PER UNA CORRETTA *RECENSIO* DELLA *POLONAISE* OP. 44.

Questo studio, dopo oltre dieci anni dall'apparizione della nostra edizione delle *Polacche*,[1] è stato stimolato da una recente pubblicazione che ci ha lasciati allibiti, poiché reintroduce errori ed arbitrii, che speravamo di non più vedere in una edizione che dovrebbe offrire a pianisti e musicologi il meglio che la filologia applicata ai testi musicali consente di ottenere. Stiamo parlando della *Polonaise fis-moll, Opus 44*, hg. von Norbert Müllemann, München (G. Henle Verlag) 2012. Il giovane musicologo dimostra di ignorare come la filologia vada applicata alla *recensio* delle opere di Chopin e di non avere la necessaria familiarità con le abitudini redazionali del compositore polacco e di non possedere un'adeguata preparazione pianistica.[2]

I TERMINI DELLA QUESTIONE.

Siccome non si hanno autografi della *Polonaise* op. 44, la *recensio* è condizionata da due premesse:

1. la prima edizione austriaca (**A**) riproduce fedelmente l'autografo inviato a Vienna;
2. Fontana, copista molto scrupoloso, preparò una copia dell'autografo, che fu consegnata a Schlesinger per la prima edizione francese (**F**1).

Sennonché la collazione di **A** ed **F**1 rivela molte differenze, la più sorprendente delle quali è la mancanza del pedale ben indicato in **A**.

Ora, siccome **F**1 è un documento per sua natura incontestabile, la logica impone che una delle due premesse sia giocoforza errata:

(a) o **A** non riproduce fedelmente l'autografo;

(b) oppure a Schlesinger non fu consegnata la copia redatta da Fontana (ovviamente, consideriamo indiscutibile che Fontana abbia svolto il suo lavoro, come sempre, con diligenza), bensì un altro antigrafo. *Tertium non datur*! È una semplice questione di logica: **F**1 non può stare con entrambe le premesse.

Il redattore dei testi del sito *CFEO* (*v. infra*), il solo, a quanto pare, a rilevare l'entità del problema (gli altri chopinologi, infatti, sembrano ben tollerare le contraddizioni più stridenti), ha ipotizzato che Chopin aggiungesse il pedale all'autografo da inviare a Vienna durante il suo breve soggiorno a Parigi. Ma si tratta di un'ipotesi in totale contraddizione innanzitutto con le abitudini compositive di Chopin; in secondo luogo, la corrispondenza suggerisce un'ipotesi tale da escludere una tale soluzione; terzo, il compositore non avrebbe avuto nemmeno il tempo materiale per rimettersi al pianoforte ed aggiungere il pedale (*v. infra*).

---

[1] F. F. Chopin, *Polacche*, ed. crit. a cura di Fr. L. Viero, Corsico (Edizioni del Cygno) ²2002, pp. 125÷151. Questa nostra edizione, che al momento rimane l'unica vera edizione critica dedicata a Chopin, contiene imprecisioni: quanto alla *Polacca in fa ♯ minore* questo nuovo studio, in attesa dell'edizione definitiva, va inteso come sostitutivo della nota premessa al testo (*cf.* p. 126s.).

[2] La Henle, per una scelta molto discutibile, ha sempre affidato la diteggiatura delle opere per tastiera ad un collaboratore diverso dal musicologo incaricato di costituire il testo. Se una tale scelta è appena tollerabile per qualunque altro autore, non lo è per Chopin. Infatti, è assolutamente necessario che chi prepara il testo, sia anche non solo pianista, ma conosca molto bene tutti gli aspetti del pianismo di Chopin, a cominciare dalla diteggiatura, che non può essere esclusa dalla *recensio*, dacché in alcuni casi può risolvere dubbi di ordine testuale. È dunque quanto mai grottesco che un editore di Chopin rinunci all'esame della diteggiatura, scritta o non scritta. Per dare al lettore inesperto un'idea di quanto sia grottesca una tale rinuncia, immagini un tale che, dopo aver defecato, con la scusa di non vedersi l'ano, chiami un altro a pulirlo. Grottesco, vero?! Ecco, qualunque editore di Chopin, il quale accetti che un altro si occupi della diteggiatura, agisce sotto l'aspetto filologico nello stesso modo grottesco.

Nella nostra edizione delle *Polacche* (*v.* n. 1), dando per scontata la premessa 1., fummo costretti ad ipotizzare che a Schlesinger fosse stato consegnato un autografo privo di pedalizzazione, simile al manoscritto *Egerton* delle *Polonaises* op. 40. Uno chopinologo, tra i più noti e preparati, ha definito questo nostro procedere *saugrenu*, cioè assurdo e ridicolo. L'aspetto più deludente di una tale critica è la stupidità. Sia che questo chopinologo sia davvero stupido e, quindi, non possa capire le ragioni logiche di quella nostra ipotesi, sia che egli abbia voluto sembrare stupido, la stupidità è la medesima: nel primo caso, incolpevole, nel secondo, colpevole. Se, infatti, uno studioso noto e stimato non riesce a seguire, o finge di non poter seguire, un semplicissimo ragionamento logico che anche un bambino con un normale QI sa fare, sorge un problema di comunicazione ed insieme un problema sociale, anzi di classe sociale. Forse che gli chopinologi accademici non tollerano che uno sconosciuto metta a nudo le loro deficienze? L'ovvia risposta è "sì!". Ma la peggiore conseguenza di un tale dato di fatto è che il primo a soffrirne è proprio l'oggetto dei nostri studi: Chopin! Una delle ragioni, per cui Chopin si teneva in disparte, era l'insofferenza alla stupidità del mondo che lo circondava. E ancora lo circonda... Il lettore potrà verificare quante sciocchezze vengono affermate senza pudore.

Dunque, stimolati, come dicevamo più sopra, dalla citata edizione Henle, abbiamo riesaminato l'intera questione daccapo e siamo giunti alla conclusione che fu un errore privilegiare la premessa 1., poiché la scrupolosa collazione dei testi, l'esame dei documenti ed i fatti biografici, suggeriscono una diversa soluzione, in virtù della quale tutti i dati si armonizzano e si sostengono a vicenda.

Ma passiamo all'oggetto del nostro studio, cercando di far capire ogni cosa anche allo studente inesperto ma curioso.

Le fonti.

Siccome non si ha notizia di alcun manoscritto, le sole fonti di cui disponiamo sono rappresentate dalle prime edizioni:

F1 prima tiratura della prima edizione francese (ne è noto un solo esemplare mancante del quarto foglio, contenente le pp. 5÷6, *cf.* Chr. Grabowski & J. Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge [Cambridge University Press] 2010, p. 345);

F2 seconda tiratura della prima edizione francese (*cf. ibid.* p. 346);

A prima edizione austriaca (il testo musicale della seconda edizione resta invariato, dacché la sola correzione riguarda il nome dell'editore francese: non più Troupenas, bensì Schlesinger, *cf. ibid.* 346÷347);

E prima edizione inglese (ne è nota solo una ristampa del 1844, *cf. ibid.* p. 349).[3]

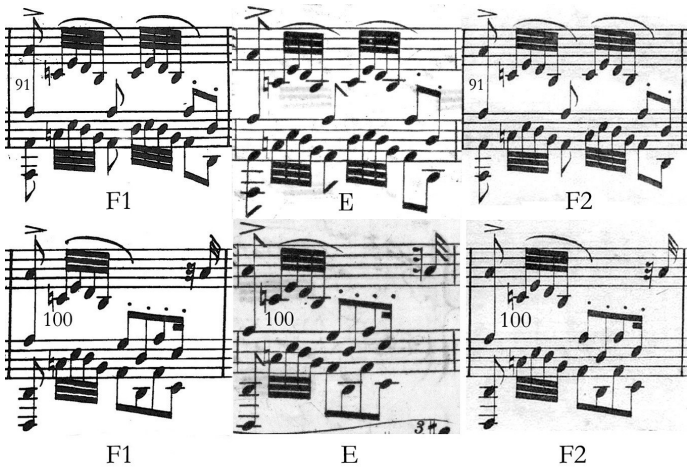
Primo dovere del filologo è di scoprire quali siano i rapporti di parentela tra le fonti.

Non è necessaria alcuna collazione[4] per stabilire che **F2** dipende da **F1** e che le differenze sono il frutto di due diversi, ancorché contemporanei, interventi correttivi da parte dell'autore:

[3] Nel siglare le fonti delle prime edd. ci uniformiamo al sito *CFEO* (*v. www.cfeo.co.uk*). In filologia classica non accade quasi mai che per uno stesso codice editori diversi utilizzino sigle diverse, dacché si creerebbe un'inutile, per non dire assurda, confusione. La citata edizione Henle, al contrario, fa anche peggio: sigla in modo diverso le fonti a seconda della lingua preferita dal lettore (tedesco o inglese: i francesi devono accontentarsi della *Préface*)! A parte lo spreco di spazio, si tratta di una scelta filologicamente priva di senso e, perciò, quanto mai deprecabile.

1. correzione degli errori (refusi) dell'incisore, 2. modifiche (aggiunte e/o ripensamenti) al testo secondo la ben nota consuetudine chopiniana.

Nessuna difficoltà, poi, impedisce di affermare che l'antigrafo[5] di **E** fu una copia di **F1** contenente correzioni manoscritte. Ciò è inequivocabilmente provato da errori commessi dall'incisore di **F1** – poi corretti in **F2** – ma riportati tali e quali dall'incisore di **E**. Ecco due esempi:



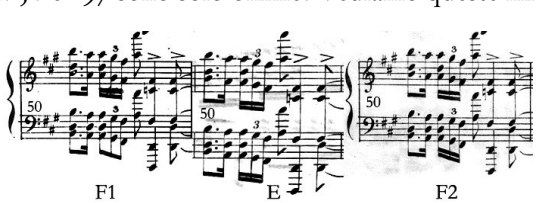
Ora, uno studente inesperto, ma intelligente, potrebbe chiedere a Müllemann e ad Ekier: "Se l'incisore di **E** aveva davanti agli occhi **F2**, come ha potuto fare gli stessi errori di **F1**? Si è accordato telefonicamente con il collega parigino?" Dunque, la dipendenza di **E** da **F1** è certa.[6] Quanto alle correzioni manoscritte sarebbe legittimo ipotizzare che fossero le medesime segnalate da Chopin a Schlesinger e che il compositore stesso o Fontana[7] o un collaboratore del-

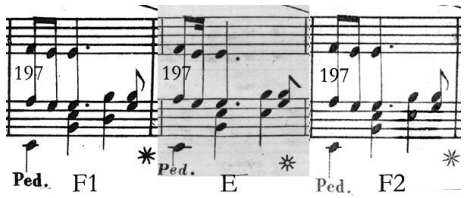
---

[4] *Collazione* è termine appartenente al lessico filologico e significa "confronto di diverse copie di un manoscritto, di un atto pubblico, o di un testo stampato, riscontrando sia copia con copia, sia una o più copie con l'originale". Alcuni chopinologi, sedicenti filologi, usano il termine generico *analisi*.

[5] Nella moderna filologia per *antigrafo* si intende il modello che il copista o l'incisore hanno davanti agli occhi, cioè copiano. Gli chopinologi azzimati utilizzano impropriamente un composto tedesco, *Stichvorlage*, ma il concetto di modello (*Vorlage*) non è un'invenzione tedesca.

[6] L'editore monacense commette qui il primo di molti errori: secondo lui, infatti, **E** dipenderebbe da **F2**: «E_E fu incisa copiando le bozze di E_{F2}; in ogni caso, E_E presenta di volta in volta le lezioni corrette di E_{F2} invece del corrispondente errore d'incisione di E_{F1} (vedi le *Osservazioni* alle miss. 50, 197)», *cf. op. cit.*, p. 22. Ma le osservazioni alle miss. 50 e 197 sono solo online! Vediamo queste misure:



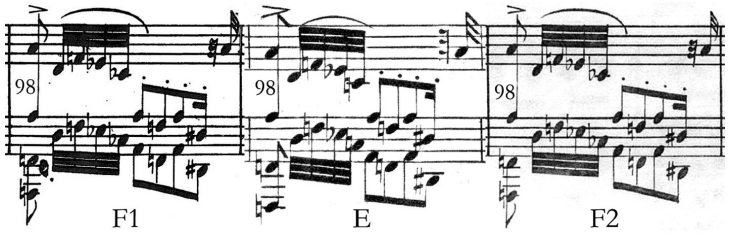


Queste misure, dunque, costituirebbero la prova che **E** dipenda da **F2**, non da **F1**. Invero, Müllemann ha fatto esattamente il contrario di ciò che insegnano e la pratica filologica e la logica: ha cercato cioè le correzioni concordanti, le quali provano solo che Moscheles corresse **F1**. In ogni caso, egli è in buona compagnia, poiché anche i redattori dell'edizione nazionale polacca incorrono nel medesimo errore (*cf.* Fr. Chopin, *Polonezy*, Wydanie Narodowe, Kraków (PWM) 1995, *Source Commentary* p. 10: «**EE** [*scil.* prima edizione inglese] fu basata su **FE2**». Tuttavia, queste due misure – e Müllemann nemmeno se n'è accorto – dimostrano che le bozze corrette da Moscheles non furono riportate a Parigi e che, dunque, Wessel si comportò da mascalzone (*v. infra*).

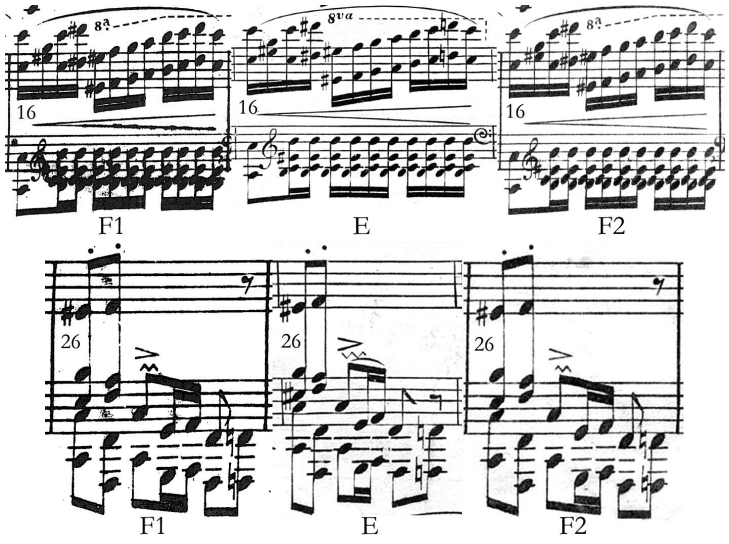
[7] Nella lettera che il 2 luglio 1852 Fontana scrive a Ludwika Jędrzejewicz, sorella di Chopin, egli ricorda di avere collaborato alla pubblicazione di molte composizioni, ma non cita la nostra *Polonaise*: «Forse [Chopin] ha avuto occasione di riferirLe che per anni, dopo il mio arrivo a Parigi nel 1835, mi chiedeva sempre di rivedere, in primo luogo, i manoscritti di tutto quanto andava pubblicando, perché non voleva quasi mai occuparsi di queste quisquilie, quindi di correggere le bozze. Nel 1839-1840, mentre era in Spagna, mi affidò la pubblicazione di tutte le

l'editore parigino riportò sull'esemplare di **F1** destinato a Wessel. Tuttavia, una lettera di Moscheles pare contrastare quest'ipotesi: infatti, il 2 novembre 1842 questi scrive a Schlesinger: «Ti ricorderai senz'altro che le 6 composizioni di Chopin [*scil.* opp. 44÷49], che avevi portato a Londra e venduto a Wessel, sono state preventivamente corrette da me alla condizione che W[essel] mi avrebbe dato 6 copie per ciascuna. Tu mi dicesti che questa richiesta era stata accolta. Quando di recente ho sollecitato W[essel], costui mi ha risposto con fare insolente che non mi doveva nulla, che *tu* hai utilizzato le mie correzioni e che solo in un secondo momento gli hai spedito le bozze per l'incisore. È proprio così?».[8] Non abbiamo la risposta di Schlesinger, ma possiamo rispondere noi. Prima, però, è necessario procedere nella collazione.

A parte l'imbarazzante correzione della mis. 98, che rivela una limitata sensibilità armonica,

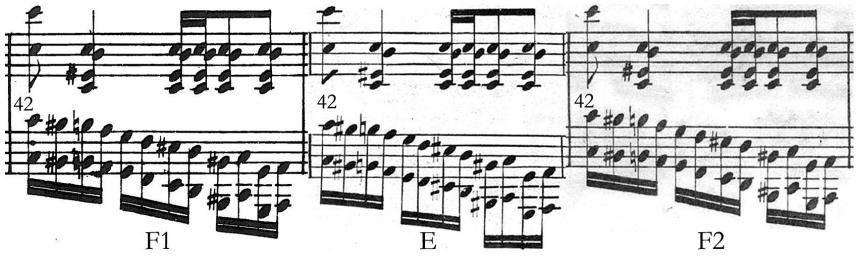


Moscheles aggiunse numerosi accidenti, sia obbligati sia opportuni, mancanti non solo in **F1**, ma altresì in **F2**. Ecco solo alcuni esempi:

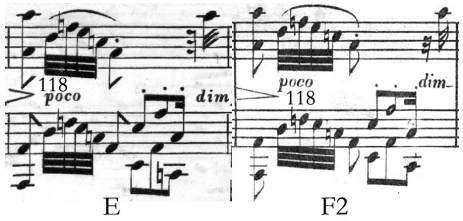


composizioni recenti, inviando i manoscritti, che ancora conservo integralmente (*Może wspominał Pani, iż przez wiele lat od przybycia mojego do Paryża w roku 1835 ile razy co drukował, prosił mnie o przeglądanie naprzód manuskryptów, bo się temi drobjazgami prawie nigdy nie chciał zaymować, następnie o korektę druków. Gdy roku 1839 i 1840 był w Hiszpanii, mnie polecił wydanie wszystkich ówczesnych kompozycyi, przysyłając manuskrypta, które dotąd w całości posiadam. Wtedy ja wydalem jego* Preludye, 2 Polonezy *mnie dedykowane*, Tarantelę, Pièce de Concert, Balladę 2ga, 3 Walzes *op. 34. itd.*)». Questa lettera, riassunta e parzialmente citata già in M. Karlowicz, *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin*, tr. par L. Disière, Paris (H. Welter) 1904, p. 205, è ora pubblicata in M. Oliferko, *Fontana i Chopin w listach*, Warszawa (Narodowy Instytut Fr. Chopina) 2009, p. 150÷162.

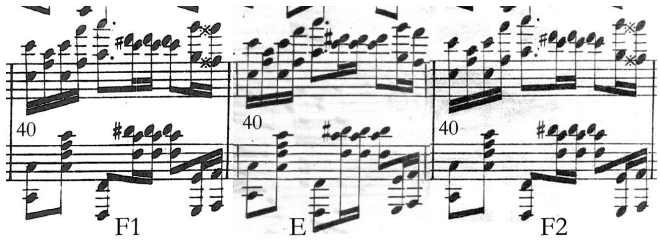
[8] *Cf.* il testo originale della lettera in J. Kallberg, *The Chopin Sources*, Dissertation, Chicago, Illinois (1982), p. 134. La traduzione dell'ultima frase, che Kallberg propone in *Chopin at the Boundaries*, Camdridge (Harvard University Press) 1998, p. 211, non è corretta: «When I thereupon asked W[essel] he told me impudently he was not liable to me for that, *you* had used my corrections, and he only sent additional corrected proofs to the engraver...»; ma il testo originale dice: «... *du* habest meine correctionen benützt, und ihm erst nachträglich corrigirte Abdrükke zum stecher geschickt», ove il soggetto di *(habest)... geschickt* è sempre *du*, quindi: «... and only later you sent him corrected proofs for the engraver...».



Il fatto che la mis. 118 di **F1**, poiché si trovava a p. 5, pagina perduta (*v. supra*), non sia documentabile, è qui irrilevante:

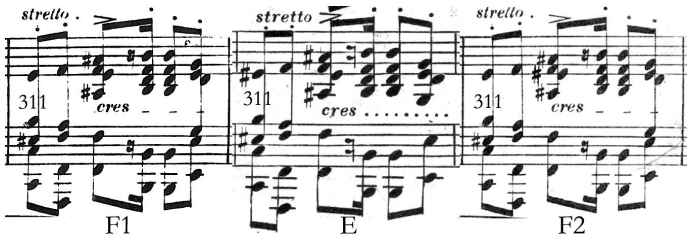


Un caso singolare è rappresentato dalla mis. 40, ove l'incisore inglese omette il *doppio diesis*, ben chiaro in **F1**. Possiamo forse pensare ad un'omissione dell'incisore? Non è impossibile, ma è poco probabile. Che cosa è dunque successo? Ebbene, Moscheles, convinto in un primo momento che si trattasse di una scala cromatica, volle sostituire il *fa* 𝄪 con un *sol* ♮; andando a capo però, si accorse che la scala cromatica ripartiva da *sol* ♯; il pasticcio a penna che ne



risultò, fu interpretato dal copista come cancellazione dell'accidente; nelle successive misure analoghe (*cf.* miss. 66, 273 e 299), il 𝄪 è regolarmente segnato.

Altro caso particolare è quello rappresentato dalla mis. 311:



Moscheles (**E**) appose meccanicamente il ♯ al primo *mi* del rigo superiore (quello del rigo inferiore era già correttamente alterato), trascurando di aggiungere il ♮ al secondo *mi* sulla stessa linea. L'incisore parigino (**F2**), invece, quando vide la correzione (un ♮!), pensò ad un errore, poiché il ♮ non ripristinava nulla (il primo *mi* era senza ♯), quindi decise di modificarlo in ♯. Se Moscheles avesse visto **F2**, probabilmente non avrebbe avuto alcuna difficoltà a rimettere gli accidenti al loro posto.

Riassumendo – e ciò, al momento, vale solo l'op. 44 –, ai primi di gennaio del 1842[9] Schlesinger portò a Londra una copia di **F1** senza correzioni, chiese a Moscheles di farne la revisione e, poi, la consegnò a Wessel. Come già Grabowski aveva prospettato,[10] Wessel raggirò Moscheles,[11] perché Schlesinger non riportò a Parigi nessuna copia corretta di **F1**: basterebbe a dimostrarlo – come già osservammo nella nostra edizione – il solo errore della mis. 100 in **F1**, sfuggito a Moscheles, ma corretto in **F2**.

Quanto sopra conduce ad una chiara ed incontestabile conclusione: **E** è l'apografo[12] di **F1** corretto da Moscheles, quindi va escluso dalla *recensio*. Siccome il quarto foglio di **F1**, cioè le pp. 5÷6 contenenti le miss. 105÷168 mancano nell'unico esemplare a noi noto, l'editore di Chopin dovrà collazionare, per questa parte, anche **E**.

Prima di proseguire, la nostra attenzione va rivolta alla corrispondenza, ai rapporti con Troupenas e al breve viaggio di Chopin a Parigi.

LA CORRISPONDENZA.

La corrispondenza di Chopin va attentamente esaminata, poiché, oltre ai molti errori, le date proposte, quando manchi il timbro postale, richiedono d'essere, ove possibile, verificate. Di più, il compositore non è sempre attendibile per tre motivi: innanzitutto perché gli eventi possono prendere una via diversa da quella da lui prevista; secondariamente, perché, spesso è ripetitivo, e lo è come se dicesse tutto per la prima volta; terzo, volendo egli apparire in un certo modo, non è sempre schietto con i suoi destinatari. Tale tendenza a camuffare la realtà, quale che ne fosse la ragione, fu sicuramente affinata dalla convivenza con la Sand, la quale per questa materia avrebbe meritato una cattedra universitaria.

Il primo accenno alla *Polonaise in fa ♯ minore* è in una lettera del 20 agosto 1841, erroneamente datata 29 agosto (n. 420):[13]

> «T'invio dunque una lettera per Bonnot [...] Fra qualche giorno ti spedirò una lettera per Mechetti di Vienna: gli ho promesso qualcosa. Se vedi Dessauer o Schlesinger, chiedigli se le lettere per Vienna vanno affrancate.»[14]

Ecco la lettera a Mechetti, che la *Correspondance* non pubblica:

> «Parigi, 23 agosto 1841, 5, rue Tronchet
> Caro Signor Mechetti,
> In questo momento ho un manoscritto a vostra disposizione. È una specie di fantasia in forma di polacca e che chiamerò *Polonaise*. Se il prezzo di 25 luigi per la Germania vi conviene, abbiate la bontà di scrivermi

---

[9] La data del contratto sottoscritto dalle parti è 14 gennaio 1842, *cf.* J. Kallberg, *The Chopin Sources* cit., p. [365].

[10] *Cf.* Krz. Grabowski, *L'oeuvre de Frédéric Chopin dans l'édition française*, Thèse de Doctorat en Musicologie présentée devant L'Université de Paris IV – Sorbonne, 1992, p. 91s.: «L'argomentazione dell'editore inglese... non era solo la frode d'un commerciante spilorcio (*L'argumentation de l'éditeur anglais... N'était-elle pas seulement une ruse d'un marchand radin?*)?».

[11] Eppure, nella nuova versione di "*Chopin in the Marketplace*" (*cf. Chopin at the Boundaries* cit., p. 211), nonostante il contributo di Grabowski, che lo aveva costretto a modificare la sua ricostruzione piuttosto *rocambolesque*, Kallberg insiste: «La risposta alla domanda di Moscheles è perduta, ma, per quanto curiosa suoni l'affermazione di Wessel, egli potrebbe aver detto la verità», ma *v.* nota 6, alla fine.

[12] In filologia si definisce *apografo* la copia dell'*antigrafo*. (*v.* n. 5)

[13] L'originale indica solo «venerdì notte», ma il 29 agosto era una domenica; tuttavia nell'edizione polacca della corrispondenza chopiniana la data è corretta. Anche A. Hedley nel suo *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin* (New York-Toronto-London, McGraw-Hill Book Company, Inc, 1963) pubblica la lettera (*cf.* n. 169, p. 199) con la data corretta, lettera che, di contro, Kr. Kobylańska esclude dalla sua raccolta, *cf. Frédéric Chopin / Briefe*, hg. mit einem Vorwort und Kommentaren von Krystyna Kobylańska, Berlin (S. Fischer Verlag) 1983.

[14] *Cf. Correspondance de Frédéric Chopin, III La Gloire*, par Br. Éd. Sydow, Paris (Richard Masse, Éd.) 1960, p. 68s.

una parola. indicandomi la maniera in cui volete che si facciano i nostri rispettivi invii come pure la data della pubblicazione. In caso contrario scrivetemi comunque, affinché possa disporre altrimenti del mio manoscritto. Mi richiamo al vostro amichevole ricordo.
Vostro devoto,
Chopin.

Mille e mille cari saluti e rispetti al Signor di Malfati [*sic*!] e alla sua famiglia.»[15]

Il primo o 8 settembre 1841, Chopin scrive a Fontana:[16]

«[...] Se spedisci a Wessel [*la Tarantella*], chiedigli nello stesso tempo, se vuole una nuova *Polacca* – quella che mando a Vienna [...] »[17]

Il 12 settembre (sempre a Fontana):

«[...] A proposito delle illusioni di Dessauer su Mechetti – secondo editore di Vienna – ti dirò che ho ricevuto dalla Sig.na Müller la notizia che Mechetti s'è rifiutato di pagare a Mendelssohn un brano da inserire nell'album, per il quale gli ho proposto una *Polacca* [...]»

Il 13 settembre (14 del timbro postale), a Fontana:

«[...] Ho ricevuto oggi la tua lettera e quella della Sig.na Müller che mi parla dei manoscritti per Mechetti [...]»

Il 18 settembre, a Fontana:

«[...] e preparati a ricopiare la *Polacca* per Mechetti (... *i przygotuj się na przepisanie owego* Poloneza *dla Mechettego*) [...]»[18]

Quest'ultimo avvertimento è molto importante e va attentamente considerato. Come abbiamo già riferito, non è noto alcun autografo di questa *Polonaise*, né una qualunque copia. Gli studiosi che se ne sono occupati, sono convinti che Chopin abbia inviato l'autografo a Fontana, affinché questi lo copiasse. Così, il redattore dell'*Analisi delle fonti a stampa e del processo di pubblicazione* pubblicata nel sito *CFEO* scrive: «Nella sua lettera del 6 [*lege* 18] ottobre a Julian Fontana, Chopin chiese a questi di preparare una copia della Polacca per Mechetti». Del pari, Müllemann, anche se non cita quella lettera (forse perché non si trova nella raccolta della Kobilańska, *v.* n. 13), nella *Prefazione* alla sua edizione scrive: «Manoscritti della *Polacca* in fa diesis minore non sono tramandati. Tuttavia dalle lettere di Chopin si può dedurre che nell'autunno del 1841 da Nohant, residenza estiva della sua compagna George Sand, spedì un autografo a Julian Fontana, che si trovava a Parigi».[19]

È una convinzione errata, causata da una superficiale lettura delle parole di Chopin, il quale non chiede a Fontana semplicemente di *copiare* la *Polacca*, bensì di *prepararsi* a copiarla. Perché "prepararsi"? Perché di lì a pochi giorni gliel'avrebbe consegnata egli stesso. Diversamente, l'espressione «preparati a ricopiare» non avrebbe alcun senso. Ciò è confermato dalla

[15] *Cf. Korespondencja Fryderyka Chopina*, II, Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1955, p. 341s.
[16] *Cf. CFC* III, p. 72.
[17] Il 24 agosto 1841 (25 del timbro postale) Chopin prega Fontana di leggere, sigillare e consegnare l'allegata lettera per «il dottor Roth»: «[...] Va' da Roth con la lettera [...] Se ti dice che può procurarmi del Tokay, chiedigli a che prezzo e scrivimelo subito... ti darò le istruzioni necessarie per spedire questo Tokay a Marsiglia». Fontana, preso atto il 27 della nuova commissione, potrebbe essersi subito recato da Roth ed avere spedito il 28 la risposta a Chopin, che la ricevette il 30. Tuttavia, i tempi sono talmente stretti che forse è più probabile la data dell'8 settembre.
[18] *Cf. KFC* II, p. 37.
[19] *Cf. op. cit*., p. III. Müllemann, però, non specifica quali siano le lettere, donde ha tratto una simile deduzione.

lettera del 1° ottobre (erroneamente datata 30 settembre dalla *CFC*) 1841: «[...] sono rientrato ieri, giovedì. [...] aspetta a dare la *Polacca* a Léo[n] (anche se l'hai già copiata) [...]».[20] Di nuovo, le parole di Chopin, scritte l'indomani del suo rientro a Nohant, non avrebbero alcun senso: la proposizione concessiva «*anche se l'hai già copiata*» acquista un senso solo se Chopin, al momento della partenza da Parigi, sapeva che Fontana non aveva ancora ricopiato nulla. E perché mai Fontana avrebbe potuto copiare la *Polacca* proprio nei due giorni, durante i quali Chopin stava tornando in campagna? Ovvio: perché il manoscritto che prima non aveva, ora era nelle sue mani.

Dunque, Chopin non spedì a Fontana nessun manoscritto della *Polonaise in fa ♯ minore*. Né si tratta di un dettaglio di poco conto, ma di un dato determinante per la *recensio*. Sarà chiaro più avanti perché.

I RAPPORTI CON TROUPENAS.

Da una lettera del 22 gennaio 1839, spedita da Valdemossa, sappiamo che Pleyel aveva convinto Chopin a lasciare Schlesinger e a vendere le sue composizioni allo stesso Pleyel: «Carissimo, dal momento che vi siete assunto l'impegno d'essere mio editore (*Puisque vous avez voulu, chérissime, prendre la corvée d'être mon éditeur*) [...]».[21] Ne parla anche Probst, fiduciario di Breitkopf, in una lettera del 10 marzo 1839: «[...] Chopin non vuole avere più nulla a che fare con Schlesinger, e Camille Pleyel, come se non fosse già abbastanza indaffarato, s'immischia per amore di Chopin nella pubblicazione delle sue opere. Questo Pleyel, che per me è molto più alla mano, mi è naturalmente più caro di Schles[inger]. Adesso, però, grazie a Pleyel[22] Chopin è ancora più sfrontato ed esige compensi al di là di ogni ragionevolezza, alla Herz. Così ho tagliato corto, riservandomi di [...]. Penso che Chopin stia cadendo dalla padella nella brace. Inoltre, Pleyel è quel tipo di persona che comincia tutto e non conclude niente; per di più, è dall'autunno che è sempre sofferente ed è molto preoccupato, perché il capitale della sua azienda, di 209.000 franchi, è a rischio a causa del fallimento di Brillentais; in Francia, anche il clima politico si ripercuote sempre sull'industria [...]».[23] Poi, Chopin scrive più volte a

---

[20] *Cf. KFC* cit. p. 37s.: «... jeszcze nie oddaway mego *Poloneza* Leonowi (chociaż już go przepisałeś)...». Se Chopin afferma di essere rientrato "ieri, giovedì" che era il 30 settembre, ha scritto la lettera venerdì!

[21] *Cf.* J.-J. Eigeldinger, *Chopin et Pleyel*, Paris (Fayard) 2010, p. 120s.

[22] In realtà Probst scrive «zum Danke gegen Pleyel» che, tradotto letteralmente, significa "per (dimostrare) riconoscimento verso Pleyel". Lenneberg traduce «out of gratitude» ed Eigeldinger «par reconnaissance envers Pleyel» (*cf. op. cit.* p. 121), ma tutto ciò non ha senso; noi preferiamo credere che Probst, con un'espressione un po' elaborata e male impiegata – come spesso fa chi vuol sembrare più colto di quel che è –, abbia semplicemente voluto dire "grazie a Pleyel (che lo ha illuso)" , cioè "a causa di Pleyel".

[23] *Cf.* H. Lenneberg, *Breitkopf und Härtel in Paris*, Stuyvesant (Pendragon Press) 1990, p. 106. Nelle note alla traduzione l'autore afferma di non aver trovato «nessun Brillentais nelle normali opere di consultazione» (*v.* p. 62). Eigeldinger, dopo aver detto che «la doppia società» – una che riguardava l'editoria ed il nolo degli strumenti, l'altra, la costruzione e la vendita dei pianoforti – era diretta da Camille Pleyel (*cf. op. cit.* p. 43), afferma che «il banchiere Marion de la Brillantais, che dirigeva e amministrava la società "Pleyel & C[ie]", fece fallimento (gennaio 1839), mettendo in pericolo la salute dell'azienda» (*ibid.* p. 45). L'apparente contraddizione è chiarita a p. 44: «[...] i due associati [*scil.* C. Pleyel e Kalkbrenner] acquistano dal banchiere Louis M. Marion de La Brillantais, il 1° aprile 1834, quattro importanti lotti di terreno ed edifici, siti ai nn. 20-22-24 rue Rochechouart [...]». Sennonché le affermazioni di Eigeldinger sono contraddette da una sentenza pubblicata in "*Journal des Avoués*", LXVII (1844), p. 630, il cui antefatto è così riassunto: «Il signor Pleyel ha preso in affitto, nel mese di giugno 1833, una casa e annesse dipendenze site in Parigi, rue de Bellefonds 37, per 2500 franchi l'anno. Egli inoltre aveva il diritto di fare all'interno tutti i cambiamenti, non dannosi alla proprietà, senza obbligo, allo scadere dell'affittanza, di ripristinare lo stato primitivo, ma anche senza poter reclamare alcun indennizzo per i miglioramenti conseguenti ai lavori eseguiti. — Di più, il locatore, Sig. Marius de la Brillantais, acconsentiva ad una promessa di vendita al Sig. Pleyel, perfezionabile durante l'affittanza, per una somma di 50.000 f. — Il Sig. Pleyel, che è costruttore di pianoforti, fece in effetti all'interno della casa i lavori necessari per renderla atta all'esercizio della sua professione. Così, con l'eliminazione delle pareti interne una gran parte del pianterreno e dei piani superiori fu trasformata in

Pleyel, ma questi non risponde! Chopin teme che l'"amico" abbia fatto marcia indietro; ma, quando ne ha la certezza, il 12 marzo 1839 da Marsiglia gli scrive incazzatissimo: «[...] Vi ho scritto due lettere da Mallorca ed ho avuto il dispiacere di non ricevere alcuna risposta [...]»[24]. Probst era già al corrente di tutto: «Chopin è a Marsiglia: [...] tutti gli editori devono rifiutare le sue nuove esorbitanti pretese. Anche Pleyel si tira indietro, perché non vuole certo perdere i suoi soldi».[25] Dunque, aveva ragione Probst: Chopin era caduto dalla padella nella brace. Pleyel lo aveva buggerato e Schlesinger, irritato, non era più disponibile a trattare. Si legga l'amara conclusione della lettera a Fontana dell'8 agosto 1839: «Pleyel mi ha reso un pessimo servizio con le sue offerte, perché mi sono inimicato l'ebreo Schlesinger. Ma la cosa, spero, in qualche modo si aggiusterà».[26] Forse era ancora convinto che Schlesinger avrebbe rinunciato alla sua impuntatura, ma non fu così.

Il 10 gennaio 1840 Probst conferma a Breitkopf d'avere acquistato per 2500 franchi i manoscritti di Chopin (opp. 35÷41), per i quali il compositore aveva inizialmente chiesto 3500 franchi.[27] Ma mancava ancora un editore per la Francia ed il tempo incalzava. Da una lettera di Probst del 25 marzo 1840 sappiamo che «Chopin ha venduto le 7 opere a Troupenas per 2100 franchi»,[28] cioè ad una cifra inferiore a quella pagata da Breitkopf! Un mese dopo, Chopin informa Fontana: «Troupenas ha appena acquistato le mie sette composizioni. Tratterà direttamente con Wessel. Dunque non preoccuparti più di questa faccenda.»[29] Chopin appare qui piuttosto sbrigativo: era imbarazzato? Crediamo di sì. Fontana era stato certamente coinvolto nella ricerca di un editore ed è verosimile che fosse stato proprio lui a prendere i primi contatti con Troupenas e a parlarne con Chopin.[30] Non si può non convenire che in questa occasione il comportamento di Chopin verso Fontana non fu impeccabile.

Quali erano gli accordi presi con Troupenas o, meglio, con Masset, socio di Troupenas? Beh, vi fu un accordo verbale «da onest'uomo a onest'uomo», sostiene Chopin,[31] ma sarebbe meglio dire tra un commerciante navigato ed un autore con l'acqua alla gola. Anche se Troupenas capiva poco di musica, di certo sapeva gestire i suoi affari. Egli era sicuramente al corrente dei guai che Pleyel aveva procurato a Chopin e sapeva anche che Schlesinger non avrebbe sostenuto il ruolo del buon samaritano. Quindi, senza andare troppo per il sottile, fece una sola proposta a Chopin – prendere o lasciare! – consistente in due punti: 1. da quel momento il compositore non avrebbe più venduto ad altri nessuna opera, in nessun caso;[32] 2. il compenso era fissato

---

laboratori per la fabbricazione dei pianoforti. — Nel 1842 il Sig. de la Brillantais muore. — Nel 1843 il Sig. Pleyel decide di acquistare la casa per 50.000 fr [...]. La signorina de la Brillantais, creditrice iscritta, rilancia ecc. ecc.». In sintesi, Pleyel si rivolse al giudice perché riteneva illegittimo il rilancio di uno dei due eredi. Quanto al banchiere Louis-Marie de la Brillantais, egli fu anche inventore (nel 1836 depositò persino un brevetto dal titolo "Cambiamenti nella costruzione dei pianoforti").

[24] *Cf.* Eigeldinger, *op. cit.* p. 122.

[25] *Cf.* Lenneberg, *op. cit.* p. 107.

[26] Grabowski nella sua tesi sopra citata (p. 68) riporta la data del 10 agosto, che è quella del timbro postale; ma Chopin specifica «giovedì», quindi l'8.

[27] *Cf.* Lenneberg, *op. cit.* p. 110 (lettera n. 69) e p. 112 (lettera n. 76).

[28] *Ibid.* p. 113 (lettera n. 80).

[29] *Cf. CFC* III, p. 22.

[30] A parte l'invito a non preoccuparsi più della faccenda – il che prova che Fontana era stato coinvolto nella ricerca di un nuovo editore –, i rapporti di Fontana con Troupenas andavano oltre il semplice ruolo di mandatario di Chopin, se nel 1843, dopo la rottura tra l'editore e il compositore, fu pubblicata una sua *Fantaisie Brillante Sur les Motifs du Freischutz* op. 6 e successivamente altro ancora.

[31] *Cf. CFC* III, p. 87 (lettera del 18 ottobre 1841).

[32] Chopin scrive: «Masset [*socio di Troupenas*] conosceva l'esistenza del valzer per Pacini e sapeva che l'avevo promesso alla *Gazette*» (*ibid.*). Evidentemente Troupenas non aveva gradito la pubblicazione del *Valzer* op. 42, stampato da Pacini, che peraltro lo possedeva già dal 1838 (*cf.* Lenneberg, *op. cit.* p. 91).

in 300 franchi cadauna composizione, una per l'altra.[33] Insomma, Troupenas prese Chopin per il collo, perché era sicuro che il compositore avrebbe dovuto cedere; del resto, era già passato più di un anno dal buggeramento di Pleyel e di tempo non ve n'era più. Così Chopin cedette. Tuttavia, egli sostiene di aver avanzato durante la trattativa qualche eccezione:[34] è possibile, ma di certo non era in grado in quel momento di imporsi e, seppur Masset gli sentì dire qualcosa, non lo tenne nella ben che minima considerazione. In altre parole, fece orecchi da mercante.

Ben consapevole d'aver accettato un accordo vantaggioso solo per Troupenas, Chopin – questa è la nostra ricostruzione – cominciò a riflettere sul modo migliore per liberarsene. Nella notte tra il 9 e il 10 agosto avverte Fontana: «Le commissioni non sono ancora finite, perché adesso ti penderà sul capo l'affare Troupenas».[35] Che cosa intendeva dire? Alludeva solo ai soliti ruoli di fattorino, copista, correttore, fiduciario, ecc. ecc.? No, crediamo di no.

Alla fine di settembre, eccezionalmente, va a Parigi. Dalle lettere scritte dopo quella rapida puntata si evince che qualcosa è cambiato: l'affare Troupenas è trattato con minor ansietà e maggior disinvoltura. Chopin sembra preoccupato solo dell'aspetto formale, cioè di salvare la faccia. Sa già in cuor suo che romperà con Troupenas, ma, com'è nel suo carattere, vuole apparire impeccabilmente formale. Nella citata lettera del 18 ottobre confessa: «Se non gliene [*scil.* a Troupenas dei manoscritti] importa, (*entre nous*) ne sarò felice, perché Schlesinger li comprerà molto volentieri»; e poche righe dopo: «Non desidero che una cosa: uscire da questa situazione in modo pulito».

Che cosa? Schlesinger «comprerà molto volentieri» i manoscritti? L'"ebreo" aveva cambiato idea? Eh sì, Chopin sembra esserne certo! E da quando? La risposta è una sola: dal loro incontro a Parigi.

In realtà, Chopin, subito dopo le meschinità di Pleyel, aveva ben cercato di recuperare Schlesinger, ma senza riuscirvi. Il caso, però, sembrava venire in suo aiuto. Tra novembre e dicembre del 1839 firma due ricevute per due *Studi* che saranno pubblicati da Schlesinger nella *Méthode des Méthodes*.[36] Quando il vecchio maestro Elsner gli chiede di raccomandare a Schlesinger la pubblicazione di un suo *Oratorio*, Chopin si mostra sollecito e per di più difende la risposta negativa dell'editore: «Non farò commenti filosofici sugli ebrei, ma devo difenderlo un po', perché in verità le grandi composizioni come il vostro *Oratorium* costano care all'editore e sono invendibili [...]».[37] Infine, Chopin – è sempre la nostra ricostruzione – pensa ad uno stratagemma.

Un tempo, il cliente abituale di un negozio non pagava, come oggi, ogni volta, ma ad intervalli più o meno regolari, legati alla sua attività (una volta al mese o due/tre volte l'anno ecc.). Così faceva Chopin quando acquistava partiture o altro. Crediamo che, per smuovere Schlesinger, Chopin si proponesse di saldare il debito accumulato presso il negozio dell'editore barattando una composizione. Fatto sta che, rientrato a Nohant, scrive subito a Fontana: «Sono tornato qui ieri, giovedì. Ho scritto un *Preludio in do diesis minore* per *Schlesinger*, corto, come lo voleva. Siccome deve uscire con l'anno nuovo, come il *Beethoven* di *Mechetti*, [...]». Dunque, prima ancora di recarsi a Parigi, Chopin aveva già finito il *Prélude* op. 45; al suo ritorno, scrive d'averlo composto per Schlesinger, che lo voleva corto; sa anche che sarà pubblicato col nuovo anno. E non è tutto: ora che s'è accordato con l'editore francese, può proporre il *Preludio* anche a Mechetti: «[...] domani ti mando una lettera per Mechetti, in cui gli spiego che, se vuole qualcosa di

---

[33] «... (il prezzo dei miei *normali* manoscritti era di 300 franchi per lui)» (*cf. CFC* III, p. 87).

[34] *Cf. ibid.*: «[...] tanto più che gli ho detto, quando ci siamo intrattenuti per la prima volta, che potevano venir fuori cose che non avrei potuto dargli a quel prezzo».

[35] *Cf. CFC cit.* p. 63.

[36] *Cf. CFC* II, p. 374s.

[37] *Cf. CFC* III, p. 26, lettera del 24 luglio 1840.

breve, invece di quella *Mazurca* che voleva avere (e che è già vecchia), gli do per il suo *Album* questo *Preludio* (fresco) di giornata, che è ben modulato e posso spedire subito». Insomma, in un giorno salta fuori dal nulla un *Preludio*, con gli editori già scritti sul frontespizio!

L'umore di Chopin sembra migliore: ha riconquistato Schlesinger! Poco dopo, però, si rende conto d'essersi troppo esposto con Fontana e cerca di confondere un poco le acque. Il 7 ottobre egli manda un plico a Fontana contenente le lettere del 5 ottobre (*CFC* n. 430), del 6 ottobre (n. 431), del 7 ottobre (n. 432) e due copie del *Preludio*, una per Mechetti e una per Schlesinger. La lettera del 5 ottobre è per Schlesinger:

> «Fontana ha un *Preludio* per voi. Ve ne cedo la proprietà inglese (sempreché la vogliate) per cento franchi — infatti non voglio più avere a che fare con Wessel. Quanto alla proprietà francese, vi appartiene in cambio dell'azzeramento del mio conto presso di voi fino ad oggi, unitamente a un bell'esemplare del vostro *Keepsake*, che possa degnamente offrire alla principessa Tchernischeff, cui dedico il mio Preludio [...]»[38]

Schlesinger sapeva benissimo che Chopin aveva composto un *Preludio* per lui e s'erano già accordati su tutto: è pensabile che avessero già fissato la data di pubblicazione, ma non il compenso? No, non è verosimile. Tra le righe questa lettera conferma il sospetto che Fontana non doveva sapere nulla dello stratagemma messo in atto da Chopin, forse perché Fontana s'era in qualche modo invischiato con Troupenas, e Chopin l'aveva probabilmente intuito.[39] Di qui, quando nella lettera n. 431 Chopin scrive: «... se Schlesinger non è a casa, lasciagli la lettera ma non il manoscritto, prima che ti abbia confermato di accettare il *Preludio* a titolo di regolamento definitivo», vuole solo gettare un po' di fumo negli occhi di Fontana, che aveva bisogno di sentirsi considerato. Poi, nella lettera n. 432, Chopin ricorda all'amico: «Non dimenticare Troupenas: le nostre miserie hanno senza dubbio raggiunto lo zenit». Lo "zenit"? Forse il senso di quest'espressione fu diversamente interpretato da Fontana, ma con questa parola Chopin confermava che l'affare Troupenas era definitivamente risolto, e questo lo scriveva il 7 ottobre!

Di che cosa discussero Chopin e Schlesinger durante il loro incontro a Parigi?

Il viaggio a Parigi.

Anche il viaggio a Parigi costituisce un argomento-chiave ai fini di una corretta *recensio*. Dobbiamo necessariamente anticipare – ma ne tratteremo più sotto – che l'assenza del *pedale* in **F**1, cioè sulla copia di Fontana, ha spinto il sopra citato redattore del sito *CFEO* ad ipotizzare che il *pedale* fu aggiunto dall'autore sul manoscritto destinato a Machetti proprio durante la breve visita a Parigi:

> «Mentre era a Parigi, Chopin ebbe l'opportunità di rivedere il suo manoscritto. Pressato dal tempo e sapendo che gli sarebbe stato difficile partecipare alla preparazione dell'edizione austriaca, Chopin aggiunse il pedale solo sulla copia destinata a Vienna. Dando per scontato che in un secondo tempo avrebbe potuto fare gli stessi cambiamenti sulle bozze francesi, non chiese all'amico Fontana di inserire il pedale sulla copia data a Schlesinger. Tuttavia, quando giunse il momento di correggere le bozze francesi, Chopin trovò che l'eccessiva compressione degli spazi rendeva quasi impossibile aggiungere altre indicazioni nella maggior parte delle pagine».

Alla luce di quanto sopra mostrato – cioè, che Fontana vide il manoscritto solo quando glielo portò Chopin da Nohant – non è verosimile pensare che il compositore portasse con sé un manoscritto da Nohant, con l'intento di aggiungervi il *pedale* a Parigi. Si tratta di un'ipotesi

---

[38] Di qui, l'opinione diffusa che il *Preludio* sia stato pagato «only 100 francs», è errata (*cf.* Kallberg. *op. cit.* p. 209), poiché in realtà fu pagato 100 fr. + l'ammontare del debito accumulato da Chopin.

[39] *V.* n. 30.

insostenibile. Tuttavia, è nostro dovere esaminare ogni aspetto. A nostro parere, infatti, Chopin non avrebbe avuto il tempo di rivedere nessun manoscritto.

Sappiamo che il compositore giunse a Parigi sabato 25 settembre alle h 11.00. Lo comunica egli stesso alla Sand con un biglietto.[40] Sappiamo altresì che tornò a Nohant giovedì 30 settembre.[41] Fortunatamente una dettagliata descrizione dell'itinerario Parigi-Nohant contenuta nella lettera del 23 agosto 1841, con la quale George Sand cerca di convincere Delacroix a venire in campagna, consente di stabilire con esattezza quando Chopin ripartì da Parigi:[42]

> «[...] Spenderete 35 f. per venire e altrettanti per andarvene, il che non è rovinoso. Ecco il vostro itinerario — partire da Parigi con le Messaggerie reali rue N[otre]-D[ame] des Victoires alle 7 h di sera. La vettura è buona. Farete colazione a Orléans alle 6 del mattino. Cenerete a Vierzon alle 3 o alle 4 del pomeriggio. Ripartirete di lì un'ora dopo con un'altra vettura che è abbastanza buona e che ha anche uno scomparto chiuso (che vi è riservato se lo prenotate a Parigi fino a Châteauroux) e arrivate a Châteauroux alle 9 h di sera. Là troverete il mio cavallo ed il mio calesse con Maurice che vi porta a Nohant in 2 h ½ 3 h al massimo. Se siete stanco, dormite a Châteauroux in un albergo decisamente accettabile e ripartite con lo stesso cavallo e lo stesso Maurice all'ora che volete la mattina del giorno dopo. Inoltre c'è una vettura passabile con scomparto chiuso, che va da Châteauroux a Nohant e parte alle 6 h del mattino ed arriva alle 10 h alla mia porta.»

Dunque, il compositore ripartì per Nohant alle h 19.00 di martedì 28 settembre e, di conseguenza, ebbe a disposizione due giorni interi (domenica 26 e lunedì 27) e, più o meno, due mezze giornate (sabato pomeriggio e martedì fino al pomeriggio).

Che cosa fece Chopin durante la sua breve sosta?

1. Sabato 25 andò subito in rue Pigalle – lo dice lo stesso compositore –: a fare che? Chopin doveva pensare a come avrebbe sistemato lo studio, dove tenere le sue lezioni. Pignolo e pedante com'era, avrà considerato e riconsiderato ogni possibilità: qui voglio questo, là metterò quello, questo non deve stare qui ecc. ecc. Ciò non è una mera ipotesi, ma è confermato dalla Sand, che ottempera ad una sicura richiesta di Chopin, quando scrive a Pelletan:[43]

> «[...] Siccome Chopin deve dare le lezioni nel *salon*, non può mettere in mostra le nudità di Giorgione davanti alle sue caste miss. Fate dunque in modo, caro Pelletan, che con tutto il daffare che avremo all'arrivo non ci tocchi anche di spostare queste tele».

A parte il lato bigotto che emerge da una tale disposizione, possiamo supporre che tra una cosa e l'altra, con o senza la compagnia di Fontana, il pomeriggio passasse così.

2. È molto probabile che Chopin insieme con Fontana sia andato a visitare alcuni appartamenti, giusto per constatare quel che il mercato offriva in quel momento. Potremmo collocare una tale rassegna nella mattinata di martedì 28, giorno della partenza. Dopo aver pranzato ed essersi riposato, avrebbe dovuto preparare se stesso e i bagagli, per trovarsi in orario in rue N.-D. des Victoires.

3. Ma veniamo al vero motivo del viaggio a Parigi: l'incontro con Schlesinger. Chopin – è la nostra interpretazione dei documenti – aveva fatto di tutto (entro i limiti della forma, s'intende) per riconquistare l'editore e stava per riuscire nell'intento: mancava solo un chiaro accordo verbale, faccia a faccia. Chopin voleva avere conferma di poter puntare i piedi con Troupenas, per non trovarsi di nuovo nelle stesse condizioni in cui Pleyel l'aveva lasciato. Del resto, sia per Schlesinger che per Chopin non era una cosa nuova, perché in passato avevano già complottato insieme qualcosa di simile, quando s'erano accordati su come liberarsi di Farrenc.

---

[40] *Cf. CFC* III, p. 78: «Eccomi in rue Tronchet, arrivato senza fatica. Sono le undici. Me ne vado in rue Pigalle.»
[41] *Cf. ibid*. p. 79.
[42] *Cf.* G. Sand, *Correspondance*, éd. de G. Lubin, v, Paris (Garnier Frères) 1969, p. 405.
[43] *Cf. ibid*. p. 456.

Dunque i due si videro, si parlarono, si chiarirono, Schlesinger comprese, si accordarono. Tutto andò per il verso giusto. Chopin aveva ottenuto quello che voleva. Lo dimostra la citata lettera del 1° ottobre, da cui spunta, come dal nulla, una nuova composizione insieme con gli editori e la data di pubblicazione (*v. supra*).

4. Sappiamo per certo che, ovviamente dopo Schlesinger, Chopin volle incontrare anche Troupenas, vale a dire Masset. La cessione a Schlesinger del *Prélude* costituiva di fatto una violazione delle condizioni imposte da Troupenas e a suo tempo accettate da Chopin, il quale voleva in qualche modo giustificare la cosa di persona. Ma Masset non era disponibile (aveva già mangiato la foglia?), così Chopin incontrò la moglie. Nella lettera erroneamente datata 1° novembre 1841 egli scrive a Fontana:[44] «[...] Avevo parlato a Mme Masset del *Preludio* per l'*Album* di Schl[esinger] l'ultima volta [...]».

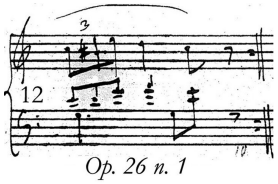
5. Inoltre, Chopin aveva altre incombenze. Secondo S. Delaigue-Moins Chopin «tratta con Buloz qualche ultimo affare per conto di George Sand»,[45] ma non documenta la sua affermazione. Chopin sbrigò sì alcuni affari per conto della Sand, non però con Buloz, bensì con Ajasson, un affittuario della Sand, il quale il 28 scrive da Parigi: «... Ho trovato il Sig. Chopin ben portante: sembra che l'aria di Nohant gli faccia bene».[46]

Ebbene, dopo tutto questo, secondo il redattore sopra citato Chopin avrebbe avuto il tempo di sedersi al pianoforte per aggiungere il *pedale* al manoscritto della *Polacca* per Mechetti. Francamente ci pare del tutto inverosimile.

Alla prima conlcusione cui eravamo giunti, che cioè **E** è un apografo di **F1** (*v. supra*), ora possiamo aggiungerne una seconda: Chopin non appose nessun pedale all'autografo per Mechetti.

Il manoscritto.

Il passo successivo è di verificare se la collazione consente di risalire alla struttura del manoscritto. Chopin, quando doveva preparare una bella copia, si metteva alla scrivania; era una incombenza, per la quale nutriva una forte avversione e, nonostante la pignoleria per alcuni dettagli, incorreva durante la copiatura in molti errori, anche grossolani. Limitandoci alle *Polacche*, ecco due esempi:



Op. 26 n. 1

Op. 61

Nel primo esempio, m. sin., l'autore scrive un *la* invece di *fa*, nel secondo, m. d., la prima nota dell'accordo è un *mi* invece di *re*.[47] Se tali solecismi non pongono alcun ostacolo all'editore, altri non vengono riconosciuti, cosicché si crea una falsa tradizione.[48]

---

[44] La data attribuita dalla *CFC* è senza alcun dubbio errata, poiché il 1° novembre Chopin – insieme con George Sand, Solange, Jean, un domestico, Pistolet et Jessy, i due cagnolini favoriti rispettivamente del compositore e della Sand – era in viaggio per rientrare a Parigi. La brigata, partita da Nohant il 31 ottobre, arrivò a Parigi il pomeriggio del 2 novembre e cenarono dai Viardot (*cf.* G. Sand, *op. cit.* p. 484s.). È vero che Chopin scrive: «La mia partenza è ritardata, non sarò a Parigi che il 6 o l'8», ma si sbagliava, così come si sbagliava quando aveva comunicato a Fontana che Maurice gli avrebbe portato «verso il 16 il manoscritto del *Concerto* e dei *Notturni*» (*cf. CFC* cit. p. 86). In questa sede non possiamo dilungarci sull'argomento, che richiede una trattazione a parte; possiamo solo dire che l'affermazione di Chopin è piuttosto sorprendente.

[45] *Cf.* S. Delaigue-Moins, *Chopin chez George Sand à Nohant*, Le Pin (Les Amis de Nohant) [4]1996, p. 64.

[46] *Cf.* G. Sand, *op. cit.* p. 428.

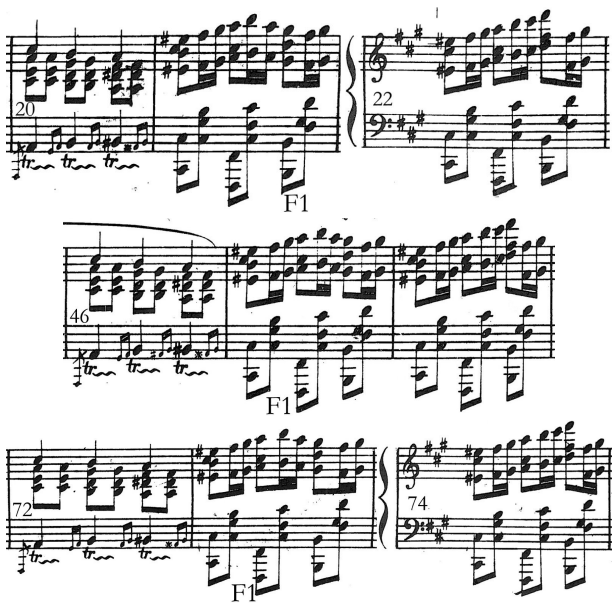
[47] Questo tipo d'errori fornisce due informazioni preziose: 1. le note scritte non stimolavano l'udito interno (l'opposto di Beethoven); 2. difficilmente Chopin poteva rendersi conto di questi suoi errori, a meno che non tornasse

Gli errori, quale che sia il copista, sono inevitabili. In filologia classica sono stati oggetto di studio e, quindi, classificati.[49] Non ci risulta che i musicologi, né tanto meno gli chopinologi, si siano mai dedicati agli errori dei copisti; anzi, la maggior parte di loro ignora persino l'esistenza del problema e di fronte ad errori ben noti in filologia classica giungono ad affermazioni tanto assurde da rasentare il ridicolo. Anche se gli errori di un copista di testi alfabetici sono diversi da quelli del copista di testi musciali, i meccanismi che li determinano sono i medesimi. Di più, la loro utilità per il filologo non è secondaria.

Per evitare di riscrivere misure, gruppi di misure o intere sezioni, Chopin ricorreva alla numerazione e persino alla doppia numerazione; un esempio emblematico è costituito dall'autografo della *Polacca* op. 26 n. 2.[50] Il manoscritto della *Polonaise in fa ♯ minore* non faceva di certo eccezione. Quindi procediamo col rilevare le misure simili:

18÷23 = 44÷49 = 70÷75,
43 = 69,
25÷26 = 51÷52 = 77÷78 = 284÷285,
35÷77 = 268÷310,
83÷84 = 85÷86.

Una prima chiara indicazione è fornita dalle miss. 20÷22 = 46÷48 = 72÷74 = 279÷281:[51]

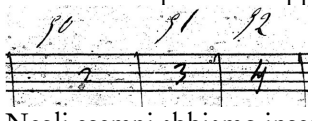


al pianoforte. Quanto agli accidenti il compositore ne tralasciava in gran numero e ne era consapevole: «Forse – scrive a Fontana – manca qualche bemolle e qualche diesis» (*cf. CFC* III, p. 91).

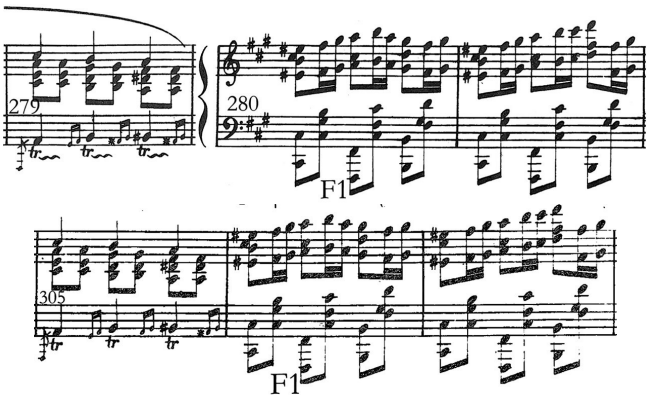
[48] Un caso emblematico è offerto dalla mis. 20 dell'op. 61, di cui abbiamo ampiamente trattato nella nostra edizione e di cui ancora parleremo.

[49] *Cf.* L. Havet, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, Paris (Hachette) 1911, in particolare *Quatrième section. Les hasards. La discontinuité de l'attention*, p. 128.

[50] Ecco un esempio tratto appunto dalla *Polonaise* op. 26 n. 2:



[51] Negli esempi abbiamo inserito, per evitare ogni confusione, i numeri delle misure.



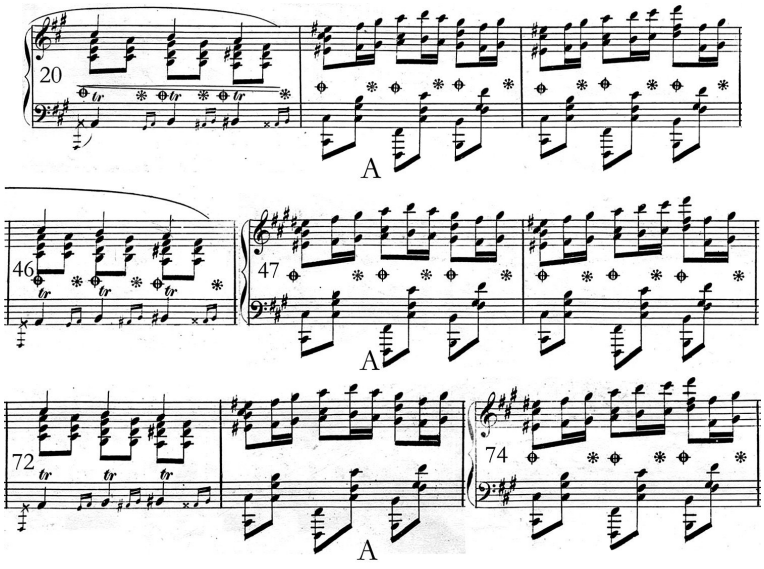
Si noterà che:

– le miss. 20, 72 e 305 non hanno legatura e la risoluzione del secondo trillo (*la*) non ha alterazioni, mentre le miss. 46 e 279 hanno una legatura ed il *la* è ♯;
– l'accordo iniziale delle miss. 22, 74 e 307 non ha la *settima*, mentre quello delle miss. 48 e 281 ripete l'accordo iniziale delle miss. 21, 47, 72, 280 e 306.

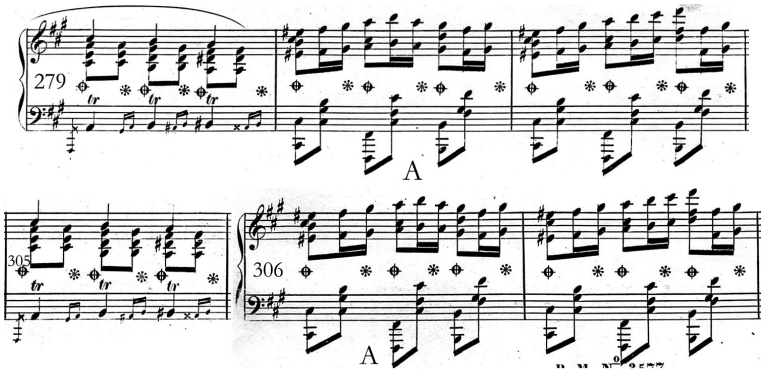
Pare superfluo precisare che sia la mancanza del ♯ sia l'aggiunta della *settima* sono evidenti errori di Chopin, il quale nel primo caso ha tralasciato l'alterazione, nel secondo, iniziando la mis. 48, ha sbadatamente ripetuto – e solo qui – l'accordo iniziale della misura precedente, incorrendo così in un tipico errore da copista.[52]

Non è necessaria la sfera di cristallo, ma basta il ragionamento, per affermare che la collazione interna di **F1** permette di concludere che le miss. 71÷75 erano sicuramente numerate e che verosimilmente lo erano anche le miss. 268÷310.

Quanto sopra dev'essere confermato da **A**. Confrontiamo, dunque, le medesime misure:



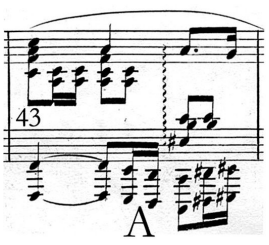
[52] Müllemann afferma nelle *Einzelbemerkungen* alle miss. «22, 48, 281, 308 sopra [*lege* 307]: 1° accordo in parte con, in parte senza *si*♮. Siccome la notazione, però, concorda sia in E_F ed E_D e, quindi, verosimilmente era la stessa anche in [A] e [AB], noi non la uniformiamo» (*cf. op. cit.* p. 23). Tale affermazione, piuttosto imbarazzante sotto l'aspetto logico, non solo rivela un certo disorientamento filologico, ma anche supponenza, poiché Müllemann, pur avendo verosimilmente consultato l'edizione nazionale polacca, si guarda bene dal citarla: «Il primo accordo – affermano Ekier e Kamiński – delle miss. 48 e 281 hanno quattro note nelle fonti (con un *si* aggiuntivo). Le seguenti osservazioni indicano che Chopin fece qui un errore: [...] — in [**A**] Chopin scrisse l'accordo di quattro note col *si* solo una volta nella mis. 48 etc.» (*cf.* Fr. Chopin, *Polonezy*, Kraków (PWM) 1995, *Source Commentary*, p. 11). Trascurare l'opinione altrui è un vezzo molto diffuso tra gli chopinologi.

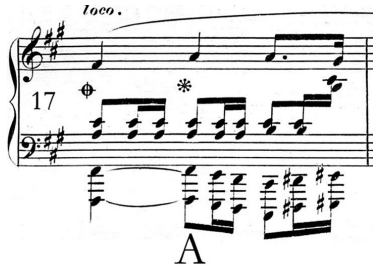


Ebbene, la prima cosa che notiamo, è la presenza del *pedale*, di cui non v'è traccia in **F1**; in secondo luogo, il *la* della risoluzine del secondo trillo è ♯ dappertutto, segno che il correttore è intervenuto. Vediamo, però, che l'accordo iniziale delle miss. 22, 74 e 307, non ha la *settima*, esattamente come in **F1**. Tuttavia nelle miss. 20, 72 e 305 rileviamo una discrepanza: infatti, mentre le miss. 72 e 305, come in **F1**, non hanno la legatura, la mis. 20 non solo ha una legatura, ma anche una forcella, e la notina d'appoggio del trillo iniziale è collegata alla nota principale con una piccola legatura; dettaglio che non è più riportato nelle miss. 46, 72, 279 e 305. Infine, le miss. 72÷73 stranamente non hanno il *pedale*.

La conclusione è la seguente: **A** testimonia un'antigrafo, ossia l'autografo di Chopin, identico nella struttura a quello usato per **F1**, ossia la copia di Fontana. Ma il rilievo più sorprendente è che **A** testimonia senza dubbio alcuno un invasivo intervento di un correttore pianista; lo assicura la mis. 20: la forcella, infatti, e la piccola legatura sono un'aggiunta sua, non di Chopin. Non solo, ma possiamo affermare che anche il *pedale* presente in **A**, e non in **F1**, nell'autografo non era indicato; ecco perché Fontana non poté copiarlo!

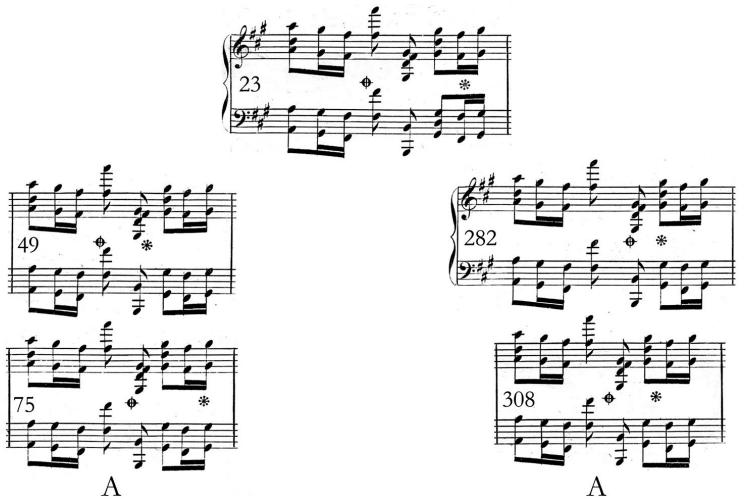
Abbiamo appena visto che le miss. 72÷73, sicuramente numerate (> 46÷47), non hanno il *pedale*: perché? La nostra ipotesi è che, oltre a molti altri dettagli, il *pedale* fu aggiunto sulle bozze di **A** da un correttore pianista, il quale ha seguito un criterio piuttosto meccanico: quando l'accordo della mano sinistra cambia, cambia anche il *pedale*. Il risultato è quello di una pedalizzazione piuttosto – non diremmo antipianistica, ma certamente – rozza e qua e là incerta. Ad es., nelle miss. 43, 69, 276 e 302 viene inserito l'*arpeggio* – peraltro non indicato da Chopin –, ma non il *pedale*, che invece con l'*arpeggio* diviene quasi necessario; così, mentre nell'analoga mis. 17 è indicato un *pedale* pressoché inutile (primo quarto), poiché la mano destra può tranquillamente legare, nelle miss. citate (terzo quarto) la mano è costretta a staccarsi:





È risaputo che l'uso del *pedale* è molto personale e varia a seconda delle capacità pianistiche e del gusto dell'esecutore. Ciò che a noi preme sottolineare è che il pedale in **A** lascia trapelare molti punti deboli, che non possiamo attribuire a Chopin.[53] Una conferma, a nostro giudizio, inconfutabile è data dalle miss. 23, 49, 75, 282, 308:

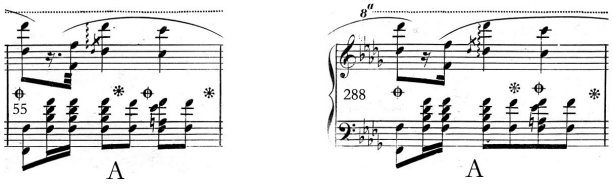
[53] L'uso indiscriminato del pedale, tanto diffuso tra gli interpreti di Chopin, è decisamente contraddetto dall'attento esame degli autografi.



Se si considera, ad es., che per effetto della doppia numerazione la mis. 308 copia la mis. 49, perché la mis. 75 era numerata, lo spostamento del punto d'attacco del *pedale* non ha alcuna giustificazione. Chiamare in causa la negligenza dell'incisore significherebbe negare l'evidenza.

A questo punto, però, una domanda s'impone: quale correttore avrebbe potuto intervenire con tanto arbitrio? Chi era? Il primo nome che viene alla mente è quello di Friederike Müller, ma dobbiamo subito scartarlo, perché Friederike Müller, che fu allieva di Chopin dall'inverno del 1839 alla primavera del 1841, per la venerazione ed il rispetto verso il Maestro non avrebbe mai osato tanto. L'anonimo correttore andrà cercato nella cerchia dei pianisti che Chopin frequentò durante il suo secondo soggiorno a Vienna. Tuttavia, essendo ben noti i rapporti di Friederike Müller col compositore polacco, non è improbabile che l'allieva di Chopin fosse stata consultata.[54] D'altro canto, la Müller prese lezioni proprio nell'arco di tempo in cui Chopin concepì e compose la *Polonaise in fa ♯ minore* e, quindi, il maestro avrebbe potuto suonargliene qualche stralcio. In ogni caso escludiamo che Fr. Müller abbia collaborato all'inserimento del *pedale*, per due ragioni: la prima, lo ripetiamo, è il rispetto per Chopin; la seconda, perché ella stessa nel suo *Diario* afferma che il Maestro «[...] era insolitamente severo riguardo all'abuso che si faceva del pedale [...]»,[55] mentre il correttore di **A** pare piuttosto *grossier*. Saremmo, invece, propensi ad attribuirle la diteggiatura – che Chopin non indicò sul manoscritto per Mechetti, dacché Fontana non la ricopiò – delle miss. 250÷251 (m. sin.), soprattutto perché è una diteggiatura che ben risponde ai principi chopiniani.

La sorprendente intraprendenza dell'anonimo correttore austriaco è confermata dalle miss. 55 e 288:



Siccome nell'autografo la mis. 288 rimandava alla mis. 55, non avremmo dovuto rilevare alcuna differenza. Ma durante la correzione delle bozze (lo deduciamo dal perfetto incolonnamento dell'ottava *fa-fa* con la semicroma della mano sin.) il correttore modificò la semicroma in biscroma e il conseguente allungamento della pausa. Il segno, invece, dell'*arpeggio* fu aggiunto

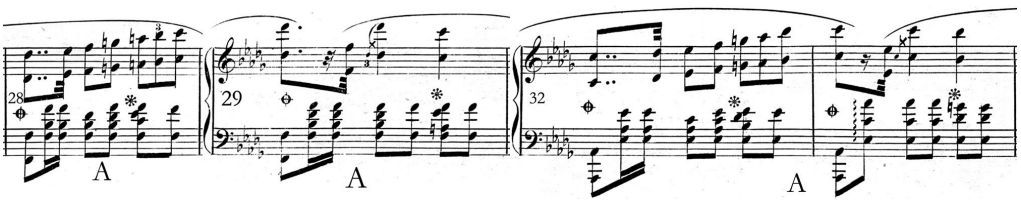
[54] È un peccato che nella lettera a Fontana del 13 settembre (*v. supra*) Chopin sia così conciso: che rapporto poteva esservi tra la Sig.na Müller e i manoscritti per Mechetti?

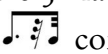
[55] *Cf.* nel sito "audacter.it" il testo di quanto resta di questo *Diario*.

sull'autografo, e l'incisore riportò nella mis. 288 solo quest'ultimo: ciò è provato dalla posizione della notina che nella mis. 55 si trova tra l'*arpeggio* e l'*ottava*, nella mis. 288 prima dell'*arpeggio*. Di tutto ciò sia in **F1** che in **F2** non v'è traccia.

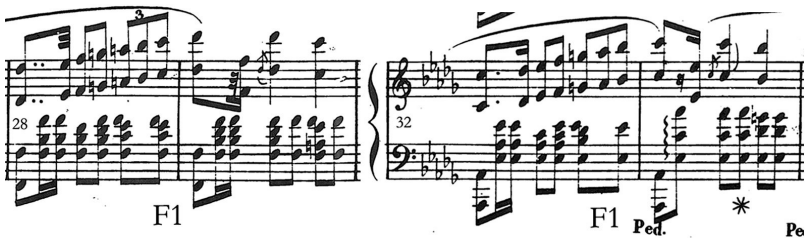
La conseguenza di un tale intrepido arbitrio è che ai fini della *recensio* il valore di **A** rispetto ad **F2** scade, poiché la collazione squaderna la sua poca affidabilità. Infatti, non tutti gli arbitrii del correttore austriaco sono facilmente individuabili come quello delle miss. 55 e 208.

Il filologo si vede dunque impegnato in una collazione lenta e complessa che non sempre dà risultati sodisfacenti. A riprova di quanto affermiamo, proponiamo un altro esempio, che riguarda le miss. 28÷29, 32÷33:

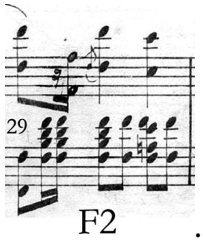


Notiamo che nelle miss. 28 e 32 la divisione del tempo è identica: . Quanto alle miss. 29 e 33, invece, abbiamo  contro , scrittura non isocrona. Per uniformare la mis. 33 alla mis. 29, dovremmo fare due correzioni: aggiungere un punto alla prima croma ed abbreviare la pausa; se, però, considerassimo solo la mis. 33, la correzione più naturale sarebbe quella di mutare la biscroma in semicroma. In altre parole, attribuire l'errore della mis. 33 all'incisore pare semplicistico.

Collazioniamo, dunque, le medesime misure in **F1**:



Per il momento, mettiamo da parte la mano sinistra. Il rigo superiore della mis. 28 corrisponde ad **A**, mentre nella mis. 29 la prima croma non ha il punto e, a dispetto della pausa, l'ottava *fa-fa* è una semicroma invece che una biscroma (oppure: è forse errata la pausa, che dovrebbe essere anziché ?). Di contro, il primo quarto della mis. 32 non corrisponde ad **A**, mentre quello della mis. 33, ove la divisione del tempo è corretta, l'ottava *mi-mi* è una semicroma, mentre in **A**, ove la divisione è scorretta, è una biscroma. La correzione in **F2** è sodisfacente solo in apparenza:

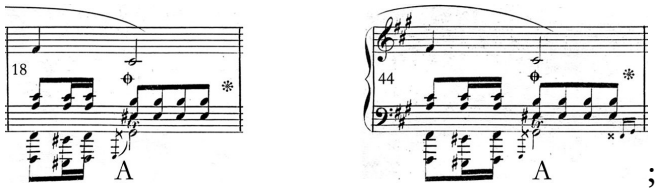


Se, infatti, osserviamo con attenzione l'incolonnamento delle biscrome della mano destra con le semicrome della mano sinistra, noteremo che in **A** le biscrome delle miss. 28, 29 e 32 sono lievemente sfalsate le une rispetto alle altre, proprio come in **F1**, ove però, eccettuata la mis. 28,

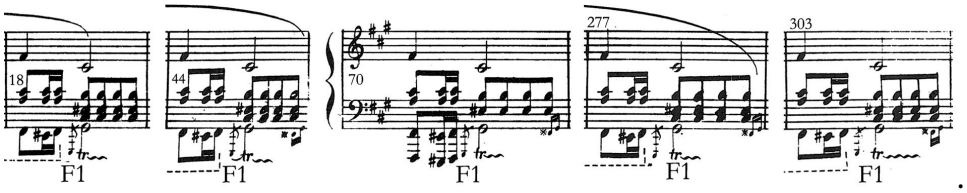
non dovrebbero esserlo. Ciò induce a ritenere che per entrambi gli incisori, austriaco e parigino, il primo quarto, mano d., delle miss. 28, 29 e 32 era rappresentato da e . In tal caso, l'errore nella mis. 33 di **A** sarebbe da attribuire all'incisore, mentre il testo di **F**1 sarebbe stato modificato da Chopin sulle bozze. L'aspetto non sodisfacente è che la dinamica dell'errore di **A** non risulta del tutto chiara, e la volontà del compositore di modificare l'agogica delle miss. 29, 32 e 33, ma non nella 28, è sostenuta dalla sola correzione della mis. 29 in **F**2, che non fu fatta da Chopin. Ma non è ancora tutto: resta il problema della m. sin. della mis. 28, ultima croma: in **A** è una semplice *ottava*, in **F**1 è ripetuto l'accordo precedente. Siccome in **F**1 non vi sono tracce di correzioni, dobbiamo dedurre che la semplice *ottava* divenne un accordo già sulla copia di Fontana, cioè Chopin rivide la copia di Fontana prima che fosse consegnata a Schlesinger. Curioso, ma meno decifrabile in mancanza dell'autografo, è l'incolonnamento delle due crome della m. sin. sotto la prima e terza croma delle terzine della m. destra,[56] che l'editore deve in ogni caso osservare. Un altro grave errore degli editori è quello di confondere il segno di *spezzato* (mis. 33, m.d.) col segno di *arpeggio* (m. sin.).[57]

La conclusione è che la collazione delle miss. 28-29-32-33 conferma che il testo di **A**, rappresentando una fase precedente, è superato dal testo di **F**1.[58]

Un ultimo esempio: collazionamo le miss. 18, 44, 70, 277 e 303. In **A** la mis. 18 differisce dalle sorelle gemelle non solo per una piccola legatura, ma altresì perché non è indicata la risoluzione del trillo:



F1, invece, conserva le tracce di quanto è accaduto:



Il primo dato evidente è che, come in **A**, il trillo della mis. 18 non ha risoluzione, quindi è questa la lezione che s'impone.[59] Il secondo dato è che la legatura conferma la numerazione delle miss. 303 > 70 (senza) e 277 > 44 (con). Terzo, e più importante, la mis. 70, rimasta allo stadio di **A**, non essendo stata copiata dalla mis. 303, certifica che Chopin, dopo aver rivisto la copia

[56] In Chopin una tale scrittura "elastica" non è infrequente (si veda l'autografo del *Nocturne* op. 48 n. 1): sul suo significato pianistico parleremo altrove.

[57] La totalità degli editori moderni, non avendone rilevata né tanto meno compresa la differenza, uniformano irresponsabilmente la grafia di Chopin, che ai due segni attribuisce un valore pianistico, cioè esecutivo, diverso.

[58] Anche in questo caso Müllemann (*op. cit.* p. 23) mostra poca dimestichezza non solo con la filologia ma financo con la semplice logica.

[59] Se un editore volesse integrare il trillo, deve indicarlo. Miracolosamente Ekier e Müllemann lo fanno, ma contro le convenzioni della filologia: il primo, infatti, usa le parentesi quadre, che in filologia indicano il testo da espungere, mentre Müllemann ricorre alle parentesi tonde, che in filologia non modificano mai il testo, bensì lo spiegano. Due studiosi, collaboratori di due importanti case editrici, che utilizzano segni contrari per significare la stessa cosa!

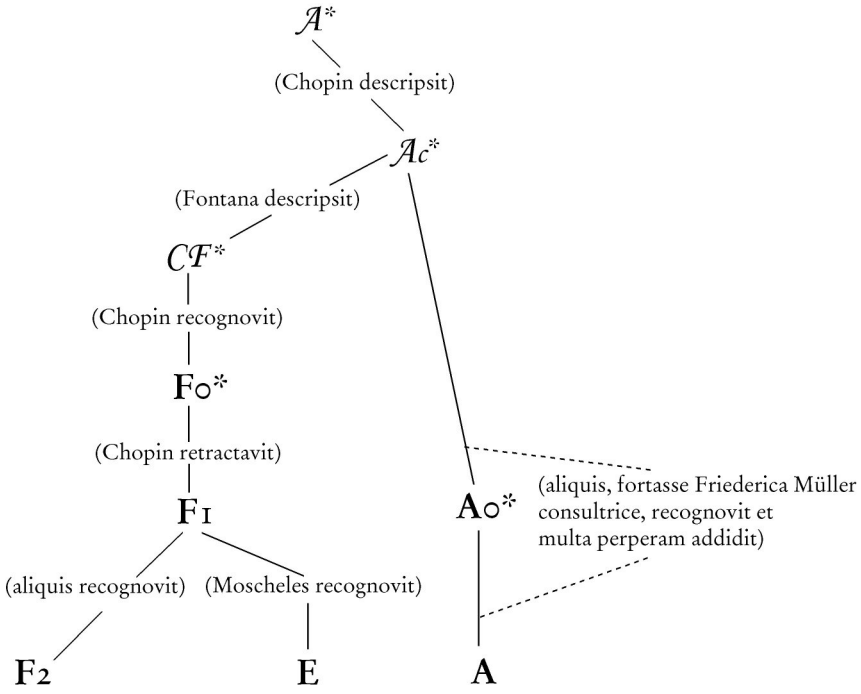
di Fontana (*v. supra*), lesse le bozze (**F**o*) di **F**1, ma non corresse **F**1. Se la modifica fosse stata fatta sulla copia di Fontana, la mis. 303 sarebbe identica alla mis. 70.

* * *

Infine, tutto concorda: i dati biografici, la corrispondenza e la collazione non solo non si contraddicono, bensì si sostengono a vicenda.

Riservandoci di completare la collazione nella nostra edizione definitiva, qui a noi basta avere sottolineato alcuni errori che impediscono una corretta *recensio* della *Polonaise in fa ♯ minore*, mettendo in guardia studenti e pianisti dall'usare edizioni fuorvianti. Ma, *non bos ad bovem collatus similis?*

Ecco lo *stemma*:[60]



Legenda:

*	fonte non disponibile;
𝒜*	l'antigrafo di 𝒜c*;
𝒜c*	copia di 𝒜* fatta da Chopin;
𝒞ℱ*	copia effettuata da Fontana;
Fo*	bozze di **F**1;
Ao*	bozze di **A**.

Franco Luigi Viero © luglio 2013

[60] *Stemma*, parola greca, o *conspectus*, parola latina, è il termine normalmente usato in filologia per indicare il grafico che illustra i rapporti di dipendenza delle fonti. Alcuni chopinologi lo chiamano impropriamente "scenario".

AVVISO NECESSARIO. — Oggi, 21 giugno 2013, pochi giorni dopo il caricamento del presente articolo, ci siamo accorti che dal sito CFEO sono stati cancellati i testi, da cui abbiamo tratto gli stralci da noi citati alle pp. 6 e 10 (v. supra).