

DE LO HÍBRIDO EN LA ESTÉTICA DE CHOPIN

Silvia Bruni

Instituto de Musicología de la Universidad Jagellonica de Cracovia

Resumen

La presente publicación pretende rastrear el desarrollo del pensamiento musical chopiniano, revisando algunas de las fuentes de inspiración más significativas y, quizás, menos consideradas en la literatura sobre el autor polaco, así como sus recursos compositivos y resultados estilísticos más característicos. Desde las primeras reflexiones musicales localizadas de Fryderyk Chopin hasta sus últimos logros artísticos, observamos la factura de una estética híbrida, con una peculiar variedad de género, carácter y expresión, inherente a sus propias obras. Una variedad sistemática que destaca desde la «trinidad fascinante» de Chopin (E. Legouvé), tanto como compositor, pianista y ser humano, y que converge con el «culto al ego» (C. Colombati), capaz de resolver la tensión entre lo clásico y lo romántico en sí mismo, llegando a un arte de sonoridades íntimas y, a la vez, universales. Un arte híbrido, por lo tanto, que resulta conformarse en una fusión de diferentes elementos, predecible en cada obra del autor. Este legado, fraguado en un espacio que no terminaba de ser propicio tanto por lo estético como por la época, revela nuevas fronteras, además de resultar fascinante y cargado de aspectos que, de alguna manera, se pueden catalogar de insondables.

Palabras clave: Chopin, estética, híbrida, recepción

DELL'IBRIDO NELL'ESTETICA DI CHOPIN

Abstract

Il presente contributo si propone di percorrere gli sviluppi del pensiero musicale chopiniano passando in rassegna alcune tra le fonti d'ispirazione più significative e meno considerate dalla letteratura sul compositore polacco nonché gli espedienti compositivi e gli esiti stilistici più caratteristici dell'arte di Fryderyk Chopin. Dai primi momenti della riflessione chopiniana sull'arte musicale rintracciabili nello stile epistolare del compositore fino agli ultimi suoi raggiungimenti artistici si osserva il realizzarsi di un'estetica dell'ibrido responsabile della peculiare varietà di genere, carattere ed espressione insita nelle sue opere. Una varietà originata dall'«affascinante trinità» (E. Legouvé) di Chopin in quanto compositore, pianista e uomo, convergente su un «culto dell'io» (C. Colombati) che ha saputo risolvere in sé la tensione fra classico e romantico approdando ad un'arte dalla risonanza intima ed universale. Un'opera, dunque, che esattamente come l'ibrido è fusione di elementi diversi, contraddizione del prevedibile. Situata in un non luogo estetico-epocale, essa rivela nuovi confini, affascina e denota ancor oggi aspetti insondati.

Keywords: Chopin, estetica, ibrido, ricezione.

Recepción: 11-04-2022

Aceptación: 20-04-2022

«Non potrei definire meglio Chopin se non dicendo ch'egli era un'affascinante trinità. V'era una tale armonia tra la sua persona, il suo modo di suonare e le sue opere da non poterli in alcun modo separare, direi, come i diversi lineamenti di uno stesso volto»¹⁰³. L'immagine dell' «affascinante trinità» usata da Ernest Legouvé nei *Soixante ans de souvenirs* per descrivere la prima apparizione di Chopin ai suoi occhi sarebbe rimasta per sempre impressa nella letteratura chopiniana come la più compiuta rappresentazione del compositore polacco nelle sue declinazioni ideali ed estetiche, destinata ad attraversare in ogni epoca la ricezione chopiniana.

Indagare le origini di tale straordinaria unitarietà ed imprescindibilità fra «persona, modo di suonare ed opere» consente tuttavia di scoprire e apprezzare nella sua essenza l'estetica creativa di Fryderyk Chopin. In mancanza di dichiarazioni dirette del compositore circa i presupposti ideali della propria creazione artistica, fatta eccezione per gli aforismi contenuti nell'appena abbozzato «Metodo dei Metodi», non resta che la possibilità di prendere in considerazione, al suddetto scopo, i tratti della personalità del compositore che vanno delineandosi nel suo epistolario. Tali indizi concernenti la mentalità e il comportamento emergenti «tra le righe», spesso sminuiti o tralasciati, costituiscono un'essenziale chiave di lettura dell'estetica creativa chopiniana da anteporre o contrappuntare al lavoro compositivo. Ha osservato a tal proposito Agata Seweryn: «Le lettere di Chopin possono esser viste come una sonatina, che in modo più condensato e leggibile di quanto avvenga nella sonata mostra i meccanismi interni allo sviluppo, in questo caso anche i meccanismi di sviluppo della tradizione classicistica e sentimentale da parte di una personalità romantica»¹⁰⁴.

Le lettere scritte negli anni trascorsi in patria testimoniano, almeno sin dal 1824, attraverso la maniera letteraria ed il carattere delle divagazioni epistolari, il concepimento di uno stile di assoluta novità sul piano compositivo, che il giovanissimo Chopin, provvisto di una mente brillantemente creativa, giocosa ed ironica, volle porre dinanzi ai contemporanei nella forma di brani di palese impostazione tradizionale in

¹⁰³ Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, vol. 1, cap. XVI. Hector Berlioz, Hetzel, Paris 1886 p. 308.

¹⁰⁴ Agata Seweryn, *Chopin wobec tradycji estetycznych i antropologicznych oświecenia*, relazione esposta nell'ambito del Congresso Chopinologico Internazionale «Through the Prism of Chopin: reimagining the 19th Century», Varsavia, 1-4 dicembre 2021, videoregistrazione: <https://www.youtube.com/watch?v=qC25bRLqY0U>.

grado tuttavia di riservare al loro interno elementi di un mutamento inatteso, sorprendente, affascinante. Specialmente in questo periodo lo stile epistolare chopiniano manifesta al massimo grado la naturale predisposizione del compositore all'ironia e al sarcasmo, alla caricatura, al tono parodistico, persino al grottesco. Si pensi al passo del «Corriere di Szafarnia» in cui Chopin, tratteggiando il talento del pianista berlinese a nome Berger, non risparmia di aggiungere che «quasi ogni nota pare uscire non dal cuore, ma dal robusto ventre»¹⁰⁵, e all'altro, in cui si annuncia il suicidio per annegamento di un papero¹⁰⁶. La tendenza al sovvertimento dell'ordinario non resta confinata alla scrittura epistolare ma finisce ben presto per dare i suoi frutti anche in ambito compositivo andando a costituire uno dei pilastri dell'estetica creativa chopiniana. Un'estetica della trasformazione quale mezzo di superamento della regola accademica preromantica. Il motto perseguito da Chopin – allontanarsi dalla convenzione, soprattutto quella di genere, a vantaggio dell'espressione, di una dichiarazione personale, individualizzata – si traduce nell'inserimento di una portata espressiva inedita in una struttura formale classicheggiante, e parallelamente nell'arte interpretativa, in cui si intravedevano già i sintomi di una genialità senza precedenti. Ad affinare la riflessione chopiniana contribuivano indubbiamente le lezioni tenute da Kazimierz Brodziński, docente di letteratura polacca, stilistica ed estetica all'Università di Varsavia, seguite da Chopin con particolare trasporto. Leggiamo fra i suoi scritti: «Svolge sempre il lavoro migliore [l'artista] che sfrutta la propria ispirazione, quando tratta con minor severità certe deviazioni dalla norma, l'incompiuto, l'abbondanza che spesso si ottengono quando la cosa pensata sia stata riversata sulla carta con vivo sentimento. Si permetta al proprio sentimento di riversarsi, poi, senza più la sua influenza; da freddi giudici si proceda alla limatura di quella cosa, la si completi e corregga [...] Lascia che il sentire sia la tua regola – disse Cicerone. Così han fatto tutti i geni...»¹⁰⁷.

All'indomani dei primi concerti in patria l'attenzione dei critici si focalizza sulla sensibilità di tocco ed espressione di Chopin, ben più apprezzata delle capacità

¹⁰⁵ Valeria Rossella, «Il Corriere di Szafarnia, 16 agosto 1824, alla famiglia (Varsavia)», in: *Vita di Chopin attraverso le lettere*, a c. di V. Rossella, Lindau, Torino 2003, p. 7.

¹⁰⁶ Zofia Helman; Zbigniew Skowron; Hanna Wróblewska-Straus, *Korespondencja Fryderyka Chopina 1816-1831*, Vol. 1, [a cura di], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, p. 86.

¹⁰⁷ Tadeusz Andrzej Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1993, pp. 58-59.

virtuosistiche che suscitavano il paragone con Mozart. «Il sentire (*czucie*) prima di tutto costituisce il suo principale pregio, il tocco di ciascun tasto è in lui intonazione del cuore»¹⁰⁸, «la sua esecuzione è piena di sentimento ed espressione»¹⁰⁹. All'ammirazione del gusto «squisito» e la novità di concezione si aggiungeva quella per la capacità di commuovere in virtù di un'inedita profondità d'espressione, tale da destare vivide reazioni di sorpresa, come avveniva dopo la prima esecuzione del *Concerto in fa minore* il 7 febbraio 1830. Fanno seguito le voci di entusiasmo suscitate dal *Concerto in mi minore*, che nella critica lascia il segno d'una fantasia lussureggiante (*bujność imaginacji*)¹¹⁰. Vienna saluta il genio chopiniano rilevando che il suo modo di suonare, come quello di comporre, differiscono sensibilmente dal comune ed esalta la novità delle figurazioni pianistiche. La critica locale parla di forme ben altro che banali e prevedibili, di un'individualità sorprendente che procede lungo il suo cammino senza preoccuparsi d'altro che di «esprimere senza mezzi termini la propria tendenza artistica già nelle sue prime composizioni»¹¹¹. La stampa di Monaco informa della particolare ammirazione suscitata nel pubblico dal «modo caratteristico e attraente di ricavare motivi» da parte del compositore interprete. Unica 'pecca' delle esecuzioni chopiniane, oltre al tocco e alla sonorità ritenuti generalmente troppo delicati e leggeri, è «un operare forse eccessivamente libero col ritmo»¹¹². In questo senso il recitativo pianistico svolto sul tremolo dell'orchestra nel *Concerto in fa minore* risultava di straordinario fascino per l'inconsueta qualità espressiva.

La critica coglieva dunque in occasione delle prime importanti esibizioni di Chopin all'estero e nel momento in cui egli si apprestava a lasciare per sempre la patria, i prodromi di un «culto dell'io» (C. Colombati) che, rafforzato dall'esperienza dell'emigrazione avrebbe per sempre accompagnato il suo lavoro compositivo. Un culto dell'io alimentato inizialmente dal desiderio, come si è detto, di contrastare l'ordine prevedibile delle cose, la ferrea disciplina, la brama di destare stupore, evoluto poi, in conseguenza del distacco dalla terra nativa, secondo un intento di sublimazione del vissuto individuale in voce universale. Chopin prende atto di quest'ultima necessità

¹⁰⁸ «Gazeta Warszawska» il 18 marzo 1830. *Chopin 1999 – Źródła i konteksty. III Festiwal Muzyczny Polskiego Radia*, Polskie Radio SA, Warszawa, 1999, p. 72.

¹⁰⁹ «Kurier Polski» n. 105 il 20 marzo 1830. *Chopin 1999...*, *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁰ «Powszechny Dziennik Krajowy» n. 265 il 24 settembre 1830. *Chopin 1999...*, *op. cit.*, p. 73.

¹¹¹ «Allgemeine Theaterzeitung» del 18 giugno 1831. *Chopin 1999...*, *op. cit.*, p. 80.

¹¹² «Allgemeine Theaterzeitung» del 18 giugno 1831. *Chopin 1999...*, *op. cit.*, p. 81.

intorno al 1831, come documentato da un'affermazione del compositore rivolta a Tytus Wojciechowski: «Sono sempre, per ciò che riguarda i miei sentimenti, in sincope con gli altri»¹¹³.

Il repertorio chopiniano nasce dunque da un «felice adeguamento della forma alle esigenze variabili dell'ispirazione»¹¹⁴, dove l'assoluto estetico supera il *métier* sfociando in toni quasi visionari. Dalla già richiamata tensione al raggiungimento di nuovi limiti nascono, fra gli altri, gli *Studi*, la cui portata innovativa nell'ambito del genere è stata colta con particolare efficacia da Armando Gentilucci: «La grandezza di Chopin si realizza nei termini di una disperata, commovente ricerca inventiva e di rinnovamento all'interno delle convenzioni sociali e 'mondane', al reperimento delle residue inesplorate zone tecnico-espressive dello strumento»¹¹⁵.

Altro ambito di massima importanza per la sperimentazione e il compimento dell'ideale estetico chopiniano è quello della mazurca. La poetica della cangianza d'atmosfera, del trascendimento dei confini di genere dovette essere qui alimentata da un aspetto performativo che dovette impressionarlo nella prima gioventù: l'uso di eseguire in successione, nell'ambito di una medesima esecuzione spesso con l'accompagnamento del canto, diversi tipi di danza rientranti nel genere della mazurca. Informava Noskowski, ad esempio, che in Kujawia tale successione rispettava un ordine ben definito: si iniziava con un mazurek 'camminato' (*chodzony*), poi si passava ad uno più veloce, ossia propriamente un kujawiak, cui seguiva in chiusura un'odsibka, ovvero un oberek¹¹⁶. Del resto, nella maggior parte delle mazurche chopiniane si assiste alla compresenza di almeno due varianti del gruppo di danze che dà il nome al genere, come nella *Mazurca in fa maggiore op. 7* (mazur + kujawiak) o nella *Mazurca in re maggiore op. 33* (mazur + oberek). Come dimostrato dai due concerti per pianoforte e orchestra, particolarmente gradito a Chopin dovette essere altresì l'uso diffuso all'epoca di inserire un ritmo di mazurka nell'ultimo movimento del concerto solistico (si dà l'esempio del *Concerto in do maggiore op. 14* di Franciszek Lessel).

¹¹³ Dalla lettera inoltrata il 25 dicembre 1831 da Parigi a Tytus Wojciechowski (Poturzyn), in: *Vita di Chopin attraverso le lettere...*, op. cit., p. 128.

¹¹⁴ Massimo Mila, «Inattualità di Chopin?», in: *La Rassegna Musicale*, 1949, n. 4 (ottobre), pp. 271-272.

¹¹⁵ Armando Gentilucci, «Gli studi», in: *Il pianoforte di Chopin. Festival Pianistico Internazionale Arturo Benedetti Michelangeli*, Brescia, 1967, p. n. n.

¹¹⁶ Zygmunt Noskowski, «Istota utworów Chopina», nakładem Saturnina Sikorskiego, Warszawa 1902, in: *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia*, [a cura di] Mieczysław Tomaszewski, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa, 2017, pp. 114-115.

Ai suddetti raggiungimenti il compositore non sarebbe pervenuto senza l'esperienza dell'esilio prima, poi al vissuto sentimentale, che diedero impulso alla necessità di sublimazione del sentimento individuale. Allo stesso tempo egli opera in maniera via via più consapevole, attraverso l'esperienza delle *Mazurche*, dei *Notturmi*, degli *Studi*, sino alla sua piena realizzazione nel nuovo, ultimo stile chopiniano, la coniugazione delle categorie espressive del classico e del romantico in uno stile che aderisca quanto più possibile alla natura della sua personalità.

La sublimazione dei sentimenti e dei valori avviene tuttavia non in direzione dell'Assoluto, elemento del romanticismo germanico estraneo alla *forma mentis* chopiniana, ma asseconda il culto dell'individualità. Chopin mantenne quello che è per lui l'atteggiamento morale ed artistico più naturale, risultante del ramo slavo della sua formazione accademicomusicale e dell'ascendente francese, ereditata per nascita e rafforzata dall'esperienza artistica e culturale vissuta nella patria adottiva. Chopin vive la tensione sussistente nell'insolubile dissidio romantico fra «divino e terreno», fra «l'atteggiamento disperato e mistico del romanticismo slavo e la ratio francese»¹¹⁷ convogliando detta tensione in una legge morale volta a sublimare il vissuto interiore individuale in un'entità artistica che fosse capace di una consonanza spirituale universale. Il dolore, la sofferenza, diviene motore verso la ricerca «[...] di un equilibrio perduto, aiutando o producendo a volte il fatto estetico creativo. [...] È certo che nel processo creativo chopiniano il dolore morale e il ricordo, riflettendosi nell'arte, divengono punto di partenza importante nella sua logica musicale»¹¹⁸ onde cui «il 'culto dell'io', inaccessibile, riservato, gli permette di toccare le corde più profonde dell'uomo per portarne alla luce l'espressione destinata all'umanità. Per questo la sua musica è polacca ed universale, classicamente universale e romantica nella profondità della sua forma infinita»¹¹⁹. Ritroviamo la medesima intuizione in Francesco Degrada, che ricorrendo a noti concetti di ascendenza husserliana e de saussureiana, individua nella musica di Chopin l'*Erlebnis*, «capace d'infondere nelle

¹¹⁷ Claudia Colombati, «Idee per una definizione di romanticismo. Fryderyk Chopin tra classicismo e romanticismo», in: *Studi in memoria di Giovanni Allegra*, a cura di Giulia Mastrangelo Latini, Gabriella Almanza Ciotti, Sandro Baldoncini, Università degli Studi di Macerata, n. 65, Gruppo Editoriale Internazionale: Pisa, 1992, p. 310.

¹¹⁸ Claudia Colombati, *Aspetti di Chopin alla luce dell'idea di poetica*, «Quadrivium», 1976, t. XVII – *Settimo incontro con la musica italiana e polacca – Varsavia 1975*, AMIS, Bologna, 1976, pp. 67; 71.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

trame della forma musicale il segno di una vita affettiva e morale di straordinaria forza e ricchezza, il senso di una vibrante carica di pensiero e di cultura» ed è realizzata una delle più sentite e profonde esigenze della poetica romantica: «l'ambizione a ricondurre la *langue* dell'arte, come complesso delle forme simboliche elaborate dalla tradizione, entro una sfera tutt'affatto soggettiva, a pura *parole*»¹²⁰.

Tra le affermazioni di Chopin più frequentemente citate vi sono quelle che concernono la presenza di un «pensiero segreto» o «remoto» a monte di ogni concezione musicale¹²¹. Appare lecito vedere in tale pensiero un momento conciliativo degli elementi culturali ed estetici di cui si è appena detto, un principio logico e di essenzialità posto a fulcro del lavoro creativo. Un'essenzialità a sua volta fonte di emanazione di simboli del vissuto umano universale, concretizzata attraverso la sorprendente cangianza cui si è accennato sopra – di genere, d'espressione, di forma.

L'ideale estetico chopiniano giunge dunque gradualmente a compimento attraverso una trasformazione, da dentro, di ciò che è «comune», «noto», attraverso una «sincrasia di forme, generi e stili diversi», ovvero una tecnica compositiva che, attraverso una brillante associazione di idee, Massimo Primignani ha posto in analogia con quella dello straniamento in letteratura¹²². Fra gli esempi più eloquenti di tale compimento vi sono le *Mazurche*, i *Preludi*, la *Polacca-Fantasia*, brani che a mo' di scatole cinesi disvelano al loro interno la compresenza di più generi. Uno sconfinamento nel valzer si manifesta nella *Mazurca in la bemolle maggiore op. 41* come in quella in *si maggiore op. 56*. Nella *Mazurca in fa diesis minore op. 59*, nonostante l'assenza di esplicite analogie ritmiche, l'idioma della polacca è palesemente percepibile nel maestoso sostrato espressivo, secondo un procedimento compositivo tipico dell'ultimo periodo. Mieczysław Tomaszewski osserva come, specialmente nei numeri d'opera successivi al 1843, la mazurca chopiniana assurga al rango del nobile *polonez*. Nei *Preludi*, come nella *Polacca in la bemolle maggiore op. 61*, Chopin perviene ad una «originale variazione semantica, ad una palingenesi concettuale di portata talmente

¹²⁰ Francesco Degrada, «Chopin e il romanticismo», in: *Il pianoforte di Chopin...*, *op. cit.*, p. n. n.

¹²¹ «Il n'est pas de vraie musique sans arrière-pensée» nonché «Nulle musique plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée». Maurice Ravel, «Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle. Impressions», in: *Le Courrier Musical*, XIII n. 1, 1 gennaio 1910, numero speciale Chopin, pp. 31-32. Anche in: Alfred Cortot, *Aspects de Chopin*, Albin Michel, Paris, 1949, p. 41; idem, *Alcuni aspetti di Chopin*, Curci, Milano, 1950, p. 40.

¹²² Massimo Primignani, *Fryderyk Chopin*, L'Epos, Palermo, 2011, p. 138.

vasta da porne in discussione la forma consolidata e la stessa esistenza»¹²³. Nell'op. 61, infine, l'idea di polacca scaturisce dalla materia quasi improvvisativa delle prime battute sviluppandosi secondo criteri formali variamente interpretabili: Hugo Leichtentritt vi vede una fantasia compenetrata da elementi di polacca in una forma affine a quella della sonata; Lew Mazel la congiunzione di una forma tripartita con elementi di ritornello e di ciclicità organizzati in modo da far trasparire di volta in volta connotati di polacca, ballata, sonata, un tema con variazioni; per Zofia Lissa il medesimo brano si configura come la sintesi di due esposizioni di un allegro di sonata con elementi del ciclo sonatistico e della variazione, mostrando tratti improvvisativi e concertistici.

A proposito del carattere variegato, diremmo multidisciplinare dell'ispirazione creativa chopiniana, l'epistolario attesta sin dalle prime pagine la ben nota predisposizione del compositore all'arte della parola, una sensibilità ed attenzione dimostrate tra l'altro dal rapporto analogico da egli più tardi instaurato fra prosodia della lingua polacca e sistema ritmico-accentuativo musicale ai fini della creazione di un'arte intimamente e inconfondibilmente polacca¹²⁴. Ad alimentare l'interesse di Chopin per la struttura della lingua polacca e le questioni stilistiche ad essa connessi, su cui la formazione accademica insisteva particolarmente, furono gli studi liceali. Da qui la reazione di Chopin alla rigida disciplina imperante, ispirata ai modelli offerti da Franciszek Salezy Dmochowski e Teodozy Sierociński. «Lo stile è l'uomo. Il mio stile è molto stupido» dichiarerà ancora Chopin, parafrasando Georges-Louis de Buffon, in una lettera del 1848 indirizzata a Solange¹²⁵.

Ma tornando all'evolvere del pensiero estetico-stilistico di Chopin, Tomaszewski pone in rilievo l'importanza delle mazurche quale sua puntuale testimonianza. Se gli opus 33 e 41, risalenti al periodo 1837-1841, rivelano un passo importante verso lo straniamento, la sublimazione della convenzione, nelle mazurche op. 50, 56 e 59 si affaccia palesemente un nuovo idioma chopiniano, la piena maturità stilistica, punto

¹²³ M. Primignani, *Fryderyk Chopin...*, op. cit., p. 139.

¹²⁴ Si vedano a tal proposito gli studi di Krzysztof Bilica: *Melos polski u Chopina*, «Muzyka», 1997, n. 4; *Etiuda cmoll op. 10 nr 12 «rewolucyjną»?*, «Arcana» 162, novembre-dicembre 2021.

¹²⁵ Dalla lettera inoltrata il 30 giugno [18]48 da Londra a Solange Clésinger (Parigi), in: *Vita di Chopin attraverso le lettere...*, op. cit., p. 246.

d'incontro e «sintesi di tutte le tradizioni» a monte del genere¹²⁶. L'estetica chopiniana approda in questo momento ad un fluire inedito del discorso musicale, ma soprattutto accentua l'imprevedibile attraverso il passaggio a regioni di sviluppo insospettate, una riorganizzazione ambivalente, evasiva degli elementi della tradizione. In particolare l'archetipo classico riemerge in una dimensione nuova, mitizzata.

Gli ultimi «poemi musicali», fra cui i *Notturmi in si maggiore e in mi maggiore op. 62* e la *Polacca-Fantasia*, si pongono come i massimi raggiungimenti della poetica chopiniana, sommi emblemi della maturità stilistica e al contempo accenni ad ulteriori sviluppi rimasti irrealizzati se non nell'evolvere della storia della musica occidentale. Una poetica di assoluta novità resa attraverso un linguaggio pianistico mai udito prima (A. Hedley), imprescindibile dalla precipua interpretazione pianistica che a detta di molti contemporanei era impossibile riprodurre senza aver prima udito e osservato il maestro al pianoforte (tra gli altri, L. Rellstab) se non al costo di vizi di maniera. Una poetica che trova conferma nella ricezione delle opere, cartina tornasole di un'estetica dell'ibrido. Agli occhi di Hanslick l'op. 61 si presenta come una composizione intrigante da un punto di vista psicologico, provvista di un contenuto enigmatico, non priva dei riflessi patologici già percepiti da Liszt, che paiono come scaturiti da visioni spettrali. Henry Blaze de Bury come Berlioz ritrovano in essa l'esuberante ricchezza espressiva ed intellettuale dell'ultimo Chopin, caratterizzata da «strane» modulazioni, accordi imprevedibili, inattesi passaggi armonici, sintomi tutti di una ponderata incongruenza. Anche nel brano in questione si ha uno sconfinamento di genere: la polacca del titolo trascende ai toni della ballata. Si pensi alla *Ballata in fa minore*. Caratteristico dell'op. 61 come dell'ultimo periodo creativo chopiniano è altresì il contrasto fra il clima sognante e fantastico evidenziato da Liszt e Jachimecki, e il carattere drammatico, patetico, eroico esaltato invece, tra gli altri, da Paderewski. Afferma a tal proposito Claudia Colombati: «l'opera chopiniana dunque, così suadente e inquietante, romanticamente affascinante, 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»¹²⁷. La *Polacca-*

¹²⁶ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 2005, p. 352.

¹²⁷ C. Colombati, *Aspetti di Chopin alla luce dell'idea di poetica...*, op. cit., p. 72.

Fantasia è altresì informata dal senso straordinario di libertà – libertà cromatica, d'impianto geometrico e narrativo, di proporzioni – che pervade l'intera opera di Chopin. Prende fisionomia dalle forme e dai generi della tradizione che, reinventati dal compositore, rinascono, come magistralmente i *Preludi*, in «una forma senza alcuna forma [...] la nebulosa in cui tutti i generi sono contenuti»¹²⁸. Non viene dunque meno il regime di logica, essenzialità ed equilibrio che attraversa l'intera produzione chopiniana. Tratti distintivi, questi, riuniti da Gian Galeazzo Severi nell'immagine di «ermetico cigno»¹²⁹ usata a simbolo di un armonioso microcosmo di vita e arte costruito a partire da una sistematica osservazione del vissuto più intimo, dalla sfera morale. Avverte tuttavia la Colombati: «il concentrarsi poi sulla vita nello stesso tempo non implica che Chopin sia 'realista', come vuole parte della letteratura chopiniana, considerando l'apporto dell'esistenza all'opera: egli non porta il fatto il fatto nella sua arte, solo il riflesso della vita filtrata dal più profondo senso di chiarezza e di equilibrio»¹³⁰.

L'opera di Chopin si presenta dunque come emanazione di un'estetica dell'ibrido. Originata dal principio di commistione e contaminazione, caratterizzata da una morfologia ambigua ed una metamorfosi interna data dalla cangianza dei rapporti timbrico-tonali, ubicata in un non luogo («dentro e fuori il romanticismo»¹³¹), rivela e percorre sistematicamente il limite dell'esperienza ordinaria, svela e denota nuovi confini. Basti pensare all'idea del superamento dell'armonia romantica. Caleidoscopio di apparizioni prodigiose, non manca di affascinare e inquietare, suggerendo al contempo analogie ad un passato mitico. Si pensi alla sfinge, notoria metafora della *Sonata in si bemolle minore op. 35* (R. Schumann) e della *Ballata in fa minore op. 52* (J. Hunecker), o alle associazioni di pensiero frequentemente scaturite intorno alla metà del Novecento, quando nell'opera chopiniana si ravvisano «gli accenti del dolore antico [...] i furori di Cassandra, gli avvillimenti di Priamo, le frenesie di Ecuba, le imprecazioni dei prigionieri troiani perdono le loro angolose dure forme per cadere come piombo fuso nell'acqua, simili a gocce di perle!»¹³².

¹²⁸ Vladimir Jankélevitch, «Chopin e la morte», in: *La Rassegna Musicale*, 1949, n. 4 (ottobre), p. 298.

¹²⁹ Gian Galeazzo Severi, «Le Sonate», in: *Il pianoforte di Chopin...*, *op. cit.*, p. n. n.

¹³⁰ C. Colombati, *Aspetti di Chopin alla luce dell'idea di poetica...*, *op. cit.*, p. 71.

¹³¹ C. Colombati, *Idee per una definizione di romanticismo...*, *op. cit.*, p. 311.

¹³² Raymonda Di Giovanni Franceschini, *Chopin. Il genio che vinse la disfatta*, L'Arnia, Roma, 1949, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA

- Chopin 1999 – źródła i konteksty. III Festiwal Muzyczny Polskiego Radia*, Polskie Radio SA: Warszawa, 1999.
- COLOMBATI, Claudia. *Aspetti di Chopin alla luce dell'idea di poetica*, «Quadrivium», 1976, t. XVII – *Settimo incontro con la musica italiana e polacca – Varsavia 1975*, AMIS: Bologna, 1976.
- COLOMBATI, Claudia. *Idee per una definizione di romanticismo. Fryderyk Chopin tra classicismo e romanticismo*, in: *Studi in memoria di Giovanni Allegra*, a cura di Giulia Mastrangelo Latini, Gabriella Almanza Ciotti, Sandro Baldoncini, Università degli Studi di Macerata, n. 65, Gruppo Editoriale Internazionale: Pisa, 1992.
- DI GIOVANNI FRANCESCHINI, Raymonda. *Chopin. Il genio che vinse la disfatta*, L'Arnia: Roma, 1949, p. 23.
- HELMAN, Zofia; SKOWRON, Zbigniew; WRÓBLEWSKA-STRAUS, Hanna. *Korespondencja Fryderyka Chopina 1816-1831*, Vol. 1, [a cura di], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: Warszawa, 2009.
- Il pianoforte di Chopin. Festival Pianistico Internazionale Arturo Benedetti Michelangeli*, Brescia, 1967.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir. «Chopin e la morte», in: *La Rassegna Musicale*, 1949, n. 4 (ottobre).
- LEGOUVÉ, Ernest. *Soixante ans de souvenirs*, vol. 1, cap. XVI. Hector Berlioz, Hetzel: Paris, 1886.
- MILA, Massimo. «Inattualità di Chopin?», in: *La Rassegna Musicale*, 1949, n. 4 (ottobre).
- NOSKOWSKI, Zygmunt. «Istota utworów Chopina», nakładem Saturnina Sikorskiego, Warszawa 1902, in: *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia*, [a cura di] Mieczysław Tomaszewski, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Warszawa, 2017.
- PRIMIGNANI, Massimo. *Fryderyk Chopin*, L'Epos: Palermo, 2011.

RAVEL, Maurice. «Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle. Impressions», in: *Le Courrier Musicale*, XIII n. 1, 1 gennaio 1910.

ROSSELLA, Valeria, *Vita di Chopin attraverso le lettere*, a c. di Valeria Rossella, Lindau: Torino, 2003.

TOMASZEWSKI, Mieczysław. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Kraków, 2005.

ZIELIŃSKI, Tadeusz Andrzej. *Chopin. Życie i droga twórcza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Kraków, 1993.