

VII.

SONATA IN SI BEMOLLE MINORE, OP. 35 MOV. III, MARCHE FUNÈBRE. LENTO.

*Si vede [...] che la morte è
il migliore atto dell'uomo,
quale sarà dunque il peggiore?
La nascita, come contrario
assoluto dell'atto migliore.
Ho dunque ragione di adirarmi,
dolendomi d'essere venuto al mondo!*

(F. Chopin, estratto da una lettera dell'*Album-Diario*, traduzione di Valeria Rossella).

Che un uomo come Fryderyk Chopin fosse particolarmente angustiato dal tema della morte, non è di certo un fatto di cui stupirsi. Le ragioni che giustificano una simile affermazione sono molteplici, ma una delle più evidenti risiede nei tratti biografici del compositore. Non si può infatti dire che la sua salute abbia mai realmente giocato a suo favore. Sin dall'infanzia la sua costituzione appariva fragile e delicata, tutt'altro che robusta. Inoltre, come se non bastasse, fin dalla giovinezza fu colpito da una rara forma di tubercolosi, che col tempo si aggravò, tormentandolo con violenti attacchi di tosse fino alla morte prematura, avvenuta a soli trentanove anni. Nel settembre 1831, in occasione di un soggiorno a Stoccarda, Chopin scrive queste parole.

[...] A cóż trup gorszego ode mnie? Trup także nie wie nic o ojcu, o matce, o siostrach, o Tytusie! Trup także nie ma kochanki! Nie może się rozmawiać z otaczającymi go swoim językiem! Trup taki blady jak i ja. Trup taki zimny, jak ja teraz na wszystko zimnym się czuję. Trup już przestał żyć i ja już żyłem do sytu. Do sytu? A czy trup syty życia? Żeby był syty, dobrze by wyglądał, a on taki nędzny czyżby życie tak wiele miało wpływu na rysy, na wyraz twarzy, na zewnątrz człowieczą? Czemuż żyjemy takim nędznym życiem, które nas pożera i na to nam służy, aby trupów robiło! [...] A trup ma łydki? Trup także, tak jak ja, nie ma łydek; i tu jeszcze jedno podobieństwo więcej. Więc niewiele mi brak do matematycznie ścisłego pobratania się ze śmiercią.¹

[...] E perché un cadavere starebbe peggio di me? Anche un cadavere non sa nulla del padre, della madre, delle sorelle, di Tytus.² Anche un cadavere non ha un'amante. Non può parlare nella sua lingua con coloro che lo circondano. Un cadavere è così pallido come me. Un cadavere è freddo, così come io ora mi sento freddo a tutto. Un cadavere ormai ha cessato di vivere e io ho vissuto a sazietà. A sazietà? Un cadavere è forse sazio di vita? Se fosse sazio, avrebbe un bell'aspetto, e invece è così miserevole, la vita ha dunque un così grande influsso sui lineamenti, sull'espressione del volto, sulla configurazione esterna dell'uomo? Perché viviamo una vita così miserevole, che ci divora e a questo ci serve, a farci dei cadaveri? [...] E un cadavere li ha? [i polpacci, N.d.A] Anche un cadavere, così come me, non ha polpacci; ed ecco ancora una somiglianza ulteriore. Quindi poco mi manca per fraternizzare matematicamente con la morte.³

Ha appena ventun anni, eppure la sua visione della morte è già intrisa di una disperazione profonda, quasi rassegnata.

È bene ricordare che la trattazione relativa a questo tema non si limita all'esclusivo ambito letterario, bensì, data la propria natura di compositore, si estende e prende naturalmente forma in quello musicale. Un caso emblematico è rappresentato dal terzo movimento della *Sonata op. 35* in Si bemolle minore, tradizionalmente conosciuto come *Marcia Funebre*. Sebbene esso rientri a far parte del numeroso elenco di brani in cui spicca l'evidente ricerca di sonorità lugubri e grottesche, alcune tendenze della cultura popolare sono state causa di fraintendimenti che ne hanno cristallizzato l'immagine in forme assai stereotipate, rendendolo da un lato unicamente sinonimo di lutto

¹ Estratto originale polacco tratto dal catalogo in rete gratuito del *Narodowy Instytut Fryderyka Chopina*.

² Si tratta di Tytus Sylvester Woyciechowski (1808-1879), un attivista polacco, nonché amico intimo del compositore (alcuni reciproci scambi epistolari fanno pensare che i due fossero persino amanti).

³ Lettera tratta dall'*Album-Diario* di F. Chopin, traduzione di Valeria Rossella.

in senso oltremodo generico e privandolo, dall'altro, della sua natura originaria, trascurando la sua funzione interna alla struttura quadripartita della *Sonata*. L'argomentazione che segue si articola attorno a quattro punti fondamentali.

In primo luogo, è impossibile ignorare l'enorme influenza che la cultura di massa ha esercitato sull'immaginario collettivo legato alla *Marcia Funebre*. Il suo impiego in film, cartoni animati, sketch comici e persino pubblicità ha progressivamente rinforzato l'associazione tra questo brano e il tema della morte, contribuendo a fissarne un'identità sonora certamente lugubre, ma sovente eccessivamente caricaturale, spesso ben distante dal contesto originale della composizione. Specialmente in ambito cinematografico è possibile citare numerosi esempi che lo confermano. In *Gemidos de placer* (1983), film erotico-psicologico diretto da Jess Franco, il brano viene canticchiato da un personaggio mentre trascina un cadavere, enfatizzando così l'ironia macabra della scena. In chiave più simbolica si trova *The Orchestra* (1990), film sperimentale del regista polacco Zbigniew Rybczyński, il quale propone una serie di quadri visivi in cui la composizione di Chopin viene associata direttamente al tema della morte. Un approccio più eclettico lo si ritrova in *Study* (2012) di Paolo Benetazzo, dove la *Marcia Funebre* entra a far parte di una colonna sonora eterogenea, affiancata da elementi rock psichedelici e ambientazioni visive allucinate. Non manca ovviamente l'impiego in chiave ironica, come accade nella commedia nera *Sweet Revenge* (1998), in cui la *Marcia Funebre* accentua con efficacia il tono grottesco della narrazione. Celeberrimo è poi divenuto il suo utilizzo in *Beetlejuice* (1988) di Tim Burton, pellicola nella quale il brano viene reinterpretato in una chiave gotica e surreale, contribuendo a far accrescere l'atmosfera visionaria dell'opera. Il terreno dell'umorismo nero è sfruttato anche dal gruppo comico britannico dei *Monty Python*, che ha fatto uso del brano in diversi sketch, al fine di parodiare con feroce sarcasmo le convenzioni legate alla morte. Infine, sul versante più dichiaratamente popolare, è sufficiente pensare ai numerosi episodi dei *Looney Tunes* (tra cui il cortometraggio *Scaredy Cat*) in cui la *Marcia Funebre* compare come accompagnamento musicale per enfatizzare la comicità di situazioni in cui i personaggi, creduti morti o apparentemente sfortunati, finiscono per essere oggetto di gag irresistibili.

Al consolidarsi di questa associazione ha contribuito inoltre in modo decisivo un secondo fattore: la sua esecuzione, sia orchestrale sia solistica, in una vasta gamma di occasioni pubbliche di straordinaria rilevanza storica. Suonato come pezzo singolo, staccato dal corpo della *Sonata*, il movimento

ha finito per acquisire una valenza cerimoniale che, pur comprensibile dal punto di vista storico-sociale, rischia di oscurarne la più complessa identità musicale. In questo senso, la *Marcia Funebre* è divenuta uno dei brani simbolo del lutto per eccellenza, e la sua esecuzione in contesti cerimoniali solenni non ha fatto altro che alimentarne, nel tempo, una percezione scorretta e distorta. Indicativo in tal senso fu il suo impiego al funerale dello stesso Fryderyk Chopin, tenutosi a Parigi il 30 ottobre dell'anno 1849. Con amara ironia, il compositore udì (si potrebbe dire) per l'ultima volta la propria creazione, eseguita nella chiesa della Madeleine. Per l'occasione, la partitura venne orchestrata da Napoléon-Henri Reber e da Giacomo Meyerbeer, e assunse da subito un ruolo centrale durante la celebrazione del rito. Non meno significativa fu la sua presenza alla processione funebre di Giuseppe Verdi, nel 1901: le note della *Marcia* risuonarono pubblicamente mentre il carro funebre attraversava Milano, suggellando un momento di commozione collettiva in onore del più amato compositore italiano dell'Ottocento. Anche in epoche successive, la *Marcia Funebre* ha continuato a fungere da solenne accompagnamento per momenti di lutto collettivo. Basti pensare alla sua esecuzione durante le esequie di John F. Kennedy, nel 1963: la banda militare intonò il brano mentre il feretro del presidente americano attraversava le strade di Washington, imprimendo nell'immaginario globale un'immagine sonora tanto sobria quanto struggente. Similmente, nel 1965, fu scelta per accompagnare la cerimonia funebre di Sir Winston Churchill, aggiungendo solennità al commiato rivolto a una delle figure politiche più emblematiche del Novecento. In ultima istanza, ancor più recentemente, persino le esequie della regina Elisabetta II hanno visto risuonare la *Marcia Funebre* di Chopin in un contesto di altissimo profilo simbolico. Il 14 settembre 2022, durante la processione che ha accompagnato il feretro da Buckingham Palace a Westminster Hall, la banda militare ha eseguito (tra gli altri) brani di Walch, Mendelssohn e, appunto, Chopin. In quel frangente, le note della *Marcia* si sono imposte con austera gravità, mentre il Big Ben scandiva i minuti e salve d'artiglieria venivano sparate da Hyde Park. La scelta del brano ha contribuito ad accrescere l'atmosfera di riflessione e raccoglimento, sottolineando, con la forza del linguaggio musicale, il sentimento di ammirazione e rispetto tributato alla sovrana scomparsa. Esempi di questo tipo si potrebbero moltiplicare con facilità. Tuttavia, dal cospicuo elenco di sopra emerge l'aspetto veramente rilevante offerto come spunto di riflessione personale a opera del lettore. Il suo tono grave e universale, unito a un carattere estremamente versatile, ha reso la *Marcia Funebre* una delle espressioni musicali predilette dalla cultura di massa per stereotipare esageratamente l'esperienza del lutto, individuale o collettivo, ignorando, più o meno consapevolmente, la sua complessa identità

musicale, la quale non può certo dirsi unicamente portavoce di un messaggio funebre; al contrario, essa apre i suoi orizzonti a sonorità che si celano in una dimensione di infinita dolcezza e di intima misericordia.

Alle due cause menzionate sopra se ne aggiunge una terza, la quale affonda le proprie radici in un'incomprensione reiterata nel tempo. Infatti, la formula scritta che precede la vera e propria partitura non intende affatto alludere ad alcun tipo di titolo (quello che le viene attribuito in epoca contemporanea sarebbe apocrifo, semmai), bensì unicamente a un'indicazione riservata all'attenzione dell'esecutore che intenda approcciarsi alla sua esecuzione. *Marcia Funebre* è da intendersi, dunque, più come una dichiarazione d'intenti rispetto a un ipotetico titolo conferibile a un brano dal carattere individuale. Un'ulteriore conferma a dimostrazione di tale posizione la si può rintracciare nella seconda formula immediatamente successiva a quella appena menzionata: *Lento*. La sua presenza è l'elemento che dovrebbe facilmente estinguere tutti i dubbi: in sua assenza, in effetti, un pubblico di non addetti ai lavori potrebbe tranquillamente venir tratto in inganno, alimentando ulteriormente quella leggenda che vedrebbe questo terzo movimento come estrapolato dal contesto originario, specie se indotto al suo ascolto per mezzo di elementi appartenenti alla cultura popolare, alla quale, naturalmente, non è sempre possibile rendere noto tale particolare. È bene ricordare che tale composizione si inserisce in qualità di terzo fra i quattro movimenti che costituiscono uno dei capolavori dell'intero repertorio chopiniano: la celeberrima *Sonata op. 35* in Si bemolle minore che, come si può agevolmente evincere, si articola secondo la classica suddivisione in *movimenti* (o *tempi* che dir si voglia) che nell'insieme danno vita a quel peculiare tipo di composizione che prende proprio il nome di *sonata*. Di conseguenza, quest'ultima constatazione rappresenta la più importante chiave di lettura che permette di smentire una volta per tutte l'idea che concepisce il brano trattato come a sé stante. Esso si configura, difatti, come parte integrante di un ampio discorso, del quale l'intera composizione si fa portavoce. Ostinarsi a osservarlo singolarmente, ignorando così i due movimenti che lo precedono e quello che lo segue, equivarrebbe a stroncare nettamente, ad esempio, da una rappresentazione teatrale suddivisa in cinque atti, quattro, e poter godere della visione esclusiva di uno solo di essi. Ecco che seguendo questo esempio, emerge davvero chiaramente la misura con cui può cambiare la percezione che si ha di un brano come questo, specie se non lo si considera per come originariamente è stato concepito. La considerazione che si ha di esso si trova a poter mutare con estrema facilità nel momento in cui, oltre all'analisi certamente doverosa delle proprie caratteristiche individuali, si prende in esame il processo che lo ha portato ad

assumere una totalità di sfumature della quale si vedrebbe contrariamente privato se fosse sottoposto all'ascolto di un uditore disattento o semplicemente poco informato.

Un ultimo aspetto, troppo spesso trascurato, contribuisce infine in modo significativo ad alimentare il malinteso che vede protagonista la cosiddetta *Marcia Funebre* di Chopin, ed è relativo alla sua genesi. In una lettera indirizzata all'amico Julian Fontana, datata 8 agosto 1839⁴, il compositore afferma di essere impegnato nella stesura di una *Sonata* in Si bemolle minore, la stessa che avrebbe poi contenuto la marcia in questione, di cui Fontana sembrava essere al corrente.

[...] Ja tu piszę Sonatę Si b mineur, w której będzie mój marsz, co znasz. Jest Allegro potem Scherzo mi b mineur, marsz i finałek niedługi, może ze 3 strony moje; lewa ręka unisono z prawą ogadują⁵ po marszu.⁶

[...] Io qui [presso Nohant, N.d.A] sto scrivendo una Sonata in si bemolle minore, in cui sarà inserita la marcia che conosci. C'è un Allegro, poi uno Scherzo in mi bemolle minore, la marcia e un breve finale di circa tre pagine della mia scrittura;⁷ dopo la marcia la mano sinistra discorre all'unisono con la destra.⁸

Questo dato riveste un'importanza cruciale: la marcia era stata in effetti composta in precedenza, ma ciò non significa affatto che fosse nata come pezzo autonomo, né tantomeno che fosse stata concepita in risposta a un evento funebre specifico. Semmai, secondo alcune testimonianze, risalirebbe al periodo immediatamente successivo alla rottura del fidanzamento con Maria Wodzińska (1819-1896)⁹ e che sia dunque più legata a una crisi personale rispetto a un lutto in senso stretto.

⁴ Cfr. Gastone Belotti, *Chopin*, 1984, EDT, Torino, pag. 151 per ulteriori informazioni in merito.

⁵ L'espressione polacca "ogadują" assume letteralmente il significato di "mormorare", "balbettare", "pronunciare a fatica". Chopin infatti era solito servirsi nella scrittura di immagini visive o sonore per descrivere la propria musica.

⁶ Estratto originale polacco tratto dal catalogo in rete gratuito del *Narodowy Instytut Fryderyka Chopina*.

⁷ L'espressione "tre pagine della mia scrittura" fa riferimento alla grafia del compositore, la quale non sempre coincideva con le misure editoriali standard.

⁸ Traduzione di Valeria Rossella. Cfr. V. Rossella, *Vita di Chopin attraverso le lettere*, 2003, Lindau, pag. 155.

⁹ Figlia del conte Wincenty Wodziński, fu una nobildonna polacca che intraprese una breve relazione con il giovane compositore dal 1835 al 1836. Pare persino che, durante il suo soggiorno a Dresda, nell'agosto del 1835, il giovane Chopin le avesse dedicato quello che sarebbe diventato il *Valzer op. 69 n. 1*, pubblicato postumo a Berlino nel 1855.

L'associazione postuma tra la *Marcia Funebre* e la morte dello stesso Chopin ha contribuito ad alimentarne una visione del tutto fuorviante, in cui l'elemento commemorativo sembra soverchiare quello musicale. Eppure, si dà il caso che si tratti di una semplice constatazione a posteriori. Che la marcia venga oggi conosciuta e frequentemente eseguita come brano indipendente non è che il frutto di una lunga e stratificata incomprensione circa la sua natura originaria. In nessun momento, infatti, Chopin diede alla luce quella composizione con l'intento di pubblicarla come pezzo a sé stante. Al contrario, fu concepita e pubblicata come parte integrante di un'opera strutturalmente complessa, incastonata tra lo *Scherzo* e il *Finale*. Il compositore è estremamente esplicito in merito: nella lettera, egli afferma senza alcuna ambiguità l'intenzione di includere la *Marcia Funebre* nella *Sonata*, lasciando quindi ben poco spazio a ipotesi interpretative che ne isolino arbitrariamente il significato.

Del resto, esempi simili non mancano all'interno della storia della musica. Fra questi è particolarmente indicativa la dodicesima *Sonata op. 26* di Ludwig van Beethoven, in La bemolle maggiore, la quale presenta una struttura sorprendentemente analoga a quella della *Sonata op. 35* di Chopin: anche in questo caso il terzo movimento è una *Marcia Funebre*, preceduta da uno *Scherzo* e seguita da un *Finale*.¹⁰ Eppure, nel caso di Beethoven, nessuno ha mai pensato di estrapolare quel movimento dal suo contesto originario, né tantomeno di attribuirgli un'aura mediatica simile a quella che ha circondato il brano chopiniano. Forse è proprio il carattere immediatamente riconoscibile della *Marcia Funebre* di Chopin, la sua forza evocativa così diretta, ad averla consegnata a una fama destinata a oltrepassare i confini dell'opera cui appartiene, seppure al prezzo di una lettura parziale (e talvolta banalizzata) della sua essenza autentica.

È lecito domandarsi, giunti a questo punto, se sia possibile o meno superare l'equivoco scaturito da una lettura parziale della *Marcia Funebre*. La risposta al quesito trova esito positivo solo se si volge lo sguardo alla *Sonata op. 35*

¹⁰ L'esempio di Ludwig van Beethoven non è di certo l'unico cui far riferimento. Diversi compositori, a differenza di Chopin, scrissero e pubblicarono delle marce funebri dal carattere autonomo, spesso anche con intento commemorativo. A tal proposito è possibile citare la celebre *Sørgemarsj over Rikard Nordråk* (*Marcia funebre in memoria di Rikard Nordråk*) di Edvard Grieg, il quale la compose allo scopo di onorare la memoria dell'amico e compositore da cui prende il titolo. In aggiunta, si potrebbe ricordare Wolfgang Amadeus Mozart, il quale, nel luglio del 1785, si dedicò alla composizione di quella che sarebbe diventata la *Maurerische Trauermusik* (*Marcia funebre massonica*) KV 477, allo scopo di accompagnare il rito commemorativo di due membri della loggia massonica viennese *Zur wahren Eintracht* (trattasi del duca Georg August von Mecklenburg-Strelitz e del conte Franz Esterházy von Galántha), di cui egli era socio.

nella sua interezza, considerando tre aspetti fondamentali: una breve analisi della sua struttura, la comprensione della sua storia e, infine, il notevole impatto critico che suscitò fin dalla prima apparizione.

L'opera che qui si sta considerando appartiene, com'è facilmente intuibile, al genere della sonata. Nella storia della musica occidentale, esso è andato incontro a un processo di evoluzione piuttosto ampio. Tuttavia, è possibile collocare la sua origine tra i secoli XVII-XVIII, a cavallo fra il periodo barocco e neoclassico, durante il quale venne impiegata da numerosi compositori tra i quali Händel e Vivaldi (specie per ciò che concerne il contesto prettamente barocco).¹¹ Nello specifico invece dell'epoca neoclassica, la sonata incontra il gusto dei maggiori esponenti del classicismo viennese, fra i quali Mozart, Haydn e, naturalmente, Beethoven.

In generale, sia che appartengano al Seicento, sia che appartengano al Settecento, è possibile affermare che l'elemento comune caratterizzante della maggior parte delle sonate sia la loro consueta suddivisione in tre o, al massimo, quattro movimenti¹². Nello specifico, la *Sonata op. 35* di Chopin presenta anch'essa una struttura quadripartita, schematizzata di sotto per comodità di lettura.

- I. *Grave. Doppio movimento*, in tonalità di Si bemolle minore.

¹¹ Naturalmente l'elenco dei nomi è decisamente più vasto e potrebbe essere arricchito citando compositori come (solo per il contesto italiano) Corelli, Tartini, Albinoni, Scarlatti e Telemann (quest'ultimo per il contesto francese).

¹² Fatta eccezione per alcune sonate di Beethoven e pochi altri casi isolati, (come ad esempio la *Sonata per pianoforte a quattro mani* K. 358/186c di Mozart, che si compone di due soli movimenti) infatti, è piuttosto raro scorgere nel repertorio tradizionale seicentesco e settecentesco una sonata che non presentasse tale peculiare tri- o quadripartita struttura.



F. Chopin, Sonata op. 35, Grave. Doppio movimento, bb. 1-11.

- II. Scherzo, in Mi bemolle minore (come scritto nell'epistola sopracitata).



F. Chopin, Sonata op. 35, Scherzo, bb. 1-12.

- III. *Marcia funebre. Lento*, nella medesima tonalità del primo movimento.



F. Chopin, *Sonata op. 35, Marcia funebre. Lento*, bb. 1-5.

- IV. *Finale. Presto*, questo nuovamente in tonalità di Si bemolle minore.

**Finale.
Presto.**

sotto voce e legato

F. Chopin, *Sonata op. 35, Finale. Presto*, bb. 1-7.

Se dunque, da un punto di vista formale, la *Sonata op. 35* si inserisce entro i confini di una struttura quadripartita riconoscibile, al fine di compiere un ulteriore passo in avanti per una comprensione ancor più precisa della composizione, si rende necessario il riferimento a due punti inestricabilmente intrecciati tra loro. Il primo rimanda alla sua storia compositiva, la quale racconta di un percorso solo in apparenza semplice, ma che nasconde in verità un velo di complessità e disomogeneità, segnato dalla nascita autonoma e indipendente dei quattro movimenti. Il secondo, che segue logicamente dal primo, intende non solo osservarne il processo di genesi, ma soffermarsi altresì sulla durata del periodo che è stato spettatore storico della nascita di un capolavoro della musica romantica.

Cerchiamo di fare chiarezza con ordine. Benché l'idea di conferire alla *Sonata* un'unità stilistico-compositiva risalga al 1840 (l'opera venne pubblicata poi nel maggio di quello stesso anno), è opportuno non trascurare il carattere frammentario che contraddistingue l'intera composizione.

Seguendo l'ordine cronologico di scrittura, il primo fra i quattro movimenti a essere composto fu proprio il terzo, vale a dire la *Marcia Funebre*, concepita nell'anno 1837, plausibilmente a causa dell'esito infelice derivato dalla fugace relazione con la nobildonna polacca Maria Wodzińska. Successivamente, tra la fine del 1838 e l'inizio del 1839, durante il periodo dell'inquieto soggiorno presso la Certosa di Valldemosa, Chopin si dedicò alla stesura del primo e del quarto movimento della *Sonata*, vale a dire il *Grave. Doppio movimento* e il *Finale*. Quei giorni furono per il compositore polacco un vero e proprio supplizio, da una parte a causa dell'aggravarsi delle proprie condizioni di salute (già di per sé piuttosto precarie); dall'altra, invece, perché continuamente tormentato dall'atmosfera estremamente cupa, soffocante e grottesca dell'ambiente di cui si sentiva prigioniero. A differenza di quanto comunemente si è portati a credere, sarebbero proprio questi due movimenti a essere nati a partire dall'inquietudine derivata dal tema della morte che attanagliava incessantemente lo spirito del compositore (al contrario della *Marcia Funebre*, la quale, come dimostrato risulta esclusivamente vittima di numerose incomprensioni reiterate nei secoli). Infine, come mostrato nella lettera indirizzata a Julian Fontana, verso la fine dell'estate del 1839 venne completato lo *Scherzo* in Mi bemolle minore, ossia quello che costituisce il secondo movimento della *Sonata*. A partire dalla prima metà di agosto 1839, allo scopo di organizzare in un insieme unitario i quattro frammenti di composizioni abbozzati tra il 1837 e il 1839, Chopin si cimentò nella stesura di una sonata che fosse in grado di raggrupparli tutti. Nasce in questo modo la sua *Sonata op. 35* in Si bemolle minore, la sua seconda per l'esattezza. Nel

suo repertorio infatti se ne contano tre in totale¹³. La prima, l'*op. 4* in Do minore, venne composta negli anni in cui era ancora allievo della Scuola Superiore di Musica, tra il 1827 e il 1828, e risente ancora fortemente della rigida impostazione classicheggiante impartitagli dal suo maestro Józef Elsner (basti pensare che la sua articolazione quadripartita comprende addirittura un minuetto in Mi bemolle maggiore come secondo movimento, tratto distintivo di sonate di stampo prettamente neoclassico). Quanto alla seconda, l'*op. 35*, almeno per ciò che concerne l'aspetto legato ai caratteri essenziali, il discorso può dirsi già compiuto poiché precedentemente delineato. La terza, l'*op. 58* in Si minore, anch'essa suddivisa in quattro movimenti, fu composta intorno ai primi giorni di settembre del 1844 e pubblicata nel luglio dell'anno immediatamente successivo. Limitandosi a una panoramica generale, si può dire che il pezzo, oltretutto per la sua notevole difficoltà di esecuzione, è considerato (insieme ad esempio alla *Barcarola op. 60* in Fa diesis maggiore, alla *Polacca-Fantasia op. 61* in La bemolle maggiore e alla *Sonata op. 65* per violoncello in Sol minore), uno dei più illustri del proprio repertorio compositivo, emblema effettivo della maturità artistica raggiunta dall'ultimo Chopin. A ogni modo, a prescindere da tale concisa digressione, risulta assai interessante osservare come la critica novecentesca abbia talvolta proposto letture differenti (e non sempre pacifiche) circa la natura intrinseca di questa seconda sonata. Tra le voci più autorevoli spicca sicuramente quella dello stimato Gastone Belotti, il quale nel suo capolavoro, *Chopin*, scrive quanto segue.

*Tuttavia che i singoli movimenti siano stati composti in tempi diversi, e anche lontani tra di loro, e non nell'ordine che poi il ciclo assunse, questo è irrilevante per il giudizio quando l'unità stilistica è raggiunta, e del resto non si tratta di un caso unico: Weber e Schumann non si comportavano diversamente. Piuttosto è curioso che questa Sonata, [...] sia una delle poche opere rimaste senza dedica, come lo sono le quasi contemporanee opp. 36 e 37 (G. Belotti, *Chopin*, 1984, EDT, Torino, pag. 151).*

Pur nel pieno rispetto di tale parere, si potrebbe obiettare che un simile giudizio possa sembrare oltremodo riduttivo, specie se si considera la posizione di rilievo occupata da chi si è trovato a scriverlo. Un taglio così netto

¹³ Su questo punto, per la verità, interviene brillantemente Gastone Belotti, il quale precisa che il numero totale di sonate scritte dal compositore ammonterebbe a quattro. Questo perché sarebbe opportuno includerne un'altra che, a causa del proprio destino nefasto, rimane ad oggi tristemente ignota. Si tratta della *Grande Sonata a quattro mani*, composta presumibilmente attorno al 1835, la quale avrebbe dovuto essere pubblicata con il 28 come numero d'opera. Cfr. Gastone Belotti, *Chopin*, 1984, EDT, pag. 149 per ulteriori dettagli in merito alla questione.

sul discorso a proposito della frammentarietà dell'opera corre il rischio di sfociare nella superficialità con la quale ci si troverebbe a fare i conti al momento della stesura di un'analisi quanto più puntuale e autorevole. Al fine di giungere a una piena conoscenza storica della sonata oggetto di attenta osservazione, si può dire che sia anzi necessario soffermarsi sull'aspetto della genesi separata dei quattro movimenti. In tal modo, infatti, è possibile fornire (nel caso di chi scrive) e ricevere (nel caso di chi legge) un inquadramento storico maggiormente ricco di dettagli circa la natura intima dell'opera, le intenzioni e le necessità espressive del compositore, così come la contestualizzazione e la spiegazione storico-biografiche alla base delle sonorità che è possibile incontrare nel corso dell'ascolto. L'affermazione per cui il giudizio sull'opera sarebbe *irrilevante* nello specifico caso in cui poggiasse sulla premessa circa il proprio carattere frammentario non può non lasciare il lettore più attento con alcune lecite perplessità. Come sarebbe possibile, del resto, esprimere un giudizio complessivo a posteriori su qualsiasi opera in mancanza di previa contestualizzazione puntuale? La pretesa di poterlo fare ignorandone le conseguenze produrrebbe come risultato la formulazione di un giudizio (almeno parzialmente) aprioristico, il quale non ha il vantaggio di tenere conto della totalità delle condizioni dalle quali un fenomeno (come ad esempio un'opera musicale) dipende. Se si volesse a tutti i costi adottare una dialettica simile a quella di Belotti, si potrebbe addirittura asserire con un certo intento provocatorio che, fra tutti, l'elemento davvero più marginale rispetto alla guida verso la formulazione di un giudizio sarebbe proprio quello dell'omissione della dedica (benché non si possa dire nel modo più categorico che tale aspetto non sia vero, né che sia poco pertinente).

Il caso del commento di Gastone Belotti rappresenta solamente uno fra i molteplici esempi di studiosi o critici che sono stati chiamati a esporsi a seguito della pubblicazione della *Sonata*. Essa sola ha fatto tanto parlare di sé, suscitando fin da subito opinioni piuttosto contrastanti, soprattutto fra i critici e compositori contemporanei di Chopin (e non sempre in termini strettamente positivi). I loro giudizi infatti oscillano quasi sempre fra l'ammirazione e l'incredulità. Le fonti coeve permettono di comprendere con chiarezza quali elementi dell'opera apparvero maggiormente destabilizzanti alle orecchie dei musicisti dell'epoca, abituati all'ascolto di sonate di stampo certamente ben più distante. Non tutte le sonorità del pezzo vennero pienamente comprese, tantoché il genio di Chopin si dimostrò capace di superare nuovamente i limiti dell'opinione comune. La critica di Robert Schumann (1810-1856) ne è un esempio. Egli, pur essendo stato da sempre un convinto ammiratore di Chopin, si trovò di fronte all'arduo compito di

recensire la *Sonata op. 35*. In virtù di questo, si cimentò nella stesura di un articolo di critica musicale dalla natura duplice, quasi ambivalente. Da una parte, infatti, volle apparire volenteroso nel difendere le intenzioni del compositore polacco, riconoscendo la bellezza complessiva della *Sonata* (pur mostrandosi decisamente cauto rispetto all'accoglienza del tutto positiva dell'opera chopiniana); dall'altra, sembrò non voler lasciare troppa libera interpretazione circa la posizione critica (forse persino ostile) alle novità apportate dalla seconda sonata. Solo il titolo parla chiaro:

“«SONATA» DI CHOPIN *op. 35*”.

Il termine “sonata” è addirittura virgolettato, a sottolineare l'incredulità e lo sgomento di fronte a una composizione che quasi non si riesce a riconoscere come tale. Quelle che seguono sono le parole di apertura dell'articolo.

*Dare uno sguardo alle prime battute di questa sonata e dubitare ancora di chi sia, sarebbe poco degno dell'occhio di un buon ascoltatore di Chopin. Così comincia, e così finisce: con dissonanze, attraverso dissonanze, nelle dissonanze. Eppure quanta bellezza nasconde anche questo pezzo! Si potrebbe definire un capriccio, se non una tracotanza, averla chiamata “Sonata”, poiché egli ha riunito quattro delle sue creature più bizzarre per farle passare di contrabbando sotto questo nome in un luogo in cui altrimenti non sarebbero penetrate (R. Schumann, *La musica romantica*, 2013, Abscondita, Milano, pag. 153).*

Già dalle primissime righe, si riesce immediatamente a evincere la prima problematica suscitata, ossia lo scetticismo del critico tedesco verso il conferire alla composizione il nome di “sonata”. Invero, al di là della quadripartizione dei movimenti *in sé* (probabilmente l'unico elemento riconducibile al canone classicheggiante), non vi era alcun altro tratto che potesse essere accolto senza far storcere il naso persino al più lungimirante di tutti i critici. La struttura della *Sonata* infatti non venne affatto percepita come dotata di quell'unità stilistico-compositiva solida e riconoscibile, quale ad esempio le si riconoscerebbe ai giorni nostri. Al contrario, la percezione che si ebbe fu quella di una composizione slegata nei suoi tratti essenziali, disomogenea, del tutto priva della solidità che avrebbe altrimenti acquisito se fosse stata fatta rientrare all'interno dei criteri di composizione precedenti. Le osservazioni critiche di Schumann, tuttavia, non si esauriscono qui. Infatti, nel proseguire il proprio articolo, Schumann delinea ben cinque aspetti ulteriori (critici a suo avviso) sui quali fare leva allo scopo di mostrare i punti deboli della *Sonata*.

Il primo fra questi riguarda l'apparente scomodità di lettura dello spartito derivata dalla scelta della tonalità del pezzo, ossia il Si bemolle minore. Secondo il parere di Schumann, un'armatura di chiave con cinque bemolli sarebbe risultata per l'esecutore inutilmente astrusa e lo avrebbe di conseguenza rallentato durante il processo di studio della partitura.

Egli non predilige l'enarmonizzare, se così posso esprimermi, e ha spesso battute e tonalità con dieci o più diesis, tonalità che apprezziamo soltanto nei casi più salienti. Spesso ha ragione, ma spesso confonde anche senza ragione e [...] allontana da sé una buona parte del pubblico che non vuole essere continuamente corbellato e messo con le spalle al muro. Così, la Sonata ha cinque bemolli in chiave, una tonalità che certo non può vantare una particolare popolarità (R. Schumann, *La musica romantica*, 2013, Abscondita, Milano, pag. 154).

Il secondo punto invece, fra tutti, è quello che risulta forse più curioso e singolare. La sua formulazione sembra infatti derivare da una spiccata insofferenza provocata dall'apparente discostamento dalle sonorità tipicamente polacche che Chopin era solito impiegare nella composizione di molte opere precedenti (basti pensare ai valzer, alle mazurche, passando per i concerti per pianoforte e orchestra, finendo con le polacche). In questo, Schumann si avvicinava notevolmente a quell'ampia porzione di popolazione polacca che vedeva nel giovane Chopin una vera e propria personificazione dello spirito e dell'orgoglio dell'identità nazional-culturale del popolo polacco.

Questa prima parte dell'opera ci porta anche un bel canto; sembra che l'aria nazionale polacca, quale si sentiva nella maggior parte delle precedenti melodie chopiniane, scompaia poco a poco col tempo, e che Chopin talvolta s'inchini, attraverso la Germania, all'Italia (R. Schumann, *La musica romantica*, 2013, Abscondita, Milano, pag. 154).

I restanti tre argomenti si riferiscono rispettivamente ai movimenti successivi al primo. Lo *Scherzo* in Mi bemolle minore, ad esempio, sebbene elemento di derivazione beethoveniana, all'epoca fu sconcertante, poiché, specie per le proprie sonorità intrinseche, prendeva nettamente le distanze dallo *Scherzo* di Beethoven, il quale si può dire che si collocasse in una posizione moderata tra il Minuetto barocco-neoclassico e la forma rivoluzionaria dello *Scherzo* di Chopin, e perciò ritenuta maggiormente accettabile dalla critica (comunque

Schumann avrebbe criticato tanto la forma chopiniana, quanto quella beethoveniana, mostrando uno spirito di assai scarsa lungimiranza). Le parole che questi impiega al riguardo appaiono decisamente inequivocabili.

Dello Scherzo il nome soltanto, come molti di Beethoven (R. Schumann, *La musica romantica*, 2013, Abscondita, Milano, pp. 154-155).

Che dire invece del terzo movimento, la *Marcia Funebre*? La scelta di inserirla all'interno di una sonata fu piuttosto criticata e anche in questo caso il giudizio del compositore tedesco risulta alquanto severo. Egli ci avrebbe infatti scorto *perfino qualcosa di repulsivo*. A ogni modo, la sorte sicuramente più nefasta in termini di apprezzamento è da attribuire senza l'ombra del minimo dubbio all'ultimo dei quattro movimenti, il *Finale*, per il cui verdetto Schumann non lascia trapelare neppure il minimo senso di vaghezza.

Quello che appare nell'ultimo tempo sotto il nome di Finale è più un'ironia che una musica qualsiasi. Eppure, bisogna confessare, anche qui, senza melodia e senza gioia, soffia uno straordinario, orribile spirito che annienterebbe con un pesantissimo pugno qualunque cosa volesse ribellarsi a lui, così ascoltiamo come affascinati e senza protestare sino alla fine - ma anche senza lodare, poiché questa non è musica. Così la Sonata finisce come ha cominciato, enigmaticamente, simile a una sfinge dall'ironico sorriso (R. Schumann, *La musica romantica*, 2013, Abscondita, Milano, pag. 155).

La lettura schumanniana, dunque, sebbene animata dalla stima nei confronti di Chopin, si arresta di fronte a una scrittura che egli interpreta come frammentaria, ironica e refrattaria a ogni modello formale consolidato. Quella di Schumann tuttavia è una posizione che, per quanto influente, rappresenta solo una delle possibili reazioni critiche suscitate dalla *Sonata*. La voce dell'amico Franz Liszt, infatti, le si oppone con decisione attraverso pagine intere di lode che (specialmente in proposito del terzo movimento) ne colgono pienamente il carattere delicato, intimo e profondamente introspettivo. A differenza di quello di Schumann, il giudizio che emerge dai commenti lisztiani non insiste affatto né sull'incredulità né sulla destabilizzazione derivate dal distacco dalle categorie estetiche del tempo. Piuttosto, Liszt sembra impegnarsi totalmente in un elogio che potesse per un verso porsi in difesa del genio di Chopin dalle critiche mosse dai musicisti maggiormente legati a

modelli di composizione tradizionali, e per l'altro di mettere genuinamente in luce le caratteristiche più lodevoli delle opere chopiniane. Non a caso, infatti, facendo riferimento al genio compositivo di Chopin, Liszt afferma *che egli abbia fatto violenza al suo genio ogni qual volta ha cercato di costringerlo alle regole, alle classificazioni [...] che non potevano accordarsi con le esigenze del suo spirito, uno di quelli la cui grazia si dispiega soprattutto quando essi sembrano andare alla deriva* (F. Liszt, *Vita di Chopin*, 2010, Passigli Editori, Firenze, pag. 40). In Chopin, Liszt coglie perfettamente il suo desiderio di libertà dalle catene delle forme classicheggianti che gli avrebbero impedito di mettere in atto tutte le sue più grandi potenzialità. Per tale ragione si può affermare che l'interpretazione lisztiana, rispetto a quella schumanniana, colga con maggiore profondità la natura del linguaggio chopiniano.

Quanto alla *Marcia funebre*, anche in questo caso la voce di Liszt suona decisamente fuori dal coro. Se Schumann l'aveva ritenuta totalmente fuori luogo, inadatta per una Sonata degna di questo nome, Liszt al contrario ne rimane entusiasta al punto da asserire che *ciò che vi è di più puro, di più santo, di più rassegnato, di più credente e di più fidente nel cuore delle donne, dei bimbi e dei sacerdoti, vi risuona e vi freme, vi trasalisce con indicibili vibrazioni! [...] Essa si strappa da quel suolo intriso di sangue e di lacrime, si slancia verso il cielo e si rivolge al Giudice Supremo, trovando per implorarlo delle suppliche così fervide che il cuore di chiunque le ascolta si spezza in un'angusta compassione* (F. Liszt, *Vita di Chopin*, 2010, Passigli Editori, Firenze, pag. 42).

La distanza tra le letture dei contemporanei, tuttavia, non esaurisce la complessità del terzo movimento: al di là delle sue ricezioni, la *Marcia funebre* rivela nella sua struttura interna una dimensione espressiva che abbisogna di un'adeguata analisi armonica, tema del paragrafo successivo.

È piuttosto curioso che Robert Schumann nella propria recensione a proposito di questo terzo movimento affermi che *un Adagio in re bemolle [...] avrebbe fatto un effetto incomparabilmente più bello* (R. Schumann, *La musica romantica*, 2013, Abscondita, Milano, pag. 155), quasi gli sia sfuggito che proprio la seconda sezione del suddetto ne sia provvista invero. Con questo intendo comunque rivolgere un invito alla riflessione a opera del lettore, precisando che il paragrafo seguente non si propone in alcun modo né di screditare per un verso il commento del critico tedesco, né per l'altro di difendere a spada tratta le intenzioni del compositore polacco. Trattasi unicamente di esporre in maniera chiara e imparziale dei fatti storicamente documentati. Nelle parole di Schumann v'è qualcosa che rimane celato

all'attenzione dei lettori a causa del suo carattere implicito. Con ogni probabilità, infatti, il compositore tedesco intendeva riferirsi alla tonalità d'impianto dell'intero terzo movimento, che nel caso della *Sonata* op. 35 è il Si bemolle minore e non il Re bemolle maggiore, come precisato da Schumann.

Pur tuttavia, sebbene questa non copra l'intera durata della composizione, nella seconda sezione della *Marcia funebre* è presente una graziosa modulazione da Si bemolle minore (tonalità d'impianto del brano) a Re bemolle maggiore (sua relativa maggiore), una delle più delicate dell'intero repertorio chopiniano, a sottolineare una situazione di nettissimo contrasto rispetto al clima di estrema pesantezza e di lenta ineluttabilità delle battute di apertura.

Il lettore osservi attentamente infatti che cosa accade alle ultime due battute della prima sezione (bb. 29-30), quando ancora la tonalità d'impianto è quella di Si bemolle minore.



F. Chopin, *Sonata* op. 35, *Marche Funèbre* - Lento, bb. 29-30.

Questa risulta essere l'ennesima reiterazione del celeberrimo tema iniziale, dal carattere grave e ostinato, uguale in tutto e per tutto a quello delle primissime misure, dalle note alle figure ritmiche; eccezion fatta per due sole note, affidate alla mano sinistra in ottava che prendono vita in *diminuendo* nel battere del quarto movimento della trentesima misura. Quando esse suonano, la mano destra tace. Una pausa di un quarto lascia unicamente spazio a quel La bemolle ottavato che Chopin utilizza magistralmente in funzione di dominante di Re bemolle. Tale espediente armonico gli permette di raggiungere due scopi contemporaneamente: il primo, di natura prettamente stilistico-emozionale, consiste nella creazione di tensione nell'ascoltatore (non a caso nelle numerose esecuzioni dal vivo o reperibili in rete, diversi interpreti sono soliti accentuarlo con un leggero *ritenuto*); col secondo, invece, dal

carattere specificamente armonico, gli è possibile aprire completamente la strada alla successiva modulazione in Re bemolle maggiore. Ecco infatti ciò che accade poco dopo (bb. 31-38).



F. Chopin, *Sonata op. 35, Marche Funèbre - Lento*, bb. 31-38.

Qui il carattere muta completamente. Si direbbe quasi di essere impegnati nell'ascolto di un brano diverso. Il sostegno armonico affidato alla mano sinistra non è più costituito unicamente da una serie di accordi in blocco, da eseguire all'unisono uno dopo l'altro secondo quanto indicato, bensì da arpeggi in due quartine di crome in moto ascendente per ciascuna battuta a mettere in evidenza il temperamento di slancio distintivo della sezione. Quanto alla mano destra, a essa Chopin assegna uno tra i più teneri, carezzevoli temi cantabili della produzione artistica del compositore, divenuto col tempo tratto simbolico del lirismo chopiniano. *Pianissimo (pp)* è l'indicazione di dinamica voluta da Chopin. Non si tratta di un grido disperato dal silenzio, ma di un canto appena sussurrato, al contempo semplice e intimo, testimone autentico dell'intrinseca delicatezza d'animo così immediatamente riconoscibile dell'artista.

Rimane così un grande interrogativo sul quale è doveroso far luce: quali sono gli elementi che rendono queste battute così interessanti? Per rispondere alla domanda, si fa sempre più impellente il bisogno di procedere con un'analisi

armonica più approfondita. Si prendano ad esempio le battute da trentuno a trentaquattro.



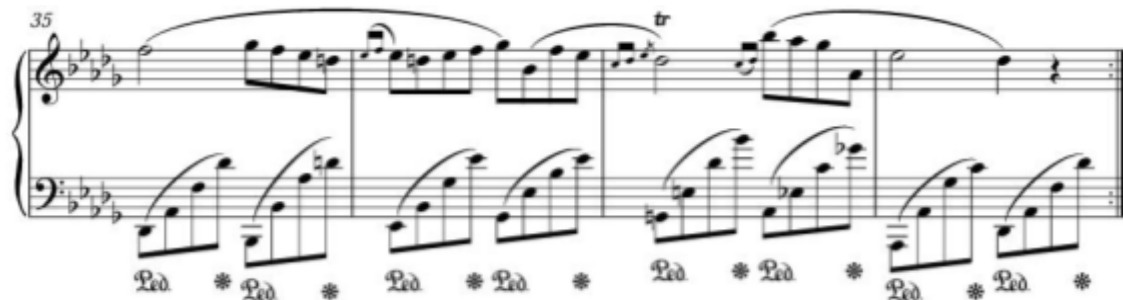
F. Chopin, *Sonata op. 35, Marche Funèbre - Lento*, bb. 31-34.

Ciò che qui lascia esterrefatti è l'incredibile naturalezza con la quale Chopin riesce a rendere così incantevole la progressione armonica forse in assoluto più basilare: quella che parte dalla tonica (I grado), va incontro alla massima tensione attraverso la dominante (V grado) e infine risolve nuovamente sulla tonica. Il mistero è svelato dalle battute trentadue e trentatré. Nella trentaduesima misura, i due arpeggi alla sinistra formano a tutti gli effetti un accordo di settima di dominante (Lab7, V grado di Re bemolle). Tuttavia, ciò che lo rende singolare è la sua posizione. Esso infatti non è costruito a partire da un La bemolle, ma da un Mi bemolle, diventando in questo modo un accordo di settima di dominante con la quinta al basso (Lab7/Mib) che permette di creare un effetto di sospensione e slancio verso una nuova direzione. Ecco dunque entrare in scena la trentatreesima battuta. Qui Chopin, in vista della risoluzione verso il I grado, si muove proprio in quella nuova direzione. In che modo? Nella maniera più semplicemente geniale costruisce un nuovo arpeggio di La bemolle, questa volta però nel suo stato fondamentale, dotandolo di un La bemolle come basso, costituendo dunque un semplice accordo di Lab7 che trova la sua risoluzione nella misura successiva.

$$I - V^4_3 - V^7 - I$$

Espresso secondo la convenzionale scrittura dei gradi della scala, lo schema di sopra aiuta a visualizzare ancor più agevolmente l'ingegnosa linearità che

anima le prime quattro battute della modulazione. Ancora oggetto di commento restano le quattro misure successive. Da un'osservazione attenta, emerge come queste presentino espedienti armonici di maggiore complessità rispetto ai precedenti. Ecco dunque quanto accade (bb. 35-38).



F. Chopin, *Sonata op. 35, Marche Funèbre - Lento*, bb. 35-38.

L'inizio della trentacinquesima battuta ricalca la conclusione di quella che la precede: comincia infatti con un Re bemolle, I grado della scala di riferimento. Tuttavia, qui Chopin va incontro ad articolazioni più complesse rispetto al classico uso dell'accordo di dominante per risolvere l'intera progressione armonica. All'interno della stessa misura, infatti, qualcosa sembra cambiare: l'accordo descritto dal secondo arpeggio corrisponde a un Sib7 (non più a un Lab7). Trattasi di una dominante secondaria. Il discorso inizia a essere sempre più articolato. Dove intende condurci Chopin? Osserviamo la misura successiva, dove finalmente prende forma la risoluzione alla sospensione creata dal Sib7. I suoi primi due quarti sono infatti costituiti da un Mi bemolle minore (II grado di Re bemolle), il quale tuttavia ha a malapena il tempo di essere goduto dall'ascoltatore che Chopin lo modifica, aggiungendogli la sua terza come basso (Mibm/Solb) a completare gli ultimi due quarti. La tensione prosegue ulteriormente. Trentasettesima battuta: mentre la mano destra è impegnata in un trillo tra Re bemolle e Mi bemolle dalla durata di due quarti, la sinistra suona per la stessa durata l'arpeggio di un accordo di settima diminuita (con basso un Sol naturale) per piombare cromaticamente sulla dominante (Lab7) tra gli ultimi due quarti di battuta trentasette e i primi due di battuta trentotto. Infine, ecco arrivare l'atteso scioglimento di tensione. Il discorso termina con una risoluzione in cadenza perfetta dalla dominante alla tonica (da Lab7 a Reb).

$$I - [V^7] - II - II^6 - [VII^7] - V^7 - V^7 - I$$

Ancora una volta, mediante la scrittura secondo la notazione in gradi, ecco che la visualizzazione della progressione risulta assai più agevole. Infine, lo schema che segue è il risultato che si ottiene mettendo tutto assieme.

$$I - V^4_3 - V^7 - I - I - [V^7] - II - II^6 - [VII^7] - V^7 - V^7 - I$$

Dall'analisi di sopra emerge un'ulteriore rilevante considerazione. Benché i discorsi delle due mani presi separatamente conservino la loro rispettiva bellezza, dare maggiore rilevanza a uno a discapito dell'altro sarebbe un errore piuttosto grave. Di gran lunga più costruttivo invece sarebbe considerarli entrambi al fine di osservarne l'interazione vicendevole. In effetti, la progressione armonica delineata dagli arpeggi non si può dire che rientri tra le più articolate del repertorio chopiniano; eppure, quand'essa incontra il gusto più sublime, la creatività più sferzante di uno tra i più abili melodisti nella storia della musica, ecco che riesce a sposarsi magnificamente con il canto angelico della mano destra. Uno dei tratti caratteristici dello stile chopiniano è infatti la costante attenzione riservata alla presenza di una melodia cantabile, rintracciabile non soltanto nei *Notturmi*, la cui peculiarità consiste in quanto detto sopra, bensì anche per la stragrande maggioranza delle proprie opere. Neppure gli *Studi* possono dirsene esclusi, sia il tema affidato alla mano destra, sinistra o che sia perfino interscambiato tra le due. Seguono sotto due esempi.

8

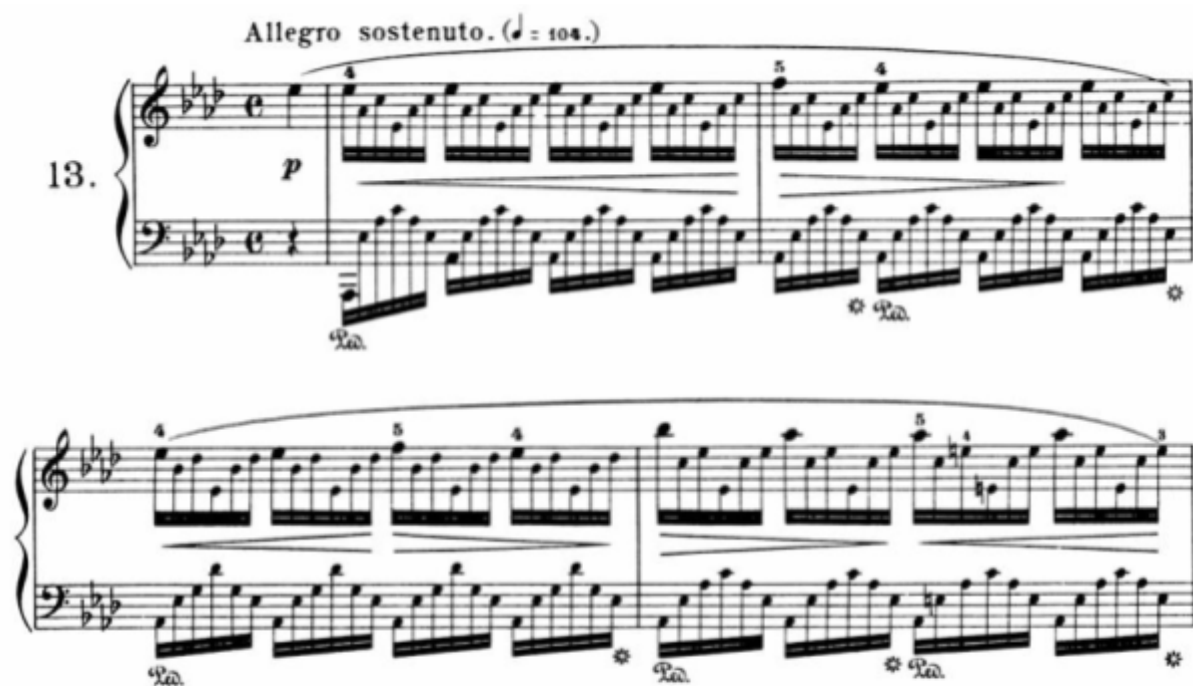
f *p* *cresc.* *sempre legato*

8

4

8

F. Chopin, *Étude op. 10 n. 5*, bb. 1-7. Il tema in questo caso è affidato alla mano sinistra in *staccato*.



F. Chopin, *Étude op. 25 n. 1*, bb. 1-5. In questo caso il tema cantabile, identificabile con la prima nota di ciascuna sestina, è affidato alla mano destra.

Senza entrare eccessivamente nello specifico dei brani presi a esempio, ciò su cui s'intende far luce in queste righe è la straordinaria abilità grazie alla quale Chopin riesce a rendere così memorabile, così piena di *pathos* una sezione costituita da una progressione armonica piuttosto comune. Ciò che accade sotto le dita della mano destra a partire da battuta 31 fino a battuta 55 rappresenta la seconda metà di risposta alla domanda di apertura dell'analisi. L'elemento che più di tutti fa la differenza in queste battute è rappresentato dalla dinamica continuità stabilita tra una progressione armonica semplice e la dolcezza incantevole di un tema cantabile. Procedere quindi a fornire un'analisi armonica (per quanto dettagliata che sia) omettendo l'importanza di tale connubio, rappresenterebbe, oltre a un'inaccettabile mancanza di rispetto nei confronti del genio di Chopin, un lavoro concluso unicamente per la sua prima metà. Basti pensare che lo stesso Franz Liszt, amico del compositore polacco, nonché assiduo frequentatore dei salotti della borghesia parigina, non manca di far notare il medesimo vessillo di cui sopra. A proposito delle caratteristiche della melodia nelle opere di Chopin, egli non a caso afferma che *dal punto di vista tecnico non sarebbe neppur possibile negare che, lungi dall'essere diminuita, la qualità della stoffa armonica ne diviene più*

interessante di per se stessa, più curiosa da studiarsi (F. Liszt, *Vita di Chopin*, 2010, Passigli Editori, Firenze, pp. 46-47).

Spesso, tristemente, i mezzi propri della cultura di massa tendono a ignorare la bellezza della seconda sezione, favorendo invece la prima e l'ultima delle tre parti di cui il brano è composto (non di certo casualmente quelle il cui carattere permette di stereotipare il legame con sonorità funebri). Tale tendenza comune rappresenta accuratamente il punto conclusivo del commento: ciò che anima e costituisce l'essenza della *Marcia Funebre* non è la disperata ricerca di sonorità lugubri, bensì il contrasto! Il proprio autentico tratto distintivo non può essere associato unicamente alle battute d'inizio e fine; al contrario, esso dovrebbe coincidere per l'appunto con le misure oggetto di commento. È la loro presenza che costituisce il marchio di fabbrica firmato *Fryderyk Chopin*, il contrassegno che ne testimonia la singolarità e la distingue da qualsiasi altra vera marcia funebre intesa come pezzo a sé. Certo, è piuttosto facile operare un'associazione che vada nella direzione più immediata, ossia quella che guarda direttamente al tema della morte (specialmente, s'intende, per tutti coloro i quali siano ignari rispetto a quanto riportato di sopra). Tuttavia, è pur vero che è altrettanto semplice (forse troppo) saltare avventatamente alle conclusioni senza nemmeno poter dire di aver effettuato un ascolto attento e completo del brano nella sua interezza. Soffermarsi esclusivamente sulla prima decina di battute, magari persino scovate per la prima volta in uno spazio pubblicitario, non può e non deve fungere da termine ultimo per poter decretare alcuna sorta di giudizio finale, quasi certamente frutto di malintesi e incomprensioni legate a un'eccessiva superficialità nell'ascolto. Tale atteggiamento rappresenta un limite assai avvilente per due motivazioni imprescindibili: da un lato, come dimostrato, esso è capace di conferire a un brano una percezione distorta e incompleta (peraltro in questo caso reiterata per circa due secoli); dall'altro è in grado di distogliere con troppa facilità l'attenzione dal fatto che il terzo movimento della *Sonata* non veste unicamente i panni di un inno inesorabile e disperato rivolto a una morte lenta, dolorosa e inesorabile, bensì anche quelli di un canto che ne metta a nudo *tutto il sentimento di mistica speranza, di religioso appello a una misericordia sovrumana [...] di una dolcezza così penetrante che sembra non venir più da questa terra* (F. Liszt, *Vita di Chopin*, 2010, Passigli Editori, Firenze, pp. 41-42).

