

**ESILIO NAZIONALE E NARRAZIONE MUSICALE NELLE BALLATE OP. 23 E OP. 38 DI FRYDERYK CHOPIN****NATIONAL EXILE AND MUSICAL NARRATIVE IN FRYDERYK CHOPIN'S BALLADES OP. 23 AND OP. 38**

GIANLUCA BLASIO

**Abstract (IT):** Il presente contributo muove da un saggio della studiosa Maria Cizmic relativo ad opere musicali di autori sovietici analizzate come rappresentazioni culturali correlate ad eventi terribili verificatisi in un passato recente. Nell'approccio interpretativo adoperato dalla musicologa risulta centrale il riferimento al concetto di trauma culturale secondo la teorizzazione formulata dal sociologo Jeffrey Alexander. L'obiettivo che ci si propone in questo articolo è quello di mostrare tramite un caso di studio specifico – un'indagine su un campione bibliografico inerente alle Ballate Op. 23 e Op. 38 di Fryderyk Chopin, intese a loro volta come narrazioni musicali dell'esilio che coinvolge l'*élite* polacca nel 1831 – come la «teoria sociale del trauma» di Alexander possa fornire un apporto originale alla ricerca in quanto strumento metodologico applicato alla storiografia musicale *tout court*.

**Abstract (EN):** This paper starts from an essay by the scholar Maria Cizmic related to musical works by Soviet authors. They have been analyzed as cultural representations connected to terrible events that occurred in the recent past. The main interpretative approach used by Cizmic is the concept of cultural trauma according to the theory formulated by sociologist Jeffrey Alexander. The purpose of this article is to show – by means of a specific case study on a bibliographic sample pertaining the Ballads Op. 23 and Op. 38 by Fryderyk Chopin (conceived as musical accounts of the exile that involved the Polish *élite* in 1831) – how according to J. Alexander the «social trauma theory» can provide the research with an original contribution as a methodological tool applied to the musical historiography.

**Keywords:** Fryderyk Chopin, Ballades, Jeffrey C. Alexander, Cultural Trauma, Music Historiography, op 23., op. 38.

**ESILIO NAZIONALE E NARRAZIONE MUSICALE  
NELLE BALLATE OP. 23 E OP. 38 DI FRYDERYK CHOPIN**

GIANLUCA BLASIO

L'elaborazione di un'opera musicale come atto sociale di riflessione su eventi terribili verificatisi in un passato recente si qualifica come una tra le più interessanti tendenze compositive del Novecento. Le composizioni inerenti a questo orientamento tendono a configurarsi come vere e proprie narrazioni in termini musicali, il cui fine è quello di contribuire – in qualità di artefatti culturali – alla creazione di una memoria storica collettiva correlata ad eventi considerati traumatici.

Un'accurata indagine di questo approccio poetico è offerta dal saggio *Performing Pain. Music and Trauma in Eastern Europe* (2011) di Maria Cizmic, incentrato su casi di studio relativi ad opere musicali di autori vissuti in Europa orientale tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, durante il regime sovietico. Attuando un raffinato esercizio di ermeneutica, Cizmic individua dei collegamenti significanti come sostrato alla base delle musiche analizzate e mostra come queste composizioni rappresentino il diffondersi di una mentalità specifica, caratterizzata soprattutto dall'impegno in senso culturale degli intellettuali nella riappropriazione e conseguente restituzione alla collettività del recente passato. È evidente la rilevanza delle opere considerate in relazione all'era stalinista, in quanto «as musical acts of witnessing, each of these pieces deals with historical memory – either in terms of compositional choices, the

**[divulgazione audiotestuale]**

work's contemporary context, or its subsequent reception».<sup>1</sup> Entrando maggiormente nel merito, inoltre, poco più avanti la musicologa precisa che «the musical interest in history during the late twentieth century repeatedly encompassed the century's traumas».<sup>2</sup>

Il rinvio al concetto di trauma è centrale in *Performing Pain*. Ripercorrendo dalla formulazione classica di matrice freudiana alcune tra le più interessanti applicazioni di questa nozione interdisciplinare – nell'ambito accademico cosiddetto dei *trauma studies* – Cizmic si sofferma maggiormente sulle sue implicazioni di natura sociologica. A questo proposito, particolarmente pertinente all'oggetto della sua ricerca risulta la teoria di «trauma culturale» elaborata da Jeffrey Alexander ed esposta compiutamente in *Trauma. A Social Theory* (2012). In breve, essa consiste nella negazione della natura in sé traumatica di un determinato avvenimento e nell'adozione di un'ottica costruttivistica, secondo la quale quello stesso avvenimento è da considerarsi traumatico soltanto in seguito ad un processo collettivo di interpretazione/rappresentazione culturale.

Secondo Alexander «il processo di trauma può essere definito come la distanza che separa un evento dalla sua rappresentazione»<sup>3</sup> e il successo di quest'ultima presso un determinato pubblico (*audience*) è alla base della cosiddetta «esperienza del trauma», descritta in questi termini:

L'«esperienza del trauma» può essere interpretata come un processo sociologico che definisce la natura del dolore subito da una collettività, ne individua le vittime, attribuisce le responsabilità e ne definisce le conseguenze morali e materiali. Nella misura in cui viene esperito un trauma, e quindi immaginato e rappresentato, la collettività ridefinisce la propria identità. Questa

<sup>1</sup> CIZMIC, M. (2011), p. 8.

<sup>2</sup> Ivi, p. 9.

<sup>3</sup> ALEXANDER, J. C. (2012), p. 49.

ricostruzione implica una “ri-memorializzazione” del passato collettivo; la memoria, infatti, non ha soltanto un versante sociale fluido, ma è anche profondamente connessa con il senso del sé nel presente. Le identità vengono costantemente ricostruite e radicate non soltanto mediante il presente e il futuro, ma anche ricostruendo la vita passata delle collettività.<sup>4</sup>

Ciò che rende intrigante questa «teoria sociale» del trauma è l'utilizzo da parte del sociologo statunitense di termini frequentemente ricorrenti nel lessico delle discipline della musica e dello spettacolo: processo culturale, *performance*, *audience*, interpretazione, rappresentazione, arene istituzionali e così via. Non stupisce dunque che una studiosa come Maria Cizmic possa averne ricavato utili spunti di riflessione e la prospettiva di svolgere ulteriori ricerche in questa direzione sembra promettente. Identificare reti di associazioni simboliche tra eventi traumatici e relative rappresentazioni musicali sembra piuttosto naturale se si ripercorre la storia del Novecento e i primi anni del nuovo millennio. Più singolare sembra invece l'applicazione di un simile approccio metodologico ad un'indagine storiografica sull'opera di un compositore come Fryderyk Chopin: obiettivo dell'articolo è quello di procedere ad una verifica di questa ipotesi.

A tale scopo verrà in primo luogo delineata una panoramica sulla ricezione della musica chopiniana dall'Ottocento ad oggi, funzionale ad una più efficace contestualizzazione della letteratura critica individuata. In seguito, tenendo presente la teoria del trauma culturale di Alexander come categoria storiografica, si tenterà di rintracciare nella bibliografia individuata le evidenze che consentano di leggere almeno due tra le quattro Ballate del “poeta del pianoforte” – la prima in Sol minore Op. 23 (pubblicata nel 1836) e la seconda in Fa maggiore/La minore Op. 38 (pubblicata nel 1840) – come narrazioni musicali dell'esilio che coinvolse gli intellettuali polacchi in seguito al fallimento dell'insurrezione del 1830-31 contro il

<sup>4</sup> Ivi, p. 65.

governo russo. Saranno infine evidenziate alcune riverberazioni contemporanee di questa rappresentazione culturale ed avanzate alcune conclusioni in merito.

Secondo Jim Samson, un'indagine sulla ricezione di Chopin si collega principalmente a produzioni sociali di significato in relazione alla sua musica.<sup>5</sup> Tenendo in considerazione la natura problematica dei rapporti fra testo e *performance* e gli interessi del gruppo sociale di turno ad 'appropriarsi' dell'identità di un'opera musicale, le ricerche del musicologo britannico hanno condotto alla sintesi di tre macro-tendenze.

La prima, predominante nel corso dell'Ottocento, si caratterizza per l'inclinazione ad attribuire significati contingenti alla musica, nonché a fornirne descrizioni in termini figurativi e sequenziali. In tal senso, un'opera non era considerata come una sintesi di elementi diversi che concorrono alla formazione di una totalità organica bensì come combinazione o successione di gesti, stili o forme musicali. Sulla base di questi presupposti, risulta più comprensibile la pratica – molto diffusa presso la critica coeva – di individuare nelle composizioni di Chopin allusioni ad elementi extra-musicali e la proliferazione di interpretazioni programmatiche – soprattutto per le opere di più ampio respiro.<sup>6</sup> Samson puntualizza che «the work was understood to mediate larger realities, and of several kinds: it expressed an emotion; it told a story; it exemplified a

<sup>5</sup> SAMSON, J. (1994), p. 1.

<sup>6</sup> È significativo notare che questo orientamento estetico implicava in primo luogo la disapprovazione di Chopin stesso, la cui ben nota posizione in proposito sembra anticipare il pensiero espresso da Eduard Hanslick nel celebre saggio *Vom Musikalisch-Schönen* (Il bello musicale) del 1854, costantemente aggiornato ed ampliato nell'arco di ben sedici edizioni. La prospettiva chopiniana è accostata a quella formalistica, cui generalmente sono stati ricondotti gli studi di Hanslick, in BERGER, K. (1994), pp. 77-80, laddove si confronta la concezione del noto critico musicale ottocentesco con successive riprese ed argomentazioni dovute a studiosi quali Kendall L. Walton e Roger Scruton.

genre; it articulated a style; it confirmed an institution [...] It was, in a sense, a narrative».<sup>7</sup>

Del tutto opposta la seconda macro-tendenza, che contraddistingue gran parte del ventesimo secolo. Il Novecento, infatti, sancisce la definitiva affermazione dell'analisi come strumento privilegiato di indagine e descrizione dell'opera musicale, decontestualizzata e considerata come un mondo a sé. In generale, questo orientamento conduce alla supremazia delle ragioni del testo su quelle della *performance* e al trionfo dell'idea di struttura in relazione alla forma musicale.

A partire all'incirca dagli anni Novanta del secolo scorso, tuttavia, un diverso approccio ermeneutico alla musica di Chopin tende a soppiantare il metodo analitico. Quest'ultimo finisce per essere inquadrato come retaggio dell'epoca che ne aveva consentito la diffusione e, di conseguenza, la sua efficacia risulta sminuita. La reazione generale del mondo accademico – o almeno di una certa parte di esso – è quella di una rivalutazione della propensione a parlare dell'opera in termini figurativo-descrittivi, aggiornata però a moderni criteri d'indagine musicologica e con particolare attenzione a dinamiche di natura sociologica e culturale. Questa prospettiva metodologica rappresenta attualmente una delle principali tendenze di ricerca relative a Chopin e spiega la preferenza accordata, ad esempio, alle ipotesi di ricostruzione delle prassi esecutive dell'epoca nonché agli studi sulla ricezione, che portano interpreti e ricercatori a reclamare «un'ermeneutica storica orientata a ricostruire quegli aspetti del contesto culturale coevo, che plasmarono la musica di Chopin dandole un senso per il pubblico del primo Ottocento».<sup>8</sup>

Ciò non implica che l'analisi musicale sia stata completamente esclusa come approccio metodologico nelle inchieste degli chopinologi. Semplicemente, dal

<sup>7</sup> SAMSON, J. (1994), p. 13.

<sup>8</sup> SAMSON, J. (2003), p. 147.

momento che non ricopre più la stessa fondamentale funzione che le era riconosciuta fino a qualche decennio fa, essa cambia forma più frequentemente rispetto ai suoi autorevoli modelli passati, adattandosi di volta in volta alle esigenze del momento. In questo caso, una metodologia di lavoro che privilegiasse la ricezione delle opere di Chopin si è rivelata assolutamente proficua. Facendo riferimento ad un campione bibliografico dedicato in generale alla musica del maestro polacco e procedendo in seguito ad una scrematura, volta a prendere in considerazione soprattutto studi inerenti alle Ballate Op. 23 e Op. 38, si è preferito escludere i contributi di natura prettamente analitica in quanto ritenuti di scarsa utilità nell'ambito di questa indagine. Viceversa, tra i saggi rintracciati, si è scelto di privilegiare quelli la cui impostazione risultasse almeno in parte caratterizzata dall'influenza di discipline storico-letterarie, semiologiche, sociologiche e narratologiche. Esse, infatti, rivelano

the semantic possibilities of music – which would recur often enough in later nineteenth-century criticism. This issue was suppressed to an extent by the Formalism of our own century, but it has resurfaced again in a recent body of literature dealing with music and narrative, much of it exploring applications from literary theory.<sup>9</sup>

La prima fonte interessante in questo senso è una testimonianza di Félicien Mallefille – modesto romanziere e drammaturgo francese che faceva parte del circolo di intellettuali gravitanti negli anni Trenta intorno a Chopin nonché amante fisso di George Sand finché quest'ultima non rivolse i suoi interessi al compositore polacco. Di fatto, il 9 settembre 1838 usciva sulla «Revue et Gazette Musicale de Paris» un articolo in forma di lettera aperta indirizzata a Chopin dallo scrittore francese. L'intervento descrive le circostanze che fornirono l'occasione per la stesura di un

<sup>9</sup> SAMSON, J. (1992<sup>b</sup>), p. 81.

poemetto ispirato all'ascolto di una «ballade polonaise que nous aimons tant»,<sup>10</sup> eseguita dal pianista-compositore in uno dei suoi raffinati 'salotti musicali' in presenza di amici e conoscenti. Come dichiarato dal letterato stesso, in un primo momento l'ascolto dell'opera gli suscitò sensazioni indistinte che solo successivamente presero la forma di immagini, inducendolo alla composizione di un testo in forma drammatica ispirato all'esilio polacco del 1831 dal titolo *Les Exilés – Un Chemin*.

L'esilio cui allude Mallefille è generalmente noto presso gli storici come 'Grande emigrazione' e costituì la conseguenza del fallimento dell'insurrezione polacca contro l'Impero russo. Iniziata il 29 novembre 1830 – da cui l'appellativo di 'Rivolta di novembre' – essa, dopo alterne vicende, si concluse con la sconfitta dei ribelli polacchi, culminando il 7 settembre 1831 nella caduta di Varsavia. La guerra russo-polacca del 1830-31 in sé non ebbe una risonanza significativa nell'ambito della politica internazionale ma causò l'esodo dalla madrepatria di gran parte dell'*élite* polacca: aristocratici, intellettuali e patrioti di varia estrazione sociale che, temendo ritorsioni da parte dello zar, si diressero prevalentemente in Francia, in nome di un'alleanza tra i due paesi risalente all'epoca napoleonica.<sup>11</sup> Questa circostanza fu vissuta come un evento terribile dai cittadini polacchi. Anche Chopin ne restò profondamente scosso ed è possibile riscontrare testimonianze del suo stato d'animo nello scritto noto come 'diario di Stoccarda' – dove il compositore soggiornava nel momento in cui ricevette la notizia della presa di Varsavia – nonché in svariati schizzi e abbozzi di musica che prenderanno forma successivamente, dando vita ad alcuni dei suoi lavori più noti.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> MALLEFILLE, F. (1838), p. 362.

<sup>11</sup> Cfr. PEKACZ, J. T. (2000), pp. 163-66.

<sup>12</sup> Per approfondimenti vd. BELOTTI, G. (1974), pp. 258-310.

Lo stato d'animo degli esiliati polacchi sembra trovare una rappresentazione degna di nota nel breve scritto di Mallefille. La storia è quella di un giovane polacco che, in seguito all'invasione del suo paese da parte dei russi, mostra un atteggiamento di remissione nei confronti della vita, contrariamente ai suoi compatrioti, e vorrebbe farla finita. Per questo viene biasimato da un sacerdote e da un vecchio il quale, piuttosto, preferisce riporre la sua fiducia nel nipote, cui affida la propria spada. L'arrivo di un pellegrino, tuttavia, desta nel giovane un moto di rivalsa. Il viandante, infatti, gli prospetta un futuro di rinascita se questi sarà capace di ricostituire la sua fortuna altrove, in un altro paese, proprio come lui stesso ha fatto a suo tempo. Il giovane polacco però ritiene che non sia degno di lui abbandonare nel momento del bisogno i suoi cari: perciò ritorna sui propri passi e decide di unirsi ai compagni di sventura per opporre un'ultima tenace resistenza allo straniero.<sup>13</sup>

Non è chiaro se Mallefille alluda alla prima o, più probabilmente, alla seconda Ballata di Chopin e la questione resta tuttora aperta. Ciò che conta però è il fatto che lo scrittore identifichi precisamente nella composizione che aveva ascoltato una «ballade polonaise» ossia un'opera di ispirazione nazionalistica, e la trasfigurazione letteraria operata in base alle sue 'suggestioni d'ascolto' è di importanza fondamentale per interpretare le Ballate Op. 23 e Op. 38 di Chopin alla luce della teoria del trauma culturale di Alexander. Si vedrà come a questa rappresentazione letteraria e ad alcuni suoi temi fondamentali (l'esilio, lo smarrimento del giovane polacco, la figura del viandante, il sentimento di rivalsa) facciano riferimento autori successivi che, ricostruendo la prospettiva di ricezione delle Ballate presso il pubblico ottocentesco, ne evidenziano alcune significative implicazioni quali, in primo luogo, le interpretazioni programmatiche.

<sup>13</sup> Cfr. MALLEFILLE, F. (1838), pp. 362-64.

La genesi di queste attribuzioni può essere rintracciata in un'estetica tipica dell'epoca, volta ad intravedere nelle opere del maestro narrazioni musicali dai tratti nazionalistici. Questo orientamento era predominante in particolar modo nella letteratura critica successiva alla morte di Chopin (1849) e la motivazione è eminentemente storica. È opportuno ricordare, infatti, che per tutto l'Ottocento la Polonia non esistette formalmente come entità statale. Nel 1795, dopo l'ultima spartizione tra le potenze egemoni di Prussia, Austria e Impero russo dei territori appartenenti alla confederazione polacco-lituana, il paese scomparve dalle carte geografiche e nel corso del diciannovesimo secolo lo spirito della Polonia sopravvisse esclusivamente tramite le sue tradizioni e rappresentazioni culturali, identificabili in opere letterarie, artistiche e musicali. Un'esemplificazione di questo fenomeno fu la rivendicazione da parte dei polacchi delle composizioni di Chopin in qualità di artefatti culturali nei quali ritrovare l'identità e l'orgoglio nazionale. Questo processo avvenne in un primo momento prevalentemente con le Polacche e le Mazurche ma non ci volle molto tempo prima che tutta l'opera di Chopin fosse investita di contenuti nazionalistici.<sup>14</sup>

In questo senso, oltre che ai critici polacchi della seconda metà del secolo, una parte considerevole di responsabilità va attribuita alle influenti personalità di Franz Liszt e Robert Schumann che contribuirono a plasmare un'immagine di Chopin corrispondente allo stereotipo del "compositore slavo" descritto da Samson.<sup>15</sup> Essi, infatti, resero popolare l'idea che la sua musica fosse un'espressione dello spirito e dell'anima polacca, avallando una determinata ricezione delle sue opere. Secondo Leon Botstein

<sup>14</sup> Cfr. CHECHLIŃSKA, Z. (1992), pp. 206-19.

<sup>15</sup> Cfr. SAMSON, J. (1992<sup>a</sup>), pp. 6-8.

Schumann and Liszt's appeals to some Polish essence in Chopin derived from their need to isolate the uniqueness and striking rhetorical and emotional power of Chopin's music. They felt compelled to demarcate and contain Chopin's astonishing originality and alluring distinctiveness in relation to themselves as composers. The Polish explanation – the appeal to exoticism – fit. [...] Their view took hold. Chopin may have fashioned his originality out of cosmopolitan Classical and Romantic musical traditions, but his expressive rhetoric successfully passed as being rooted in the character of Poland and its national feelings of loss, oppression, and isolation.<sup>16</sup>

Schumann peraltro è il primo autore a fornire indizi significativi su una presunta associazione tra le prime due Ballate di Chopin e le composizioni omonime del poeta Adam Mickiewicz, uno dei leader spirituali del risorgimento polacco e amico del musicista. Nella recensione della Ballata Op. 38 pubblicata nel 1841 sulla «*Neue Zeitschrift für Musik*», il compositore e critico musicale tedesco rievoca una visita di Chopin a Lipsia nel 1836 durante la quale il collega polacco eseguì per lui la prima Ballata Op. 23 (fresca di stampa) ed alcuni estratti della seconda (all'epoca ancora *in fieri*) e «parlò anche del fatto che per le sue Ballate egli era stato ispirato da alcune poesie di Mickiewicz».<sup>17</sup>

Da questa dichiarazione nacque il profluvio di interpretazioni che nei decenni successivi tentarono di collegare ognuna delle quattro Ballate a specifici poemi di Mickiewicz, generando un acceso dibattito ancora non del tutto sopito.<sup>18</sup> Come precisa Samson, infatti,

<sup>16</sup> BOTSTEIN, L. (2017), pp. 319-20.

<sup>17</sup> SCHUMANN, R. (1841), p. 836.

<sup>18</sup> Per le corrispondenze intertestuali individuate tra le singole Ballate di Chopin e i componimenti di Mickiewicz cfr. BELOTTI, G. (1984), pp. 271-85 e SAMSON, J. (1992<sup>b</sup>), pp. 33-38.

such links with Mickiewicz were a commonplace of nineteenth-century criticism and they inevitably encouraged a national perspective on the ballades, especially – it need hardly be added – in Poland, where Chopin was often viewed as a powerful symbol of national identity.<sup>19</sup>

La loro ricezione in Europa occidentale, tuttavia, non fu univoca: se il carattere ‘nazionale’ era di fatto generalmente riconosciuto, esse erano considerate «songs of the homeland in Poland and poetic effusions in France, they were often ‘music of intellect’ in Germany and England – ‘advanced’, aloof, even iconoclastic in character».<sup>20</sup>

In ogni caso, l’inclinazione ad instaurare associazioni dirette tra le Ballate di Chopin e le opere di Mickiewicz comincia ad essere messa in discussione nella prima metà del Novecento grazie al graduale imporsi dell’analisi musicale come metodologia d’indagine privilegiata. Il contributo di Lubov Keefer *The Influence of Adam Mickiewicz on the Ballades of Chopin* (1946) fa luce su questo cambio di paradigma, rimarcando il debole legame tra la poesia di Mickiewicz e la musica di Chopin. In questo caso però le ragioni addotte sono di natura prevalentemente biografica. La studiosa pur evidenziando i rapporti di stima che sussistevano tra il poeta ed il musicista, accomunati dalla condizione di esiliati a Parigi, finisce per ‘accusare’ Chopin di non essere un intellettuale a tutto tondo bensì un uomo dall’animo squisitamente musicale, che si lasciava scuotere solo nei momenti più drammatici per la sua patria ed i suoi connazionali: un atteggiamento che definisce di «intellectual isolationism»,<sup>21</sup> quintessenza della sua stessa aristocraticità spirituale. Questa posizione è convalidata anche dagli studi biografici di Gastone Belotti (*F. Chopin,*

<sup>19</sup> SAMSON, J. (1992<sup>b</sup>), p. 34.

<sup>20</sup> Ivi, p. 35.

<sup>21</sup> KEEFER, L. (1946), p. 50.

l'uomo, 1974) e di Jolanta Pekacz, che nel suo articolo *Deconstructing a "National Composer": Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49* (2000) contribuisce ad un ridimensionamento del patriottismo chopiniano, ponendo l'accento sull'ambiguità dei rapporti che intercorrevano tra il compositore e i circoli di esuli polacchi a Parigi tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento.

Particolarmente interessante è il fatto che Belotti e Pekacz evidenzino un certo distacco nell'atteggiamento di Chopin – piuttosto restio a prendere attivamente posizione in merito alla 'questione polacca' concernente l'indipendenza nazionale – contribuendo così a sminuire il mito ottocentesco del compositore-eroe nazionale. D'altra parte, l'esilio di Chopin non era collegato al fallimento della 'Rivolta di novembre' ma fu dettato da esigenze di natura artistica.<sup>22</sup> Il compositore, infatti, si lasciò alle spalle la Polonia il 2 novembre 1830 in cerca di fortuna e prospettive favorevoli che gli permettessero di far decollare la carriera e all'epoca non avrebbe mai immaginato di non rimettere più piede in patria. A dire il vero ne avrebbe anche avuto la possibilità – grazie ad una serie di amnistie che lo zar concesse nei confronti degli esiliati a partire dal 1833 – ma non la sfruttò. Il motivo, probabilmente, è da ricercarsi nel successo ottenuto a Parigi presso i circoli aristocratici – in particolare quelli dei suoi connazionali, esuli come lui ma per motivazioni diverse – e nella posizione professionale che, faticosamente conquistata, non sarebbe stato saggio abbandonare. Nonostante fosse formalmente legato a tutti i suoi compatrioti, non condivise mai le idee dell'ala radicale degli esiliati, parteggiando invece per i conservatori. Per le stesse motivazioni, non si sentì mai completamente a suo agio nei circoli intellettuali gravitanti intorno alla "Società letteraria polacca" di Parigi, fra i quali si aggirava l'affascinante idea del messianismo,<sup>23</sup> un vero e proprio credo che

<sup>22</sup> PEKACZ, J. T. (2000), p. 166.

<sup>23</sup> KALLBERG, J. (1990), p. 252.

intravedeva nella Polonia “il Cristo tra le Nazioni”<sup>24</sup> che avrebbe guidato una rivoluzione pan-europea protesa verso l’indipendenza di tutti i popoli oppressi. Queste constatazioni corroborano l’idea che il patriottismo di Chopin appaia più sofisticato rispetto, ad esempio, a quello più aperto di un Adam Mickiewicz. In tal senso, si potrebbe dire con Andrzej Walicki che il compositore polacco gravitasse nell’orbita di un nazionalismo “culturale” piuttosto che in quella di un nazionalismo “politico”.<sup>25</sup> Proiezioni di questo orientamento chopiniano possono essere ritrovate nelle Ballate Op. 23 e Op. 38 interpretate come narrazioni musicali dell’esilio polacco del 1831. Questa lettura inizia ad essere suggerita da Jeffrey Kallberg che in una sua indagine fa riferimento alla funzione di generi e stili musicali come significanti socio-culturali. Nel saggio *Hearing Poland: Chopin and Nationalism* (1990) lo studioso rivolge l’attenzione ai temi della memoria, dell’esilio e della ricezione di Chopin, costruendo un’indagine di stampo sociologico in cui esamina i risvolti che legano i significati musicali al fenomeno sociale condiviso da tutti i partecipanti coinvolti, siano essi compositori, interpreti o il pubblico. Centrale in questo discorso è il riferimento al messianismo polacco – come catalizzatore ideologico di svariate rappresentazioni culturali – e al genere delle composizioni musicali – come concetto allusivo, che rinvia ad un determinato contenuto per stabilire un contatto con il pubblico. Proprio a quest’ultima implicazione, secondo Kallberg, si legherebbe la scelta apparentemente insolita di Chopin di servirsi di generi ‘neutri’ come il Notturmo o la Ballata, rispetto a Polacche o Mazurche, per costruire un discorso musicale impregnato di nazionalismo.<sup>26</sup> Quest’osservazione è ripresa da Samson in *Chopin. The Four Ballades* (1992) collegando il processo graduale di un cambio di paradigma

<sup>24</sup> BELLMAN, J. D. (2010), p. 122.

<sup>25</sup> Cit. in KALLBERG, J. (1990), p. 245.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 250-54.

compositivo – il cui principio, non a caso, è individuato nel periodo seguente il traumatico fallimento dell’insurrezione polacca – ad una maggiore consapevolezza del musicista nell’attribuire specifici titoli alle proprie creazioni.

Il caso della Ballata Op. 23 è emblematico: molti studiosi infatti riconoscono che Chopin mutuò il titolo per la sua opera dalle omonime composizioni letterarie, che proprio durante il Romanticismo conobbero un *revival* grazie al rinnovato interesse nei confronti di forme e generi letterari medievali e di carattere popolare. A questo proposito, Samson afferma che la riscoperta della ballata come genere letterario nel primo Ottocento (si pensi in particolare alla raccolta *Ballady i Romanse* del 1822 di Mickiewicz) deve aver stimolato il maestro a comporre una ballata esclusivamente musicale che avesse in se stessa la propria struttura narrativa. La specifica intitolazione del genere, dunque, non implica un particolare programma ma invita piuttosto gli ascoltatori ad interpretare le relazioni musicali in termini di narratività letteraria. Perciò non sono tanto le qualità intrinseche dell’opera musicale a suggerire una narratività bensì la predisposizione del pubblico – stimolato dal titolo “ballata” – a costruire una narrazione, partendo dal modo in cui gli elementi puramente musicali si trasformano nel tempo della rappresentazione.<sup>27</sup>

Questa idea viene ripresa e sviluppata nell’articolo *Chopin’s Ballade Op. 23 and the revolution of the intellectuals* (1994) di Karol Berger che, riallacciandosi anche alla rappresentazione letteraria di Mallefille della «ballade polonaise», individua una corrispondenza tra la forma musicale della Ballata Op. 23 di Chopin e la coscienza storica degli emigrati polacchi a Parigi tra il 1830 e il 1848. Il punto di intersezione è rintracciato nel concetto di narrazione, intesa come successione di eventi musicali legati tra loro da relazioni di causa-effetto. Proprio su questo terreno comune si incontrerebbero la struttura temporale della narrazione musicale di Chopin e quella

<sup>27</sup> SAMSON, J. (1992<sup>b</sup>), p. 14.

delle storie che gli emigrati raccontavano per identificare se stessi, per capire chi fossero sia individualmente che collettivamente.<sup>28</sup> Riprendendo le idee di Kallberg sul tema del messianismo, Berger precisa inoltre che questo pensiero – con il suo messaggio di rivoluzione futura di portata pan-europea – penetrò a vari livelli nei circoli culturali parigini, riscuotendo una certa adesione tra gli anni Trenta e Quaranta. In tal senso, è possibile interpretare la forma della Ballata Op. 23 – tipica anche di altre composizioni chopiniane di ampio respiro, in cui ad un inizio tranquillo, di natura più intima e domestica, segue un epilogo di carattere pubblico, fiero e tragico – come un’espressione in termini musicali dell’ideologia messianica e della storia che accomunava l’esilio degli emigrati polacchi all’esodo degli Ebrei.<sup>29</sup> Una storia che poteva trovare eco in diverse forme di rappresentazione culturale e che era, in ogni caso, identificabile con il trauma della separazione dalla madrepatria in seguito al fallimento della ‘Rivolta di novembre’. Il trauma stesso è all’origine della percezione collettiva di alienazione, superabile solo nella riscoperta di valori identitari condivisi, individuabili nel sentimento di auto-identificazione rappresentato dalla promessa di un futuro ritorno dall’esilio.<sup>30</sup>

Certo, è nota la propensione di Chopin a rifuggire da interpretazioni extra-musicali correlate alle sue opere ma ciò non impediva che ve ne fossero. D’altra parte, non sarebbe corretto qualificare la Ballata Op. 23 come rappresentazione musicale di un programma di liberazione nazionale, nonostante recenti studi abbiano evidenziato che nel primo Ottocento la distanza tra ‘musica a programma’ e ‘musica assoluta’ non fosse così marcata come generalmente si è portati a credere.<sup>31</sup> Piuttosto, sembra più

<sup>28</sup> BERGER, K. (1994), pp. 76-77.

<sup>29</sup> Ivi, p. 77.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 82-83.

<sup>31</sup> Cfr. BERGER, K. (1994), p. 77 e BELLMAN, J. D. (2010), p. 170.

appropriato collocare l'Op. 23 in una sorta di 'zona grigia', compresa tra i due estremi, che permetta di leggerla come testimonianza musicale di una storia legata ad un trauma collettivo. Le strategie compositive messe in atto da Chopin dovevano contribuire a rafforzare questa percezione presso il pubblico coevo. In questo senso, la scelta del titolo come significante narrativo e la conseguente codificazione di un nuovo genere – contenitore neutrale rispetto ad altri dichiaratamente nazionalistici – si qualificano come strumenti comunicativi emblematici, una sottile espressione di quel nazionalismo "culturale" dai tratti più pacati ma non meno decisi che contraddistingueva Chopin tra gli intellettuali residenti a Parigi.

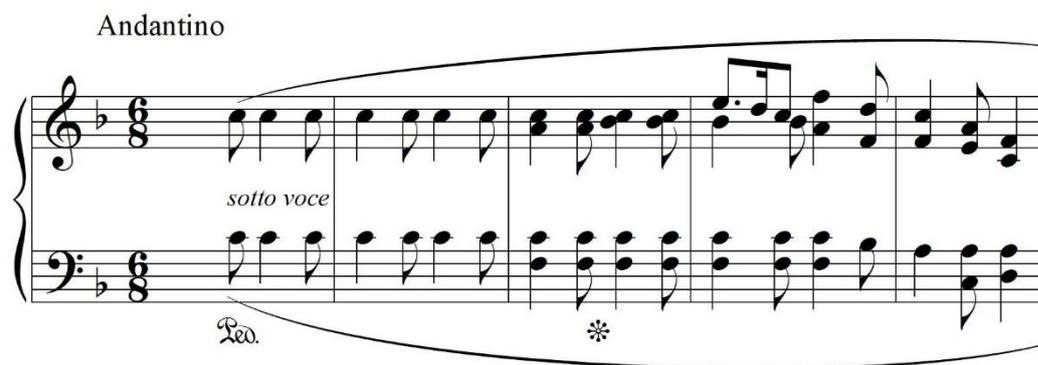
Il contributo di Berger è probabilmente il più importante riferimento bibliografico che collega direttamente il trauma vissuto dagli esiliati polacchi ad una sua proiezione in un'opera musicale chopiniana. Esso, comunque, non è rimasto isolato: studi successivi hanno ripreso e sviluppato queste idee, spostando l'attenzione sulla Ballata Op. 38. Questa tendenza, in effetti, era già stata preannunciata da Kallberg con l'indicazione di due scrittori contemporanei di Chopin (e perciò tanto più affidabili) che intravidero nell'opera una narrazione musicale di ispirazione politica. Si tratta di Mallefille – di cui si è già detto – e di Heinrich Probst, agente parigino della casa editrice "Breitkopf und Härtel", che in una lettera del 10 marzo 1839 indirizzata ai suoi superiori allude a «eine Ballade des Pèlerins».<sup>32</sup> Di fatto, la propensione ad identificare la Ballata Op. 38 associandola a contenuti programmatici è radicata nella letteratura che la riguarda. Il fatto che essa sia tradizionalmente considerata come una rappresentazione musicale della Ballata *Switez* di Mickiewicz – nella quale si narra di un villaggio lituano sulle rive del lago eponimo messo a ferro e fuoco da un'orda di soldati russi – ha spinto alcuni musicologi ad approfondire la questione.

<sup>32</sup> Cit. in KALLBERG, J. (1990), p. 256, nota 33.

Il confronto analitico attuato da Dorota Zakrzewska nel suo *Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's Ballady and Chopin's Ballades* (1999) tra la struttura formale di *Switez* e quella dell'Op. 38 rappresenta un contributo determinante sulla difficoltà della maggior parte dei critici ad interpretare la composizione di Chopin in termini esclusivamente musicali. Individuando puntuali corrispondenze tra strategie narrative dell'opera letteraria e contenuti drammatici dell'opera musicale, la studiosa contribuisce a chiarire le ragioni del consenso diffuso nell'attribuzione di significati extra-musicali alla Ballata Op. 38. Il riferimento ad una rappresentazione musicale relativa ad eventi traumatici è qui costituito dall'istituire una relazione tra i sentimenti di alienazione ed impotenza – connessi alla condizione di vagabondaggio cui erano condannati gli esiliati polacchi – e le storie e i contenuti espressi dalle opere di Mickiewicz e Chopin, culminanti nel sentimento di nostalgia e di perdita del passato condiviso dagli emigrati.

Un altro autore che insiste ulteriormente sulle motivazioni che avrebbero permesso di individuare un programma ben definito nella stessa Ballata, consentendo ad ascoltatori come Mallefille e Probst di descriverla come «ballade polonaise» e «Ballade des Pèlerins», è Jonathan Bellman nella sua monografia *Chopin's Polish Ballade. Op. 38 as Narrative of National Martyrdom* (2010). Inserendo tra gli obiettivi della sua ricerca il tentativo di una ricostruzione attendibile della prospettiva d'ascolto del pubblico coevo, lo studioso dimostra che le ragioni per cui è possibile intravedere nella Ballata Op. 38 una narrazione musicale della sofferenza del popolo polacco e della sua aspirazione all'indipendenza sono soprattutto musicali e derivano da “evidenze interne” – secondo la definizione di Edward Baxter Perry – emerse da un confronto intertestuale tra opere dello stesso Chopin ed altri compositori dell'epoca come Meyerbeer e Rossini.<sup>33</sup>

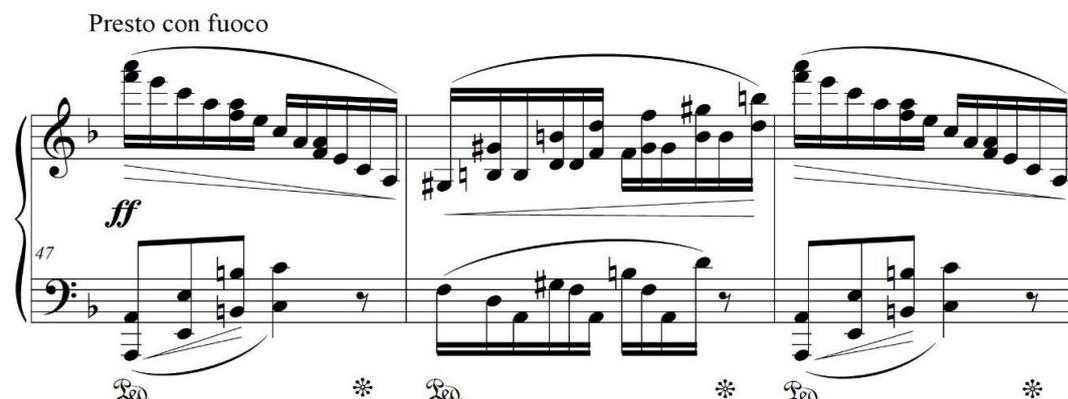
<sup>33</sup> BELLMAN, J. D. (2010), p. 145.



[Fig. 1 - Fryderyk Chopin, Ballata Op. 38, bb. 1-4 (ed. Paderewski)]

L'insolito utilizzo di un sistema bitonale con il mancato ritorno alla tonica iniziale e la giustapposizione di sezioni contrastanti – in cui ad un ritmo di siciliana che richiama la Ballata di Raimbaud dall'opera *Robert le Diable* di Meyerbeer (Fig. 1) è alternata una figurazione 'di bravura' con riferimenti alla sezione 'tempestosa' dell'*ouverture* del *Guillaume Tell* di Rossini e allo studio Op. 25 n° 11 dello stesso Chopin (Fig. 2) – costituiscono altrettante strategie compositive che rinviano ad un preciso 'dizionario musicale' i cui gesti espressivi potevano essere compresi almeno da un certo tipo di pubblico. Questo è il motivo che consentiva a persone come Mallefille e Probst di alludere alla Ballata Op. 38 con un'indicazione ben precisa e alla pianista tedesca Johanna Kinkel di fornire una completa descrizione in termini narrativi della Ballata Op. 23: erano sicuri che sarebbero stati compresi perché condividevano con i propri interlocutori lo stesso codice linguistico e un simile orizzonte conoscitivo.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Per Johanna Kinkel vd. BELLMAN, J. D. (2010), pp. 74-75.



[Fig. 2 - Fryderyk Chopin, Ballata Op. 38, bb. 47-49 (ed. Paderewski)]

Sulla scorta di questo quadro bibliografico si può aggiungere che se con l'articolo *Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative* (2004) il musicologo Michael Klein fornisce affascinanti spunti di riflessione sui meccanismi della narrazione musicale in prospettiva semiologica convogliando le sue osservazioni preliminari in una brillante analisi della quarta Ballata in Fa minore Op. 52, ulteriori studi di Halina Goldberg ed Ewelina Boczkowska, d'altro canto, pur non trattando nello specifico delle Ballate di Chopin si ricollegano alle argomentazioni sostenute da Berger (1994) e Zakrzewska (1999), focalizzando l'attenzione sull'importanza della narrazione e della nostalgia nella musica del compositore polacco. In particolare, Halina Goldberg nel suo saggio *"Remembering that tale of grief": The Prophetic Voice in Chopin's Music* (2004) ricostruisce magistralmente il contesto storico-sociale e musicale nel quale il maestro fu identificato come *wieszcz* (profeta del popolo polacco), un ruolo di cui fu investito spiritualmente per il significato attribuito alle sue opere da intellettuali ed artisti suoi pari come il pianista e musicografo Wilhelm von Lenz, lo scrittore Félicien Mallefille e il pittore Eugène Delacroix. Nel suo articolo *Chopin's Ghosts* (2012), invece, Ewelina Boczkowska enfatizza l'incidenza del dolore e del disorientamento causati

dall'esilio del 1831 sul processo di formazione dell'identità polacca, fondata su un sentimento di profonda malinconia per la perdita traumatica della nazione. Secondo la studiosa questo sentimento assume i connotati di una depressione psicologica collettiva che Chopin riversò nelle sue composizioni, dando vita a «musical narratives haunted by encrypted memories of loss».<sup>35</sup>

Come s'è visto, diversi autori sembrano applicare più o meno consapevolmente alcuni strumenti metodologici relativi all'ambito dei *trauma studies* nella descrizione di fenomeni musicali. A questo punto, in base alle informazioni raccolte finora, sembra utile verificare quanto un modello come quello inerente all'«esperienza del trauma» di cui parla Jeffrey Alexander possa adattarsi alle vicende storico-culturali che coinvolsero Chopin e i suoi contemporanei.

In tal caso l'evento che ha attivato il processo di formazione del trauma è rintracciabile nell'esilio del 1831, che costrinse gran parte dell'*élite* polacca (identificata come «gruppo portatore», secondo la teorizzazione proposta da Max Weber nei suoi studi inerenti alla sociologia delle religioni) ad abbandonare la madrepatria. È importante tener presente però che il senso di perdita (della nazione) che ne derivò non venne subito percepito in maniera univoca e il generale disinteresse mostrato dalle principali potenze europee nei confronti della 'questione polacca' ne è una dimostrazione.<sup>36</sup> Muovendosi nell'ambito di un'«arena estetica», dunque, artisti ed intellettuali come Mickiewicz e Chopin, in quanto rappresentanti del gruppo portatore, hanno tramandato con le proprie opere «rappresentazioni simboliche» delle conseguenze di quell'evento, fornendo l'occasione in prima istanza al proprio pubblico (gli emigrati) di rivendicarne l'appartenenza. In tal senso, le Ballate Op. 23 e Op. 38 di Chopin possono essere considerate rappresentazioni musicali dell'esilio nazionale in cui

<sup>35</sup> BOCZKOWSKA, E. (2012), p. 212.

<sup>36</sup> Ivi, p. 211-12.

intravedere il contrasto tra le vittime (i polacchi) e i carnefici (i russi), seppur con qualche ambiguità.<sup>37</sup> Il ruolo catalizzatore delle narrazioni musicali chopiniane nel processo di costruzione culturale del trauma può comunque essere associato al consenso del pubblico coevo che, tramite figure rappresentative come un Mallefille o un von Lenz, contribuisce a costruzioni di significato nell'ambito del proprio contesto socio-culturale. Infine, è possibile riscontrare una deviazione rispetto allo schema delineato da Alexander riguardo a quella che lo studioso definisce «revisione identitaria» poiché, nell'ambito della storia polacca, sembra più appropriato parlare di rafforzamento (o rinnovamento) dell'identità collettiva tramite «memorializzazioni» derivanti dalla «“lezione” del trauma» che non di una vera e propria «ridefinizione». A tal proposito, è interessante indicare – sempre in riferimento alle Ballate di Chopin – un collegamento tra alcune testimonianze contemporanee di matrice culturale e riverberazioni del processo di costruzione di significato relativo al trauma. Questo spunto di riflessione è offerto in particolare da due articoli – firmati rispettivamente da Alexander Stein (2007) ed Ewelina Boczkowska (2019) – che trattano del ruolo svolto dalla musica di Chopin in film che rappresentano eventi traumatici della storia polacca.<sup>38</sup> L'esempio paradigmatico è costituito dalla famosa scena del film *Il pianista* (2002) di Roman Polanski in cui il protagonista, Władysław Szpilman, esegue alla presenza dell'ufficiale tedesco Wilm Hosenfeld la prima Ballata di Chopin Op. 23. È significativo che nelle memorie di Szpilman, da cui è tratto il film, questi dichiara di aver suonato per Hosenfeld il Notturmo in Do diesis minore (1830), una pagina meno impegnativa tecnicamente che date le circostanze – uno strumento malridotto, nonché le critiche condizioni di salute in cui si trovava il pianista – avrebbe potuto affrontare meglio. Nel realizzare la scena descritta da Szpilman, Polanski di fatto sostituisce il

<sup>37</sup> Cosa sarebbe successo, infatti, se i polacchi non avessero dato inizio alla 'Rivolta di Novembre'?

<sup>38</sup> Vd. STEIN, A. (2007) e BOCZKOWSKA, E. (2019).

Notturmo con la Ballata in Sol minore e la scelta non sembra casuale. Così facendo, infatti, il regista polacco sembra riaffermare il valore di significante culturale attribuito all'Op. 23 di Chopin di cui parlava Karol Berger, contribuendo a quel processo di costruzione diacronica di significati sociali correlato a rappresentazioni di eventi traumatici. Collocata in quel contesto – la scena chiave di un film che intende fornire una «memorializzazione» del genocidio degli ebrei polacchi di Varsavia – la Ballata Op. 23 acquisisce un significato particolare, in quanto costituisce a sua volta una riflessione musicale di Chopin su un precedente evento, considerato traumatico, della storia polacca: l'esilio del 1831. D'altra parte, il primo tema della Ballata Op. 23 sembra svolgere la medesima funzione di raffinato significante musicale quando appare evocato in forma di frammentaria citazione verso la fine del primo movimento della Sinfonia n° 21 "Kaddish" Op. 152 (1991) di Mieczysław Weinberg, dedicata (ancora una volta) alle vittime dell'Olocausto del ghetto di Varsavia.

Alla luce di queste considerazioni si potrebbe affermare che, nell'ambito della storiografia musicale, servirsi di una teoria come quella del trauma culturale di Alexander come filtro funzionale alla descrizione dei fenomeni di cui lo studioso si occupa di volta in volta può trovare adeguata applicazione non solo nella ricostruzione di fatti musicali del Novecento o, in senso lato, contemporanei ma anche di quelli relativi ad altre epoche storiche. Se non altro, dall'indagine sulla bibliografia chopiniana considerata sono emerse evidenze che rendono possibile la scelta di un simile approccio operativo almeno in relazione a determinati contesti.

Il caso di studio esposto appare emblematico data la stretta pertinenza delle argomentazioni proposte dai vari studiosi ad alcune delle più significative tematiche riconducibili all'ambito multidisciplinare dei *trauma studies* (i sentimenti di alienazione, straniamento, di dolore legato alla perdita e l'importanza del racconto come mezzo per superare il trauma). In questo senso, una storiografia musicale che si serva della categoria del trauma culturale come possibile strumento d'indagine non potrebbe che fornire un apporto innovativo alla disciplina. L'adozione di tale

prospettiva metodologica implica infatti che la narrazione dei fatti musicali proceda per fratture, interruzioni e contrasti: in altre parole, fa capo ad un approccio originale che si rivela altresì attualissimo.

### Riferimenti bibliografici

ALEXANDER, J. C. (2012) *Trauma. A Social Theory*, Cambridge; Malden: Polity (trad. it. *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, Milano: Meltemi, 2018).

BELLMAN, J. D. (2010) *Chopin's Polish Ballade. Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, New York: Oxford University Press.

BELLMAN, J. D. – GOLDBERG, H. (2017) [a cura di] *Chopin and His World*, Princeton: Princeton University Press.

BELOTTI, G. (1974) *F. Chopin, l'uomo*, 3 voll., Milano-Roma: Sapere.

BELOTTI, G. (1984) *Chopin*, Torino: EDT.

BERGER, K. (1994) [a cura di John Rink e Jim Samson] *Chopin Studies 2*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 72-83.

BOCZKOWSKA, E. (2012) *Chopin's Ghosts* in «19th-Century Music», XXXV/3, pp. 204–23.

BOCZKOWSKA, E. (2019) [a cura di Michael Baumgartner e Ewelina Boczkowska] *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*, New York: Routledge, pp. 253-75.

BOTSTEIN, L. (2017) [a cura di Jonathan Bellman e Halina Goldberg] *Chopin and His World*, Princeton: Princeton University Press, pp. 315-54.

CHECHLIŃSKA, Z. (1992) [a cura di Jim Samson] *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University press, pp. 206-19.

- CHEN, I.** (2005), *Narrative in the Ballades of Fryderyk Chopin: Rhythm as a Reflection of Adam Mickiewicz's Poetic Ballads*, tesi di dottorato (Piano Performance Studies), relatore Ron Sadoff, The Steinhardt School of Education, New York.
- CIZMIC, M.** (2011) *Performing pain. Music and Trauma in Eastern Europe*, Oxford: Oxford University Press.
- DAHLHAUS, C.** (1980) *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Scandicci: La Nuova Italia, 1990).
- GOLDBERG, H.** (2004) [a cura di Halina Goldberg] *The Age of Chopin: Interdisciplinary Studies*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 54-94.
- GOLDBERG, H.** (2015) *Descriptive Instrumental Music in Nineteenth-Century Poland: Context, Genre, and Performance*, in «Journal of Musicological Research», XXXIV/3, pp. 224-248.
- GOLDBERG, H.** (2016) *Nationalizing the Kujawiak and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas*, in «19th-Century Music», XXXIX/3, pp. 223-247.
- HANSLICK, E.** (1854) *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig: R. Weigel (ed. it. a cura di Leonardo Distaso, *Il bello musicale*, Sesto San Giovanni: Aesthetica, 2020).
- KALLBERG, J.** (1990) [a cura di Larry Todd] *Nineteenth-Century Piano Music*, New York: Schirmer Books, pp. 221-57.
- KEEFER, L.** (1946) *The Influence of Adam Mickiewicz on the Ballades of Chopin* in «The American Slavic and East European Review», V/1-2, pp. 38-50.
- KLEIN, M.** (2004) *Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative*, in «Music Theory Spectrum – The Journal of the Society for Music Theory», XXVI/1, pp. 23-55.
- VON LENZ, W.** (1872) *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, Berlin: Behr (trad. it. *Il pianoforte e i suoi virtuosi. Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, Palermo: Sellerio, 2002).
- MALLEFILLE, F.** (1838) *A M. F. Chopin, sur sa ballade polonaise* in «Revue et Gazette Musicale de Paris», V/36, pp. 362-64.

- PARAKILAS, J.** (1992) *Ballads without words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Portland (Oregon): Amadeus Press.
- PEKACZ, J. T.** (2000) *Deconstructing a "National Composer": Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49* in «19th-Century Music», XXIV/2, pp. 161-172.
- PESSINA, M.** (2007) *Le Ballate per pianoforte di Fryderyk Chopin. Contesto, testo, interpretazione*, Lucca: LIM.
- PLANTINGA, L.** (1984) *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth Century in Europe*, New York: W.W. Norton & Company Inc. (trad. it. *La musica romantica. Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Milano: Feltrinelli, 1989).
- ROSEN, C.** (1995) *The Romantic Generation*, Cambridge (MA): Harvard University Press (trad. it. *La generazione romantica*, Milano: Gli Adelphi, 2005).
- SAMSON, J.** (1985) *The Music of Chopin*, London: Routledge.
- SAMSON, J.** (1992<sup>a</sup>) [a cura di] *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 2-8.
- SAMSON, J.** (1992<sup>b</sup>) *Chopin. The Four Ballades*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SAMSON, J.** (1994) [a cura di John Rink e Jim Samson] *Chopin Studies 2*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-17.
- SAMSON, J.** (2003) [a cura di Enzo Restagno] *Maurizio Pollini. Ritratto di un artista*, Milano: Skira, pp. 123-47.
- SCHUMANN, R.** (1841) [a cura di Martin Kreisig] *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914 (trad. it. *Pezzi brevi per pianoforte*, in *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, 2 voll., Milano: Ricordi e Lucca: LIM, 1991, II, pp. 823-40).
- STEIN, A.** (2007) *Music and Trauma in Polanski's The Pianist (2002)*, in «Psychoanalytic Inquiry», XXVII/4, pp. 440-54.

ZAKRZEWSKA, D. (1999) *Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's Ballady and Chopin's Ballades* in «Polish Music Journal», II/1-2, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol2/mickiewicz-and-chopin/>.