Musica Iagellonica 2025

eISSN 2545–0360

Silvia Bruni (Jagiellonian University in Kraków)

La ricezione di Chopin in Italia dal 1920 agli anni Ottanta del Novecento

Il presente contributo costituisce la seconda parte di uno studio dedicato alla ricezione di Fryderyk Chopin in Italia, ricostruita attraverso l'analisi della stampa periodica e monografica, a partire dalle prime testimonianze risalenti agli anni Venti dell'Ottocento, fino all'affermazione dei primi studi italiani nell'ambito della chopinologia internazionale e alla fase di più intensa collaborazione tra i contesti musicologici italiano e polacco. In tale ricostruzione, si è scelto di adottare una prospettiva consapevole della natura intrinsecamente non lineare e plurivoca del fenomeno della ricezione, evitando ogni approccio deterministico. Si è dunque cercato di prendere in esame i documenti verbali più significativi per entità di divulgazione o per originalità di contenuto, afferenti a generi diversi — dalla biografia romanzata alla saggistica, dalla letteratura divulgativa fino alla produzione specialistica dedicata alla prassi esecutiva e all'articolo scientifico. Tali materiali sono stati considerati come elementi di narrazioni sincroniche e parallele, spesso compenetratesi in un processo di scambio attivo e confluite nel discorso complesso e stratificato che configura la ricezione italiana di Chopin.

La trattazione riprende dunque dalla data convenzionalmente assunta quale punto di svolta nella ricezione chopiniana in Italia, marcata da una nuova attenzione sistematica rivolta agli aspetti formali del repertorio compositivo

del musicista polacco, nonché dall'introduzione delle prime analisi di natura esecutiva e interpretativa.

L'arco cronologico preso in esame include anche due successivi momenti di transizione rilevabili in questo ambito di indagine. Il primo, collocabile intorno alla metà del Novecento, è influenzato dal clima di riflessione e ricostruzione seguito al secondo conflitto mondiale: alla linea interpretativa rimasta fortemente ancorata all'estetica ottocentesca — con le sue categorie del sentimentale e dell'"eterno femminino" — si affianca progressivamente un approccio biografico-analitico, caratterizzato da un rinnovato senso di impegno e responsabilità da parte di un ampio ventaglio di soggetti attivi nella divulgazione musicale, tra cui autori di monografie, pubblicisti e organizzatori della vita concertistica.

Il secondo momento, riscontrabile intorno alla metà degli anni Sessanta, segna la nascita della grande chopinologia italiana, grazie all'opera sistematica di studiosi quali Gastone Belotti e Claudia Colombati, che ne restano tuttora i massimi rappresentanti.

Gli anni Venti e Trenta

All'indomani della Prima Guerra Mondiale il primo aspetto della ricezione chopiniana ad affacciarsi alla critica musicale concerne il problema della correttezza esecutiva delle sue opere. La questione è posta in primo piano dalla querelle tra Raffaello De Rensis e Giacomo Orefice scaturita su "Il pianoforte" — periodico fondato pochi mesi prima (gennaio 1920) e luogo dei massimi contributi dedicati a Chopin sino alla fine degli anni Venti. De Rensis esprime la convinzione che "Chopin non si può amplificarlo nell'orchestra senza deturparlo, vilipenderlo, profanarlo".[1] A suscitare il risentimento del critico è ogni rielaborazione delle opere chopiniane, fra cui le note trascrizioni di Luigi Mancinelli e Alessandro Vessella per banda e il caso dell'opera *Chopin* di Giacomo Orefice, interamente basata su brani del compositore polacco, la quale spinse il critico a vergare le proprie considerazioni a una ventina d'anni dalla prémiere.[2] La convinzione di De Rensis è condivisa dalla maggior parte delle voci critiche

[1] Raffaello De Rensis, "Chopin trascritto", *Il Pianoforte*, n. 7 (1920), 9.

[2] Cfr. Silvia Bruni, "La ricezione di Chopin in Italia fino alla prima guerra mondiale", *Musica Iagellonica*, n. 11 (2020), 115.

dell'epoca, le quali ammettono invece senza riserve la trascrizione di brani di altri compositori, fra cui Schubert, Rossini e Schumann. De Rensis richiama al contempo l'attenzione sulla natura prettamente pianistica delle idee musicali chopiniane parafrasando la Sand, secondo cui Chopin seppe confessare solo al pianoforte i lati più intimi del proprio mondo interiore. Il riscontro di Orefice incoraggia invece ad una visione più ampia dell'estetica del suono chopiniano, condivisa, fra gli altri da Giuseppe Martucci: "che Chopin *non sentisse l'orchestra* è un'opinione forse molto diffusa, ma altrettanto gratuita. Mentre chiunque *sente* l'orchestra, intravvede in buona parte della musica di Chopin le più recondite intenzioni di colore e di dinamismo orchestrale. Ed è appunto di questa musica che io mi sono servito [...]".[3]

L'opera di Orefice suscita critiche e vivaci reazioni fino alla fine degli anni Trenta, per poi cadere nell'oblio. Diversi critici esprimono al contempo opinioni negative sulle trascrizioni orchestrali della musica di Chopin, sostenendo che tali adattamenti snaturino profondamente il carattere pianistico, l'espressività e l'identità originaria delle sue composizioni. Secondo Giovanni Mariotti, come anche Angelo Geddo, in Chopin, la creazione musicale scaturisce originariamente e in modo inscindibile dal pianoforte, ed è pensata per questo strumento: ogni trasposizione in un diverso contesto timbrico rischia di alterarne la natura o di comprometterne l'efficacia espressiva. Il pianoforte di Chopin, infatti, non solo trascende i limiti del proprio mezzo, ma raggiunge una ricchezza timbrica paragonabile a quella dell'orchestra.[4]

Nonostante il suddetto orientamento della critica, continuano a fiorire numerosi arrangiamenti per orchestra di brani chopiniani. Oltre alle già citate trascrizioni per banda realizzate da Mancinelli e Vessella, possono essere menzionati i *Sei Preludi* op. 28 di Alfredo Palombi, anch'essi per banda, nonché le trascrizioni orchestrali di Riccardo Pick-Mangiagalli, tra cui si segnala in particolare la versione della *Polacca in la bemolle maggiore* op. 53 (1933) e una selezione di brani pubblicati in due volumi: nel primo compaiono il *Preludio* op. 28 n. 6, gli *Studi* op. 25 nn. 6 e 10, e il *Valzer* op. 34 n. 2; nel secondo, il *Notturno* op. 15 n. 1, il *Valzer* op. 64 n. 2, una *Mazurka* postuma e lo *Studio* op. 25 n. 9. Degno di nota è infine il balletto *La Pirrica* di Ottorino Respighi, la cui partitura orchestrale fu concepita a partire dalla *Polacca in la maggiore*

[3] Citato in: Giacomo Orefice, "Chopin trascritto", *Il Pianoforte*, n. 9 (1920), 9. Corsivi dell'Autore.

[4] Cfr. Giovanni Mariotti, *Chopin* (Firenze: Rinascenza del Libro, 1933), 158.

op. 40 n. 1 e dal *Preludio in do minore* op. 28 n. 20 (prima esecuzione: Teatro Costanzi di Roma, 20 novembre 1920; la partitura non fu mai pubblicata ed è oggi considerata perduta.)[5]

Riaffiora nelle voci critiche riferite alla musica de *La Pirrica* un motivo costante della ricezione chopiniana in Italia: la lettura in chiave universale del messaggio patriottico ed eroico insito nella musica del compositore, nello stesso periodo propagato dalla stampa italiana, attenta alla vita artistica e politica di Paderewski.[6] In particolare è la categoria del tragico ad imporsi nel prisma interpretativo dell'intera figura chopiniana. Pur posta ad esprimere le atmosfere e gli stati d'animo di un'azione drammatica che ha principio nella battaglia fra Paride e Achille e si conclude nel momento in cui questi spira, colpito a morte dal primo, "la scelta [dei suddetti brani] non poteva esser fatta con maggior accorgimento e l'orchestrazione ha raggiunto lo scopo senza che la musica chopiniana perda il suo carattere peculiare" — si legge nella *Rivista nazionale di musica*.[7]

Numerose sono anche le rielaborazioni per organici ridotti. Tra queste si possono menzionare: Giovanni Sgambati (*Canzone lituana per pianoforte*, Schott, 1893); Guido Papini (*Notturni* su parole di Thomas Moore, Edward Bulwer-Lytton ed Edward Cross, f. Lucca, 1880 circa); Augusto Rotoli (*Un otturno 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); Giuseppe Gariboldi (*Tre valzer* op. 34, trascrizione per pianoforte e flauto concertanti, f. Lucca, s.d.); Ferruccio Busoni (trascrizione per strumenti a fiato e corni del *Preludio* op. 28 n. 7); nonché, in tempi più recenti, Luciano Berio (trascrizione prima per fisarmonica, poi per pianoforte dello *Studio* op. 10 n. 3 sotto il titolo di *Tristezza*). Tra le numerose variazioni ispirate all'opera chopiniana, si segnalano inoltre le *Variazioni per due pianoforti sul ventesimo preludio di F. Chopin* op. 68 per due pianoforti di Mario Tarenghi (G. Ricordi & C., 1917), le *Variationen und Fuge in freier Form über Fr. Chopins c-moll Präludium op. 28* (Breitkopf & Härtel,

[5] Cfr. https://www.flaminioonline.it/Biografie/Respighi%20-%20catalogo.html [ultimo accesso: 27 VI 2025].

[6] Cfr. Carlo Gatti, "Teatri e musica", *L'illustrazione italiana*, n. 7 (1919), 176; "Un pianista reggitore di Stato", *Musica d'oggi*, n. 1 (1919), 35–37.

[7] Gaffurius, "La internazionalizzazione dei balli russi e I. Leonidoff", *Rivista nazionale di musica*, n. 8 (1920), 50-51.

1922) di Ferruccio Busoni, nonché le dodecafoniche *Variazioni intorno all'ultima Mazurka di Chopin* di Roman Vlad (Suvini Zerboni, 1968).

Merita infine una menzione il frequente allestimento, almeno fino agli anni Sessanta, di celebri balletti basati su musiche di Chopin. Tra gli enti in questione si annoverano il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro alla Scala di Milano, nonché importanti manifestazioni quali il *Maggio Musicale Fiorentino* a Firenze, il *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* di Venezia e il *Festival dei Due Mondi* di Spoleto. In tali contesti furono più volte presentati *Les Sylphides* (coreografia di Michail Fokin), *Les Dryades* (coreografia di Leonid Mjasin, con prima esecuzione mondiale al Teatro dell'Opera di Roma nel 1953), *L'époque romantique* (coreografia di Tamara Toumanova), *Constantia* (coreografia di William Dollar) e *The Concert* (coreografia di Jerome Robbins).

I contributi apparsi negli anni Venti su "Il Pianoforte" testimoniano la maturata insofferenza a modi interpretativi divenuti ormai rigidi e nocivi *cliché*, la necessità di una sua rilettura senza temerne il confronto con l'estetica romantica di ascendenza tedesca, dunque la nascita in Italia di un approccio analitico rivolto tanto alla personalità del compositore quanto alla sua opera. Sintomatico di tale momento è il contributo di Luigi Roncaglia:

> Quando si dice che la musica di Chopin è costruita principalmente di arabeschi e di virtuosità, quando si dice che è, per i suoi elementi nostalgicamente sentimentali e sensuali, la preferita delle signorine isteriche, e che, sopratutto, manca di senso tragico, si fa una delle affermazioni più superficiali e inconsistenti. Ed è assurdo e sterile anche il contrapporre, come taluno ha fatto, Beethoven a Chopin. […] e nego (e procurerò fra poco di dimostrarlo) che in Chopin non vi sia pathos tragico, e anche intensamente vissuto ed espresso. […] Il sentimento romantico ha in lui un'intensa forza di rapimento poetico; è il sublime irraggiungibile, lo sconfinato sognare, l'inesauribilità del dolore che pervadono la sua musica di una così profonda emozione. E ciò non in forma statica, ma drammatica; poiché se la sua ispirazione è nuova come forma melodica e armonica [...], se è vaghissima per eleganza stilistica e nobiltà di sentimento, vi è al fondo di tutto ciò la perenne lotta dell'ansioso ed eterno aspirare dell'anima verso un'ignota felicità, contro la sopraffazione di un profondissimo dolore, di un accoramento pieno di nostalgia.[8]

L'apprezzamento della dimensione tragica e della forza espressiva insite nella musica chopiniana — da sempre associate al sentimento della nostalgia — riaffiora in modo particolarmente marcato all'indomani di entrambi i

[8] Gino Roncaglia, "Il tragico in Chopin", *Il Pianoforte*, n. 5 (1923), 120–122.

grandi conflitti mondiali. Roncaglia scorge nell'opera del compositore una lotta "della coscienza religiosa con il terror vago del nulla".[9] Si ripropone dunque l'analogia con la poetica leopardiana del dolore e della memoria, di cui l'opera di Chopin è spesso considerata un'eco musicale, rimandante all'"infinita vanità del tutto".[10] Come osserva Roncaglia, anche nei brani meno drammatici il compositore non si abbandona mai a un sentimentalismo languido, come talvolta è stato suggerito da certa critica, poiché, "dove non è il dramma, è il ricordo del dramma".[11]

Lo Chopin ora rivalutato, in quanto "meno noto, meno studiato, reputato generalmente inferiore" è quello "infinitamente più forte nell'espressione della tragedia [...]. Questo è l'autentico, il grande Chopin: meno umano, meno dilettevole [...], meno sognatore; ma più divino, più profondo, più poeticamente realistico".[12]

Scaturiscono da questa prospettiva sulla figura del compositore polacco interessanti riflessioni sulla sua musica nonché la rivalutazione di un'opera generalmente poco compresa: la *Sonata in si bemolle minore* op. 35, in particolare il suo ultimo tempo:

> il *turbine!* Il problema dell'essere è risolto nell'ultimo tempo senza disperazione e senza gioia, cosmicamente. Atomi erranti; l'eterno moto dell'universo: ecco il fine. Non c'è più né tempo né spazio. Vortice, eterno divenire! Il principio e la fine. L'ultimo accordo squillante sembra dirci: «Così è!».[13]

Di poco posteriore (febbraio-ottobre 1924) è la serie di cinque articoli di Luigi Perrachio, allievo di Ignaz Brüll, a sua volta discepolo di Epstein e beneficiario di consigli impartiti da Anton Rubinstein e Liszt. Memore delle lezioni di Jan Kleczyński e Hunecker, la serie è dedicata a sei brani chopiniani: alla *Berceuse*, la *Ballata in la bemolle maggiore*, l'*Improvviso in fa diesis maggiore*, i *Notturni in do diesis minore* e *si maggiore* nonché la *Polacca in la bemolle maggiore*.[14]

---

[9] Ibidem, 124.

[10] Cfr. Angelo Bonandini, *Chopin nella sua epoca e confronti con Leopardi / conferenza concerto del pianista Dott. Angelo Bonandini* (Adria: Tipografia Scarpa & Gambaro, 1930); Diego Iodice, *Leopardi e Chopin: i canti e i notturni* (Lanciano: Casa editrice Gino Carabba, 1948).

[11] Roncaglia, "Il tragico in Chopin", 122.

[12] Ibidem.

[13] Ibidem, 124. Corsivo dell'Autore.

[14] Luigi Perrachio, "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. [1.] Chopin: Berceuse", *Il Pianoforte*, n. 2 (1924), 35–38, riedizione: *Musica d'oggi*, n. 6 (1929), 247–253; "Per

Il discorso di Perrachio, per dettaglio ed esposizione sistematica dalla genesi del brano attraverso un'analisi formale associata a considerazioni tecnico-interpretative spesso d'imperitura attualità, non ha precedenti nella letteratura periodica dedicata a Chopin. Nel fondo delle sue considerazioni si coglie un costante rispetto per il carattere del brano analizzato, con particolare attenzione alla ricerca di una diversificazione timbrica, ottenuta principalmente tramite un tocco raffinato del tasto e un uso misurato del pedale: "cattiva interpretazione sarebbe quella che, trascurando quella indipendenza e libertà e varietà di episodi, li mettesse tutti allo stesso piano e su una stessa linea. L'effetto inevitabile sarebbe quello di distruggere le caratteristiche singolari di ciascun episodio e la caratteristica generale di tutta la creazione, che è appunto nella sua mobilità libera e fantastica. Espressione, intensità, sonorità, movimento: tutto deve essere appropriato a ciascun episodio".[15] Da discernere sono anche le funzioni tematiche e coloristiche distribuite nella composizione, come avviene ad esempio nella misura 157 della *Ballata in la bemolle maggiore*, dove "alla destra è affidato l'elemento tematico, alla sinistra l'elemento coloristico".[16] L'autore sensibilizza il lettore alla percezione e alla resa delle sfumature espressive quasi ineffabili, descritte metaforicamente ("profumo", "sospiro", "velato"), e fa notare in più occasioni che, nel caso di Chopin, l'espressione "sostenuto" viene riferito troppo spesso al movimento piuttosto che alla sonorità, all'intensità del suono — "E i francesi, ancor oggi, indicano col termine « soutenu » una sonorità rotonda e pastosa".[17] Perrachio insiste su aspetti esecutivi particolarmente esigenti, come l'ottenimento di un tocco morbido, trasparente, vellutato e rotondo suggerendo a tale scopo movimenti flessibili del braccio e della spalla, senza colpire i tasti da distanza o con forza ma con peso controllato, prediligendo il contatto con la superficie del tasto. Per l'esecuzione della melodia nel *Notturno in do diesis minore* op. 27 l'autore suggerisce: "la mano dev'essere assolutamente

---

l'interpretazione dei classici del pianoforte. 2. Chopin: Ballata in la bemolle", *Il Pianoforte*, n. 3 (1924), 74–78; "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. 3. Chopin: Impromptu in fa diesis maggiore", *Il Pianoforte*, n. 4 (1924), 102–105; "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. 4. Chopin: Notturno in do diesis minore; 5. Chopin: Notturno in si maggiore", *Il Pianoforte*, n. 5 (1924), 135–138; "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. [6.] Chopin: Polacca in la bemolle maggiore", *Il Pianoforte*, n. 10 (1924), 258–261.

[15] Perrachio, "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. [1.] Chopin: Berceuse", 35–36.

[16] Perrachio, "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. 2. Chopin: Ballata in la bemolle", 77.

[17] Perrachio, "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. [1.] Chopin: Berceuse", 37.

snodata al polso [...] e non deve partecipare che in minima misura del peso dell'avambraccio. Si operi la percussione del tasto col dito teso, che offre molto minor resistenza che il dito ricurvo, e provoca una sonorità piena e rotonda ma morbida e pastosa".[18] Per ottenere un *fortissimo* dalla sonorità nobile, piena, non urtante né stridente, aspra o aggressiva, consiglia: "la mano deve essere elastica: s'impieghi pure tutto il peso della mano, del braccio, della spalla ed anche del tronco, ma senza *schiacciare*, senza resistere, rompendo la percussione del polso".[19] Rimarcata è altresì l'interdipendenza fra la successione delle disposizioni sonore del brano e l'andatura agogica facendo osservare che solo uno studio attento della prima consente l'elaborazione di un piano narrativo corretto ed efficace. Anche la variazione dinamica e timbrica nei passaggi ripetuti è considerata essenziale, come nell'*Impromptu in fa diesis maggiore*, dove l'autore suggerisce di passare da un suono morbido e setoso a uno più brillante e "perlato". Perrachio consiglia, specialmente nell'interpretazione di Chopin, di "ascoltarsi" controllando costantemente timbro e suono per restituire con precisione le sfumature espressive richieste. Raccomanda di seguire fedelmente le indicazioni agogiche ed espressive del compositore, senza però cercare di immedesimarsi nei suoi stati emotivi. È invece fondamentale suonare con un tocco personale e autentico, adottando la diteggiatura più naturale per sé, in linea con l'idea chopiniana di mettere tutta l'anima nella propria esecuzione. Più d'una volta fa altresì osservare la facilità con cui dai pianoforti moderni capiti purtroppo di ricavare sonorità eccessive, fuori luogo nelle creazioni di Chopin. Si dà l'esempio del passo alle battute 29–35 della *Ballata in la bemolle maggiore*: "Quanti pianisti si lasciano tentare dal facile effetto di questo passo, e fanno un gran fracasso per arrivare a sparare una cannonata su quel do basso [...]. Quel do basso deve essere quasi nulla: e meno ancora sono il re bemolle e il re bequadro che riportano il primo frammento sul « pp » di quei bassi".[20]

Perrachio dà altresì voce alla stregua difesa dello stile esecutivo delle opere di Chopin da atteggiamenti comuni quali enfasi, affettazione e repentini cambiamenti agogici come anche da un rubato privo del senso della misura, secon-

[18] Perrachio, "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. 4. Chopin: Notturno in do diesis minore", 135.

[19] Perrachio, "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. [6.] Chopin: Polacca in la bemolle maggiore", 260. Corsivi dell'Autore.

[20] Perrachio, "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. 2. Chopin: Ballata in la bemolle", 75.

do criteri già professati, fra gli altri, dal Valetta. In chiusura alla *Polacca* op. 53, "le ultime tre misure siano in tempo e l'ultimo accordo senza corona e non tenuto. Così fieramente chiude questa fiera creazione di Chopin, natura delicata e fine e triste, ma forte e tragica quando esprime la pienezza delle sue passioni e quando rievoca i canti e le danze e le vicende della sua terra infelice".[21]

Il confronto Beethoven-Chopin cui si è prima accennato non soltanto suggerisce analogie fra i due grandi, ma più volte va a scapito della statura morale del compositore polacco, del quale viene sottolineata la remissione dinanzi al fato, il distacco dalla vita reale. Interessante è, nel contesto di tali riflessioni, la prevalente separazione dei due compositori derivante dalla paradossale assunzione dei medesimi a rappresentanti di due diverse scuole artistiche: la classica e la romantica, così definite allora da Domenico Alaleona: "Il classicismo ha spirito più forte, più virile; il romanticismo più sensitivo, più femmineo. Non per nulla i classici amano lo splendore del sole, i romantici prediligono il chiarore lunare".[22] L'altezza della figura beethoveniana sta, secondo Erminio Tocili, "nella forza che ebbe di guardare sempre dinanzi a sé verso una meta più alta, senza lasciarsi abbassare dalle misere vicende della sua vita travagliata. Esempio luminoso di questa forza è la marcia funebre dell'Eroica, specie se paragonata a quella celebre della Sonata per piano di Chopin. […] In Beethoven la lotta, in Chopin la rassegnazione, ed a prescindere dalle differenti nature delle sue anime, vediamo di fronte, personificate in questi sommi, le grandi scuole artistiche, la classica e la romantica [...]".[23]

Un'interpretazione estrema della figura di Chopin come di un uomo mai divenuto adulto, particolarmente comune negli anni Venti-Quaranta, emerge nella lettura di Leo Ferrero, tenuta in alta considerazione nell'ambiente musicologico italiano dell'epoca.[24] La musica di Chopin, "in quel suo ozioso, dorato vagabondaggio attraverso le delizie dell'armonia"[25] è, secondo lo scrittore e drammaturgo, "uno sfocio di sentimenti candidamente sentiti, di un dolore

---

[21] Perrachio, "Per l'interpretazione dei classici del pianoforte. [6.] Chopin: Polacca in la bemolle maggiore", 261.

[22] Affermazione di Alaleona citata in: Erminio Tocili, "L'opera musicale di Beethoven nella storia e nella critica", *Rivista Nazionale di Musica*, n. 178–179 (1925), 963.

[23] Ibidem.

[24] Leo Ferrero, "Chopin o l'adolescenza", *La Rassegna Musicale*, n. 12 (1928). Ristampa: *La Rassegna Musicale*, n. 4 (1949), Nota del Direttore [Guido Maria Gatti], 320.

[25] Ibidem, 321.

che non ha saputo chiarire",[26] in quanto "Chopin è rimasto sempre chiuso nel cilicio della giovinezza".[27] Lungi da considerazioni storico-estetiche, Ferrero pone a confronto Chopin con Bach e Beethoven: se i due compositori appena citati, sapendo "come è fatto il dolore, la passione, l'amore [...] si esprimono coscientemente"[28] e questa chiarezza intellettuale li porta ad esprimersi fino in fondo ("non c'è ozio e indugio per chi vuol esprimersi quando si è trovato"[29]), dall'altro lato "la musica di Chopin è quella di un uomo che deve ancora vivere. La sua musica esprime dei sentimenti che egli non ha ancora capito. [...] Ma che cerca, in verità, sulla pagina ancora bianca, se non le risorse impreviste di un accordo, le analogie e le reminiscenze di due note, che gliene porgono altre due fino alla fine del pezzo?"[30] Chopin è dunque agli occhi di Ferrero "poeta di prima della vita"[31] e la sua opera è frutto di un'estetica decorativa e acerba, destinata a toccare solo chi non ha ancora raggiunto la piena maturità emotiva.

Accanto a questa lettura, il giudizio di Angelo Geddo propone un'altra forma di distacco dal reale: Chopin appare come un'anima fortemente lacerata tra la ricchezza della propria immaginazione e la durezza del mondo esterno. Sente con intensità quasi dolorosa il "bisogno di sognare e di allontanarsi dalla fredda realtà",[32] e ciò rende la lotta con la concretezza dell'esistenza particolarmente estenuante. Tale confronto, tuttavia, è inevitabile, alimentato dalla nostalgia per la patria lontana, dal desiderio di un amore autentico e dall'esperienza della malattia. Chopin vive infatti in una tensione costante tra astratto e concreto, ideale e miseria, tra finito e infinito — un conflitto in cui si percepisce al tempo stesso vittima e protagonista. "La musica di Chopin è lontana dal rappresentare costantemente la malinconia [...]. Ben più spesso è l'espressione di un profondo dolore provocato da insondabili motivi o da stati d'animo complessi e disparati".[33] Eppure, nonostante questo tormento interiore, egli conserva la poeticità e freschezza ricevute, secondo l'autore, dalla madre, restando fino alla fine immerso in un mondo visionario ereditato dalla sua prima giovinezza,

[26] Ibidem, 322.
[27] Ibidem.
[28] Ibidem, 323.
[29] Ibidem.
[30] Ibidem, 321.
[31] Ibidem, 323.
[32] Angelo Geddo, *Chopin* (Brescia: G. Vannini, 1937), 13.
[33] Ibidem, 23.

lontano dalla vita vissuta e dalla sua quotidiana ordinarietà, dando luogo ad una poesia musicale che arriva a tutti.

Fra le numerose biografie chopiniane del periodo,[34] l'opera di Nino Salvaneschi si distingue per la quantità di ristampe,[35] segnando un primato: è il primo libro italiano su Chopin ad aver visto la luce in Polonia in traduzione polacca.[36] Anche quest'opera restituisce tuttavia un'interpretazione parziale della figura umana del compositore, circoscritta principalmente alla sua esperienza del dolore e anche qui contrapposta all'atteggiamento di Beethoven verso il destino, con il quale Chopin non avrebbe lottato.[37] Nell'ultima pagina Salvaneschi compendia la propria prospettiva e dà ragione del titolo del libro: "per quest'infinito raggiunto con la sua tragedia di tutti i giorni e di tutte le ore, le anime romantiche, nostalgiche e innamorate troveranno sempre nella sua musica i segni di quella verità che è stata la legge silenziosa della sua vita: « Non vi è conquista senza sofferenza. Non vi è conquista senza rinuncia ». Questo il tormento di Chopin che arde come una fiamma davanti all'amore e al dolore: i due ritmi eterni che alimentano il cuore del mondo".[38] Il discorso di Salvaneschi apre una prospettiva escatologica sull'opera chopiniana, che troverà articolazione e sviluppo nei due decenni a seguire nel repertorio biografico romanzato.[39]

---

[34] Fra le altre: Agostino Fattori, *Chopin: quaderni di studi e profili* (Napoli: Edizioni Ultra, 1929); Augusto Righetti, *Federico Chopin – musicista polacco. Teorie francesi – constatazioni italiane* (Roma: Novissima, 1932); Giovanni Mariotti, *Chopin* (Firenze: Rinascenza del Libro, 1933); Franco Invernizzi, *Chopin* (Milano: Edizioni Aurora, 1935); Michele Lessona, *Federico Chopin* (Torino: Airone, 1939).

[35] Nino Salvaneschi, *Il tormento di Chopin* (Milano: Corbaccio 1934). Tra le ristampe: Milano: Dall'Oglio, 1934, 1942, 1943, 1946, 1947, 1949, 1950, 1953, 1956; Milano: Corbaccio, 1935, 1939, 1940, 1941, 1946. Prima edizione polacca: idem, *Żal szopenowski*, trad. di Ewelina Bocca-Radońska [Radomska] (Varsavia: Trzaska, Evert i Michalski, 1938).

[36] Gastone Belotti, Wiarosław Sandelewski, *Chopin in Italia* (Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk: Ossolineum, 1977), 80. Cfr. Nino Salvaneschi, *Żal szopenowski*, traduzione a cura di Ewelina Bocca-Radońska [Radomska] (Varsavia: Trzaska, Evert i Michalski, 1938).

[37] Salvaneschi, *Il tormento di Chopin*, 48.

[38] Ibidem, 254.

[39] Si dà l'esempio della prospettiva di Lores Consano: "Chopin doveva rimanere poeta: di tutte le disperazioni, di tutte le speranze. […] la sconsolata pugna del musico polacco raggiungeva quel traguardo cui nemmeno aveva osato levare lo sguardo: lenire il terreno travaglio, ricondurre i dubbianti alla certezza di un avvenire immortale". Lores Consano, *Umanità di un silfo: Chopin* (Milano: Gastaldi Editore, 1950), 89.

Gli anni Quaranta e Cinquanta

La prima figura a emergere agli inizi degli anni Quaranta è quella di Mateusz Gliński,[40] eminente intellettuale polacco e studioso della biografia e dell'opera del maestro suo connazionale,[41] tra i principali animatori della vita musicale italiana tra il 1939 e il 1956. Il suo primo contributo sulle colonne de "L'Osservatore Romano"[42] annuncia la nuova tendenza ad un approfondimento sistematico delle conoscenze inerenti alla biografia e all'opera di Chopin, finalizzato a ricostruirne un'immagine quanto più vera, scevra da sovrapposizioni poetiche e aneddotiche. La sua fama resta tuttavia legata soprattutto al ruolo di strenuo sostenitore dell'autenticità delle lettere di Chopin a Delfina Potocka.[43]

---

[40] Musicologo originario di Varsavia stabilitosi a Roma, noto negli ambienti dei compositori e musicologi italiani come Matteo Glinski nonché sotto gli pseudonimi Matteus e Matteo Hercenstein. Sulla sua attività in Italia e sull'importanza della sua produzione scientifica e organizzatore per il contesto musicale e musicologico italiano, si veda anche: Wiarosław Sandelewski, "Ricordo di Matteo Glinski", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n. 4 (1976), 623–626; *Gliński Mateusz*, in: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, Le biografie — Vol. III: *Fra-Ja* (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1986), 230; Zofia Helman, *Gliński Mateusz*, in: *Encyklopedia muzyczna PWM*, a cira di Elżbieta Dziębowska, Vol. 3: *efg* (Cracovia: PWM, 1987), 329; nonché, sull'Istituto Internazionale Federico Chopin fondato da Gliński in via Paulucci de' Calboli a Roma: "Notizie e informazioni", *La Rassegna Musicale*, n. 4 (1949), 339; sul concorso internazionale per la migliore interpretazione delle opere di Fryderyk Chopin e i corsi di interpretazione chopiniana organizzati da Gliński a Taormina (1950): "Notizie e informazioni", *La Rassegna Musicale*, n. 2 (1950), 151.

[41] "accanito chopinista". Eugenio Gara, "Federico Chopin, l'angelo del pianoforte", *Oggi*, n. 38 (1949), 18; "studioso noto e riconosciuto dell'opera del Maestro polacco", *La Rassegna Musicale*, n. 4 (1949), 339.

[42] Per "L'Osservatore Romano" Gliński scrisse oltre trenta articoli pubblicati negli anni 1940–1966, fra cui, a partire dal primo: *L'unico ritratto vero di Chopin* (n. 176, 1940), *Chopin e Paderewski* (n. 174, 1941), *Chopin pianista* (n. 71, 1943), *Da Chopin a Casella* (n. 167, 1943), *La musica popolare e Chopin* (n. 57, 1944), *Quando nacque Federico Chopin? La data 22 febbraio 1810 non sembra piu esatta* (n. 42, 1949), *Il falso diario di Chopin* (n. 76, 1950), *Una diagnosi errata* (n. 132, 1951), *Il vero carattere di Chopin* (n. 199, 1951), *Della religiosita di Chopin* (n. 65, 1955), *Religiosità di Chopin. La leggenda di una "mirabile conversione"* (n. 181, 1966), *Religiosità di Chopin. La relazione del P.* [Padre] *Jelowicki* (n. 185, 1966), *Religiosità di Chopin. Dubbi ed interrogativi biografici* (n. 189, 1966), *Religiosità di un grande musicista. L'ultimo confessore di Chopin* (n. 195, 1966), *La religiosità di un grande musicista. La seconda relazione del confessore di Chopin* (n. 235, 1966).

[43] Nella letteratura italiana dedicata al compositore polacco, prestano fede ai presunti rapporti intimi fra Chopin e Delfina Potocka, fra gli altri, Lores Consano (*Umanità di un silfo: Chopin*) e Renata Borgatti (*Due aspetti del romanticismo: Schumann e Chopin. Riassunto delle conferenze tenute con illustrazioni musicali all'Accademia Chigiana il 3, 4 e 13 settembre 1953*, Siena: Ed. Ticci, 1953), nonché, in ambito musicologico, Franco Abbiati (*Storia della musica*,

Dopo l'edizione di Petrucci (1907), appare un'ulteriore antologia epistolare, curata questa volta da Luigi Cortese (1946),[44] la cui traduzione dal francese offre ai lettori italiani l'edizione delle lettere uscita a Parigi nel 1933 sotto la cura di Henryk Opieński e Stefan Danysz. Conosce la sua prima edizione italiana in volume anche il saggio di Franz Liszt (1949),[45] precedentemente apparso a puntate sulla "Gazzetta Musicale di Milano" (febbraio-dicembre 1851). L'iniziativa di Gliński, assecondante il risveglio dei sentimenti patriottici e libertari suscitati dalla guerra, porta altresì alla prima edizione in italiano del discorso tenuto da Paderewski a Leopoli in occasione del centenario della nascita di Chopin, riedito ben due volte nell'arco di un triennio.[46] Evidente è l'avvicinamento agli scritti di autori polacchi, per cui appaiono anche uno studio analitico di Czesław Kaczyński,[47] il volumetto commemorativo della morte di Chopin curato da Leonardo Kociemski[48] e l'edizione italiana dell'opera biografica redatta quattro anni prima da Kazimierz Wierzyński[49] — terza monografia dedicata a Chopin di un autore polacco apparsa in Italia dopo lo studio documentario di Maurycy Karasowski (a puntate sulla "Gazzetta Musicale di Milano", 1877)[50]

Vol. IV — *Ottocento. I grandi romantici nella produzione strumentale. I nuovi orientamenti pianistici in Chopin e Schumann*, Milano: Garzanti, Cernusco sul Naviglio 1946; nuova edizione invariata: Garzanti, 1957, 570-582) nonché gli autori polacchi di biografie tradotte in italiano Kazimierz Wierzyński (*Chopin*, trad. it. di C. Agosti-Garosci, Milano: Rizzoli, 1955) e Zdzisław Jachimecki (*Chopin: la vita e le opere*, trad. it. di Wiarosław Sandelewski, Milano: Ricordi, 1962). Cfr. Claudia Colombati, sezione *Degli apocrifi: la famosa questione sulle 'lettere' a Delfina Potocka*, nell'articolo "Federico Chopin I. La poetica e gli scritti: l'epistolario, il corriere di Szafarnia, qualche pagina del diario di Stoccarda, un cenno per il metodo dei metodi", *Quadrivium* Vol. 19 fasc. 1 (1978), 243–246.

[44] Fryderyk f. Chopin, *Lettere intime*, a cura di Luigi Cortese (Milano: Minuziano, 1946).

[45] Franz Liszt, *Frédéric Chopin*, a cura di Mary Tibaldi Chiesa (Milano: Genio, 1949).

[46] Ignacy Jan Paderewski, *Chopin*, prefazione di Mateusz Gliński (Roma: Il Sagittario, 1945); Idem, *Chopin*, prefazione di Mateusz Gliński (Roma: Associazione dei combattenti polacchi in Italia nel primo centenario della morte di Federico Chopin, Sansaini, 1949).

[47] Czesław Kaczyński, "«Largo» della Sonata in si min. op. 58 di Chopin", *Bollettino dell'Accademia Musicale Chigiana*, n. 3 (1950).

[48] Leonardo Kociemski, *Il poeta della musica F.F. Chopin* (Firenze: dai Tyszkiewicz, 1950).

[49] Wierzynski, *Chopin*. Traduzione italiana della seconda edizione del libro di Wierzyński, in lingua polacca: *Życie Chopina* (New York: Roy Publishers, 1953). Prima edizione: *The Life and Death of Chopin* (New York: Simon and Schuster, 1949). Ciascuna delle edizioni qui citate sono provviste della prefazione curata da Arthur Rubinstein.

[50] Maurycy Karasowski, "Federico Chopin — La sua vita, le sue opere e lettere da Maurizio Karasowski. Ed. f. Ries, Dresda 1877", red. Martino Roeder, *Gazzetta musicale di Milano*, ottobre-dicembre 1877 (7 puntate). Originale: Moritz Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe* (Dresden: Ries & Erler, 1877).

e la biografia romanzata scritta da Antoni Wodziński (Roma, 1910).[51] Se il libro di Karasowski resta la principale fonte di informazioni circa la realtà politica del Regno Polacco ai tempi di Chopin e nelle prime decadi successive alla sua emigrazione (dall'insurrezione di novembre alla capitolazione di Varsavia e le repressioni zariste nel periodo dell'insurrezione di gennaio) nonché riguardanti la storia familiare di Chopin, la biografia chopiniana di Wierzyński offre uno spaccato dettagliato degli anni della sua giovinezza e restituisce al lettore un ritratto equilibrato della personalità del compositore, segnato da una rara fusione di intensità emotiva e padronanza interiore. In esso risiede, secondo l'autore della prefazione Arthur Rubinstein, il maggior pregio del volume: esso infrange il mito di Chopin quale icona romantica, languida e visionaria. Non mancano monografie incentrate sull'analisi del rapporto fra malattia e arte, come le brochure di Giuseppe Pezzi (1945) e Lucio Severi (1947),[52] nei cui studi sulla malattia polmonare del compositore si affaccia l'ipotesi che proprio l'esperienza della tubercolosi avesse rivestito un ruolo decisivo nella maturazione della poetica chopiniana. La prospettiva sulla personalità del compositore assunta in questi studi è tuttavia fortemente ristretta, e manifesta tratti tipici della ricezione fineottocentesca. Osserva Severi: "dei tubercolosi cronici Chopin possedette gli aspetti psichici più emergenti, quali la volontà debole, l'egoismo e la scarsa percezione etica, che gli consentirono l'avventura con la Sand, da cui non ebbe che amarezze e dolori. Da questo mondo interiore composto di rinunce, umiliazioni e tristezze non poteva esprimersi che una musica melanconica […] Ma la melanconia è, in fondo, la caratteristica dell'epoca romantica e in Chopin ha una forte giustificazione psicologica, che trae motivo dalla patria che sospira invano il riscatto, dalla vita che gli è ostile, dall'amore che non lo ha mai riscaldato. […] Ecco quindi, appena accennate, ma sufficientemente chiare, le ragioni che mi inducono a interpretare la malattia tubercolare di Chopin un elemento non estraneo dal romanticismo di lui".[53]

---

[51] Conte A.[ntoni] Wodzinski, *I tre romanzi di Chopin*, trad. it. Di Gualtiero Petrucci (Roma: Casa Editrice Artistica, [1910]). Originale: Le Comte Wodzinski, *Les trois romans de Frédéric Chopin* (Paris: Calmann Lévy, 1886).

[52] Giuseppe Pezzi, *Genio e fattori patologici nell'arte di Chopin* (Roma: Ministero della Marina, tipo-litografia dell'Ufficio di Gabinetto, 1945 — ristampa del lavoro edito sugli „Annali di Medicina Navale e Coloniale", 1944); Lucio Severi, "Federico Chopin e il suo male", *Lavori dell'Istituto di Anatomia e Istologia Patologica della R. Università degli Studi di Perugia* 1947, Vol. 6, fasc. 2.

[53] Severi, "Federico Chopin e il suo male", 110-111.

L'aspirazione a restituire un'immagine umana quanto più completa del compositore continua a compiersi circoscrivendo l'attenzione di volta in volta ad uno degli aspetti della sua complessa personalità. Negli anni Quaranta, il prisma interpretativo muove dunque dal tratto eroico a quello virile. Si tratta di un atteggiamento palesato, fra gli altri, da Vincenzo Terenzio, il quale smentendo "la pretesa femminilità del genio chopiniano",[54] arriva a magnificare il "temperamento austeramente virile"[55] di Chopin e persino a reputare quella dei Notturni una "zona pericolosa"[56] in quanto fertile terreno di speculazioni sulla femminilità del suo genio. Anche il succitato Cortese intraprende il tentativo di smontare i luoghi comuni, attaccando con forza l'immagine del compositore polacco divenuta ingiustamente simbolo di una "morbosità sentimentale ed effeminata".[57]

A controbilanciare tale visione interviene il tentativo, sostenuto da autori di saggi e biografie romanzate tra cui Lores Consano, Adriano Lami, Raymonda Di Giovanni Franceschini e Paolo Liggeri,[58] di riportare in primo piano la figura tradizionale di Chopin, avvolta da un'aura di sentimento e da un'indecifrabile nostalgia dai contorni incerti. Il ricordo è, secondo Consano, chiave della maniera artistica chopiniana: "il mondo chopiniano, ahimé!, era composto di idee che — tratte le mosse iniziali dalla realtà — erano pervenute, attraverso la lenta elaborazione del ricordo, all'assurda ibridescenza del sogno".[59] La lente attraverso la quale in questi lavori si crede di poter ammirare l'originale sintesi artistica operata dal compositore è quella dell'infanzia e dell'adolescenza in quanto aspetti genuini del suo mondo poetico. *Lucrezia Floriani* di George Sand viene ancora attribuito un valore di verità storica, tanto da essere considerato un documento attendibile per la ricostruzione del ritratto del compositore, al pari delle pagine autobiografiche dell'*Histoire de ma vie*.[60] "Basti ricordare

---

[54] Terenzio, *Chopin: saggio biografico-critico* (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1948), 62–63.

[55] Ibidem.

[56] Ibidem.

[57] Chopin, *Lettere intime*, 7.

[58] Adriano Lami, *Chopin: canti ed amori* (Milano: Edizioni Malfasi, 1946); Raymonda Di Giovanni Franceschini, *Chopin. Il Genio che vinse la disfatta* (Roma: L'Arnia, 1949); Paolo Liggeri, *Amore senza risposta. La vita di Chopin. Quasi un romanzo* (Bergamo: Istituto di Propaganda Libraria, 1949).

[59] Consano, *Umanità di un silfo: Chopin*, 78.

[60] La ricezione del ruolo della Sand nella vita di Chopin era stata fino a poco tempo prima prevalentemente negativa, come nel ritratto di "donna-sfinge" resone da Geddo: "non è possibile precisare il vero sentimento della sua natura e soprattutto dove e quando in lei l'artificio si sostituisca alla natura, la verità all'inganno". Geddo, *Chopin*, 118.

quello che di lui scriveva la Sand riferendosi al brillante periodo della vita di Chopin trascorso nell'alta società di Varsavia, per avere il profilo fedele del grande musicista polacco",[61] afferma Di Giovanni Franceschini, ed espone di seguito larghi passi in cui la romanziera aveva descritto l'apparenza e la personalità del principe Karol de Roswald.

La posizione della critica circa la figura umana e artistica di Chopin non si discosta ancora particolarmente da quella manifestata in questa letteratura, con cui condivide buona parte della bibliografia essenziale: passi dell'epistolario chopiniano che attestano il carattere confidenziale della creazione musicale per Chopin[62] e "il valore, il peso quasi proustiano" del passato nella vita interiore del compositore.[63]

Il direttore Guido Maria Gatti ripropone, nel numero speciale dedicato a Chopin de *La Rassegna Musicale* (novembre 1949),[64] il succitato articolo di Leo Ferrero, ritenendo che esso non abbia perduto nulla del suo valore e del suo significato.[65] Aderendo al pensiero di Ferrero, Mila osserva: "Il Terenzio […] ha definito assai bene il carattere della musica di Chopin come « storia della sua partecipazione alla vita ». Ma occorre precisare che questa partecipazione consisté per tre quarti di sogni, d'aspirazioni inattuate e di velleità rimuginate a lungo nel pensiero, e per l'altro quarto di delusioni. Onde la formula si potrebbe opportunamente rovesciare in quella di segno contrario, e cioè che

---

[61] Di Giovanni Franceschini, 122

[62] "racconto al mio pianoforte quello che qualche volta direi a te" (a Tytus Woyciechowski); "Mi accade talvolta di sospirare, straziato dal dolore, e di sfogare il mio dolore sul pianoforte"; "Troverai una risposta alla tua lettera così vera e sincera nella mia seconda *Polacca*" (a Julian Fontana, il 2 marzo 1839). Chopin, *Lettere intime*, rispettivamente 37, 83, 121, cit. in: Massimo Mila, "Inattualità di Chopin?", *La Rassegna Musicale*, n. 4 (1949), 270.

[63] Affermazioni di Chopin quali "curerò le tue ferite del presente, ricordandoti il passato" nonché "ammiravo il verde, aspiravo i sentori della primavera e quell'innocenza della natura che mi riporta ai sentimenti della mia infanzia" (dal Diario iniziato a Vienna nel 1831), "Ritrovo le stesse abitudini, le stesse sensazioni che accompagnarono la mia infanzia, la stessa mano che da tanto tempo non avevo baciata" (descrivendo l'incontro con i genitori a Carlsbad) vengono segnalate da Mila a corroborazione dell'ipotesi che "di sogni e ricordi, dunque, è materiata l'ispirazione dei Notturni, delle Mazurche, dei Valzer, dei Preludi, delle Ballate, [...] nelle Mazurche". Chopin, *Lettere intime*, rispettivamente 83, 81, 107, cit. in: Mila, ibidem, 270-271.

[64] Il nome di Chopin si affaccia altresì su altri pregiati periodici musicali e letterari, quali il "Bollettino dell'Accademia Musicale Chigiana" (n. 2–3 e n. 4, 1959; n. 1, 1960) e "La Fiera Letteraria" (n. 44, 1949; n. 18, 1950).

[65] Ferrero, "Chopin o l'adolescenza", Nota del Direttore [Guido Maria Gatti], 320.

la musica di Chopin è la storia della sua non-partecipazione alla vita",[66] ovvero "sogno e ricordo sono i due poli che delimitano quella partecipazione alla vita di cui la sua musica è la storia".[67]

Tali considerazioni alimentano una visione atemporale della figura umana e artistica del compositopre polacco che incoraggia ad apprezzare la "natura della perfetta crisalide formale in cui è calato il messaggio di Chopin", dove "l'assoluto estetico sovrasta l'importanza « strategica »: essa non è di quelle che lascino la musica fondamentalmente diversa da come l'avevano trovata e ne arricchiscano il linguaggio e lo alimentino a lungo, come fu il caso di Wagner".[68] Del linguaggio chopiniano vengono messe in rilievo le scarse ascendenze storiche: agli occhi di Mila esso appare "sorto completo e intatto dal nulla, per generazione spontanea: non gli si conoscono antecedenti salvo qualche scambio con la melodia belliniana".[69]

Mila osserva altresì che la natura essenzialmente armonica del linguaggio musicale chopiniano, in quanto diretta derivazione di un felice adeguamento della tecnica compositiva alle necessità dell'espressione, "costituisce la ragione dello scarso interesse che oggi si porta all'aspetto tecnico della sua opera. […] Oggi, se c'è un tratto comune che sia lecito ravvisare nelle molteplici soluzioni individuali date ai problemi del linguaggio musicale, esso è l'impulso quasi universale della musica ad emigrare verso i lidi d'un laborioso contrappunto".[70] Mila restituisce efficacemente l'idea dell'influenza esercitata dalle atmosfere creative dell'epoca sulla ricezione dell'opera chopiniana, evidenziando al contempo la distanza che la separa dalla riflessione estetica di matrice idealistica, ancora largamente dominante nella musicologia italiana. Una riflessione che avrebbe portato Luigi Ronga a proporre una visione della storia della musica come "ricerca dei valori artistici e creativi, come illuminazione delle singole personalità".[71] Se infatti da un lato "i compositori non si giovano oggi direttamente della sua [di Chopin] lezione", la cui portata storica giunge, secondo Mila, fino al *Martyre de St. Sébastien* di Debussy quale conclusione dell'esperienza

---

[66] Mila, "Inattualità di Chopin?", 269–270.

[67] Ibidem, 270.

[68] Ibidem, 271.

[69] Massimo Mila, *Nuova storia della musica* (Milano: Bianchi Giovini editrice, 1947), 202. Cfr. anche Idem, "Stravolgimenti di Chopin", *La Rassegna Musicale*, n. 4 (1949), 334.

[70] Mila, "Inattualità di Chopin?", 272.

[71] Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001), 265.

impressionistica, la musica di Chopin offre pur sempre un'esperienza estetica feconda di suggestioni, ancora da scoprire. Il critico denuncia dunque l'urgenza di porre una "rigorosa documentazione musicale" alla base dell'analisi tecnico-compositiva chopiniana quale unica via utile, del resto, non solo per comprendere il significato dell'opera, ma anche per risalire ad una figura umana e artistica di Chopin più autentica, meno letteraria.[72]

Vale la pena considerare che a causa della persistente riduzione dei fondi destinati alle iniziative musicali — in atto almeno dalla fine della guerra — si interrompe la pubblicazione di alcune importanti testate, tra cui la già menzionata *Rassegna Musicale*, cessata nel 1962. La musica trova tuttavia spazio all'interno di periodici non specialistici, spesso impegnati nel processo di riorganizzazione culturale del Paese, come *Oggi*, *L'Espresso*, *Il Tempo* ed *Epoca*. Si tratta di pubblicazioni frequentemente affidate a critici di grande rilievo — tra cui Fedele D'Amico e Guido Pannain — che concorrono a introdurre nuove esigenze di obiettività e rigore scientifico, con ricadute significative sull'impostazione metodologica degli autori di monografie.[73] Tale intento trova realizzazione, nell'ambito degli studi dedicati a Chopin, nei numerosi contributi di musicologi, pianisti e compositori affermati, fra cui spiccano, oltre ai suddetti, i nomi di Alfredo Casella, Nicolas Slonimsky, Roman Vlad, Rodolfo Caporali, Vladimir Jankélévitch, Giorgio Graziosi e Fausto Torrefranca.

A Slonimsky va il merito di aver fatto luce sulle principali incertezze intorno alla vita di Chopin: la data di nascita e l'origine francese del padre. Il critico passa altresì in rassegna aneddoti e notizie apparse sulla stampa francese e inglese dell'epoca di Chopin confrontando la ricezione del compositore in questi paesi (*The Musical World*, *London and Westminster Review*, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, *The Musical Times*). Attraverso l'articolo di Slonimsky[74] si affaccia per la prima volta negli studi musicologici italiani l'ipotesi che lo scarto temporale intercorrente fra la data di nascita del compositore riportata nel certificato di nascita (22 febbraio 1810) e quella del 5 marzo — una delle date (oltre a quella del 1 marzo, dichiarata da Chopin nella lettera indirizzata alla Société Littéraire Polonaise de Paris l'11 gennaio 1833) in cui la famiglia

[72] Mila, "Inattualità di Chopin?", 274–275.

[73] Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, Vol. 2 (Azzate: Bramante Editrice, 1985), 1267.

[74] Nicolas Slonimsky, "Appunti e materiali per una biografia di Chopin", *La Rassegna Musicale*, n. 4 (1949), 253–267.

di Chopin celebrò il compleanno del compositore — fosse dovuto al computo (e arrotondamento) della medesima data nel contesto del calendario giuliano, vigente nei territori polacchi soggetti alla dominazione russa. Slonimsky ritiene dunque inquestionabile la data riportata nel certificato si battesimo. Il critico aggiorna poi le conoscenze del lettore italiano all'esito delle indagini condotte da Bronisław Sydow[75] (marzo 1949) che ribadivano e ricostruivano la discendenza francese di Chopin sino alla seconda metà del Settecento. Slonimsky richiama l'attenzione su alcune ipotesi ormai superate circa le origini del compositore, ricondotte alla famiglia polacca degli Szopa o a quella alsaziana degli Schopping, secondo una teoria enunciata da Gustav Abb, allora responsabile della Direzione Generale delle Biblioteche (Hauptverwaltung der Bibliotheken) in un discorso tenuto nel 1944 a Cracovia, all'inaugurazione di una mostra dedicata a Chopin. Di pari rilievo, nell'ambito degli studi italiani su Chopin, è la messa in luce della falsità delle pagine di diario attribuite al compositore, pubblicate l'8 gennaio 1907 sulla *Neue Musik-Zeitung* e ulteriormente divulgate da Gaston Knosp su *Le Guide Musical* (8–15 settembre 1907). Esse erano state infatti recepite in Italia come un documento affidabile, fra gli altri, da Ippolito Valetta e Angelo Geddo (in un passo celebre del falso diario, Jane Stirling appare sotto il nome di Rebecca).

L'opera di Chopin viene inserita in un contesto storico musicale gradualmente più dettagliato. Analizzando brani di Johann Nepomuk Hummel e John Field, Vlad dimostra che "non soltanto la musica di Chopin non è priva di premesse e di precedenti storici, ma che addirittura il suo stile è preparato, anticipato, in alcuni dei suoi più salienti connotati" dalle loro opere.[76] Lo stesso critico fa altresì osservare come Chopin avesse contribuito ad "accelerare quel processo che, mediante la cromatizzazione del sistema diatonico e la graduale emancipazione della dissonanza, dovette portare in breve alla crisi e al superamento del tradizionale sistema tonale".[77] Viene avanzata l'ipotesi che a caratterizzare le ultime opere chopiniane non sia un'esaurimento della vena creativa provocato dalla separazione dalla Sand e dall'avanzare della malattia, bensì la

[75] Bronisław Sydow, "W sprawie pochodzenia Fryderyka Chopina", *Ruch Muzyczny*, n. 3 (1948), 12–14.

[76] Vlad porta l'esempio del *Notturno in mi maggiore* n. 17 e del *Notturno in do maggiore* n. 7 di Field in cui le dissonanze emancipate e la qualità espressiva delle melodie possono ritenersi esempi di "chopinismo in nuce". Roman Vlad, "Posizione storica di Chopin", *La Rassegna Musicale*, n. 4 (1949), 276–277.

[77] Ibidem, 280.

nascita di un nuovo stile, mai giunto a maturazione in quanto stroncato dalla morte del compositore.[78] L'ipotesi dell'indebolimento fisico dovuto alla malattia viene allontanata anche dallo stile esecutivo chopiniano: "la tendenza di Chopin di suonare sempre più piano", spiega con una supposizione plausibile Vlad, "si deve riferire alla necessità di cogliere le vibrazioni degli armonici in modo da timbrare le armonie, di trascendere il puro colore armonico".[79] "L'opera di Chopin — afferma Caporali — ci appare oggi come il corpo dell'intero edificio pianistico quale ci si presenta alla metà dello scorso secolo, edificio avente per fondamenta la tecnica clavicembalistica di Bach e Scarlatti, per armatura quella pianistica di Clementi e per ornamentazione il virtuosismo barocco di Liszt".[80] Caporali e Casella sottolineano in particolare l'importanza degli Studi, "*Summa* del pianismo chopiniano" in virtù della perfezione formale, la trascendenza tecnica, l'ispirazione poetica e musicale che in essi si fondono dando luogo ad un'opera d'arte più unica che rara. Ad essere inserito nell'evoluzione storica è anche il pianismo chopiniano, che "mentre comprende e potenzia quello precedente, domina quello simile dei contemporanei e, integrato da poche forme lisztiane, forma il grande tronco che ramificherà nei diversi aspetti del pianismo futuro. Se dunque in Brahms, Franck, Debussy, Ravel, Strawinsky incontreremo nuove difficoltà del meccanismo e del tocco, per vincerle basterà semplicemente approfondire o affinare quanto avevamo già conquistato con gli Studi e la Berceuse".[81] Caporali osserva per primo che "Chopin, molto prima dei vari Deppe, Breithaupt, Matthay e C., aveva scoperto il segreto del movimento *rotatorio* della mano e del braccio (rilasciato questo dalla spalla e libero di allontanarsi dal corpo) e quello del *peso* del braccio trasferentesi sulla punta delle dita".[82] Torrefranca riconosce in Chopin l'artefice di un autentico belcanto pianistico e ne sottolinea l'universalità dell'idioma musicale, capace di trascendere le coordinate storiche e geografiche.[83]

---

[78] Fausto Torrefranca, *Federico Chopin* (Firenze: Edizioni dell'Accademia Nazionale Cherubini, 1950), 10. Mila si domanda, poco prima, se "quell'oscuramento che rivelano gli ultimi lavori di Chopin" fosse dovuto alla "stanchezza della fine imminente" o all' "alba d'un nuovo stile". Mila, "Stravolgimenti di Chopin", 334.

[79] Vlad, "Posizione storica di Chopin", 284.

[80] Rodolfo Caporali, "La scrittura pianistica chopiniana e la sua interpretazione", *La Rassegna Musicale*, n. 4 (1949), 290.

[81] Ibidem.

[82] Ibidem. Corsivi dell'Autore.

[83] Torrefranca, *Federico Chopin*, 7.

Dalla seconda metà degli anni Quaranta aumentano le edizioni italiane di contributi stranieri. Uno spazio privilegiato nell'editoria musicale italiana viene riservato alle riflessioni di Alfred Cortot, in particolare al suo *Corso d'interpretazione* e al saggio *Alcuni aspetti di Chopin*.[84] Di Cortot è anche la prefazione all'edizione critica delle opere di Chopin curata da Curci (1946).

Fino alla fine degli anni Cinquanta del Novecento, la letteratura chopiniana francese — rappresentata altresì dai contributi di Leopold Binenthal, Louis Énault ed Édouard Ganche e Jan Kleczyński in lingua originale o versione francese, nonché Élie Poirée e Guy de Pourtalès in edizione italiana[85] — esercita, insieme alla letteratura anglosassone (tra cui si annoverano i lavori di Frederick Niecks, James Huneker e Arthur Hedley), un'influenza determinante sul panorama chopinologico italiano. Il duraturo dialogo con la critica francese contribuisce probabilmente a modellare l'atteggiamento degli autori italiani, che tendono pertanto ad individuare tra i tratti distintivi della produzione chopiniana la poetica, l'effimero, la finezza espressiva e la varietà timbrica. Alla base della sua poetica si riconosce un ruolo centrale all'inatteso come principio generatore, legato alla delicatezza e all'eleganza dell'impressione sonora, in cui spesso la melodia assume un valore predominante. Ricorre l'immagine della "trinité charmante" con cui Ernest Legouvé aveva espresso l'estrema interdipendenza, in Chopin, fra persona, pianista e opera, talvolta rivisitata ad esprimere ulteriori aspetti dell'eccellenza che caratterizza l'opera di Chopin. Questa, agli occhi di Caporali, "appare come una trinità, i cui elementi — poesia, musica, forma strumentale — esprimendosi l'uno attraverso l'altro, formano un tutto estremamente raro".[86] Renata Borgatti, pianista legata all'ambiente dell'Accademia Chigiana, sostiene che a conferire un fascino peculiare alla melodia chopiniana sia l'uso inaspettato dell'ornamento: "Egli amplifica l'ornamento fino a farne risultare un dissolvimento della materia; lo

[84] Alfred Cortot, *Corso d'interpretazione, raccolto e redatto da Jeanne Thieffry* (Milano: Curci, 1946. Originale: Alfred Cortot, *Cours d'interprétation*, Parigi: R. Legouix, 1934); Idem, *Alcuni aspetti di Chopin* (Milano: Curci, 1950. Originale: Idem, *Aspects de Chopin*, Parigi: Albin Michel, 1949).

[85] Élie-Émile-Gabriel Poirée, *Chopin* (Milano: Tito, 1931. Originale: Idem, *Chopin*, Parigi: Henri Laurens, 1926); Guy de Pourtalés, *Chopin*, trad. it. di Ebe Colciaghi (Milano: Nuova Accademia, 1958, 1960, 1961, 1963, 1977. Originale: Idem, *Chopin ou le poète*, Parigi: Librairie Gallimard, 1926), nuova edizione italiana sotto altro titolo: Idem, *La vita appassionata di Chopin*, trad. it. di Ebe Colciaghi (Milano: Nuova Accademia, 1964).

[86] Caporali, "La scrittura pianistica chopiniana e la sua interpretazione", 294.

introduce nel bel mezzo della linea melodica, vaporoso, diafano […] e lo fa ricadere miracoloso e perfetto […] [con] la « nonchalance » dell'arte consumata".[87] Tutta l'opera di Chopin presenta queste "metamorfosi della materia". Guardando all'opera chopiniana nella sua totalità, l'autrice osserva che "tre elementi tutti e tre ugualmente importanti hanno cooperato all'unità organica di un linguaggio musicale di tanta rara originalità. L'elemento polacco, l'elemento romantico visionario e l'elemento culturale. Nell'elemento polacco egli trova i ritmi tradizionali, i colori esotici (scala orientale, seconda abbassata etc.) la nostalgia delle sterminate pianure e il grandioso impulso dell'eroismo e della fierezza nazionale. Le mazurche esprimono la vita collettiva del suo popolo".[88]

Per quanto concerne la diffusione di materiali polacchi in Italia, degno di nota è il volumetto edito dalla stamperia polacca dei Tyszkiewicz in Firenze (sita in via di Camerata al n. 37) per commemorare il centenario della morte di Chopin, contenente la libera versione italiana curata da Leonardo Kociemski del discorso tenuto da Ignacy Jan Paderewski il 23 ottobre 1910 a Leopoli e della poesia *Il pianoforte di Chopin* di Cyprian Kamil Norwid.[89]

Un interessante segno della ricerca di un contatto della critica italiana con il contesto musicale polacco per un approfondimento inerente al carattere della sua opera e alla sua ricezione nella terra di origine è altresì la comparsa di un articolo dell'illustre compositore Zygmunt Mycielski, al quale fu chiesto di scrivere un articolo sui rapporti fra Chopin e la musica moderna polacca sulle colonne de *L'Umbria.*[90] Mycielski accettò l'incarico non senza inquietudine, e le sue parole fornirono una risposta a quesiti fondamentali che emergevano fra le righe dei contributi italiani mostrando i limiti delle possibilità ricettive dell'epoca: in cosa consiste il romanticismo di Chopin? Che rapporto c'è fra romanticismo e carattere polacco? In che modo i compositori polacchi posteriori si rapportano alla sua opera? Considerata la scarsa conoscenza del testo di Mycielski, scritto a Parigi nell'aprile del 1950, nonché il suo valore in quanto espressione del pensiero di uno dei maggiori compositori polacchi, nato quasi

[87] L'autrice porta qui gli esempi concreti del *Notturno in mi maggiore* op. 62 n. 2 e dei due movimenti lenti dei due Concerti. Borgatti, *Due aspetti del romanticismo: Schumann e Chopin*, 34.

[88] Ibidem, 32.

[89] Kociemski, *Il poeta della musica F.F. Chopin*, 1950.

[90] Zygmunt Mycielski, "Ai piedi del monumento al musicista, si legge: "Mon Cher...". Le parigine scrivono ancora lettere d'amore a Chopin", *L'Umbria: quotidiano del mattino*, n. 81 (1950), 3.

un secolo dopo Chopin, si riportano di seguito ampi passi salienti della sua riflessione.

> Il posto che occupa da noi quel commovente cesellatore di composizioni pianistiche che è Chopin, è del tutto particolare. Il suo compito, infatti, non si limita ad avere attinto dai temi popolari [...]. In Chopin, il tema Mazurka, Krakowiak, Scherzo o Canto di Natale non è importante; ma è importante il clima, molto più difficile a definirsi, dei quattro tempi [sic!] che potremmo ritrovare o paragonare con le canzoni popolari trascritte da Oskar Kolberg.[91]
>
> La sorgente dell'ispirazione è nell'essenza stessa di ciò che Chopin ha creato, è la sua creazione che ha diritto al nome di stile musicale polacco. […] Il romanticismo è lo stile polacco, per lo meno nell'arte. Ma l'importanza di Chopin risiede anche nel fatto che egli è stato capace di evitare i pericoli di quel tempo e di quello stile, grazie a una sorprendente disciplina classica. Egli non improvvisava come Liszt e Wagner,[92] ma componeva come Mozart e Bach. Quando si accingeva a scrivere una mazurka, i suoi studi o i preludi, egli conosceva esattamente le sue intenzioni creative. Nulla esorbitava dal limite tracciato, egli non allentava le briglie della immaginazione, non si allontanava dal suo piano. […] Ma altrettanto interessante è la cautela con la quale egli creò, la fedeltà che egli ebbe per ciò che meglio dominava, la fedeltà per la tecnica pianistica. […]
>
> Commovente la fedeltà di Chopin verso ciò che considerava il suo compito. Il pianista Francis Plantè, morto alcuni anni prima della guerra, raccontava che, fanciullo si trovò in un salotto in cui era anche Chopin. Diceva: « Non mi rimase impresso. In quello stesso salotto c'era Liszt, centro dell'interesse generale, idolo di tutti. Chopin sedeva in disparte ».
>
> Questa storia, che mi venne raccontata da un pianista che aveva conosciuto bene Plantè, mi è sempre parsa simbolica, anche se un po' forzata. […]
>
> Altrettanto riservato, come nei riguardi della grandezza, è il suo atteggiamento sulla polonità. Creando quel « suo » stile polacco egli respinse con disgusto ogni sua chiassosa manifestazione, cesellò le emozioni con la precisione di un chirurgo […].
>
> Il segreto di ogni grandezza è nella proporzione tra la passione e la misura, senza cui non esistono opere duratura. Io penso che in questo risieda il nucleo della discussione che oggi si svolge sul realismo e formalismo nell'arte. […] Si devono pesare

[91] A scanso di equivoci, è opportuno precisare che Mycielski si riferisce al "clima" insito nei canti popolari con cui Chopin venne direttamente a contatto durante i suoi soggiorni nella campagna polacca, e non specificamente alle trascrizioni effettuate da Oskar Kolber, le quali — com'è noto — suscitarono la riprovazione di Chopin, in quanto incapaci di restituire, sia pure vagamente, alcuni tra gli aspetti più essenziali di tale espressione musicale (tra questi, la realizzazione degli abbellimenti, l'altezza, il timbro, l'intonazione e la flessibilità ritmica) con il rischio, ben più grave, di comprometterne il carattere originario. Si veda a tal proposito la lettera scritta da Chopin alla famiglia nel periodo dal 28 marzo al 19 aprile 1847.

[92] L'intento di una figura colta quale Mycielski non è certo quello di negare che Chopin improvvisasse, bensì di sottolineare come egli lo facesse seguendo un idioma personale, palesemente distinto dal virtuosismo allora in voga.

> il classico e il romantico. Ma esiste forse un grande classico, senza un temperamento lirico, e un grande romantico senza una classica disciplina di forma?
>
> Qui di nuovo Chopin guarda saggiamente, modestamente ma fortemente dal suo angolo: la sua grandezza esiste suo malgrado.[93]

Gli anni Cinquanta costituiscono un momento in cui il punto di vista sull'opera chopiniana viene ampliato attraverso il confronto con lo stile e l'opera di altri compositori, fra cui Schumann,[94] nonché un approfondimento della questione inerente ai possibili influssi della tradizione musicale italiana, in particolare di Bellini e Rossini, sull'opera di Chopin.

Salvatore Pugliatti è il primo autore ad approfondire, nella musicologia italiana, il fenomeno dell'affinità stilistica Chopin–Bellini.[95] Secondo il grande intellettuale italiano, è da escludere un'influenza profonda o un rapporto di imitazione tra i due compositori. Quando andavano in scena *La sonnambula* e *Norma*, Chopin aveva infatti già composto opere che risentivano dell'influsso dell'opera italiana, in particolare di Rossini, che fu a sua volta una fonte primaria per il belcanto belliniano. Pugliatti sottolinea che, data la forte individualità di entrambi i musicisti, è più corretto parlare di affinità e analogie piuttosto che di influssi diretti. Sebbene Chopin nutra una particolare predilezione per la musica di Bellini, la sua originalità melodica va ricondotta alle caratteristiche generali della musica italiana del Settecento e dell'Ottocento, che egli però rielabora attraverso una cifra personale riconoscibile sia nella struttura e nel disegno della melodia, sia nei riflessi del canto popolare polacco.

L'articolo di Wiarosław Sandelewski, pubblicato nel *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, affronta invece per la prima volta la questione dell'influsso di Rossini sull'opera di Chopin.[96] Sandelewski dimostra il ruolo significativo del compositore pesarese nello sviluppo del linguaggio chopiniano, basandosi su varie fonti, tra cui alcune lettere di Chopin, il programma del suo ultimo concerto in patria nel 1830 (in cui figurarono brani di Rossini al posto di musiche di Elsner e Cherubini), e composizioni chopiniane recanti spunti melodici di origine rossiniana. Il musicologo individua otto casi di analogia tematica tra

---

[93] Mycielski, *Ai piedi del monumento al musicista*, 3.

[94] Borgatti, *Due aspetti del romanticismo: Schumann e Chopin*.

[95] Salvatore Pugliatti, *Chopin e Bellini* (Messina: La Editrice Universitaria, 1952).

[96] Wiarosław Sandelewski, "Influssi rossiniani nell'opera di Chopin", *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, n. 3 (1959), 45–49; seconda parte del medesimo articolo: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, n. 4 (1959), 69–72.

i due autori, tra cui spiccano una somiglianza tra la figura dell'ostinato nella *Berceuse* op. 57 e l'ostinato del *Coro delle Tenebre* nel secondo atto di *Mosè in Egitto*, nonché l'affinità tra il tema della *Marcia funebre* della *Sonata in si bemolle minore* op. 35 e una frase melodica dell'atto I del *Guglielmo Tell*.[97]

Va infine sottolineato come, in questo periodo, si assista al lento tramonto di un'epoca caratterizzata da una tendenza ad un'interpretazione eteronoma della musica di Chopin — fondata prevalentemente sull'associazione delle sue opere a testi letterari di vario genere — a una concezione autonoma della sua arte, intesa come espressione dotata di una propria coerenza interna, pur inserita consapevolmente nel contesto storico ed estetico dell'epoca e nel più ampio quadro della tradizione musicale europea.

Gli anni Sessanta

Gli anni Sessanta segnano un periodo di graduale emancipazione dalla soggezione legata alle particolari esigenze interpretative della musica di Chopin. Pur senza mettere in discussione l'opinione secondo cui l'opera del compositore polacco occupi un posto unico nel vasto repertorio pianistico — in quanto, come poche altre, richiede all'interprete un controllo costante e una continua attenzione alla ricerca di qualità timbriche, dinamiche, coloristiche e agogiche adeguate ai rapporti tra intensità e qualità del suono — proprio in questi anni la musica di Chopin viene riscoperta e valorizzata sotto l'aspetto della sua accessibilità esecutiva. La ricezione dell'opera chopiniana si inserisce così nel più ampio progetto di divulgazione del repertorio musicale accademico promosso in quel decennio, di cui furono protagonisti, tra gli altri, Maurizio Pollini — vincitore a diciott'anni del VI Concorso Internazionale Chopin di Varsavia, il 12 marzo 1960 — e Claudio Abbado. Chopin resta dunque tra i compositori più amati e più volentieri ascoltati dal pubblico e il suo genio pianistico viene dichiarato ormai entrato a far parte della cultura e della sensibilità contemporanee.[98]

---

[97] Tra gli otto casi di somiglianza menzionati, uno era stato segnalato in precedenza da Bronarski. Si tratta di una reminiscenza da *Guglielmo Tell*, riscontrabile nel finale del *Concerto in mi minore* op. 11 e nello *Scherzo in mi maggiore* op. 54. Sandelewski, "Influssi rossiniani nell'opera di Chopin", 70.

[98] Mario Pasi, "Rassegna discografica. I dischi Curci" [recensione del disco Curci-Erato, matrice: LDE 3212, pianista: György Sebök], *Rassegna Musicale delle Edizioni Curci*, n. 2 (1965), 59.

Nel fascicolo pubblicato a Firenze nel 1960 in occasione del XXIII Festival del *Maggio Musicale Fiorentino*, Iginio Fuga rileva la diffusa fascinazione esercitata dalla musica di Chopin, sottolineando come essa non si rivolga esclusivamente a un determinato segmento della società — persone colte o in età matura — ma coinvolga anche "giovani esecutori desiderosi […] di rinnovare il gusto, rivoluzionarlo, imporre una nuova lingua".[99] Nonostante l'intensa promozione della produzione dei compositori contemporanei — tra cui Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen — anche a scapito del repertorio romantico, l'interesse per la figura e l'opera di Chopin non sembra subire oscillazioni significative.[100] A centocinquant'anni dalla nascita del compositore polacco, le sue opere continuano dunque a vivere sotto le mani più o meno dotate, devote e ispirate, tanto nelle grandi sale da concerto quanto nelle case degli italiani. Ogni battuta della sua musica parla e offre all'esecutore la possibilità di esprimersi, in quanto il tempo non ha intaccato quest'arte.[101] L'unico torto che si possa fare a Chopin è eseguirlo mediocremente.[102]

Nell'articolo dedicato a Chopin in occasione del 150° anniversario della nascita, posto in apertura al secondo numero de *La Rassegna Musicale* (1960), Guido Pannain proclama la necessità di "parlare della musica di Chopin partendo da zero",[103] ovvero a partire da una radicale rinuncia ai rigidi precetti interpretativi di natura didattica. Era stata proprio tale impostazione irrigidita a generare, secondo Pannain, una "orribile, insopportabile parodia" da parte di "imitatori privi di gusto e di buon senso".[104] Si rendeva altresì necessario,

[99] Iginio Fuga, "Chopiniana", in: *Maggio Musicale Fiorentino – 1960* (Firenze: Agenzia Grafica Artistica Fiorentina, 1960), 26.

[100] Vedono la luce in questo periodo le prime edizioni italiane e riedizioni di opere di diversi autori stranieri, fra cui: Wierzynski, *Chopin* (seconda edizione: Milano: Rizzoli, 1960. Originale: Idem, *The Life and Death of Chopin*, New York: Simon and Schuster, 1949); André Gide, *Note su Chopin*, prefazione di Gianandrea Gavazzeni, trad. it. di Gianni Ferro (Milano: Nuova Accademia, 1963. Originale: Idem, *Notes sur Chopin*, Parigi: Édition Gallimard, 1939); Camille Bourniquel, *Chopin*, trad. it. di Enzo De Michele (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1960. Originale: Idem, *Chopin*, Parigi: Éditions du Seuil, 1957). Escono altresì i fascicoli divulgativi dedicati a Chopin nell'ambito della serie "I Grandi Musicisti" Fratelli Fabbri Editori a cura di Giulio Confalonieri (1965) e Piero Rattalino (1968).

[101] Fuga, "Chopiniana", 26.

[102] Pasi, "Rassegna discografica. I dischi Curci", 59.

[103] Guido Pannain, "Chopin. Nel 150° anniversario della nascita", *La Rassegna Musicale*, n. 2 (1960), 107.

[104] Roncaglia, "Chopin giudicato da Liszt", *Rassegna Musicale delle Edizioni Curci*, n. 1–2 (1962), 7.

secondo il musicologo, superare completamente la "confusione di sensazioni e d'immagini, di soprastrutture e d'aggiunte"[105] prodotte in gran parte dai monografisti, che avevano finito per ostacolare la comprensione autentica della musica chopiniana. In ambito critico e pubblicistico degne di nota sono le voci di Vincenzo Terenzio, René Leibowitz, Guido Pannain, Piero Rattalino, Massimo Mila, Mario Bortolotto, Niccolò Castiglioni, Pietro Montani, Antonio Capri.

Tra le ipotesi circa i motivi per cui, in ambito privato, „sul leggio dei nostri pianoforti è più facile scorgere qualche fascicolo delle Sonate di Scarlatti o d'altri Settecentisti, se non di musicisti ancor più lontani nel tempo [...] che non le opere di colui che portò l'espressione pianistica alla sua maggiore altezza"[106] risalta per una poco comune prospettiva umanistico-sociologica quella di Mila, apparsa sul numero speciale di *Musica d'oggi* edito in occasione del 150º anniversario della nascita di Chopin. A detta del musicologo tale stato di fatto non è dovuto solo a ragioni di natura tecnico-interpretativa cui fa eco una critica particolarmente esigente, ma in buona parte anche agli odierni fruitori della musica chopiniana.

> E se confessassimo una buona volta […] che abbiamo paura di Chopin — come abbiamo paura di Beethoven — , che troviamo scomoda la disperata sincerità con cui egli fruga nella sua e nella nostra coscienza, e non vogliamo sentire le parole compromettenti che — lungi dal non aver più niente da dirci — egli ne cava? […]
>
> Questo abisso scavato improvvisamente dentro di noi, questo crollo vertiginoso d'un edificio di morale ottimismo faticosamente riparato dagli assalti della realtà, è ben più di quanto possa sopportare la nostra pusillanime ipocrisia. Perciò abbiamo paura di quella totalità d'umano impegno che Chopin porta nell'opera d'arte e di quella che da noi esige in contraccambio. […] Questa è la vera arte della fuga degli uomini moderni.[107]

Sono queste le constatazioni che spingono il musicologo torinese a conferire al saggio del 1960 un titolo che fornisca una risposta definitiva a quello del 1949: "Inattualità di Chopin?" — "Inattualità di Chopin".

Intorno alla metà degli anni Sessanta, si inizia a guardare all'opera di Chopin con uno spirito analitico ed un'obiettività affini a quelli della *Musikwissenschaft* — rappresentati pochi anni più tardi dalla *Nuova Rivista Musicale Italiana*, dall'attività della "Società Italiana di Musicologia" e dalla *Rivista Italiana di*

[105] Pannain, "Chopin. Nel 150° anniversario della nascita", 107.
[106] Massimo Mila, "L'inattualità di Chopin", *Musica d'oggi*, n. 7 (1960), 298.
[107] Ibidem.

Musicologia suo organo — nonché attraverso un dialogo ormai stabile e proficuo con l'ambiente accademico polacco.[108] Il corpus compositivo del musicista diviene oggetto di approfondimenti concernenti la sua genesi e le sue caratteristiche tecnico-stilistiche, nella sua totalità. Fra i prodromi di questa nuova prospettiva, includente anche i lavori sino ad allora reputati 'minori', ossia la produzione cameristica e le opere postume, si annovera l'edizione musicale dei *Pezzi sconosciuti per pianoforte* curata da Pietro Montani per Ricordi nel 1959.

In questa prospettiva si distingue il ciclo di concerti invernali tenuti presso l'Accademia Musicale "Chigiana" di Siena, intitolato *Micat in Vertice*, che ha spesso presentato il repertorio meno eseguito di Chopin (quali la *Sonata per violoncello*, l'*Introduzione e Polacca in Do maggiore* op. 3, il *Trio in sol minore*, i *Canti*), interpretato da eminenti pianisti, specializzati e noti per l'esecuzione delle composizioni di Fryderyk Chopin (fra questi: Alfred Cortot, Artur Rubinstein, Daniel Barenboim, Wilhelm Kempff, Alicia de Larrocha, Guido Agosti, Nikolai Orlov, Nikita Magaloff, Pier Narciso Masi, Dino Ciani, Andrzej Wąsowski, Sergio Perticaroli, Martha Argerich, Marcella Crudeli, Maurizio Pollini).

L'analisi delle peculiarità ritmiche, melodiche, armoniche in rapporto alla struttura delle sue composizioni, consente di scoprire ed apprezzare finalmente la straordinaria varietà e cangianza d'espressione che le caratterizza, dai toni elegiaci e dolenti alle intonazioni drammatiche e vibranti, individuando nell'esecuzione, "nelle esigenze di una sonorità timbrica riinventata",[109] il pieno compimento dell'originalità dell'opera chopiniana.[110] Si affacciano altresì nella

[108] Ad inaugurare una continuità nei rapporti tra la musicologia italiana e quella polacca era stata, un quinquennio prima, la collaborazione tra Luigi Rognoni, Paolo Emilio Carapezza, Michał Bristiger e Antoni Buchner, sviluppatasi nell'ambito degli studi sulla musica contemporanea. Tali relazioni coinvolsero progressivamente un numero sempre crescente di studiosi attivi in diverse aree della ricerca musicologica, fino a raggiungere il loro apogeo negli anni Ottanta, con il particolare contributo organizzativo di Mirosław Perz e Andrzej Chodkowski.

[109] Mario Bortolotto, "Chopin, o del timbro", *Musica d'oggi*, n. 7 (1960), 320.

[110] "L'originalità creativa — rileva Guido Agosti — è profondamente congiunta, o meglio inseparabile dalle nuove intuizioni timbriche e sonore realizzate da Chopin sul pianoforte", strumento che "sembra rinnovarsi nelle sue possibilità espressive, di volta in volta, in relazione alla scoperta di nuove zone dell'animo". Guido Agosti, *Chopin nel mito e nella storia*, conferenza tenuta il 22 febbraio 1960 presso la Sala Accademica dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, posta ad inaugurazione — insieme al concerto di Regina Smendzianka (23 febbraio 1960) — delle celebrazioni dell'anno chopiniano in Italia. Cfr. *Santa Cecilia — Rivista bimestrale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, n. 1 (1960), 49–51 e n. 2 (1960), 67.

critica italiana i primi tentativi di una sua periodizzazione. Secondo Rattalino è la Prima Ballata a segnare il passaggio tra la giovinezza e la maturità. Il critico sostiene che l'opera, frutto di una lunga gestazione (1830–1835), fonde la maturità musicale degli Studi op. 10 con l'impeto delle composizioni giovanili, ma si distingue per una struttura architettonica inedita, solida ed equilibrata, senza precedenti nella produzione chopiniana. Nella concezione stessa della ballata pianistica "la istintiva musicalità chopiniana, componendosi in un organismo estetico, giunge alla maturità spirituale".[111] Procedendo alla determinazione della data di composizione dell'*Andante spianato* dell'op. 22, Gastone Belotti riscontra in esso una "raffinatezza del sentire" ed un perfetto equilibrio strutturale che lo avvicinano alle opere della piena maturità nonché affinità stilistiche con i Notturni op. 27. Queste constatazioni gli consentono di individuare nell'inverno 1834–35 la nascita di un "« nuovo » Chopin" dopo il periodo varsaviano: "A Parigi, passato un periodo di relativa sterilità dovuto ad un insieme di ragioni pratiche e morali, tutto questo non è più: la capacità di selezione si raffina, il gusto si fa più sicuro, i temi, per dolci che siano, mostrano un'asciuttezza che ne mette in valorer la delicatezza, mentre il rubato melodico si fa più essenziale; il giovane compositore diventa un artista maturo".[112]

Connota in modo emplematico il periodo in esame l'affermarsi dell'opera del musicologo veneziano di nascita e padovano di adozione appena citato — Gastone Belotti, futuro membro onorario della Società "Fryderyk Chopin" di Varsavia e insignito dell'onorificenza dell'Ordine al Merito della Cultura

[111] Piero Rattalino, "Le Ballate", *Musica d'oggi*, n. 7 (1960), 324.

[112] Gastone Belotti, "Le date di composizione dell'op. 22 di Chopin, *Nuova Rivista Italiana di Musicologia*, n. 4 (1967), 706. Cinque anni dopo, Belotti propone la sua più articolata periodizzazione dell'opera chopiniana, preceduta dall'osservazione che "in Chopin (come in ogni altro grande artista) non vi sono opere che fungono da cerniera […]; al contrario, vi si trovano spesso geniali precorrimenti, e ritorni, apparentementeingiustificabili, a modi stilistici precedenti"; si può dunque adottare soltanto una suddivisione in periodi "dai contorni sfumati": quello della giovinezza (i primi otto anni di attività compositiva prima dell'emigrazione, approssimativamente dal 1823 al 1832, quando raggiunta "una adeguata tecnica strumentale e sufficienti capacità compositive", Chopin era divenuto un «pianista completo»), quello della maturità (1832–1842), e infine quello della piena maturità (dal momento dell'adattamento alle condizioni di vita all'estero, negli anni trascorsi accanto a George Sand e ai suoi figli, fino alla morte). A questi tre periodi, Belotti aggiunge altri due momenti particolarmente significativi per la creatività chopiniana: i soggiorni a Stoccarda e a Maiorca. Gastone Belotti, "Le prime composizioni di Chopin [Polacca in sol minore (1817, ed. J.J. Cybulski), Polacca in si bemolle maggiore (1817, op. posth.), Polacca in la bemolle maggiore (1821, op. posth.), Polacca in sol diesis minore (1824 circa, op. posth.)]", *Rivista Italiana di Musicologia*, n. 7 (1972, nr, s. 231.

Polacca. La pubblicazione del suo articolo intitolato *Three Unpublished Letters by George Sand and Their Contribution to Chopin Scholarship* sulle pagine di "The Musical Quarterly" nel 1966[113] può essere considerata l'atto inaugurale della chopinologia italiana a risonanza internazionale, orientata verso questioni di natura filologica e analitica, nonché verso la ricostruzione quanto più dettagliata della biografia del compositore polacco. Il suo imponente repertorio chopinologico è incentrato specialmente sulla biografia dell'autore, la datazione delle opere, l'analisi del linguaggio musicale di Chopin e le edizioni delle sue opere. La sua monografia in tre volumi *Chopin — l'uomo* (Milano–Roma 1974),[114] purtroppo non più ristampata e che varrebbe la pena ripubblicare in edizione critica, offre ancor oggi al lettore italiano il più ampio spettro di conoscenze e prospettive sulla biografia e l'opera del compositore polacco. Se quest'opera manca ancora di un approfondimento del contesto storico-polacco che risulti agevolmente accessibile a quanti non abbiano prima familiarizzato con il panorama culturale polacco, e sebbene appaia in essa sottovalutata l'esperienza formativa e compositiva di Chopin nel periodo varsaviano nonché rimanga scarsamente indagato il lato non musicale della personalità chopiniana, tali argomenti conoscono un certo sviluppo nella monografia successiva dello stesso autore dedicata alla vita e alle composizioni del maestro polacco: *Chopin* (Torino 1984).[115] Il volume, tuttora presente sugli scaffali delle librerie italiane, è altresì ricco di suggerimenti esecutivi e interpretativi. Secondo Belotti, infatti, la musica di Chopin "si presta più di ogni altra al pericolo di false interpretazioni tanto essa è legata ad elementi incodificabili, come gli stati d'animo, il gusto, l'imprevedibilità, tutti fattori mutevoli e sfuggenti, e che pure sono componenti universali, fondamentali di ogni esecuzione pianistica la quale, per quanto a lungo e meticolosamente preparata, è pur sempre largamente venata di atteggiamenti estemporanei".[116] La modernità dell'approccio di Belotti risiede altresì nella convinzione che „uno studio attento dei testi e delle testimonianze contemporanee [a Chopin], ci mette in condizioni di conoscere con una certa minuziosità tante caratteristiche dell'autentica interpretazione chopinia-

[113] Gastone Belotti, "Three Unpublished Letters by George Sand and Their Contribution to Chopin Scholarship", *The Musical Quarterly*, n. 3 (1966), 283–303.

[114] Gastone Belotti, *F. Chopin, l'uomo* (Milano — Roma: Sapere Edizioni, 1974).

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

[116] Gastone Belotti, *Saggi sull'arte e sull'opera di Chopin* (Bologna: AMIS – Centro Italo-Polacco di Studi Musicologici, Università degli Studi di Bologna, 1977), 112.

na che, confrontandole con le opere del maestro dove ne sono rimaste tracce inequivocabili [...] si può ricostruire in gran parte questa eccezionale pianistica che, se applicata, sconvolgerebbe le interpretazioni correnti"[117] — "Non si puó, quindi, suonare 'come Chopin', ma si puó, e dunque si deve, suonare 'chopinianamente'".[118]

La finalità pratica e tecnico-pedagogica è anche quanto muove Piero Rattalino[119] ad affrontare, a partire dal 1960, lo studio della vita e dell'opera di Chopin, avendo cura di aggiornare il più vasto pubblico dei lettori italiani circa i nuovi raggiungimenti della critica mondiale su questi argomenti. Unica mancanza, che nulla toglie al valore documentario e divulgativo degli scritti di Rattalino, senz'altro connessa alla praticità di consultazione da parte degli strumentisti voluta dall'autore, è un accurato apparato bibliografico che possa rimandare alle fonti da egli consultate.

Gli anni Settanta e Ottanta

La collaborazione con l'ambiente musicologico polacco avviata da Belotti prosegue sistematicamente per oltre venti anni, concoscendo significativi sviluppi nel periodo della cortina di ferro e delle leggi marziali in Polonia. Ruoli chiave vengono allora rivestiti da Michał Bristiger, Paolo Emilio Carapezza e Giuseppe Vecchi.

Tra le maggiori iniziative editoriali nate dalla collaborazione fra musicologi italiani e polacchi si ricorda il volume XVII in due fascicoli della rivista scientifica *Quadrivium*, riunente gli atti della conferenza intitolata "Settimo incontro con la musica italiana e polacca — Varsavia 1975" e dedicato principalmente a Chopin.[120] Sempre su *Quadrivium* compare il primo studio sulla ricezione di

---

[117] Gastone Belotti, *Le origini italiane del „rubato" chopiniano* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Accademia Polacca delle Scienze — Stazione Scientifica di Roma, Ossolineum, 1968), 5.

[118] Belotti, *Saggi sull'arte e sull'opera di Chopin*, 18.

[119] Fra i suoi primi contributi: Piero Rattalino, l'articolo sopra citato incentrato sulle Ballate, nonché "Il seduttore Chopin. Spunti e appunti", *Musica d'oggi*, n. 7 (1960); Idem, "L'interpretazione di Chopin", *Musica Università* n. 7–8 (1965), nonché la sua prima monografia: Idem, Fryderyk Chopin: vita, arte, opere (Milano: Ricordi, 1969).

[120] *Quadrivium* Vol. 17 (1976). Il volume, intitolato *Settimo incontro con la musica italiana e polacca – Varsavia 1975*, contiene i seguenti contributi dedicati a Chopin: fasc. 1: C. Colombati, "Aspetti di Chopin alla luce dell'idea di poetica", 55–72; Fabio Fano, "Integrità artistica di Chopin. Sua tempestiva liberazione da tendenze caduche osservata specialmente attraverso

Chopin risultante dalle voci critiche della *Gazzetta Musicale di Milano* in Italia, opera di Giuliana Gualandi, cui faranno seguito, negli anni Ottanta, gli articoli di Francesca Perruccio.[121]

Un'ulteriore iniziativa editoriale di particolare pregio e significativa nell'ambito degli studi su Fryderyk Chopin è la rivista italo-polacca *Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne / Argomenti musicali polacco-italiani*, affidata alla redazione di Michał Bristiger ed edita a Varsavia presso Polskie Centrum Muzyczne (cinque volumi: 1972, 1974, 1979, 1980, 1989).

Oltre agli studiosi sopra menzionati, si distinguono nell'ambito di questa collaborazione per il loro significativo apporto agli studi chopiniani Raoul Meloncelli, Wiarosław Sandelewski, Ludwik Bronarski nonché, in seguito, Zofia Chechlińska e Andrzej Chodkowski con contributi incentrati prevalentemente sulle relazioni fra la tradizione belcantistica italiana e la musica di Chopin, la ricezione di questa in Italia, le edizioni delle opere di Chopin e la sua musica da camera, contribuendo a far superare il preconcetto, formatosi specialmente sulla letteratura monografica degli anni Quaranta e Cinquanta, circa il suo irrilevante valore artistico.[122]

Una svolta critica nella riflessione estetico-musicale sull'opera di Chopin si registra negli anni Settanta, con l'emergere dell'opera di Claudia Colombati:

---

i Notturni", 73–87; Gastone Belotti, "Il problema del testo autentico delle opere di F. Chopin", 89–118; Zofia Chechlińska, "L'edizione nazionale polacca delle opere di Chopin e la prassi editoriale", 119–127; Tadeusz Kaczyński, "Chopin e la musica contemporanea polacca", 129–136; fasc. 2: G. Belotti, "La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore", 69–101; C. Colombati, "Chopin e il melodramma italiano", 103–115; Wojciech Nowik, "Chopin e Bellini. Casta diva, manoscritto di F. Chopin", 139–151.

[121] Giuliana Gualandi, "La *Gazzetta Musicale di Milano* e Chopin: alcune voci critiche vivente il compositore", *Quadrivium* Vol. 19 fasc. 1 (1978); Francesca Perruccio, *La fortuna di Chopin a Napoli nel secondo Ottocento attraverso la Gazzetta Musicale di Milano* (Napoli: Centro Attività Musicali, 1988); Eidem, "La fortuna di Chopin in Italia. Dalla *Gazzetta Musicale di Milano* (1842–1902)", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n. 1 (1988). I primi contributi sulla ricezione di Chopin in Italia di taglio storico verranno curati dalla sottoscritta nel secondo decennio del Duemila.

[122] Si considerino, ad esempio, l'appellativo di "operette minori" usato in riferimento, fra le altre opere di Chopin, ai *Trois Nouvelles Études* per il *Méthode des méthodes de piano* di Ignaz Moscheles e François-Joseph Fétis, e le *Grandi variazioni di bravura su una marcia dei Puritani* in: Geddo, *Chopin*, 197; nonché il caso di Terenzio, il quale ebbe a definire la Sonata op. 65 "musica senza musica" (Terenzio, *Chopin: saggio biografico-critico*, 112). Vale la pena osservare che la ricezione italiana dei brani di Chopin privi di numero d'opera, da camera e con orchestra non differisce particolarmente da quella europea. Cfr. il lapidario commento alla Sonata op. 65 formulato da Marcel Beaufils (*L'œuvre de Frédéric Chopin*, Parigi: Ed. de la Revue Disques, 1949).

il suo contributo agli studi sulla personalità e sulla poetica creativa del compositore polacco si rivela fondamentale, costituendo un punto di riferimento imprescindibile e duraturo. Inseriti in quest'ottica sono altresì un discorso sulle relazioni fra il suo stile compositivo e la cultura musicale italiana nonché l'analisi della corrispondenza di Chopin. Alla musicologa bolognese va riconosciuto il merito di aver colto e analizzato a fondo la personalità di Chopin, di aver individuato la presenza dell'elemento classico nella sua musica e di aver definito con chiarezza la sua appartenenza al Romanticismo. Il suo contributo ha segnato una svolta nella ricezione italiana di Chopin, conferendole un carattere peculiare che la distingue, in particolare, da quella polacca e slava.

La questione da cui si sviluppa l'indagine della Colombati riguarda le modalità con cui l'opera di Chopin si collocò nel panorama culturale del tempo, tra tradizioni in declino e fermenti ideali emergenti sempre più vitali e coinvolgenti. E soprattutto: come Chopin fu romantico e allo stesso tempo classico? "In quale dimensione intima Chopin fu « perfezione del romanticismo »?[123]

> Un certo ordine ed equilibrio estetico-filosofico, uno stesso filo conduttore sta alla base della varia opera chopiniana. Sotto il carattere infatti di una serie di felici e brillanti improvvisazioni, si rivela la solidità della costruzione, la logica del linguaggio musicale, la classica perfezione delle parti sostenute dall'armonia. Le linee luminose del disegno non abbandonano il colore del sentimento ed in Chopin, come negli altri autori del periodo classico, il discorso procede attraverso periodi ben definiti e perfettamente equilibrati. Del resto se da tutto il movimento romantico egli aveva assimilato un certo modo di sentire, ne ha anche assunto un ruolo importante di apportatore.[124]

L'idealità del modello belcantistico italiano è, com'è noto, un elemento fondamentale di tale sintesi, ma è importante considerare, secondo l'autrice, che in esso permane pur sempre "quella base rinascimentale che amava e cercava l'armonia, la simmetria, l'unione delle arti, la chiarezza e la luce dell'architettura, gli spazi".[125] Si tratta di uno strumento necessario al compositore al fine di pervenire a "quel meraviglioso distacco estetico che non ha luogo nelle attuazioni artistiche di altri contemporanei",[126] ossia di tradurre in musica gli eventi più significativi della propria vita, dunque riversandovi l'essenza più intima della propria esistenza — "il riflesso della vita filtrata dal più profondo senso

[123] Colombati, "Aspetti di Chopin alla luce dell'idea di poetica", 61. La citazione su Chopin è tratta da: Roman Vlad, *Breve storia della musica* (Torino: Einaudi, 1963), 58.

[124] Ibidem, 60-61.

[125] Ibidem, 64.

[126] Ibidem, 67.

di chiarezza e di equilibrio".[127] L'autrice osserva che in Chopin, le scelte tonali e ritmiche sembrano scaturire da un equilibrio interiore perfettamente bilanciato, oltre che da un'arte compositiva di straordinaria raffinatezza. Nella sua opera, dunque "il fine estetico si incontra con quello etico dove morale significa essere essenziali nel tumulto della più piena espressione vitale".[128]

L'impianto intellettuale della poetica chopiniana si colloca pertanto in posizione intermedia fra il pensiero romantico e pensiero classico-illuministico, dando così luogo ad una poetica unica nella storia della musica.

> Si è dunque davanti ad un valore spirituale chiamato Chopin identificantesi in più modi di essere, ma sempre in un chiaro, inconfondibile stile; la struttura della personalità appare varia e complessa di conflitti interiori, ma l'opera nasce secondo l'articolarsi di un'idea che consiste nel controllo per l'essenzialità. Le antitesi interne si coordinano in un sistema di pensiero che comprende l'innocenza e l'ingenuità romantica e la volontà sistematica intellettuale, se non anche una certa ironia critica.
>
> In un forte individualismo, restio alle modificazioni da parte dell'ambiente, si origina una sintesi delle tensioni e delle emozioni, organizzazione essenziale e sistema ai fini della genialità.
>
> La tensione che appare nel carattere si può avvertire in quella continua modulazione e in quel continuo slancio che sono nell'opera, ma la perfezione stilistica che ne deriva proviene appunto da un'idea che domina i momenti ed il variare delle idee stesse… Il gusto stesso sembra a volte una tensione tra due atteggiamenti, quello romantico e quello classico per altro incontrantesi nel concetto di «classico» quale opera riuscita, e «romantico» quale aspirazione e tendenza psicologica all'espressionismo più personale ed umana.
>
> La sua musica si polarizza, si concentra, diviene una logica sonora, un singolare modo di invenzione nel variare poetico. L'opera chopiniana dunque, così suadente e inquietante, romantica ed essenziale insieme, sembra dedurre la sua eleganza e la sua essenzialità in un gioco interno alle tensioni della personalità e del carattere, tra equilibrio e slancio, tra espressione e moralità, tra aspirazioni e gusto.[129]

Contribuendo da un lato, come Belotti, agli sviluppi degli studi chopiniani a livello internazionale, la studiosa ha costantemente aggiornato la musicologia italiana ai risultati più avanzati della ricerca d'oltralpe, in particolare di quella polacca (fra gli autori richiamati nei suoi lavori accademici: Iwaszkiewicz, Bronarski, Eigeldinger, Chomiński, Viktor Cukkerman, Stefania Łobaczewska, Krystyna Kobylańska, Stefan Jaroczyński).

---

[127] Ibidem, 71.
[128] Ibidem, 68–69.
[129] Ibidem, 72.

Altra figura di spicco nella riflessione italiana sull'opera di Chopin, è quella del pianista e musicologo polacco Kazimierz Morski, i cui esordi scientifici in Italia si collocano nella seconda metà degli anni Ottanta. Nel solco della riflessione sull'interpretazione delle opere di Chopin avviata da Belotti, i suoi scritti si distinguono per l'ampiezza con cui affrontano diverse problematiche tecnico-interpretative, spaziando dalla questione del rapporto tra la libertà espressiva dell'interprete e il principio di subordinazione all'intento creativo del compositore, attraverso il rapporto fra la personalità del compositore e la sua opera, il legame tra l'interpretazione della musica chopiniana, l'estetica del romanticismo e l'espressività del belcanto italiano, fino all'analisi degli stili esecutivi delle opere del grande maestro.

Morski fa osservare che a fornire indizi fondamentali per una corretta interpretazione delle opere di Chopin non è soltanto la 'personalità apparente'[130] del compositore (il suo comportamento esteriore — "basti ricordare la distinzione, l'eleganza, la riservatezza, l'ordine, la misura, il gusto, e via elencando"[131]), ma anche la sua personalità intima, reale, rimasta forse ignota persino a quanti conobbero il maestro: "anche questa va colta dall'interprete con una istintiva sensibilità, e ancor più con una attenta lettura del testo e della grafia musicale del compositore: Chopin ha lasciato trascritto con grande diligenza la sua volontà artistica e da essa traspare anche quel difficilissimo «quid» limite per il quale e nel quale lasciava libertà d'espressione interpretativa".[132] Tra gli elementi che rendono particolarmente ardua l'interpretazione della musica di Chopin — sostiene l'autore — rientrano, "accanto al suo 'romanticismo domato', quello dell'intimismo e insieme dello slancio espressivo e tecnico",[133] rispondenti tuttavia alla funzione sociale della musica di un'epoca ormai da tempo trascorsa, per cui occorre ricordare che le relazioni dinamiche, variavano in base al carattere, alla struttura e alla dimensione del brano: "il *forte* in un mazurca è diverso (meno intenso) del *forte* di uno Scherzo, in una Ballata o in una Sonata e la stessa gradazione della dinamica sarà rapportata al carattere dell'opera".[134]

---

[130] Locuzione di Belotti. Belotti, *Saggi sull'arte e sull'opera di Chopin*, 115.

[131] Ibidem.

[132] Kasimir [Kazimierz] Morski, "Aspetti di interpretazione musicale: il pianismo di Fryderyk Chopin", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata* 1988, z. 19 297.

[133] Ibidem, 295.

[134] Ibidem, 296.

Il pianista e studioso polacco pone altresì in evidenza un possibile, ma raramente attuato connubio fra musicologia e prassi esecutiva ai fini di un'adeguata interpretazione musicale:

> Per un interprete possono essere di grande aiuto anche le ricerche musicologiche che conducono spesso profonde analisi sulle opere musicali. Nel problema dello stile chopiniano convergono tutte le indicazioni autografe del compositore quali i manoscritti e le lettere, come le testimonianze dei grandi contemporanei, degli allievi, di pianisti e studiosi fino ad oggi. Nel quadro di tali conoscenze si situa la fondamentale questione dello stile pianistico chopiniano nelle sue valenze: suono, melodia, fraseggio, ritmo, armonia, struttura, dinamica, convergenti nel dominio dell'apparato tecnico e della naturalezza espressiva. […]
>
> Da un colloquio con Pierre Boulez viene l'ulteriore conferma che nello svolgimento della sua attività l'interprete deve conoscere perfettamente l'opera che esegue, abbracciarne la forma, esserne conscio della posizione storica, penetrarne l'idea, il linguaggio, l'espressione e possederne la chiave di lettura riflessivo-intuitiva. […]
>
> Presa coscienza della complessità dei problemi ed esclusa la tentazione, per non sbagliare, di sedere in silenzio al pianoforte contemplando una sfuggente, inafferrabile visione musicale, le possibilità esecutive restano due: o tentare la via utopica del raggiungimento di un ideale assoluto, oppure — ed è forse la soluzione migliore — cercare, trovare e realizzare una personale, persuasiva visione interpretativa conforme al messaggio del compositore ed alla propria etica artistica.[135]

A completamento di quanto appena esposto merita di essere considerata un'ulteriore, acuta osservazione: "Non esistono nell'arte e nell'interpretazione valori assoluti; le grandi opere posseggono una tale ricchezza di idee che è ben poco probabile la loro estrinsecazione da parte di un unico interprete in un'unica interpretazione".[136]

Ormai allineata con le ricerche internazionali, nella letteratura chopiniana italiana si è proseguita l'indagine tanto sulle radici del lavoro compositivo di Chopin nella cultura a lui contemporanea quanto sulle conseguenze della sua poetica creativa sull'opera dei compositori successivi, accompagnata da un rinnovato interesse per il dettaglio biografico ed estetico dedotti da fonti primarie.[137] Nel 1986 vede la luce la prima edizione dell'epistolario chopiniano curata da Valeria Rossella, ad oggi la più riedita.

---

[135] Ibidem, 307–309.

[136] Ibidem, 307.

[137] Fra i primi contributi dell'epoca in quest'ambito: "Colombati, Fryderyk Chopin e i primi vent'anni: l'ambiente di Varsavia — la sua formazione", in: *Chopin Opera Omnia*, a cura di Carlo de Incontrera (Venezia: Tipografia Commerciale, 1985). *Chopin Opera Omnia* è la principale, se non l'unica, raccolta di saggi dedicati a Chopin ad aver visto la luce in Italia negli anni Ottanta.

A caratterizzare la lettura critica dell'opera chopiniana negli anni Ottanta è l'attenzione al timbro. È Rattalino a ridare impulso alla trattazione dell'argomento: "Erano tempi nuovi: ma Chopin non poteva né intendeva cambiare. Partito da una concezione già tramontante della sonorità pianistica, stava sviluppando una concezione nuova e del tutto personale, che si rivolgeva non alla ricerca della potenza ma della varietà timbrica".[138] Analizzando la funzione timbrica dell'armonia nell'opera di Chopin, Daniela Di Benedetto dimostra a sua volta "come Chopin sia stato un punto di partenza fondamentale per la musica moderna, e come più di qualunque altro musicista romantico abbia fatto sentire il suo peso sui successori, a partire da Wagner, del quale anticipò certi cromatismi, fino a Skrjabin e Debussy, vale a dire fino al primo ventennio del '900".[139] L'autrice spiega così il senso degli elementi stilistici chopiniani più a lungo rimasti incompresi dalla critica musicale e che costituirono la base della sua musica: "quelle progressioni di accordi senza risoluzioni e quelle fioriture evanescenti che nascondevano la chiarezza della melodia".[140] Di esse il compositore, precursore delle ricerche sulla dipendenza del timbro dalle note prescelte e dal modo in cui vengono eseguite, si servì per "creare sonorità policrome e cangianti che fino ad allora non si erano mai ottenute da un pianoforte" ottenendo così "sinteticamente sulla tastiera di un pianoforte una varietà inaudita e sottilmente articolta di colori sonori".[141]

In conclusione, l'arco cronologico esaminato evidenzia come la ricezione di Chopin in Italia, tra il 1920 e gli anni Ottanta del Novecento, si sia evoluta attraverso fasi alterne di interesse critico, spesso legate a contingenze culturali, politiche e accademiche, fino a testimoniare un apporto fondamentale al discorso analitico globale incentrato sulla figura umana del compositore polacco.

Tuttavia, un dato che emerge con particolare chiarezza in tempi più recenti è l'allentarsi progressivo dei rapporti con il contesto scientifico polacco. In un momento storico in cui l'interdisciplinarità e la collaborazione internazionale costituiscono strumenti imprescindibili per la crescita del sapere musicologico, appare auspicabile che gli ambienti accademici italiani rinnovino e rafforzino i legami con le istituzioni polacche, attraverso iniziative concrete

---

[138] Piero Rattalino, *Storia del pianoforte* (Milano: Il Saggiatore, 1982), 150.

[139] Daniela Di Benedetto, "La funzione timbrica dell'armonia nelle composizioni di Fryderyk Chopin", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, n. 2 (1984), 251.

[140] Ibidem, 220.

[141] Ibidem, 217.

come convegni internazionali e la pubblicazione degli atti relativi. I contributi provenienti dalla Polonia, infatti, inseriti in un programma di studi chopiniani sistematici e metodologicamente avanzati, non solo rappresentano una linfa vitale per un approccio interpretativo più consapevole e informato all'opera del grande compositore, ma sono anche una fonte imprescindibile per ogni aggiornamento storiografico e analitico riguardante la sua figura e la sua biografia. Ristabilire un dialogo proficuo con la tradizione chopiniana polacca significherebbe, dunque, non soltanto colmare un vuoto di prospettiva, ma anche contribuire a una più piena valorizzazione dell'eredità di Chopin in Italia, nel segno della ricerca e della cooperazione internazionale.

Summary

This contribution is the second part of a study on the reception of Fryderyk Chopin in Italy, traced through periodical and monographic press from the 1820s to the emergence of Italian scholarship within international Chopin studies. It begins at a key turning point in Italian Chopin reception, marked by a growing focus on the formal aspects of his compositions and the appearance of performance and interpretative analyses.

The period examined includes two major transitional phases. The first, around the mid-20th century, reflects post–World War II cultural reconstruction. During this time, interpretations still rooted in 19th-century aesthetics — especially sentimentalism and the "eternal feminine" — began to shift toward a more biographical--analytical approach, driven by critics, writers, and concert organizers committed to musical dissemination.

The second turning point, around the mid-1960s, witnessed the birth of modern Italian Chopin studies. This was largely due to the work of scholars such as Gastone Belotti and Claudia Colombati, who remain central figures in the field.

Keywords: Fryderyk Chopin, Italy, reception