

Fryderyk Chopin, L’Italia e la Francia

Questo incontro, voluto dall’AAIFF in occasione del Festival delle Associazioni Culturali Fiorentine 2025, trae occasione della recente pubblicazione in Francia, presso Classiques Garnier, della monografia: *Le Mythe de Chopin (XIXe-XXe siècles)*¹. L’autrice Irene Calamai aveva immaginato, per la sua tesi magistrale condotta sotto la mia supervisione, un lavoro di ricerca che unisse le due discipline, la musica e la letteratura. Da pianista qual è, la sua attenzione non poteva che ricadere sulla figura di Chopin, il compositore che, come ricorda Liszt nella biografia a lui dedicata, ha accettato il rischio, in un’epoca segnata dalla voglia operistica e sinfonica, di privilegiare quasi esclusivamente il pianoforte².

Nel 2018 Irene Calamai partecipò ad un convegno organizzato da Anna Dolfi il cui titolo: “Notturni e musica nella poesia moderna”, non poteva prescindere dalla figura di Chopin. Gli esiti di quelle giornate di studio sono stati pubblicati in un volume a cura della Firenze University Press, consultabile per gli interessati in accesso aperto³. Qui Irene Calamai presenta appunto un suo saggio sul Notturno chopiniano, a partire dalle riflessioni di Vladimir Jankélévitch⁴.

Ma la vocazione di questi incontri voluti dell’Associazione Amici dell’Istituto Francese essendo quella di rafforzare le relazioni franco-italiane in ambito culturale, ci è parso opportuno avere tra noi anche una studiosa della ricezione di Chopin in Italia. È nostro piacere dunque presentare Francesca Perruccio, musicologa, laureatasi a Firenze sotto la prestigiosa guida di Clemente Terni con una tesi su Chopin in Italia⁵ e autrice, come vedete dal curriculum presente nel programma di sala, di ulteriori pubblicazioni sulla fortuna del musicista⁶. Sarà dunque un dialogo tra le due studiose che si avvierà tra poco.

La mia introduzione ha lo scopo di presentare alcuni elementi di contesto e di riflessione sul compositore nei suoi rapporti con la Francia⁷.

¹ Irene Calamai, *Le Mythe de Chopin (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2023. Se ne veda la recensione di Augustin Voegèle, “Les inventions littéraires de Frédéric Chopin”, *Acta fabula*, vol. 26, n° 4, “Musique et réflexivité de la littérature”, Avril 2025, URL : <http://www.fabula.org/acta/document19589.php>, page consultée le 06 December 2025. DOI: <https://10.5828/acta.19589>.

² “Loin d’ambitionner les fracas de l’orchestre, Chopin se contenta de voir sa pensée intégralement reproduite sur l’ivoire du clavier, réussissant dans son but de ne lui rien faire perdre en énergie, sans prétendre aux effets d’ensemble et à la brosse du décorateur”. Franz Liszt, *Chopin*, préface de P. Brunel, Paris, Archipoche, 2010, p. 27.

³ *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2018.
<https://books.fupress.com/catalogue/notturni-e-musica-nella-poesia-moderna/3811>.

⁴ I. Calamai, La “trinité charmante” del Notturno, ivi, pp. 101-121.

⁵ Francesca Perruccio, “La fortuna di Chopin in Italia attraverso la “Gazzetta Musicale di Milano” (1842-1902), tesi di laurea condotta sotto la direzione del Prof. Clemente Terni, AA 1985-1986. Con appendice di documenti.

⁶ Tra tutte, ricordiamo: F. Perruccio, *La fortuna di Chopin a Napoli nel secondo Ottocento attraverso la “Gazzetta musicale di Milano”*, pref. Leonardo Pinzauti, Aversa, Tip. Molinaro, 1988.

⁷ Si segnalano, in Europa, nell’anno in corso, le seguenti iniziative celebrative del compositore: “Fryderyk Chopin – un artiste authentique”. Exposition spéciale des dessins de Delacroix provenant du Louvre. Varsavia, Muzeum Fryderyka Chopina, du 8

Arrivato a Parigi nel settembre 1831, a 21 anni, con l'intenzione di un breve soggiorno sulla via di Vienna, Chopin rimane nella capitale francese fino alla morte, sopravvissuta prematuramente nel 1849. Erano gli anni in cui Parigi ospitava anche l'ungherese di origine tedesca Franz Liszt e l'italiano Paganini, *débarqué* nella Ville Lumière lo stesso anno. Wagner vi aveva soggiornato la prima volta nel 1829 e vi sarebbe tornato di lì a poco. L'impressione di Chopin su Parigi è eloquente e quasi anticipa certi tratti zoliani:

Sono arrivato a Parigi sano e salvo, anche se mi è costato parecchio, e quel che ho trovato mi piace moltissimo. Ci sono i migliori musicisti e l'opera migliore del mondo... qui si trova il massimo splendore, il massimo sudiciume, il massimo della virtù e il massimo del vizio⁸.

1. Liszt e Chopin⁹

Benché Liszt eseguisse volentieri al pianoforte composizioni di Chopin, la distanza tra i due sul piano della creazione va certamente oltre la rivalità sorta tra i due per motivi personali¹⁰. Mentre Liszt fu, come Wagner, socialmente impegnato per la causa dell'artista all'epoca del capitalismo e della mercificazione dell'arte, Chopin amava la vita ritirata e la discrezione; mentre Liszt, sostenitore della discorsività e narratività musicale e maestro nell'arte dell'amplificazione, come dimostrano le sue celebri parafrasi e i molteplici omaggi ai poeti (Dante e Petrarca, tra gli altri), Chopin eccelleva – con il suo altrettanto famoso *rubato* – nell'arte della litote, dell'allusione, facendosi portavoce della musica pura. E mentre Liszt, pur disprezzando la borghesia, non disdegnavo di esibirsi per lei, Chopin trovava poco consona alla sua caratteriale discrezione la grande sala e preferiva i salotti, in particolare quelli dell'aristocrazia polacca in esilio, dopo che Varsavia era caduta in mano alle truppe zariste. Di qui un altro tratto stilistico delle composizioni chopiniane, ossia il pezzo breve, da salotto, che egli seppe elevare a genere artistico.

Questa differenza di vedute artistiche e di temperamenti rende particolarmente delicato l'indagare sulle ragioni per le quali Liszt “si sentì in obbligo”, immediatamente dopo la morte del musicista, di rendergli “omaggio”¹¹ con una biografia che si impose come una voce così autorevole da determinare in modo inappellabile una certa ricezione di Chopin. Il ritratto che Liszt restituiscce di Chopin è un ritratto tipicamente romantico, dolente, che insiste sull'analogia – certo suggestiva quanto pretestuale – tra genio e malattia. Tutto l'Ottocento restò, come vede Calamai nel suo studio, tributario di questa immagine romantica del musicista. La biografia di Liszt, come si legge nei lavori di Perruccio, ebbe un notevole impatto anche in Italia, orientando lo stile delle esecuzioni di Chopin. Ma l'aria cambiò nel Novecento. Mentre Maurice Rollinat ascriveva Chopin alla categoria fisiologica dei “névrosés”¹², il tentativo compiuto da Gide in *Notes sur Chopin*¹³ di avvicinare Chopin a Bach apparve come una rivoluzione. Sebbene questo accostamento sia stato interpretato, con buona ragione, come una proiezione delle intenzioni del critico sul genio del

octobre au 31 décembre 2025 : <https://muzeum.nifc.pl/pl> ; “La vie romantique. Chopin, Scheffer, Delacroix, Sand”, du 12 juin au 31 octobre 2025. Interview avec Gaëlle Rio, Directrice du Musée de la Vie romantique / Paris Musées <https://www.youtube.com/watch?v=iLBCqhf5O48&t>.

⁸ Si veda Arnold Whittall, “Il profumo del paradiso”: il radicalismo di Chopin e l'iconografia romantica in Id., *Musica romantica*, Rizzoli/Skira, 2003, pp. 80-89, a p. 84.

⁹ Si veda Serge Gut, “Liszt et Chopin”, in Id., *Liszt*, Paris, éd. De Fallois/L'Âge d'homme, 1989, pp. 250-255.

¹⁰ Su questi aspetti biografici si veda P. Brunel, Prefazione a Liszt, *Chopin*, cit., pp. 16-17.

¹¹ Cfr. ivi, p. 18.

¹² Maurice Rollinat, “Chopin”, in *Les Névrosés*, Paris, Fasquelle, 1917.

¹³ André Gide, *Notes sur Chopin*, avant-propos de M. Levinas, Paris, Gallimard, 2010.

musicista – in cui Bach sembra rispondere idealmente alla necessità di rinuncia da parte di Gide alla sensualità chopiniana in nome di un salutare formalismo – vero è che da quel momento la musica di Chopin fu epurata da certi vezzi interpretativi romantici, come l'abuso del pedale di risonanza.

Vi è un ulteriore tratto nell'esecuzione chopiniana che ha interessato, al contempo, Gide e Proust. È la componente tattile, materica, e insieme “performativa”, della musica chopiniana, ovvero l'impressione che, come il romanziere nel momento della scrittura, il musicista “cercasse” la sua musica nel momento stesso dell'esecuzione, in una sostanziale coincidenza tra il momento ideativo e quello performativo. Da un passo della *Recherche (Du côté de chez Swann)* si intuisce come Chopin figuri, tanto per l'*impromptu* (l'improvviso) quanto per il colorismo, tra i modelli compositivi di Proust:

Le pianiste ayant terminé le morceau de Liszt et ayant commencé un prélude de Chopin, M^{me} de Cambremer lança à M^{me} de Franquetot un sourire attendri de satisfaction compétente et d'allusion au passé. Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémedité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur¹⁴.

Similmente, secondo Gide, Chopin

ne semblait point tant présenter un morceau que le chercher, le découvrir, ou le composer à mesure, et non point dans une improvisation, mais dans une ardente vision intérieure, une progressive révélation dont lui-même éprouvât et ravissement et surprise¹⁵.

2. Sul Notturno chopiniano

La musica, ricorda Calamai citando un saggio di Vladimir Jankélévitch intitolato: *Le Nocturne, Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*¹⁶, è la più notturna delle arti poiché nelle tenebre, difettandoci la vista, non possiamo far altro che ascoltare. Tra i simboli ricorrenti, la notte rappresenta il tempo della gestazione o, con Novalis, della rivelazione, in quanto racchiude in sé tutto l'esistente ma ancora in forma indistinta prima di uscire alla luce, che stacca le forme. Tale immagine giustifica la fortuna di due forme compositive

¹⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, ed. Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 1988, pp. 455-456. [“Avendo terminato il pianista quel pezzo di Liszt e cominciato un preludio di Chopin, la signora di Cambremer gettò alla signora di Franquetot uno sguardo commosso di soddisfazione competente e d'allusione al passato. Nella sua giovinezza aveva appreso ad accarezzare le frasi dal lungo collo sinuoso e smisurato di Chopin, così libere, così flessibili, così tattili, che iniziano cercando e provando il loro posto al di fuori e ben lontano dalla direzione di partenza, ben lontano dal punto a cui si credeva giungesse il loro tocco, e che non si librano in quella lontananza fantastica se non per tornare – in un ritorno più premeditato, con precisione più grande, come su un cristallo che risonasse fino a strappare un grido – più determinatamente a colpirci nel profondo del cuore”. Trad. N. Ginzburg, *La strada di Swann*, Torino Einaudi, 2016, p. 354]. Per motivi di spazio abbiamo fornito la traduzione solo dei testi primari citati in francese. A proposito di Chopin in Proust, si veda Luc Fraisse, “Les phrases de Proust sont-elles modelées sur les phrases de Chopin?” in *Écrire avec Chopin. Frédéric Chopin dans la littérature*, sous la dir. de Peter Schnyder et Augustin Voegele, Paris, Champion, 2020, pp. 177-190.

¹⁵ Ivi, p. 125. [non sembrava tanto presentare un pezzo quanto cercarlo, scoprilo, o comporlo per la circostanza, e non in una improvvisazione, ma in un'ardente visione interiore, una progressiva rivelazione per la quale lui stesso provasse rapimento e sorpresa. *Trad. nostra*]. Come ricorda Levinas, le *Notes sur Chopin* sono state pubblicate nel dicembre 1831 in un numero speciale della “*Revue Musicale*” dedicata al compositore. Ivi, p. 9.

¹⁶ Vladimir, Jankélévitch, *Le Nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le Matin*, Paris, Albin Michel, 1957.

ricorrenti nell'Ottocento di cui Chopin è, accanto al contemporaneo Mendelssohn¹⁷, maestro: la *berceuse* e la *barcarolle*. L'affinità ritmica tra le due forme non è solo legata dalla prossimità etimologica (della quale attesta la radice indogermanica: **bher-*, che significa “portare”, come ci ricorda Benveniste nel suo *Vocabulaire*, unendosi in un'unica immagine “barca”, “culla” e “bara”)¹⁸ ma anche ad una comune vocazione ipnagogica: l'oscillazione assimila la ninna-nanna e il beccheggio della barca, mentre il sonno indotto si associa alla morte. Si assiste dunque alla declinazione, in chiave notturna e intimistica, di un motivo folklorico che Rousseau ha consegnato all'Ottocento con le sue “Canzoni da Battello” ispirate alla tradizione veneziana¹⁹. All'euforia dinamica del canto che accompagna il movimento ritmico dei remi si sostituisce infatti un pedale al contempo sordo e ossessivo che richiama l'angosciante, immobile sciabordio di una barca attraccata.

Molta critica associa suggestivamente la morte di Chopin agli eventi del 1848, che produssero uno sconvolgimento profondo a Parigi. Alla speranza di una Repubblica socialista, seguì infatti una nuova restaurazione e una nuova stagnazione storica con il ritorno sulla scena della dinastia Bonaparte. Vero è che nel febbraio 1848, proprio in concomitanza con i moti rivoluzionari, si tenne l'ultima apparizione di Chopin in una sala da concerto. Trasferitosi provvisoriamente in Inghilterra e in Svezia per sfuggire alle sanguinose giornate, a un amico scriveva:

Siamo un paio di vecchi cembali su cui il tempo e le circostanze hanno finito di suonare i loro miserevoli trilli... La tavola armonica è perfetta, ma le corde si sono spezzate e qualche cavicchio è saltato... Scrivo queste sciocchezze perché non mi viene in mente niente di ragionevole. Sto vegetando, aspetto con pazienza l'inverno. Sogno ora la patria, ora Roma; ora la felicità, ora la disperazione. Nessuno suona come piace a me. [...] In tutto il mondo non è rimasto un pianoforte accordato nel modo giusto per me²⁰.

Nel novembre 1848 Chopin raggiunse di nuovo Parigi, e solo un anno dopo vi trovò la morte. Ai suoi funerali fu eseguito per sua volontà, ricorda Liszt, il *Requiem* di Mozart come per la morte di Beethoven nel 1827, e con gli stessi solisti²¹.

Michela Landi

michela.landi@unifi.it

¹⁷ Si vedano, di Felix Mendelssohn Bartholdy, le *Romanze senza parole*, op. 19 n. 6, e in particolare le barcarole veneziane nn. 6 e 12, composte a Venezia nel 1830.

¹⁸ Émile Benveniste, *Vocabulaire des Institutions Indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969, vol. I, pp. 203-222.

¹⁹ Si veda Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, Tome XIX C-1744-1778, *Les Consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, romances et duos suivis des Canzoni da batello [sic] & Raccolta di Canzoni Veneziane e Toscane*. Ed. de Vincent Vivès, avec la collaboration de Pierre Saby, Paris, Classiques Garnier, 2025.

²⁰ A. Whittall, “Il profumo del paradiso”: il radicalismo di Chopin e l'iconografia romantica, cit., p. 88.

²¹ F. Liszt, *Chopin*, cit., pp. 212-213.