

La fortuna di Chopin in Italia attraverso la “Gazzetta Musicale di Milano” 1842-1902

La mia ricerca verte sulla fortuna di Chopin in Italia.¹ Si tratta di una ricerca documentaria per dare un contributo alla comprensione di come Chopin venisse recepito in Italia tra il 1842 e il 1902, gli anni di vita della “Gazzetta Musicale di Milano”, organo di Casa Ricordi, la più longeva, anche se non la prima, rivista musicale del nostro XIX secolo.

Ma prima di addentrarci negli esiti di questa ricerca è necessario premettere che i contesti francese e italiano sono diversissimi, a partire dalla situazione storico politica.

Se la Francia è già da secoli una nazione, l'Italia, viceversa, nei primi decenni del periodo in questione, cioè dal 1842, data di nascita della rivista milanese, ancora naviga in pieno Risorgimento, lontana dal trovare una sua unità che poi arriverà, anche se alquanto discussa, sotto i Savoia.

In questo clima risorgimentale non sono molti gli elementi di una coscienza nazionale italiana: emergono la Lingua (pensiamo al Manzoni che per i suoi *Promessi sposi* viene a risciacquare i panni in Arno) e a quanto ricordato da Enrico Fubini nella sua *Estetica della musica*, cioè che l'Italia avrebbe sempre sofferto, nel confronto tra le diverse arti, del “privilegio delle lettere” e l'Opera, che vede nell'Ottocento il suo apogeo.

Nella difficile ricerca di una sua identità italiana, gran parte del nostro paese la trova infatti in una creazione - fin dalle origini fiorentine - tutta italiana, il Melodramma. E a seguito del Melodramma, il Bel Canto, la Melodia e quindi l'Opera in musica.

Esiste una vera e propria gerarchia tra i generi musicali in cima alla quale è l'Opera, seguita da altre forme vocali e per orchestra, e quindi dalla letteratura musicale strumentale da camera che in Italia registra un netto ritardo rispetto al mondo mitteleuropeo e nordico (S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*).

Casa Ricordi, cui fa capo la “Gazzetta”, già stamperia, copisteria e poi casa editrice e promotrice delle rappresentazioni, è coinvolta non solo ideologicamente ma anche e soprattutto finanziariamente con l'Opera. Legate all'Opera sono le varie fantasie, parafrasi, reminiscenze, souvenirs, variazioni, ecc. su temi d'opera, sia in forme adatte ai dilettanti che in forme virtuosistiche di grande “effetto” destinate ad affascinare tutto il grande pubblico, le cui pubblicità appaiono numerosissime sulle pagine della “Gazzetta”, soprattutto nei primi decenni di vita della rivista (prima dello sviluppo delle varie Società del quartetto, tornate, associazioni e circoli dediti alla musica da camera strumentale).

Dal confronto con *Le Mythe de Chopin (XIXe-XXe siècle)* di Irene Calamai,² è emerso un altro aspetto ancor più interessante: la “Gazzetta” segue da vicino e in tempi rapidissimi, le pubblicazioni francesi sul musicista, contributi che incideranno moltissimo su giudizi, opinioni e notizie della “Gazzetta Musicale di Milano” su Chopin.³

Per questo contesto fondamentalmente estraneo al musicista polacco le esecuzioni e le testimonianze chopiniane segnalate all'inizio sono rare. Ma quando compaiono, le critiche sulla musica di Chopin sono

¹ Chopin non soggiornò mai in Italia (si segnala solo il passaggio da Genova per il viaggio alle Baleari) mentre in Francia, dopo la giovinezza trascorsa in Polonia, a Varsavia, passò tutta la vita fino alla morte nel 1849. Dunque, per quanto nell'intimo polacco - “*serce mazowsze*”, “cuore masoviano” (la Masovia è la regione di Varsavia), come sottolineava lo stesso Chopin, il musicista visse a Parigi e lì frequentò gli ambienti più elitari e raffinati della cultura e della società francese.

² Paris, Garnier, coll. “Perspectives comparatistes”, 2023. L'Indice è consultabile all'indirizzo: <https://www.fabula.org/actualites/116695/irene-calamai-le-mythe-de-chopin-xixe-xxe-siecles.html>

³ Le prime edizioni chopiniane sono di Casa Lucca, storica avversaria di Casa Ricordi (cui poi passerà l'esclusiva dell'opera completa di Chopin).

lusinghiere: lo esaltano come musicista diverso, dall'ineffabile originalità, musica di competenza dei "difficilisti" piuttosto che dei "facilisti". La musica di Chopin batterebbe cioè una via meno popolare, destinata a ascoltatori elitari (gli "intelligenti") e non certo al grosso pubblico. Ma, come sottolineato da Irene Calamai per la Francia, parlando di "critica metaforica", si tratta pur sempre di una critica estetico-letteraria.

Nel lessico italiano dei primi decenni, troviamo - come in Francia - attributi a Chopin quali poeta, malinconico, elegiaco.

La critica chopiniana migliore della "Gazzetta" vede *in primis* Filippo Filippi. Non solo negli articoli dedicati a Chopin, ma anche relativi ad altri compositori, il Filippi fa emergere un apprezzamento sempre estetico, anche se più pieno e approfondito quando scrive del musicista polacco, sottolineandone l'originalità e un'alta componente idealistica. Ma nella sua critica non compare un'analisi tecnica nonostante che il Filippi sia musicista.

Si comincerà poi a attribuire a Chopin anche l'appellativo di genio, che passa dal significato assolutamente positivo a quello intorbidato, di matrice simbolista-decadente, il che giustifica anche il difficile apprezzamento soprattutto delle opere più tarde e complesse del compositore polacco. Più volte l'accento torna sull'estrema e rara originalità, sulla profondità del dolore, e sulla potenza (cfr. anche R. Schumann, *La musica romantica*) di quella musica, non solo riguardo alla famosa Marcia Funebre, ai Notturmi, o alle Polacche.

Ma l'aspetto tecnico musicale resta quasi sempre assente negli scritti critici di Filippo Filippi: anche all'ultimo si trovano solo rarissimi accenni a armonie, modulazioni enarmoniche, suono, uso del pedale, dinamica o al famoso rubato:

il problema tecnico non interessa particolarmente né il musicista, né il filosofo romantico. Caratteristica comune dunque a tutta l'estetica musicale della prima metà dell'Ottocento è il guardare la musica più con gli occhi del letterato che con quelli del musicista. (E. Fubini, *Estetica della musica*)

L'intervento di Irene Calamai sulla forma del Notturmo e su certe considerazioni negative emerse riguardo a queste composizioni, mi permette di sottolineare che, ancora prima dello scritto deleterio per Chopin del 1861 di Barbedette, è la biografia di Chopin scritta da Liszt, pubblicata in prima edizione in Francia nel 1851 e tradotta nello stesso anno sulle pagine della "Gazzetta Musicale di Milano", ad insinuare elementi negativi, nevrosi, morbosità, nell'opera del musicista polacco. Liszt, i cui dissidi con Chopin sono noti, rappresenta una delle fonti principali anche nella ricezione chopiniana in Italia.

Per quanto riguarda questa biografia lisztiana, mi ricollego a quanto accennato da Irene Calamai sulla famosa divagazione dell'ungherese sullo *zál*, parola che, secondo Liszt, Chopin avrebbe utilizzato spesso e che avrebbe racchiuso "tutta la scala dei sentimenti che produce un rammarico intenso, incominciando dal pentimento fino all'odio, frutti benedetti o attossicati di quest'acre e terribile radice."

È un'interpretazione rabbiosa, forse collegata al periodo della caduta di Varsavia, quando Chopin è in Austria, e al famoso ultimo studio dell'Opera 10, denominato appunto *La Caduta di Varsavia*, pieno di fuoco e disperazione. Ma questa connotazione rabbiosa non sembra così presente nella "nostalgia della patria" di Chopin. La nostra nostalgia (il dolore per il ritorno, i *nostoi* di origine greco antica, quello di Ulisse il più famoso), sembra dunque più adatta a Chopin, cui forse potrebbe addirsi meglio la parola polacca *tesknota*, di cui mi parlavano gli amici polacchi quando studiavo a Varsavia.

È sempre Liszt, nella sua biografia, che attacca l'incomprensibilità di composizioni tarde di Chopin, come la Fantasia op 49 o la Polacca fantasia op 61, giudizio che ritratterà decenni più tardi ammettendo che, a suo tempo, non aveva compreso la portata di tali composizioni.

Troppo tardi però, perché intanto in Italia si segue il ‘nume’ di Liszt nel giudizio negativo. Soprattutto dopo lo scritto del 1861 del Barbedette, tradotto e pubblicato sulla “Gazzetta” nello stesso anno, in cui l’autore evidenziava con più perentorietà e accanimento, la considerazione di uno Chopin ‘malsain’, morbosissimo, nevrotico, la cui musica sarebbe stata pericolosa, tanto da potere addirittura nuocere a chi l’ascoltava.

Anche sulle pagine della “Gazzetta” milanese l’attenzione si concentra soprattutto - anche attraverso leggende e aneddoti di dubbia attendibilità - su vita e malattia di Chopin, in particolare filtrati attraverso i romanzi di Georges Sand, a lungo compagna del musicista polacco. Per tutta la durata della “Gazzetta” l’interesse sarà più per l’uomo Chopin che per la sua musica, riempiendo le pagine di racconti, romanzi e aneddoti. L’apice di questo modo negativo di considerare il musicista polacco si trova in un romanzo italiano pubblicato sulla rivista, in cui l’atmosfera di un notturno porta addirittura alla morte. Nel racconto il protagonista muore fulminato per un colpo al cuore, la “voluttà del dolore”. Dalla Germania poi arriverà addirittura un articolo su Chopin médium.

Mentre progressivamente si assiste all’affermazione del pianista interprete, e anche all’interesse sull’interpretazione delle composizioni, sulle pagine della “Gazzetta” si sottolinea la grande importanza di una personalità come quella del grande pianista e compositore Nicolai Rubinstein per la valorizzazione e la diffusione della musica di Chopin. Il Rubinstein rovescerebbe addirittura i principi guida e la gerarchia della “Gazzetta Musicale di Milano”, sostenendo il primato assoluto della musica strumentale, definendo Chopin “l’anima del pianoforte”, fermamente convinto che, “dopo la morte di Schumann e Chopin siamo al ‘finis musicae’”.

Nel 1901 compaiono annuncio e critica sull’opera *Chopin* di Giacomo Orefice (già autore dell’opera *Consuelo*, da Georges Sand) su libretto di Angiolo Orvieto, molto, molto poco apprezzata e trattata con notevole ironia.

Anche D’Annunzio compare sulla “Gazzetta” per una lettera in cui si mostrerebbe grande estimatore del musicista polacco “questa specie di Tristano disarmato ed esule” per “la tragica profondità, la malinconia, l’aspirazione canora”.

Le esecuzioni s’infittiscono progressivamente finché Chopin non diventa il compositore per pianoforte più eseguito. Poche volte si rintracciano i programmi dettagliati, ma da quel che si può vedere si spazia soprattutto nel repertorio generalmente più conosciuto, polacche, mazurke, notturni, la marcia funebre (separata dal contesto della sonata), ecc. anche in trascrizioni per altri strumenti.

Col tempo si assiste ad un fenomeno italiano molto interessante: Chopin è il musicista di grande originalità, addirittura unico, che influenza maggiormente in Italia i giovani pianisti compositori, *in primis* per una forma esclusivamente polacca, la Mazurka, e determina il nascere di una squadra di grandi revisori delle opere chopiniane (queste adesso edite, complete, da Ricordi), e di grandi didatti come Beniamino Cesi, soprattutto nell’attivissima Napoli, forte di un’antica tradizione pianistica.

Per finire, un ricordo: in una entusiasmante conferenza della mia gioventù, Roman Vlad tenne, per il *Musicus Concentus* di Firenze, uno studio-conferenza sulla musica di Chopin, analizzando - cioè direttamente sulla tastiera - le opere del musicista polacco, senza fronzoli o discorsi scontati e alla fine concluse: “ricordate che senza Chopin non ci sarebbe stato Liszt, e senza Liszt non ci sarebbe stato Wagner!”.

Francesca Perruccio