

Costruzione di un mito. Il notturno e la ricezione di Chopin in Francia

Il Notturmo di Chopin in Francia

Quando si parla di “Notturmo” in musica, si tende subito ad associarvi il nome di Frédéric Chopin. Tuttavia il compositore polacco non è l’inventore di questo genere musicale: il padre del *Notturmo* è l’irlandese John Field. Come ricorda Gastone Belotti, il *Notturmo* secondo Field è un genere musicale che incontra pienamente il sentire di un pubblico, per lo più borghese, che chiedeva composizioni di carattere lirico, sognante, con melodie orecchiabili, magari ispirate alle arie di qualche opera in voga all’epoca (siamo a inizi Ottocento), da suonare possibilmente al pianoforte che è, in quel momento storico, strumento principe nelle case borghesi¹. Chopin non è il padre del *Notturmo*, ma assicura un’ampia diffusione a questo genere musicale: dalle testimonianze dei contemporanei sappiamo che Chopin era solito eseguire tali composizioni nei salotti di Parigi dopo la mezzanotte, cioè dopo che le folle se n’erano ormai andate e pochi intimi, o eletti, si stringevano attorno al musicista che diventava allora poeta e cantava gli ossianici amori di eroi o i dolori della patria².

Racconti a parte, il *Notturmo* è senz’altro un genere congeniale a Chopin. Si tratta infatti di una composizione breve in cui il musicista polacco riesce a condensare sentimenti complessi (mestizia, dolcezza, rimpianto), ma anche passioni forti e violente che, prima di allora, non erano mai apparse nei *Notturmi* di Field. E questa è una prima innovazione chopiniana³. La seconda novità è la compresenza, in uno stesso brano, di temi e atmosfere opposte, contraddittorie, ma che convivono e dialogano tra loro⁴. Il *Notturmo* op.15 n.1, ad esempio, si apre con un tema semplice e pacato, che poi cede il passo ad una sezione centrale molto movimentata (*con fuoco*) per poi riproporre, nella terza e ultima parte, il tema tranquillo iniziale. Oltre al contrasto tra le sezioni – i *Notturmi* di Chopin sono generalmente tripartiti –, un altro elemento che li contraddistingue rispetto ai *Notturmi* di Field è la tendenza a mescolare i generi musicali: ci sono *Notturmi* che presentano un’atmosfera funebre, altri che sembrano dei valzer, altri ancora che richiamano il ritmo cullante della *Barcarolle*⁵. Perché, come ricorda Jankélévitch nel suo saggio intitolato *Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, la notte per i romantici può essere metafora del caos primordiale – quell’assenza di luce che annulla tutti i confini, le differenze e le contraddizioni –, ma può essere anche metafora della morte. La notte, inoltre, è il momento in cui l’anima si raccoglie e medita su sé stessa: è questo il moto centripeto, introspettivo, a tratti regressivo che permea costantemente la musica chopiniana. Oppure, ma non è questo il caso di Chopin, l’anima si dilata fondendosi con tutto il cosmo (moto centrifugo)⁶. Tutto questo per dire che i *Notturmi* di Chopin sono opere d’arte e non banali espressioni di languori sentimentali.

Tuttavia, alcuni esecutori dilettanti – che mancavano cioè di una preparazione tecnica – e numerosi professionisti – cioè i virtuosi, da Liszt in poi – che, pur dotati di preparazione tecnica, decidono di assecondare una moda per piacere al pubblico e compiacerlo, contribuiscono alla degenerazione del *Notturmo* chopiniano, ridotto a espressione di semplici sentimentalismi⁷. Ecco

¹ Belotti, Gastone, *Chopin*, Torino, EDT, 1984, p. 357.

² Si veda al riguardo Ganche, Édouard, *Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres 1810-1849*, Paris, Mercure de France, 1923, p. 417 e Sand, George, *Histoire de ma vie*, livre 3, Paris, Leipzig Wolfgang Gerhard, 1855. p. 124.

³ Belotti, G., *Chopin*, op. cit., p. 359-360.

⁴ Jankélévitch, V., *Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Paris, Éditions Albin Michel, 1957, p. 23.

⁵ Ivi, p. 91. Si veda anche Calamai, Irene, « La trinité charmante del notturno » In *Notturmi e musica nella poesia moderna*, sous la direction d’Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 118-121.

⁶ Si veda Jankélévitch, V., *Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, op. cit., p. 57 e Calamai, I., « La trinité charmante del notturno », op. cit., p. 118-121.

⁷ Belotti, G., *Chopin*, op. cit., p. 356-357.

allora che, siamo in Francia alla fine dell'Ottocento, André Gide racconta, nella sua autobiografia *Si le grain ne meurt*, che sua madre considerava i *Notturmi*, e in senso lato, tutta la musica di Chopin, come “une musique malsaine” (una musica malsana)⁸. E Marcel Proust, nella *Recherche*, rincara la dose avvertendo che i *Notturmi* di Chopin non sono adatti a giovani anime “sensibili”⁹. Questa opinione la ritroviamo anche nella seconda metà del Novecento. In molti romanzi autobiografici di Julien Green, ad esempio, compare il binomio *Notturmi* Chopin-sensualità. In *Partir avant le jour*, il cui tema centrale sono le “belles choses dangereuses” (le belle cose pericolose), il pianista non solo esegue spesso i *Notturmi* di Chopin, ma li usa consapevolmente come un'arma per sedurre l'ascoltatore. Oppure, indipendentemente dalle intenzioni del pianista, l'ascoltatore è sedotto dal *Notturmo* tanto da rimanere sconvolto o letteralmente senza fiato¹⁰. Mentre nei romanzi *Jeunesse* e *Mille chemins ouverts*¹¹, i *Notturmi* chopiniani riescono a sublimare e a trasformare in “nobili tristezze” desideri e istinti tutt'altro che spirituali. In Julien Green, tuttavia, si tratta ancora di un erotismo sottile. Nel romanzo popolare – si veda a tal proposito la serie del commissario San-Antonio di Frédéric Dard, o il romanzo *Mon Chopin de Varsovie* di André Duquesne –, il binomio *Notturnosensualità* diventerà molto più spinto e volgare, tanto che le composizioni di Chopin faranno da sottofondo musicale a scene erotiche descritte fin troppo minuziosamente¹².

Questa degenerazione del *Notturmo* chopiniano si produrrà nonostante il contributo di musicologi come Wanda Landowska, Boris De Schloeer e, in particolare, André Gide che, nelle sue *Notes sur Chopin*, parlando di come interpretare le opere del musicista polacco e in particolare i *Notturmi* e i *Preludi*, – a suo dire tra le composizioni chopiniane più stravolte dai virtuosi –, riporta l'attenzione sulla scrittura classica e sull'architettura rigorosa dei *Notturmi* chopiniani, nei quali non bisogna mai far prevalere il romanticismo, il languore malinconico, perché Chopin era contrario a questo atteggiamento¹³. A questo proposito, una testimonianza ci ricorda, in modo particolare, che il compositore polacco rimproverava quegli allievi che, istruiti da Liszt, manomettevano in senso virtuosistico le sue opere¹⁴. I musicologi chiedono insomma agli interpreti di seguire ciò che Chopin ha scritto sullo spartito: è un richiamo all'autenticità, al rispetto della volontà dell'artista. Questa “fedeltà al testo” dovrebbe caratterizzare, secondo i musicologi, anche l'atteggiamento dei critici musicali.

Alla degenerazione del *Notturmo* chopiniano, infatti, non contribuiscono solo i virtuosi, ma anche quella generazione di commentatori francofoni che, a partire dagli anni trenta dell'Ottocento, recensiscono le opere e i concerti di Chopin sulle principali testate giornalistiche. Gli autori di questi articoli si rivolgono generalmente ad un pubblico vasto, che non ha necessariamente una cultura musicale. La priorità è dunque esprimersi in termini “convenables” (adeguati)¹⁵: da qui la rinuncia all'uso di tecnicismi per spiegare le opere del compositore polacco. Vi è poi la difficoltà d'illustrare una musica puramente strumentale. In questo caso, traendo spunto e dall'estetica melomane, che pone l'Io al centro della definizione di bello¹⁶, e dai racconti fantastici di E.T.A. Hoffmann, i critici

⁸ Gide, André, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1955, p. 167-168.

⁹ Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu : Sodome et Gomorrhe, 2ème partie*, vol. X, La Bibliothèque électronique du Québec, n.d., p. 300.

¹⁰ Green, Julien, « Partir avant le jour », *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, p. 818-819.

¹¹ Green, J., « Mille chemins ouverts », *Œuvres complètes*, vol. V, *op. cit.*, p. 919-920.

¹² Barbier De Reulle, Caroline « Chopin impromptu dans la série San-Antonio : valse des mots, fantaisies de l'argot », In Schnyder, Peter et Voegelé, Augustin, *Écrire avec Chopin. Frédéric Chopin dans la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 223-236, e Gaboriaud, Marie, « Chopin, icône populaire ? Le "mythe Chopin" dans la littérature musicale », In Schnyder, Peter et Voegelé, Augustin, *Écrire avec Chopin. Frédéric Chopin dans la littérature*, *op. cit.*, p. 221.

¹³ Gide, A., *Notes sur Chopin*, Paris, Gallimard, 2010, p. 106.

¹⁴ Von Lenz, Wilhelm, cit. In Gavoty, Bernard, *Frédéric Chopin*, Paris, Bernard Grasset, 1974, p. 345.

¹⁵ Fétis, François-Joseph, « Le Fondateur de la Revue Musicale à ses abonnés », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 1er novembre 1835, p. 354.

¹⁶ Ledent, David, « Le mélomane comme figure de l'individualité », *¿ Interrogations ? Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, n. 2, *La construction de l'individualité*, Juin 2006. N.P. Web. 18 décembre 2018.

considerano la musica di Chopin come il riflesso dell'anima, dei tormenti del musicista; oppure insistono sugli effetti che la musica provoca sugli ascoltatori¹⁷; o ancora, commentano il brano musicale mediante metafore, sinestesie o paragoni. Si parla di "critica metaforica", perché spiega la musica in maniera ecfrastica, mediante drammatizzazioni, fantasticherie, *rêveries*. In Francia, questo tipo di critica sopravvive alla fine del Romanticismo e, attraverso la tradizione wagneriana, poi simbolista la ritroviamo, con qualche piccola trasformazione, anche nel Novecento. Nel XX secolo, in particolare, questo filone della critica, fortemente influenzato dalle lettere, convive con una critica più tecnica: quella dei musicologi. Non c'è però contrapposizione tra le due correnti: non è infatti una *querelle des anciens et des modernes*. L'obiettivo, in entrambi i casi, è ricercare il modo migliore per rispondere ai bisogni di un pubblico eterogeneo e a contesti di ricezione sempre nuovi¹⁸.

La ricezione di Chopin in Francia

L'originalità della musica di Chopin. Questo tema, centrale nella critica musicale metaforica francese, è utile per illustrare concretamente come lavora quel processo di idealizzazione, magnificazione dell'opera e del compositore che è alla base della leggenda e poi del mito di Chopin. A partire dagli anni trenta dell'Ottocento, i critici metaforici parlano spesso di "musique inouïe", (musica inaudita) nel senso letterale di "mai sentita prima", dunque originale. Poco dopo, "inaudita" assume il significato di "mai sentita prima... su questa terra" e da qui a dire che la musica di Chopin "respira il paradiso a pieni polmoni" – definizione data da George Sand, ma ampiamente condivisa dai contemporanei del compositore polacco¹⁹ – il passo è breve.

La leggenda è dunque un racconto un po' romanzato e idealizzato del fenomeno Chopin che passa attraverso vari generi letterari (critica musicale, romanzi, – si veda al riguardo la produzione di Balzac e George Sand –, omaggi) e approda infine alla biografia, definita "la culla della leggenda dell'artista"²⁰. Per capire questo processo, è però necessario ricordare anche quali sono i tre attori fondamentali della teoria della comunicazione di Jauss, ossia l'autore, l'opera e il pubblico, nonché il ruolo che tali protagonisti rivestono nell'ottica della ricezione²¹. Gli autori riferiscono di un evento in base a come lo percepiscono, alla loro sensibilità: il racconto non è mai quindi totalmente oggettivo. La storia è poi raccontata attraverso un canale (orale o scritto) e un mezzo (i generi letterari sopra citati nel caso di Chopin), ognuno dei quali ha le proprie convenzioni, regole e tradizioni che influenzano inevitabilmente la narrazione. Infine il pubblico, con le sue peculiarità e aspettative, condiziona le scelte stilistiche degli autori. Tutto questo accade in Francia, a Parigi, quando Chopin è ancora in vita e all'apice del successo.

Unica eccezione è la biografia che Liszt dedica a Chopin: un'idea che risale al novembre del 1849 (Chopin è morto da un mese). Un primo tentativo di pubblicazione sfuma nel 1850 ma nel 1851 l'opera appare finalmente sulla *France Musicale* in 17 articoli. Nel 1852 esce la prima edizione in volume, dove Liszt "maltratta" le ultime composizioni di Chopin (*Barcarola, Fantasia, Polacche*)

¹⁷ Mallefille, Félicien, « À M. F. Chopin sur sa ballade polonaise », *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 9 septembre 1838, p. 360.

¹⁸ Gaboriaud, M., « Ce maître mystérieux ». *La construction littéraire du mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2015. p. 51.

¹⁹ Lettre de George Sand à la comtesse Marliani du 15 janvier 1839, Chopin, Frédéric, Sand, George et Sydow Bronislas Edward, *Lettres de Chopin et de George Sand (1836-1839)*, Trad. Bronislas Edward Sydow, Denise Colfs-Chainaye et Suzanne Chainaye, Palma de Mallorca, Francisco Soler, n.d., p. 121.

²⁰ Kris, Ernst et Kurz, Otto, *L'image de l'artiste légende, mythe et magie*, Paris, Rivages, 1979, p. 23.

²¹ Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 39.

ritenendole il risultato delle precarie condizioni di salute del musicista²². Infine, nel 1879, viene pubblicata la seconda edizione del volume dove, con un atto di grande onestà intellettuale, Liszt rivaluta queste opere ammettendo che, all'epoca, non le aveva capite²³. La biografia scritta da Franz Liszt, la prima ad essere data alle stampe in Francia dopo la morte di Chopin, diventerà, per vari motivi, un modello imprescindibile per le biografie apparse, sempre in territorio francese, nel corso del Novecento²⁴. Innanzitutto, il compositore ungherese inventa un nuovo genere letterario. La biografia di musicisti come la conosciamo oggi, infatti, non esisteva ancora all'epoca: la *Vita di Rossini* e la *Vita di Mozart* di Stendhal erano state concepite in forma di epistole. Liszt inventa la biografia del musicista attingendo a vari generi: l'omaggio funebre, la critica musicale metaforica, le *Vite* del Vasari – tradotte nel 1839 in francese – per l'aneddotica, i *Portraits littéraires* di Sainte-Beuve, etc. Si parla inoltre di “modello” perché le biografie su Chopin che verranno pubblicate in Francia nel corso del XX secolo sono spesso delle “riscritture” della biografia di Liszt. Ed è proprio nella riscrittura che la leggenda, racconto un po' romanzato e idealizzato, si fa mito, cioè racconto “sempre significativo per il tempo presente” o, in altre parole, “destinato ad un presente eterno”²⁵. Mediante le riscritture, il mito si adatta ai diversi destinatari e ai molteplici e variegati contesti di ricezione.

Nel Novecento, le biografie consacrate a Chopin in territorio francofono sono riconducibili a tre filoni fondamentali. Alcune monografie privilegiano molto la narrazione: si tratta qui di piacere al lettore o di compiacerlo, su esempio di Liszt che, nella premessa della sua opera, aveva affermato di rivolgersi “alle donne comprese e incomprese e a quanti amano sognare leggendo”²⁶. Altre biografie sono invece più tecniche e rigorose: influenzate dall'approccio positivista, dalla nascita della musicologia o dalla psicanalisi, tendono a considerare Chopin e la sua musica come dei veri e propri “casi clinici”. Tra i due poli, emerge infine una terza via, ossia le “biografie miste”, che uniscono il piacere della lettura, i poetici elogi nei confronti del dio Chopin al rigore della ricostruzione storica, dove gli autori citano puntualmente le fonti e ne verificano l'autenticità.

In queste riscritture, tuttavia, quello che sappiamo della vita di Chopin, in termini di dati anagrafici, non è cambiato dall'epoca di Liszt, fatta eccezione per una serie di ricerche, condotte tra fine Ottocento e inizi Novecento, che portano al ritrovamento di alcuni documenti che attestano l'origine lorenese del padre di Chopin, nativo di Marainville sur Madon. Questa scoperta giocherà un ruolo importante in quel momento di profonda crisi per la Francia che inizia con la disfatta di Sedan e che segna di fatto il passaggio dal Secondo Impero alla Terza Repubblica. Allora, il “francese Frédéric Chopin”, l’“espatriato poi rimpatriato”²⁷, diventerà addirittura un eroe nazionale da contendere alla Polonia. Questa mancanza di elementi biografici concreti, sia in Liszt che negli altri biografi del Novecento, costringerà gli autori a spostare sistematicamente l'accento sulla vita interiore di Chopin e sui suoi tormenti. Questi ultimi, in particolare, faranno di Chopin una figura cristica perché, come Cristo sulla croce, anche il compositore polacco dovrà sopportare stoicamente indicibili sofferenze (la malattia) per la salvezza dell'umanità; un'umanità che sarà salvata per mezzo di una musica celestiale nella quale Chopin ha riversato la propria anima. E qui troviamo l'opposizione anima grande in corpo fragile che è tipico delle agiografie, altro modello di riferimento per l'opera di Liszt. Non ultimo, come in Liszt, così negli scrittori del Novecento, la biografia non vuole essere solo

²² Lettre de Franz Liszt à la princesse Sayn-Wittgenstein du 1er janvier 1876, In Prod'homme, Jacques-Gabriel, « Introduction », In Liszt, F., *Frédéric Chopin*, Paris, Corrêa, 1941, p. 63-64.

²³ Si veda al riguardo Liszt, F., *F. Chopin*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1890.

²⁴ Calamai, I., *Le Mythe de Chopin (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 105-124.

²⁵ Mâche, François-Bernard, « Musiques sans histoires », *Musique, affects et narrativité, Rue Descartes, collège international de philosophie*, n 21, P.U.F., septembre 1998, p. 105.

²⁶ Lettre de Liszt à D'Ortigue du 24 avril 1850, cit. In Prod'homme, Jacques-Gabriel, « Introduction », In Liszt, Franz, *Frédéric Chopin, op. cit.*, p. 48.

²⁷ Risler, Édouard, « Lettres sur Chopin », *Le Courrier Musical XIII/1*, janvier 1910, p. 37, e Goldbeck, Fred, « Édition de travail », *Numéro Spécial de la Revue Musicale*, décembre 1931, p. 126.

un monumento perenne al musicista polacco: tramite la biografia anche l'autore vuole conquistare la sua parte di gloria. Liszt lo rende noto fin dal titolo *F. Chopin par F. Liszt*: biografo e oggetto della biografia sono posti sullo stesso piano; per gli altri autori questa operazione sarà condotta in modo più sottile e discreto ma sarà comunque presente.

La biografia di Barbedette, che godrà in Italia di una certa fortuna, non ha invece molto seguito in Francia. Della malattia di Chopin se ne occuperanno diversi biografi (da Ganche a Marise Querlin) ma in senso clinico. Giudizi negativi sulla musica del compositore polacco si ritrovano nel XX secolo solo in un commento di André Suarès, in cui l'autore ridicolizza Chopin dicendo che “non esce dai soliti due, tre sentimenti che ripete all'infinito gemendo, come fanno i malati; [...] mentre balla il valzer tossisce” per poi concludere che “Chopin è il tipo romantico a cui non si perdona di esserlo”²⁸. In realtà Suarès critica la musica del compositore polacco solo in apparenza. Ad un certo punto, infatti, l'autore afferma che le opere di Chopin mancano di architettura. Qualunque musicologo o pianista, tuttavia, può facilmente dimostrare, spartito alla mano, che le composizioni di Chopin poggiano su una struttura ben precisa: si è detto prima che il *Notturmo* chopiniano è in genere tripartito. Per quale motivo dunque Suarès pronuncia quella frase? Perché con quell'affermazione, l'autore non si riferisce a Chopin ma all'opera di Gide *Notes sur Chopin* che era stata da poco pubblicata sulla *Revue Musicale* (1931). Un'opera effettivamente frammentaria, come avverte già il titolo: *notes*, in francese come in italiano, indica non solo le note musicali ma anche gli appunti. Con le *Notes sur Chopin*, lo scrittore intendeva rendere un degno omaggio al suo musicista preferito: un compositore che, al pari della sua musica, Gide aveva col tempo idealizzato. Incapace però di produrre un omaggio all'altezza di questo ideale, l'autore, come sempre nella sua produzione, finisce ancora una volta per parlare di sé stesso tramite degli alter ego²⁹: Chopin, in questo caso. Così, se Gide aveva parlato di sé servendosi del compositore polacco, Suarès si serve di Chopin per criticare l'opera di Gide, il tutto attraverso un sofisticato gioco di riflessi e rimandi degno di quel mito di Narciso così caro all'autore delle *Notes*. Ad eccezione del commento di André Suarès, tutti gli altri autori francesi e francofoni del XIX e XX secolo sono soliti considerare il musicista polacco come una divinità laica. Lo stesso Liszt aveva osservato che “Chopin piaceva troppo per far riflettere”³⁰ ed Édouard Ganche, nel Novecento, riassume il mito del compositore in questi termini: “Ci furono troppi scrittori insufficientemente musicisti e troppi poeti a voler spiegare l'opera di Chopin”³¹.

Irene Calamai

²⁸ Suarès, André, « Âmes et visages », In Gide, André, *Notes sur Chopin*, op. cit., p. 135-137.

²⁹ Si veda al riguardo Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg international, 1979, p. 270, e Calamai, I., “Le *Notes sur Chopin* e il classicismo gidiano”, in *Rassegna Biblioteca Lazzerini Prato*, “Un Autunno da sfogliare” 2022, disponibile al seguente link <https://www.academia.edu/video/jr5xwk>.

³⁰ Liszt, F., *F. Chopin*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1890, p. 48.

³¹ Ganche, É., « La vie musicale de Frédéric Chopin à Paris », *Numéro Spécial de la Revue Musicale*, décembre 1931, p.