevole all'arte come quelle di tutti i momenti estremi, di tutte le agonie... di tutto ciò che riduce l'uomo a non essere più che la preda passiva del dolore!"[119].

Allo scadere del terzo lustro del '900 e per tutto il primo conflitto bellico l'interesse verso Chopin non darà segni di riduzione, mostrando altresì un costante impegno della critica nella divulgazione di qualsiasi notizia estera riguardante il compositore polacco, non di rado fatta apparire in prima pagina[120]. Di particolare rilievo è la pubblicazione di una lettera in lingua francese recapitata da Arthur Hubens alla redazione della "Rivista Musicale Italiana"[121], nella quale il musicologo belga presenta una rassegna delle recensioni apparse sulla stampa scozzese (sul "Glasgow Courier", Glasgow Herald", "Edinburgh Courant") all'indomani delle esibizioni di Chopin. Si assiste altresì ad una

---

[117] Untersteiner, "Federico Chopin, nel primo centenario della nascita. L'opera", 1.

[118] Valletta [Valetta], *Fryderyk Chopin*, 331.

[119] Cit. in: Valletta [Valetta], *Fryderyk Chopin*, 331. Cfr. Franz Liszt, *Vita di Chopin* (Firenze: Passigli Editori, 1991), 66.

[120] A titolo di esempio, si richiama l'unica notizia non concernente gli eventi bellici comparsa in prima pagina sul quotidiano triestino "Il Piccolo". La colonna in questione reca il comunicato, diffuso dall'Agenzia telegrafica pietrogradese, circa l'allontanamento dalla chiesa di Brochów della targa commemorativa in bronzo dedicata al compositore polacco. L'autore dell'articolo informa della falsità di tale notizia, resa nota dai russi onde "aizzare la popolazione polacca contro i tedeschi", e aggiunge, citando poi un passo dal diario di Stoccarda: "la menzognera notizia russa ha proprio in questo caso un curioso sapore speciale. Non saluta forse Chopin […] i russi entranti a Varsavia come barbarii, dai quali non sarebbero sicure nessuna casa, né chiesa, né donne inermi, né morti nelle tombe? […]". Lo stesso corrispondente non risparmia di correggere la denominazione errata di "Brochtow" usata dalla suddetta agenzia. Anonimo, "Una polemica per Chopin", *Il Piccolo*, n. 12064 (26 gennaio 1915 — edizione del mattino), 1. Due articoletti pubblicati rispettivamente su "Il lavoratore" e "La Gazzetta di Trieste" commemorano la visita di Chopin alle terme di Reinertz, informando della collocazione di un medaglione bronzeo nell'antico salone dello stabilimento balneare. Anonimo, "Ricordi su Fed. Chopin", *Il lavoratore*, n. 344 (13 settembre 1916), 1; Anonimo, "Come nacquero i Préludes di Chopin", *Il lavoratore*, n. 427 (21 dicembre 1916), 2; Anonimo, "Un ricordo di Federico Chopin", *La Gazzetta di Trieste*, n. 128 (1916), 2.

[121] Arthur Hubens, "Federico Chopin e la stampa scozzese nel 1848", *Rivista Musicale Italiana*, n. 22 (1915), 384–388. La lettera di Hubens riassume i contenuti di una conferenza da egli tenuta il 20 aprile 1915 a Glasgow. Ibidem: 384, nota a piè di pagina.

rivalutazione delle testimonianze della Sand, alle quali si era guardato con sospetto: "Le accuse di molti, di troppi critici alla Sand, prima nei riguardi di Musset, poi in quelli di Chopin, vanno accertate con circospezione. […] perché dell'uno e dell'altro ci ha lasciato documenti di psicologia che nessuno dopo di lei ha più saputo mettere insieme: tanta forza, tanta lucidità, tanta sincerità vi spira dentro."[122] Ancora un quinquennio di letteratura saggistico-biografica prevalentemente basata sulla monografia di Liszt, le testimonianze della Sand, la stampa italiana nonché gli epistolari da un lato, ed una bibliografia critica attenta alle pubblicazioni estere musicali francesi, inglesi e tedesche dall'altro, precedono i primi contributi analitici italiani sull'opera chopiniana, apparsi sulla rivista "Il pianoforte", fondata nel 1920.

Summary

The vast repertoire of contributions focused on reception of Fryderyk Chopin's work and personality in Europe still lacks of an overview on evolution of those from Italian perspective. The article illustrates the reception of Fryderyk Chopin in this country from composer's lifetime until World War I, as a part of a study aimed to present an outline ranging to the first Italian musicological contributions in the context of international chopinology (1968). The importance of statements by foreign critics — mainly French — is shown. Upon their appearance in Italian press, they served as a starting point for the Italian reflection about Chopin, giving almost prominent place to Polish composer in Italian musical print — both scientific and popular press — as well as in the concert life of the country. The aim of the research is to offer an outline of Chopin's reception in Italy as complete as possible, based on different kind of references, among others: periodical press concerning music, literature and culture in general, monographies and contributions as they appeared in the first italian musicological journal. The article offers direct contact with some textual sources not published earlier in scholarly literature.

Keywords: Fryderyk Chopin, Italy, reception

[122] Almerico Ribera, "Federico Chopin", *Teatro, musica e sport*, n. 8 (1915), 6.