

RECONSTRUCTION OF THE EVOLUTION OF THE BALLAD FROM *DOLCE STIL NOVO* TO FRYDERYK CHOPIN**RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN**

FEDERICO VOLPE

Abstract (IT): Se ad un musicista si chiedesse cosa gli verrebbe in mente al sentir parlare delle “quattro ballate”, la risposta sarebbe verosimilmente una sola: Fryderyk Chopin. Effettivamente, quello di Chopin rappresenta uno dei contributi più significativi dati allo sviluppo del genere della ballata, in quanto apre di fatto le porte ad una nuova era di questa forma musicale, creando il genere della ballata strumentale. È noto altresì che la ballata è anche un genere letterario, che ha caratterizzato *in primis* l'età medievale e che ha rappresentato una forma di poesia popolare in tutte le regioni europee, dalla Scandinavia ai Balcani, dalla penisola iberica agli Urali. Quello che, però, si perde spesso nello studio della ballata è, in primo luogo, il carattere “internazionale” di questa forma, che la rende simile nello stile e nella funzione in tutte le regioni europee, e, in secondo luogo, il modo in cui avviene il passaggio dal Medioevo all'età moderna e alla prima età contemporanea. L'obiettivo di questo contributo, pertanto, è proprio quello di ricostruire brevemente le principali tappe dell'evoluzione della ballata attraverso questi periodi storici, ovvero, in intermini letterari e musicali, dal Dolce stil novo e dall'*Ars nova* fino al Romanticismo.

Abstract (EN): If we ask musicians what the phrase “four ballads” evokes in their minds, we will certainly get Fryderyk Chopin as an answer. As a matter of fact, Chopin's works are among the most significant contributions to the development of this music genre, giving birth to a new era of instrumental ballads. It is widely known that the ballad is also a literary genre, flourishing as a form of poetry, primarily in the Middle Ages, all over the European continent, from Scandinavia to the Balkans, from the Iberian Peninsula to the Urals. However, less widely known is, in the first place, the “international” character of this genre bearing similar style and function all over the European regions, and, in the second place, the way this genre evolves from the Middle Ages to the Modern Age and the early Contemporary Age. The aim of this study is to cover the main steps in the evolution of the ballad in both literature and music, from *Dolce Stil Novo* and *Ars Nova* to Romanticism.

Keywords: ballata, poesia, narrazione, musica vocale, musica strumentale, Europa, Chopin.

RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN

FEDERICO VOLPE

Introduzione

Etimologicamente, il termine “ballata” si può ricondurre direttamente al verbo latino *ballare* oppure ad un suo derivato, il sostantivo occitano *balada*. La prima ipotesi è legata alla definizione che spesso è stata data del genere della ballata, ovvero quella di “canzone a ballo”, in quanto forma di poesia destinata al canto e alla danza. Tuttavia, in particolare durante il tardo Medioevo, le ballate non vengono sempre composte per accompagnare le danze, e infatti il termine medievale *balada*, che rappresenta la seconda ipotesi etimologica, indica, in *langue d’oc*, una semplice storia che viene narrata mentre si va girovagando o peregrinando. In effetti, le ballate medievali sono dei brevi racconti, dei poemetti narrativi — tratti in molti casi dalle antiche e famose *chansons de geste* — che si diffondono fra il XIII e il XIV secolo, in lingua originale o in traduzione, tramite menestrelli, pellegrini, mercanti, soldati e studenti, ovvero tramite quelle categorie di persone che viaggiano attraverso l’intera Europa portando con sé le storie e i racconti della propria terra e facendo sì, in questo modo, che la ballata diventi presto un denominatore comune nella cultura popolare di tutti i Paesi europei (Dall’Armellina, 2008, pp. 13–24).

1. La ballata nel Medioevo

Se si vuole iniziare questo breve viaggio alla scoperta della ballata con uno sguardo sul nostro Paese, bisogna considerare che è a partire dal 1260 circa che la struttura della ballata come forma di poesia s'impone nella nascente letteratura italiana, e questo accade soprattutto in stretta connessione con il coevo sviluppo del genere della lauda, una forma di canzone in volgare e di argomento sacro (Luperini, I, 2011, p. 106). Uno dei maggiori esempi dell'integrazione fra questi due generi è rappresentato dalla lauda-ballata drammatica *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi. Una caratteristica di questo componimento è quella di presentare una terzina con funzione di "ritornello" (o "ripresa"), che costituirà, in varie forme e in varia misura, l'elemento peculiare della ballata e il suo tratto distintivo, insieme al carattere narrativo, per molti dei secoli successivi. Quando, verso la fine del XIII secolo, la poesia italiana viene investita dalla rivoluzione letteraria del Dolce stil novo, la ballata rappresenta una delle più nobili forme poetiche. Va però notato come, già a partire da questo periodo, essa sia piuttosto restia ad assumere una struttura metrica fissa, come accade invece per altre forme letterarie, come ad esempio il sonetto. Quella che viene maggiormente delineata è l'organizzazione generale del componimento, che prevede, appunto, una ripresa iniziale e un numero indeterminato di strofe. Le strofe constano di una prima parte chiamata "fronte", a sua volta divisibile in due "piedi", e una seconda parte detta "sirma". Assodata questa impostazione di base, però, i poeti si sentono liberi di comporre ballate che spesso esulano dagli schemi. A titolo di esempio, si può menzionare uno dei testi più celebri risalenti a questo periodo, *Perch' i' no spero di tornar giammai* di Guido Cavalcanti, detta ballata "stravagante" perché caratterizzata da una ripresa di sei versi anziché di quattro, che era il numero tradizionale (Luperini, I, p. 179).

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

In ambito musicale, al Dolce stil novo corrisponde il periodo della cosiddetta *Ars nova*, durante il quale la ballata rappresenta una delle forme predilette dei compositori insieme al madrigale e alla caccia. Uno dei principali compositori italiani di questo periodo è Francesco Landino, il quale compone ballate prevalentemente a due o tre voci da eseguirsi per lo più con il canto, mentre gli strumenti intervengono solitamente come semplice rinforzo o, eventualmente, in sostituzione delle voci inferiori (Allorto, 2005, pp. 87–90). Un altro grande Paese, però, oltre all'Italia, può vantare autori illustri di ballate. Il periodo dell'*Ars nova* in Francia, infatti, si presenta ugualmente prolifico dal punto di vista della produzione di questa forma musicale, e il nome che maggiormente vi è associato è quello di Guillaume de Machaut, al quale si attribuiscono quarantadue ballate, composte sistematicamente con la tecnica contrappuntistica del canone (Rizzoli-Larousse, 2005, p. 259).

È interessante notare come, arrivati a cavallo fra il Tre e il Quattrocento, sia proprio Guillaume de Machaut a far decollare la ballata, in Francia, anche dal punto di vista prettamente poetico, come genere indipendente dal sostegno musicale. Pur non potendo parlare propriamente di una “scuola” di Machaut, non è arduo affermare che egli costituisce un modello per un'intera generazione successiva di poeti che operano in area francese tra il XIV e il XV secolo. Uno dei più grandi musicisti dell'epoca, dunque, ispira la produzione non solo di altri musicisti, ma anche di scrittori, che in lui vedono non solo un grande compositore, ma anche, e soprattutto, un grande poeta. Tra di essi si possono ricordare nomi come Jean Froissart, Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Alain Chartier, François Villon e vi si può annoverare persino il principe Carlo d'Orléans, figlio di Luigi I il Grande. Questi personaggi costituiscono un gruppo di autori che segnano in modo indelebile la letteratura francese a cavallo tra i due secoli, e una delle forme poetiche a cui tali autori maggiormente si dedicano è la

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

ballade. La ballata francese di questo periodo è composta solitamente da tre strofe in cui sono uguali sia il metro dei versi, sia il tipo di rima (Brunel, 1973, pp. 67–69).

Per quanto concerne l'Italia nel secolo dell'Umanesimo, il centro culturale più importante della Penisola è il comune di Firenze, che grazie al governo dei Medici assiste ad uno sviluppo senza eguali anche dal punto di vista economico. Ed è proprio a tale famiglia che appartiene uno dei personaggi più noti di quest'epoca, influente tanto per lo spessore politico quanto per quello culturale: Lorenzo il Magnifico. È noto il suo contributo dato alla poesia, in particolare con la celeberrima *Canzona di Bacco*, un canto carnascialesco di argomento mitologico. Dal punto di vista metrico, si tratta di una frottola di ottonari in forma di ballata, in quanto presenta la caratteristica ripresa che contiene anche il famoso principio oraziano del *carpe diem* e che ha fatto la fortuna di questo componimento (Luperini, II, pp. 91, 689).

Ma si dia uno sguardo anche ad altre regioni europee. Nell'ambito della letteratura medievale spagnola, una forma di ballata è identificabile nel genere del *romance*. Si tratta, anche nel caso della regione iberica, di un genere che nasce come poesia popolare, che si sviluppa nel tardo Medioevo insieme alla lirica tradizionale. Fra il XIII e il XIV secolo, il termine *romance* indica una composizione poetica di carattere narrativo, formata da versi essenzialmente anisosillabici, seppur composti su una base di emistichi ottonari. Nel corso del Cinquecento gli emistichi si scindono e diventano dei veri e propri versi essi stessi, dei quali quelli pari sono legati da un'assonanza, mentre quelli dispari sono accomunati dalla terminazione piana. Sono fortunatamente giunti sino a noi alcuni esempi significativi di questa struttura poetica, rappresentati dalle opere di Jaume de Olesa, Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Mena, Hernán Rodríguez e Carvajal. Come si dirà anche a proposito delle ballate inglesi, le prime versioni dei *romances* spagnoli sono verosimilmente molto più antichi dei testi che effettivamente ci sono pervenuti, ma, trattandosi dei prodotti di un genere tramandato

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

oralmente, risulta pressoché impossibile stabilire una data precisa della loro origine. Esiste, tuttavia, in particolare nella letteratura spagnola, un numero cospicuo di testi che vedono come protagonisti re, principi e condottieri realmente vissuti — similmente a quanto accadeva con le antiche canzoni di gesta —, legati in modo articolare alle guerre contro gli Arabi, che permettono quindi di effettuare un calcolo cronologico approssimativo, individuando, se non la datazione precisa dei testi stessi, per lo meno un *terminus post quem* (Samonà, 1972, pp. 174–177).

Anche in Inghilterra le ballate rappresentano un genere orale e oralmente tramandato, di difficile datazione, anche se è certo che esistono già nel Basso Medioevo. I personaggi delle ballate inglesi sono eroi popolari, spesso rappresentanti delle classi meno abbienti — come avviene per le famose ballate di Robin Hood —, e anche i temi affrontati sono ampiamente diffusi nella poesia popolare britannica: la vendetta, la gelosia, la morte, il ritorno di uno spirito dalla tomba, l'inganno e il tradimento, il soprannaturale e la magia, l'amore ostacolato, fatti storici di interesse nazionale o cronache locali. La caratteristica peculiare delle ballate inglesi risiede nella totale assenza della figura del narratore, mentre lo schema metrico delle strofe è piuttosto semplice e consiste in versi alternatamente a quattro e a tre sillabe accentate. Non manca la ripresa, tipica caratteristica della ballata, come si è detto, ma mentre nelle altre ballate europee essa si ripresenta solitamente tal quale ogni volta, in quelle inglesi viene sempre modificata, con l'aggiunta di nuovi dettagli e particolari aventi il fine di condurre, tramite un climax ascendente, ad un punto culminante della storia, come avviene ad esempio nella celebre ballata di *Lord Randal* (Daiches, I, 1970, pp. 93–96).

Proseguendo ora verso l'estremo Settentrione europeo e approdando nella regione scandinava, sembra che la tradizione ballatistica nordica si affermi in un primo tempo nel territorio corrispondente all'attuale Danimarca, per arrivare poi in Svezia e

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

diffondersi, da lì, attraverso la Norvegia e le Isole Faroe, fino all'Islanda. Durante questo processo di diffusione, inoltre, la ballata sembra uscire dagli ambienti aristocratici in cui — in Danimarca e in Svezia — si era formata, per raggiungere — negli altri Paesi — strati più bassi della società e radicarsi nella classe dei piccoli proprietari terrieri, dei mercanti e degli artigiani, che fanno proprio questo genere letterario e lo arricchiscono costantemente. Se da un lato la lingua norrena, insieme ai temi più diffusi come l'amore e la magia, costituisce il denominatore comune dei testi diffusisi in questa non piccola area geografica, dall'altro lato i temi, gli stili e, a volte, i protagonisti delle storie rappresentano le principali differenze fra le ballate dei vari Paesi. Ad esempio, la mancanza in Norvegia, Faroe e Islanda di una reale e corposa classe aristocratica e di grandi feudatari fa sì che in questi territori si prediligano temi e personaggi eroici e leggendari, a differenza di quanto accade nelle ballate danesi e svedesi, in cui abbondano gli elementi cavallereschi. Ma anche altri temi, che sono specifici delle singole regioni, possono aiutare a classificare le ballate scandinave: i componimenti di argomento storico sono prevalenti in Danimarca, quelli a carattere romanzesco nelle Faroe, la famosa figura mitologica del troll è abbondante in Norvegia, mentre le disavventure delle spose rapite ai loro mariti appassionano particolarmente il pubblico svedese. Da un punto di vista metrico e strutturale, anche la ballata scandinava, come quella inglese, è organizzata in distici o in quartine, i cui versi presentano tre o quattro sillabe accentate e sono legati fra loro da rime o assonanze. Spesso, le varie strofe sono cantate da un singolo, mentre il coro risponde con il ritornello. Ma un aspetto che si ritiene importante ricordare in merito alle ballate nordiche medievali è il fatto che esse, molto più che nelle altre regioni del continente, siano in un primo tempo effettivamente utilizzate per accompagnare i balli, e in particolare quei balli effettuati con i danzatori in cerchio, che sono tipici del Nord

Europa in età medievale e che ancora oggi, soprattutto nelle Isole Faroe, sono praticati come danze tradizionali del Paese (Rossel, 1982, pp. 3–11).

2. L'età moderna e la prima età contemporanea

L'invenzione della stampa nel 1455 rende possibile, in gran parte dell'Europa, la trasposizione in forma scritta delle antiche ballate tramandate oralmente — a discapito della produzione di ballate nuove — e permette anche, soprattutto in Inghilterra attorno alla metà del Cinquecento, la diffusione delle cosiddette *broadside ballads*. Si tratta di ballate stampate sul “lato largo” (*broad side*) del foglio, un foglio di carta spesso di bassa qualità e venduto a poco prezzo. I testi di queste ballate vengono cantanti su melodie di arie famose che, solitamente, vengono indicate sotto il titolo delle ballate stesse. Più di rado, invece, viene scritta la melodia completa con la notazione musicale (Kuiper, 2012, p. 129). Vendute per lo più in contesti quali fiere e mercati, e pertanto conosciute anche come “ballate di strada”, le *broadside ballads* rimarranno in voga fino al XIX secolo, quando l'avvento della stampa popolare ne ridurrà drasticamente la circolazione (D'Allarmellina, pp. 131–132).

A differenza dell'Inghilterra, la Scozia può assistere, tra il XV e il XVI secolo, ad una produzione di nuove ballate, seppur non troppo vasta e firmata da autori minori, come William Dunbar, Gavin Douglas o Alexander Scott (Daiches, I, 1970, pp. 582–598). Alla fine della prima decade del XVI secolo, inoltre, compare la prima importante raccolta di canzoni e ballate spagnole, il *Cancionero general* di Hernando del Castillo. Essendo la ballata, come si è detto sopra, un genere tramandato fino a quel momento esclusivamente per via orale, risulta difficile stabilire la datazione dei testi contenuti in questa raccolta. Ciononostante, se si pensa che l'opera reca la dicitura

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

Obras de todos o de los mas principales Trobadores de España, assi antiguos como modernos, è certo che già all'inizio del XVI secolo alcune di queste composizioni sono considerate antiche ed è pertanto evidente, seppure imprecisabile, la loro assai remota origine (Southy, 1873 ca., pp. 1–2).

Altrove in Europa, la letteratura e la musica nella prima età moderna vedono il fiorire di vari generi, dalla prosa politica ai poemi epico-cavallereschi, dalla poesia barocca ai trattati scientifici e ai primi melodrammi. In tutto questo la ballata perde, per almeno un paio di secoli, l'importanza che ha rivestito finora, finendo tra i generi dimenticati dai poeti e dai musicisti, con poche eccezioni. Bisogna aspettare la seconda metà del Seicento per vedere, limitatamente alla sfera letteraria, una graduale rinascita di questa forma, operata, fra gli altri, dallo scrittore inglese Matthew Prior. Successivamente, nei primi anni del XVIII secolo, si diffonde in Gran Bretagna la pratica di comporre nuove ballate prendendo i testi più o meno contemporanei degli aristocratici inglesi e adattandoli ad antiche arie scozzesi. Tra i componimenti nati come risultato di questo originale meccanismo alcuni sono anche molto famosi, come la ballata *Hardyknute* di Lady Elisabeth Wardlaw del 1719. Il passo successivo — e decisivo — è rappresentato dalle pubblicazioni di raccolte di poesie antiche: si tratta della tendenza, diffusa attorno agli anni Trenta, a recuperare le antiche ballate, sin da quelle dell'età medievale, per manometterle e modificarle secondo il gusto del tempo e pubblicarle in raccolte insieme alle ballate degli scrittori contemporanei. La prima importante opera di questo genere è *The tea-table miscellany* di Allan Ramsay (1737), che dà un contributo notevolissimo alla riscoperta della ballata. La sua opera comprende ballate popolari, amoroze o tragiche, di autori antichi o contemporanei, più o meno conosciuti, e ciascun componimento viene da lui manomesso e alterato nel tentativo di essere migliorato o raffinato. All'opera di Ramsay fanno seguito varie altre raccolte, tra le quali sono degne di menzione *Reliques of ancient English poetry* di

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

Thomas Percy (1765), *Poems chiefly in the Scottish dialect* di Robert Burns (1786), *Scots musical museum* di James Johnson (1787), *Select Scottish airs* di George Thomson (1793). Tutti questi poeti — di cui alcuni, come Thomson, sono anche musicisti — alterano, come Ramsey, secondo il proprio gusto quelle ballate popolari che, in questo modo, si elevano sempre più a forme nobilissime di letteratura. Esistono, tuttavia, anche dei poeti più “puristi”, per così dire, che di fronte ai testi antichi assumono un atteggiamento diverso dagli autori che si sono menzionati finora. È il caso, ad esempio, di David Herd, il quale, nelle *Ancient and modern scots songs* (1769), inserisce anche del materiale lasciato intatto, senza alterazioni, nello stato in cui lo ha trovato, anche quando in forma frammentaria. Segue la stessa linea di pensiero di Herd — anche se forse riesce meno nel proprio intento — il celebre poeta Walter Scott, che in *The minstrelsy of the Scottish border* (1802) attua un tentativo di ripristinare gli antichi testi, riavvicinando alle versioni originali quelle poesie che stanno venendo corrotte dai suoi contemporanei. Tuttavia, come afferma lo storico della letteratura inglese David Daiches, «ne risultano a volte poesie potenti e suggestive, spesso un po' troppo regolari per essere ballate verosimilmente genuine, che a volte tradiscono immediatamente la mano dell'editore nel gusto sofisticato del particolare romantico» (Daiches, 1970, II, pp. 176–196).

Nel 1798 viene pubblicata, ad opera di William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, la prima edizione delle *Lyrical ballads*, forse la raccolta di ballate più famosa dell'intera letteratura mondiale. Oltre alla bellezza e alla raffinatezza delle ventitré poesie contenute in questa raccolta, l'opera deve forse la sua grande celebrità alla famosa prefazione alla seconda edizione, scritta da Wordsworth nell'anno 1800 e considerata il manifesto del Romanticismo inglese, se non occidentale. La fama dei componimenti contenuti in questa raccolta è divenuta tale che numerosi studiosi e critici letterari ne hanno fornito descrizioni e interpretazioni autorevolissime. Quello

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

che qui ci si vuole limitare a mettere in evidenza è un elemento strutturale che molte delle ballate liriche rivelano — che permette di comprendere la direzione evolutiva che sta prendendo la ballata —, ovvero l'assenza pressoché totale delle riprese, di quelle ripetizioni che erano caratteristiche della ballata medievale. Inoltre, si evince qui in maniera evidente il carattere narrativo del testo. La ballata continua ad essere a tutti gli effetti un racconto, una storia: il suo inizio sembra un fiabesco “c'era una volta” e la sua fine può essere lieta, ma anche tragica. Un racconto di qualcosa che è spesso indefinito nel tempo e nello spazio, ma che esprime con sincerità e lirismo i sentimenti più profondi dell'animo umano (Daiches, 1970, II, pp. 260–261).

3. La ballata nella liederistica

Se fino alla metà del XVIII secolo l'isola britannica riveste, pressoché incontrastata, un ruolo di primo piano in Europa nella produzione di ballate, nelle ultime decadi del secolo questa forma letteraria inizia a destare l'interesse anche dei poeti di area tedesca. È il periodo del Classicismo di Weimar, che precede il Romanticismo e che prende il nome dalla famosa città della Turingia dove, negli ultimi anni del Settecento, si trovano a vivere tutti i più grandi esponenti della letteratura tedesca. Tra di essi, per quel che concerne l'ambito di nostro interesse, spiccano le figure di Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller. Volendo menzionare solo alcune delle loro opere a titolo di esempio, si possono ricordare quelle che eserciteranno in seguito maggiore influenza sulla sfera musicale: *Erkönig* (1782) e *Der König in Thule* (1808) di Goethe e *Die Bürgschaft* (1799) di Schiller. Il primo componimento è una storia di origine danese, in cui gli elementi ricorrenti che possono essere visti come dei brevi ritornelli sono le invocazioni reciproche che si scambiano i due personaggi del padre e del figlio;

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

il secondo è contenuto all'interno del *Faust* e in esso l'elemento della ripresa viene a mancare del tutto; il terzo tratta di una vicenda ambientata in Magna Grecia e anche in esso rimane, della ballata, solo il carattere "narrativo". Questi tre testi verranno messi in musica da Franz Schubert (rispettivamente D. 328, D. 367, D. 246), che crea delle ballate per voce e pianoforte, che rientrano nel più ampio genere austro-tedesco del *Lied*. Le composizioni di questo tipo, generalmente, prevedono che il cantante interpreti, ora l'uno, ora l'altro, il narratore e i diversi personaggi, mentre al pianoforte è affidato il compito di ricreare l'atmosfera e il clima in cui si svolge l'azione e di descrivere le emozioni dei protagonisti. Ma anche altri autorevoli compositori di area germanica si dedicano alla ballata vocale fra il tardo Settecento e il primo Ottocento. Fra di essi, per citarne solo un paio, si possono ricordare Robert Schumann e Carl Loewe. Il primo compone numerose ballate durante tutto l'arco della propria breve vita, contenute nelle raccolte *Drei Gesänge* (op. 31) o *Romanzen und Balladen* (opp. 45, 49, 53, 145, 146). Si tratta in tutti i casi di composizioni di incredibile spessore tematico e compositivo, come dimostrano alcune delle più famose tra esse, quali *Die Löwenbraut* (op. 31 n. 1), su testo di Chamisso e di argomento tragico-amoroso, e *Die beiden Grenadiere* (op. 49 n. 1), su testo di Heine e a tema patriottico. Quanto a Loewe, anch'egli compone un *Erlkönig* (op. 1 n. 3) basandosi sul testo di Goethe, ma forse ancor più importante è *Edward* (op. 1 n. 3), una ballata composta sulla traduzione tedesca operata da Herder di un testo già presente nelle *Reliques* di Percy, che ispirerà più tardi anche Brahms. Ma c'è anche una particolare categoria di ballate composte da Loewe che si può ricordare: le *Polnischen Balladen* (1835). Si tratta di una serie di otto composizioni d'ispirazione polacca di cui sette (op. 49 nn. 1, 2, 3; op. 50 nn. 1, 2; op. 51 nn. 1, 2) basate sui testi del poeta Adam Mickiewicz e una (op. 52), a sua volta divisa in cinque parti, su quelli del poeta tedesco Ludwig Giesebrecht. In realtà, Loewe durante la sua vita non visita mai la Polonia né impara mai la lingua polacca, infatti

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

entra in contatto con le ballate di Mickiewicz nella loro traduzione tedesca di Carl von Blankensee; ciononostante, un interesse particolare lo ha sempre legato alla terra e al popolo polacchi e le sue ballate del '35 ne sono la dimostrazione (Runze, 1900, p. III). Nonostante ci siano molti altri esempi di ballate che si potrebbero proporre, relativamente alla letteratura e alla musica tedesche di questo periodo, risulta preferibile piuttosto chiarire una questione di carattere compositivo. Come si è detto, la caratteristica peculiare della ballata è la sua ripresa, cioè un gruppo di versi che, come un ritornello, si ripete pressoché uguale alternandosi con le strofe; ma, con il passare del tempo, vengono composte anche ballate in cui la ripresa si modifica, varia di strofa in strofa, solitamente per creare un climax e accrescere la tensione fino ad un punto di svolta del racconto; altre volte ancora, l'elemento caratteristico della ripresa viene del tutto meno e la serie delle strofe non è più interrotta dal ritornello, ma procede in un flusso continuo di versi. Analogamente, sul piano musicale, esistono tre metodi alternativi di trattare il materiale tematico: i compositori scelgono di organizzare le proprie ballate ora nella forma del *Lied* strofico, ripetitivo e con la stessa melodia per ogni stanza; ora in maniera continua, non "sezionale", ma tematicamente sempre omogenea e unitaria, secondo la tecnica compositiva del cosiddetto *durchkomponiert*; oppure ancora in forma libera, quasi fosse una scena teatrale. Tuttavia, tali metodi compositivi non sono, beninteso, corrispondenti: non è detto, in altre parole, che una ballata con ripresa venga musicata secondo una forma strofica, una con ripresa variata con la tecnica del *durchkomponiert* e una senza ripresa in forma libera. Si tratta, al contrario, di una scelta che il compositore può effettuare liberamente. Ne è un perfetto esempio la ballata *Der König in Thule*: il testo di Goethe non presenta alcuna forma di ritornello, mentre la versione di Schubert è composta in modo tale che ogni strofa abbia la stessa, pressoché identica melodia.

4. Il Romanticismo e Chopin

Si è entrati a questo punto nel pieno Romanticismo, e si vuole spostare ora l'attenzione sul contributo dato a questo movimento dall'Europa orientale. Nella regione europea compresa fra l'Ungheria, la Polonia e le Repubbliche baltiche, gli studi ballatistici, la raccolta di ballate antiche e la composizione di ballate moderne iniziano assai più tardi rispetto all'Europa occidentale, e questo lo si deve, in parte, alla complessa e delicata situazione politica e sociale di questa porzione di continente, che è spartita sostanzialmente fra tre grandi realtà politiche: l'Austria, la Russia e la Prussia. Fra il Sette e l'Ottocento, però, in particolare l'area polacco-lituana dà i natali a filosofi, letterati e artisti di enorme spessore, dei quali il più famoso è forse Adam Mickiewicz, sia perché è unanimemente riconosciuto come il maggior esponente del Romanticismo nell'Est europeo sia perché la sua figura è in qualche modo legata con quella di Chopin. Nel 1822 Mickiewicz pubblica le *Ballady i romanse* all'interno del primo volume delle *Poezye*, che si apre con un manifesto poetico dal significativo titolo *Romantyczność*: "Romanticismo". Il successo di quest'opera porta l'autore ad essere chiamato, dagli aristocratici di Varsavia, "il Walter Scott lituano" (Koropecykj, 2008, pp. 29–30). Nelle *Ballady* Mickiewicz afferma la coesistenza di due realtà: quella terrena, la cui conoscenza può essere ottenuta con l'intelletto, e quella ultraterrena, che è invece appannaggio del cuore. Nei suoi lavori, però, abbondano anche temi politico-patriottici e i suoi personaggi sono anche dei cospiratori-rivoluzionari. Inoltre, la ricerca e l'esplorazione di riti, miti e credenze popolari, unitamente all'uso di un linguaggio non aulico, definiscono il suo progetto di "poesia nazionale". Un progetto che, sul piano musicale, come ora si cercherà di spiegare, vedrà impegnato anche il compositore polacco Fryderyk Chopin, forse proprio sotto l'esortazione di Mickiewicz stesso (Spadaro, 2004, pp. 207–213).

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

Il contributo di Chopin in ambito ballatistico, come si sa, è enorme. Uno dei più grandi esponenti della musica romantica compone, in un arco di tempo compreso fra il 1835 e il 1842, quattro brani (opp. 23, 38, 47 e 52) di un'importanza estrema, in quanto permettono non solo di ammirare lo straordinario percorso di evoluzione della produzione chopiniana, ma anche di comprendere, più in generale, il gusto e lo stile musicali romantici e ottocenteschi. Ma la vera novità delle ballate di Chopin sta nel fatto che esse sono brani puramente strumentali, che non si riferiscono, almeno in termini espliciti, ad alcun testo letterario. Nonostante, infatti, all'inizio dell'Ottocento si diffonda, in ambito musicale, la tendenza a “tradurre” con lo strumento i climi e le atmosfere dei testi poetici della letteratura romantica, le ballate di Chopin non hanno questo scopo, ma si presentano come brani puramente strumentali e svincolati da qualunque tipo di testo o immagine (Pessina, 2007, p. 140). Sebbene questa sia oggi un'idea diffusa, accettata e consolidata tra i musicisti, generazioni di studiosi e di critici di Chopin hanno avuto non poche difficoltà a giungere a questa conclusione. Com'è noto, il problema nasce dalla confessione, che Chopin fa a Robert Schumann, che l'idea di scrivere delle ballate gli sarebbe venuta dalla lettura delle *Ballady i romanse* del conterraneo poeta Adam Mickiewicz. Ciò verrà in seguito frainteso, sostenendo che le ballate di Chopin siano delle vere e proprie “interpretazioni musicali” di quelle di Mickiewicz, e saranno pertanto vari i tentativi di associare questa o quella ballata del compositore a questa o a quella ballata del poeta. Non deve stupire il fallimento di tali sforzi: è nota l'avversione di Chopin nei confronti di qualunque tipo di riferimento extra-musicale, così come la sua insistenza nel non dare dei titoli alle sue composizioni. Risulta, pertanto, evidente che il compositore non abbia voluto trasformare le parole in note, ma che abbia creato, svincolato da qualunque tipo di testo o di immagine, delle storie, dei drammi esclusivamente musicali, mantenendo però quel tono “narrativo” che sempre aveva caratterizzato la

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

ballata, tanto quella letteraria quanto quella musicale. Per quanto riguarda, dunque, il rapporto con le ballate di Mickiewicz, si potrebbe quasi concludere concordando con quanto afferma Gastone Belotti, autorevolissimo studioso del compositore polacco: «Chopin rimase colpito, “stimolato” dal carattere romantico delle Ballate di Mickiewicz, dal loro aspetto narrativo, fantastico, epico e lirico insieme, e con questi elementi, non sui versi, costruì le sue proprie Ballate» (Belotti, 1984, p. 271). Tuttavia, studi più recenti condotti da Dorota Zakrzewska hanno messo in luce un altro elemento — di carattere più strettamente storico — che può avvicinare le opere di Chopin a quelle di Mickiewicz. Si consideri ancora una volta il contesto storico-geografico all'interno del quale operano i due personaggi: la Polonia degli anni Venti e Trenta del XIX secolo è una di quelle nazioni, come l'Italia, la Germania o altre dell'Est europeo, che, come afferma lo storico Raffaele Romanelli, sono «ben individuate, ma potenziali, perché non corrispondenti a un solo Stato» (Romanelli, 2011, p. 112). Da secoli oggetto di conquiste, ora il Paese è nelle mani di Nicola I di Russia, ed è proprio contro i russi che, nel novembre del 1830, i polacchi corrono alle armi. La rivolta viene però soppressa e quello che ne consegue è l'ondata principale della cosiddetta “grande emigrazione”, quella fuga verso altri Paesi europei dell'*élite* politica e soprattutto intellettuale e culturale polacca. Artisti, scrittori e scienziati sparsi per il continente si ritrovano in questo modo a condividere inevitabilmente tutta una serie di sentimenti, quali alienazione, sradicamento, impotenza, nostalgia e ossessione per la morte: sentimenti che vanno a confluire in una sorta di “mentalità dell'esiliato” e che possono rappresentare quasi una “ideologia” della grande emigrazione. Chopin e Mickiewicz non appartengono alla grande emigrazione in senso stretto, in quanto non lasciano la Polonia dopo la Rivolta di novembre, eppure essi stessi se ne considerano parte e tutti gli “emigrati” li vedono come i propri maggiori rappresentanti, e i sentimenti menzionati sopra diventano dei veri e propri temi ricorrenti tanto nei testi di

Mickiewicz quanto nelle lettere e nella musica di Chopin. Dunque, se Chopin con le sue ballate intende creare un genere “nazionalistico”, le ballate di Mickiewicz potrebbero rappresentare la sua principale fonte d’ispirazione, *in primis* perché sono polacche e *in secundis* perché la ballata in sé è considerata dalla generazione dei romantici un genere “nazionalistico” (Zakrzewska, 1999).

Conclusione

Dopo Chopin sono tanti i compositori che si dedicano alla stesura di ballate strumentali, ma riuscendo difficilmente a non lasciarsi influenzare da riferimenti letterari. Fra le più importanti ballate ottocentesche successive a quelle chopiniane e che meritano di essere menzionate vi sono certamente, rimanendo in ambito pianistico, quelle di Johannes Brahms (op. 10), quelle di Franz Liszt (S. 170 e S. 171) e quella di Clara Schumann (op. 36 n. 4). Come prova di quanto si è detto, basti ricordare, ad esempio, che l’intera raccolta brahmsiana è basata sulla *Edward* di Percy/Herder e la seconda ballata di Liszt sul mito greco di Ero e Leandro. Ma generazioni di compositori, nel corso di tutto XIX secolo e fino all’inizio del XX, si sono dedicate alla scrittura di ballate, non solo per strumento solista, ma anche per formazioni da camera o per orchestra: si pensi solo alla ballata per pianoforte e orchestra di Fauré (op. 19), a quella per violino di Dvořák (op. 15), alla *Ballata delle gnomidi* per orchestra di Respighi (P. 124) o alla ballata per tenore *Questa o quella*, contenuta all’interno del *Rigoletto* di Verdi. Più tardi ancora, la ballata sarà investita dalla rivoluzione del jazz, grazie soprattutto a nomi come Billie Holiday, Benny Goodman, John Coltrane o Louis Armstrong, ma anche da quella della musica leggera e del folk-rock. Sono note, soprattutto in Italia, le ballate di Fabrizio De André, nelle quali non

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

mancano riferimenti alle ballate medievali (si pensi, ad esempio, alla *Ballata degli impiccati*, che è anche il titolo di un famoso componimento quattrocentesco del poeta francese François Villon). In tutto il mondo, invece, si cantano ancora le ballate di Bob Dylan, ispirate spesso ai movimenti pacifisti degli anni Sessanta, ma si ricordano anche quelle di Woody Guthrie o Vinicio Capossela. Nell'aprile 2020, nel pieno del lockdown deciso dal governo italiano per frenare la dilagante pandemia di Coronavirus, i fratelli Edoardo ed Eugenio Bennato compongono, a quattro mani, una ballata dal titolo assai significativo: *La realtà non può essere questa*.

Sono sufficienti, forse, gli esempi sin qui fatti per dimostrare come la storia ballata sia tutt'altro che conclusa e arrivi fino all'attualità, come la ballata abbia affascinato e influenzato poeti e compositori nel corso dei secoli, seppur mutando continuamente e profondamente la propria forma, fino ai tempi più recenti. Si potrebbe concludere, pertanto, che studiare la ballata significa studiare, in qualche modo, la storia dell'uomo, la storia della cultura europea e delle sue radici, ma anche, in parte, la storia dell'interazione e dell'integrazione fra le arti. Quella della ballata è una storia che certamente assiste al suo massimo splendore durante l'età medievale e quella romantica, ma, come si è visto, non cessa di progredire e di maturare neanche tra e dopo questi due periodi storici. La ballata come genere letterario e musicale, infatti, rappresenta la natura più antica e profonda dell'essere umano e proprio per questo, forse, non cesserà mai di esistere.

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

Ascolti consigliati

SCHUBERT F., *Die Bürgschaft* (D. 246), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Gerald Moore: <https://www.youtube.com/watch?v=RgvFiA21SIU>.

SCHUBERT F., *Erlkönig* (D. 328), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Gerald Moore: <https://www.youtube.com/watch?v=3Y1g0c747x0>.

SCHUBERT F., *Der König in Thule* (D. 367), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Gerald Moore: <https://www.youtube.com/watch?v=AOBjx72XgaU>.

SCHUMANN R., *Die Löwenbraut* (op. 31 n. 1), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Jörg Demus: <https://www.youtube.com/watch?v=D5erPObre5Q>.

LOEWE C., *Erlkönig* (op. 1, n. 3), interpretazione di Dietrich Fischer-Dieskau e Jörg Demus: https://www.youtube.com/watch?v=dfbtdix_drQ.

CHOPIN F., *Quattro ballate* (opp. 23, 38, 47, 52), interpretazione di Krystian Zimerman: https://www.youtube.com/watch?v=cV_xvsH_EDk.

BRAHMS J., *Quattro ballate* (op. 10, nn. 1, 2, 3, 4), interpretazione di Grigorij Sokolov: <https://www.youtube.com/watch?v=D0NtWbnenqU>.

LISZT F., *Ballata n. 1* (S. 170), interpretazione di Leonardo Pierdomenico: <https://www.youtube.com/watch?v=hrRvnTdXaL8>.

LISZT F., *Ballata n. 2* (S. 171), interpretazione di Claudio Arrau: <https://www.youtube.com/watch?v=HagOAVJy8ms>.

Bibliografia

- AA. VV. (2005) *Musica. Dizionario enciclopedia*, Milano: Rizzoli-Larousse.
- ALLORTO R. (2005) *Nuova storia della musica*, Milano: Ricordi.
- BELOTTI G. (1984) *Chopin*, Torino: EDT.
- BRUNEL P., BELLENGER Y., COUTY D., SELLIER P., TRUFFET M. (1973) *Storia della letteratura francese*, vol. I, edizione italiana a cura di Bogliolo G., Bologna: Il Delfino.
- DAICHES D. (1970) *Storia della letteratura inglese*, voll. I e II, Milano: Garzanti.
- DALL'ARMELLINA G. (2008) *Ballate popolari europee. Esempi di canti narrativi comparati da Francia, Germania, Inghilterra, Irlanda, Italia, Scozia, Spagna. L'Europa dei popoli attraverso le radici comuni nel folklore*, Milano: Booktime.
- KOROPECKYJ R. (2008) *Adam Mickiewicz. The life of a romantic*, Ithaca: Cornell University Press.
- KUIPER K. [edited by] (2012) *Poetry and drama. Literary terms and concepts*, New York: Britannica.
- LUPERINI R., CATALDI P., MARCHIANI L., MARCHESE F. (2011) *La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, voll. I e II, Palermo: Palumbo.
- PESSINA M. (2007) *Le ballate per pianoforte di Fryderyk Chopin. Contesto, testo, interpretazione*, Lucca: LIM.
- ROMANELLI R. (2011) *Ottocento. Lezioni di storia contemporanea*, Bologna: Il Mulino.
- ROSSEL S. H. (1982) *Scandinavian ballads*, Madison: University of Wisconsin.
- RUNZE M. (1900) *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben*, Band VII, *Die Polnischen Balladen*, Leipzig: Breitkopf&Härtel.

*RICOSTRUZIONE DELL'EVOLUZIONE DELLA BALLATA
DAL DOLCE STIL NOVO A FRYDERYK CHOPIN*

SAMONÀ C., VARVARO A. (1972) *La letteratura spagnola. Dal Cid ai re cattolici*, Firenze: Sansoni-Milano: Accademia.

SOUTHEY R., LOCKHART J. G. (1873 ca.) *The Spanish ballads and the chronicle of the Cid*, London-New York: Frederick Warne and Company.

SPADARO M. (2004) *Adam Mickiewicz (1798–1855)*, in Marinelli L. (a cura di), *Storia della letteratura polacca*, Torino: Einaudi.

VOLPE F. (2021) *La ballata. Storia di una forma letteraria e musicale*, Merone (CO): Manzoni.

ZAKRZEWSKA D. (1999) *Alienation and powerlessness: Adam Mickiewicz's ballady and Chopin's ballades*, in *Polish Music Journal* vol. II: *The Chopin year (I) and Wilk prizes*, University of Southern California: Polish Music Center.