FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI BERNA
ISTITUTO DI MUSICOLOGIA

Dissertazione di dottorato

La ricezione dell'opera russa tra Ottocento e Novecento in Francia e Italia

VINCENZINA C. OTTOMANO

source: https://doi.org/10.48549/2485 | downloaded: 11.7.2025

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern

Dieses Werk ist unter einem
Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5
Schweiz Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/ oder schicken Sie einen Brief an
Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz.
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/

Sie dürfen:

dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:

Namensnennung. Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).

Keine kommerzielle Nutzung. Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.

Keine Bearbeitung. Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de

Indice

Introduzione

Voci e Suoni dalla Russia: le prime rappresentazioni all'estero pag. 5

1. *Жизнь за Царя* e il primo immaginario sonoro della Russia
   - 1.1 *Una vita per lo Czar* a Milano » 15
   - 1.2 *La Vie pour le Tsar* chez le baron von Derwies » 52
   - 1.3 *La Vie pour le Tsar* musica per un'alleanza a Nice » 61
   - 1.4 *La Vie pour le Tsar* «moutarde après dîner» à Paris » 74

2. César Cui e il «*démi*- russo»
   - 2.1 *Le Prisonnier du Caucase* liberato a Liège » 93
   - 2.2 *Le Flibustier* «sans rien changer» a Parigi » 108

3. Pëtr Il'ič Čajkovskij e il «mezzo termine»
   - 3.1 *Evgenij Onegin* «sans aptitude dramatique» » 123
   - 3.2 *Per finire: pronunciate «Anièghin»* » 145

4. «Paris vaut bien une… *mise en scène*»: Djagilev e le stagioni russe
   - 4.1 *Cinq Concerts historiques russes* » 162
   - 4.2 *Intermezzo*: «Vers de nouveaux rivages!» à Paris et Moscou » 182
   - 4.3 *Boris Godunov*: «useful from the national point of view» à Paris » 196
   - 4.4 La *Saison Russe* allo Châtelet » 215

5. Modest Musorgskij e il «tremendamente russo»
   - 5.1 *Boris Godunov* ovvero dell'anarchismo meditato alla Scala » 234
   - 5.2 Epilogo oltre *Boris*: musica per un «accordo» a Racconigi » 253

Postludio

Que reste-t-il… » 263

Bibliografia » 276

Alla Uetliberg
vetta di ambizioni,
promessa di riuscita

Introduzione

Voci e Suoni dalla Russia: le prime rappresentazioni all'estero

Indagare i fenomeni della ricezione musicale significa addentrasi in un complesso codice di comunicazione che pone l'uno di fronte all'altro due possibili interlocutori, legati da un certo numero di "nessi di eventi" e accomunati da uno o più "orizzonti d'attesa".[1] Come attestato dalle teorie di Hans Robert Jauss e della cosiddetta "Scuola di Costanza", ma anche delle più recenti riflessioni sullo specifico musicale, un lavoro che si prefigge di affrontare il tema «ricezione» è chiamato a decifrare una dimensione sintattica dell'evento – ossia l'insieme delle sue funzioni – e a riordinare così i possibili «significati», per ricostruire una dimensione semantica capace di restituire e rendere intellegibile il fenomeno nel suo complesso.[2]

Nel nostro caso, siamo di fronte a due universi, quello occidentale e quello russo, che tra Ottocento e Novecento entrano in contatto tra loro in una nuova e riformulata dimensione. Questi due "comunicatori", però, non sono estranei, anzi vivono di una conoscenza di lunga data, fatta di esperienze che, nell'ambito musicale, li hanno reciprocamente coinvolti. Ma la ricezione che interessava i paesi occidentali e la Russia fino alla seconda metà del XIX secolo rappresentava un modello completamente capovolto rispetto a quello che proponiamo nel nostro lavoro: in un equilibrio di forze tra recepito e "soggetto" che recepisce, la Russia, almeno fino al 1870, giocava un ruolo subalterno; nell'esempio comunicativo, cioè, "si sottoponeva" letteralmente a un'esperienza di fruizione *univoca* del prodotto musicale estero.

La politica di *auto-colonialismo* culturale dei secoli XVII-XVIII, che aveva significato una vera e propria importazione di artisti, *troupes* operistiche e repertorio da mettere in scena a Mosca e San Pietroburgo, aveva di fatto inibito lo sviluppo di una tradizione

[1] Si veda HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

[2] Si legga l'Introduzione a *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda, Torino, EDT, 1989, pp. 1-35.

operistica autoctona ma anche incrementato la costruzione di tutta un'immagine della Russia all'estero che la dipingeva con le tinte di barbarismo e inciviltà.

Questo stereotipo di «nazione incolta» continuò anche quando i primi tentativi di stimolare la produzione musicale locale implicarono la formazione all'estero dei compositori: la tradizione del *tour* europeo che in Russia fu inaugurata da compositori quali Dmitrij Bortnjanskij e Maksim Berezovkij – inviati direttamente dall'imperatrice Caterina II a "studiare" in Italia – e continuata fino a Glinka che frequenta le lezioni di Francesco Basily in Italia e di Siegfried Dehn in Germania, contribuì ad alimentare l'immaginario di una nazione «senza musica».[3] Certo, era assolutamente naturale che la mancanza di un solido repertorio operistico implicasse molto spesso la rivisitazione di stilemi, formule e convenzioni di tradizioni appartenenti all'Italia alla Francia o in qualche caso anche alla Germania.

Ma questa standardizzazione dell'universo musicale russo perdurò anche al di là dei limiti cronologici imposti dall'avvento di Glinka, Dargomyžskij e poi della «Mogučaja kučka», impedendo molto spesso di riconsiderare e riconoscere all'opera russa la sua giusta dignità di opera d'arte.

Questa valutazione, trasformatasi ormai in pregiudizio, si perpetuava anche a causa delle particolari condizioni del sistema produttivo operistico in Russia che ancora fino alla destituzione dello zar Nikolaj II continuava nella tradizione di sostenere *troupes* italiane stabili, che molto spesso rappresentavano le stesse opere di compositori autoctoni in traduzione italiana. In un certo senso, quindi, perdurava l'idea che nonostante la profonda rivoluzione musicale di metà Ottocento, la Russia fosse comunque impreparata e non all'altezza di entrare a far parte di quella triade storica che vedeva Italia, Francia e Germania concorrenti sul terreno dell'opera lirica.

La cecità intellettuale che colpiva l'Occidente dovette fare i conti con le accelerazioni del *fin de siècle* e con il bilancio non sempre positivo di un secolo, l'Ottocento, vissuto all'ombra di rivoluzioni, aspirazioni nazionali e aneliti unitari.

[3] Sul complesso problema della storiografia musicale della Russia pre-Glinka si veda: BORIS V. ASAF'EV, *Russian music from the beginning of the nineteenth century*, Published for American Council of Learned Societies, 1953; DOROTHEA REDEPENNING, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, 2 voll., Laaber 2008; MARINA RITZAREV, *Eighteenth-century Russian music*, Ashgate Pub. Company, 2006 e ANNA GIUST, *"Ivan Susanin" di Catterino Cavos*, Torino, EDT, 2011.

Uno degli aspetti più interessanti del panorama che si è delineato attraverso la nostra ricerca è la constatazione che l'avvento delle prime rappresentazioni all'estero di opere russe si verifichi proprio al tramonto di quel complesso di eventi che per tutto il XIX secolo avevano interessato la formazione degli stati nazionali.
L'incontro con la «scuola nazionale» russa, cioè non ha luogo in modo *sincrono* rispetto al fenomeno generale di rafforzamento del concetto di identità che investe storicamente anche l'Europa.[4]

In questo senso, l'interesse per la dimensione musicale russa arriva alla fine di un lungo processo di stabilizzazione culturale e politica di stati come Francia e Italia che, nonostante *ufficialmente* sembravano aver risolto il lungo percorso della costruzione di una solidità nazionale – si pensi all'Unità d'Italia e all'avvento della III Repubblica francese – avevano ancora bisogno di conferme e di proiettare la nuova inquietudine su un modello di nazionalismo, quello russo, fortemente connotato.

Un giovane stato come l'Italia, che tradizionalmente non aveva avuto nessun bisogno di stringersi attorno alla definizione di «opera nazionale», sul finire dell'Ottocento, dilaniato dalla necessità di unire un paese, fatto sulla carta, ma profondamente disgiunto sul piano sociale e culturale, incominciava a interrogarsi sulla opportunità di una rinascita musicale, legata a una costruzione «primigenia» di identità italica. D'altra parte, anche l'esperienza francese, scioccata e tenuta sotto scacco dalla pesante sconfitta subita alla fine della guerra franco-prussiana del 1870-1871, interpretava la nuova politica interna, così come quella estera, nel segno di un protezionismo tutto teso all'orgoglio nazionale e di tensione revanscista contro la Germania.[5]

Su questo sfondo storico-politico di fine secolo, da un punto di vista spiccatamente musicale, diventava sempre più chiaro che il vero "nemico", capace di destabilizzare

[4] Sul nazionalismo musicale, in particolare: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende* a cura di Helga de la Motte-Haber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991; CARL DAHLHAUS, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, in *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, vol. VI, Laaber, 2003, pp. 474-489; DOROTHEA REDEPENNING, »*...unter Blumen eingesenkte Kanonen...«. Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert*, in *Das andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Frankfurt am Main/Bern, 1998, pp. 225-245.

[5] Si legga per un approfondimento: *Europe and its other: essays on interperception and identity*, a cura di Paul Gifford and Tessa Hauswedell, Oxford: P. Lang, 2010; *Nazioni, nazionalità, stati nazionali nell'Ottocento europeo: atti del LXI Congresso di storia del Risorgimento italiano*, a cura di Umberto Levra, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2004; FRANCO GAETA, *Il nazionalismo italiano*, Bari, Laterza, 1981.

questo progetto ideale di riparazione identitaria, fosse rappresentato da un modello, quello tedesco, che al contrario si percepiva come forte, compatto e influente. Così, una strada per arginare la "corruzione" del dramma di Wagner, che da più fronti seduceva critici e compositori sia in Italia che in Francia, era individuata in un avvicinamento allo sconosciuto universo operistico russo: nella discussione sull'opera straniera, quella della Russia fu individuata come possibile *alternativa* da opporre al crescente interesse che anche le programmazioni teatrali incominciavano a dimostrare per le opere wagneriane.[6]

Inoltre, la maggiore fluidità delle comunicazioni – data da uno sviluppo vertiginoso della tecnica, in questi anni votati al *progresso* – dava la possibilità di unire culture anche lontanissime tra loro e diventò catalizzatore nella trasmissione e diffusione delle musiche di paesi di tutto il mondo.

Un ruolo centrale in questo senso è rappresentato dalle *Esposizioni Universali*, specialmente quelle del 1889 e del 1900, punti di incontro di popoli, di civiltà e di culture musicali estremamente eterogenee.[7] Se fu proprio in occasione delle dimostrazioni nei grandi padiglioni espositivi che l'occidente entrò in contatto, e fu profondamente influenzato, da nuovi stimoli sonori provenienti dall'estremo oriente e, nel 1900, anche dalle colonie d'Africa, dobbiamo ridimensionare l'importanza di questi avvenimenti relativamente alla musica e più nello specifico all'opera russa: ciò potrebbe rappresentare un paradosso, ma la realtà è che i concerti dedicati al repertorio della Russia contemporanea rappresentarono sì, un saggio di cultura musicale, ma che soprattutto nella Parigi *fin de siècle* questo assortimento era già pienamente inserito nei programmi di istituzioni come i *Concerts Pasdeloup* o quelli allo Châtelet.[8]

Semmai, in un certo senso, le *Expositions* servirono ad acuire proprio quello stereotipo di *esotismo*, in cui per larghi tratti fu fatta rientrare anche la Russia, favorendo una

[6] Per una ricostruzione del contesto musicale italiano e francese fin de siécle si veda: *French music, culture, and national identity, 1870-1939*, a cura di Barbara L. Kelly, Rochester, University of Rochester Press, 2008; *Music, theater, and cultural transfer: Paris, 1830-1914*, a cura di Annegret Fauser e Mark Everist, Chicago, The University of Chicago Press, 2009; ELAINE BRODY, *Paris: the musical kaleidoscope, 1870-1925*, New York, George Braziller, 1987; ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992; ALBERTO MARIO BANTI, *Il risorgimento italiano*, Bari, Laterza, 2011[7]; *Cultura italiana tra '800 e '900 e le origini del nazionalismo*, a cura di Giovanni Busino, Firenze, Olschki, 1981; *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, a cura di Lorenza Guiot, Jürgen Maehder, Sonzogno, 1998.

[7] *Exotiques expositions. Les Expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, a cura di Christiane Demeulenaere-Douyère, Paris, Somogy, 2010.

[8] Si veda in proposito Cap 3.1.

ricezione per così dire *museale* della musica straniera: ascoltata con sospetto, come oggetto etnologico e non come parametro di reciprocità artistica.

Le condizioni di questo concetto mutarono in Francia con molta più rapidità rispetto all'Italia: complici eventi politici che destinarono a capovolgere le sorti delle predilezioni francesi, il corso della ricezione cambiò completamente di segno, e quello che fino agli anni novanta dell'Ottocento era esperito in *negativo*, si tramutò improvvisamente in ottimismo forzato. L'Alleanza franco-russa del 1891, quindi, sarà il vero effetto scatenante che darà il via al massiccio incremento di rappresentazioni operistiche russe sui palcoscenici francesi: da La *Vie pour le Czar* fino a *Boris Godunov*, è possibile tracciare una linea continua che segue sempre in parallelo gli eventi politici che accompagneranno Francia e Russia fino all'avvento del primo conflitto mondiale.

L'Italia, al contrario dovrà aspettare il 1900 per una piena comprensione del mondo operistico russo che parteciperà alle più innovative programmazioni teatrali – in centri importanti, come Milano, così come in teatri di provincia – ma soprattutto prenderà parte a quel discorso sull'urgenza di un nazionalismo musicale in anni di crisi, non solo del *melodramma* ma di una politica che a grandi passi si avviava verso agli anni bui del ventennio fascista.

Prendendo spunto dal revisionismo che l'opera russa e in particolare Musorgskij subirono in Italia all'inizio del Novecento è utile anche un'apertura sul significato che le prime messe in scena operistiche di autori come Glinka, Cui, Čajkovskij e Musorgskij significarono nell'ottica *opposta*, quella del governo centrale della Russia zarista.

Se in un primo momento ci fu scarsa attenzione a un movimento all'estero della musica nazionale – probabilmente perché prodotto ritenuto già poco interessante e commerciabile in patria – la presa di coscienza che, a poco a poco, proprio il mercato dell'opera potesse rappresentare un viatico di sponsorizzazione della Russia come potere imperiale e imperialistico, stimolò l'interesse governativo che attuò una politica di *esportazione* e consolidazione di un modello nazionalistico russo proprio quando si incominciava a intravedere una certa fragilità delle storiche istituzioni politiche del paese. Da questa considerazione, è facile comprendere il mutamento dei mezzi di produzione dell'opera russa all'estero che con l'avvento di Djagilev sulle scene internazionali e i forti sovvenzionamenti imperiali avranno un carattere sempre più sistematico, pianificato e quindi capace di lasciare un'impronta profonda nella cultura dei paesi ospiti.

Un esempio dell'efficacia del modello russo che non solo è progettato ma anche recepito nel segno di esportazione e diffusione di un pensiero programmatico è dato proprio da quelle correnti più tardive di nazionalismo musicale che si manifestarono in alcuni paesi europei: si pensi al precursore dell'opera nazionale spagnola Felipe Pedrell che ispirò il suo pensiero musicale anche attraverso una fitta corrispondenza sul tema con il compositore César Cui.[9] Una connessione strettissima tra Spagna e Russia che non sfuggì ad Albert Soubies nel suo saggio *Musique russe et musique espagnole* che rivela, insieme agli ormai consueti *clichés*, non pochi spunti per una piena comprensione dell'effetto dilagante che l'opera russa ebbe sui germi nazionalistici che esistevano ancora – e che saranno successivamente degenerati – nelle nazioni europee.[10]

Un ulteriore conferma, ci è data dal movimento musicale bretone che proprio come reazione all'acuirsi dei tratti sciovinisti della Francia musicale in opposizione alla nemica Germania, rivendicò la propria identità con un ritorno alle origini del folklore, dei modi ecclesiastici, di melodie originali della Bretagna. Compositori come Louis Aubert, Charles-Augustin Collin, Maurice Duhamel, Paul Ladmirault, Paul Le Flem, Paul Martineau, Joseph-Guy Ropartz, and Louis Vuillemin – che programmaticamente si facevano chiamare *Les Huit* – si unirono nel 1910 nell'*Association des compositeurs bretons* e dichiararono esplicitamente la loro ispirazione al modello russo e al nazionalismo del «gruppo dei cinque»; una piena assimilazione che nel 1928 sfocerà nel manifesto pubblicato sulla rivista «Kornog» e intitolato significativamente *L'Exemple des "Cinq" Russes*.[11]

A ben vedere, questo tipo di ricezione che si inseriva in un nuovo contesto di nazionalismo non era molto diversa da quella dell'Italia di Bastianelli, Malipiero, Renzo Bossi, Pizzetti e Respighi, che nel tentativo di rinnovare l'attaccamento alle radici e alle origini nazionali della loro musica, faranno stampare il manifesto dei *cinque* associando la loro adesione agli ideali della «scuola nazionale russa», unita però all'utopia di un nuovo

---

[9] In proposito: HIGINIO ANGLES, *Relations épistolaires entre César Cui et Philippe Pedrell***,** in «Fontes Artis Musicae», vol. XIII, 1966, pp.15-21.

[10] ALBERT SOUBIES, *Musique russe et musique espagnole*, Paris, Fischbacher, 1894.

[11] PAUL LADMIRAULT, *L'Exemple des "Cinq" Russes*, in «Kornog», vol. I, 1928, p. 16-20; per una trattazione più generale sul nazionalismo bretone si veda: BECKER ROLAND E LAURE LE GURUN, *La Musique bretonne*, Spezet, Breizh, 1994; PAUL ANDRÉ BEMPÉCHAT, *The Breton Compositions of Jean Cras*, in «Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium», vol. 23, 2003, pp. 21-39 e, dello stesso autore, *Allons enfants de *quelle* patrie? Breton Nationalism and the French Impressionist Aesthetic*, Harvard University, Center for European Studies Working Paper Series #106. Diponibile all'indirizzo: http://www.ces.fas.harvard.edu/publications/docs/pdfs/bempechat.pdf

risorgimento.[12] Un nuovo modello di assimilazione culturale, quest'ultimo, destinato a essere integrato e auto-distrutto nelle follie dei totalitarismi.

***

Nell'orizzonte di questo studio si è cercato di colmare una lacuna della storiografia musicale che non ha mai affrontato sistematicamente e, ancora meno, si è preoccupata di prendere conoscenza delle problematiche riguardanti la ricezione dell'opera russa in Occidente.[13] Alcuni accenni si possono ritrovare in singoli capitoli di monografie o in saggi, che però non tentano di aprire la prospettiva critica a un universo di relazioni politiche, culturali, compositive che attraversano la storia e, in particolare, la storia della musica tra Ottocento e Novecento.

Proprio la mancanza di studi critici e l'enorme ambito di ricerca, che comprendeva un discorso sull'avvento della musica russa sui palcoscenici occidentali, ha scaturito la doverosa scelta di restringere il campo d'interesse a due sole nazioni, la Francia e l'Italia, che si sono rivelate affini nelle modalità di sviluppo delle tematiche e che quindi permettevano una focalizzazione più precisa senza rischi di inopportune divagazioni.

La decisione, inoltre, di racchiudere questa riflessione in un arco temporale che va dal 1874, anno della prima messa in scena a Milano di *Žizn' za Carja* e il 1909, data che segna l'apparizione di *Boris Godunov* alla Scala e la prima stagione di Djagilev allo Châtelet, rispecchia la prospettiva critica del lavoro che intende affrontare il primo segmento della ricezione, lasciando fuori la discussione del ruolo dell'opera russa durante i fascismi, problematica che viene dai noi affrontata nei suoi prodromi ma che meriterebbe nella sua pienezza e sostanza una monografia a parte.

Uno spazio considerevole è stato dato all'inquadramento storico e alle ripercussioni e reciproche influenze su determinate scelte nelle programmazioni musicali, così come nel condizionamento dei repertori.

---

[12] GIANNOTTO BASTIANELLI, *Per un nuovo risorgimento*, in «Le cronache letterarie», vol. I, 1911, p. 12-23. In proposito, si veda anche la prefazione di Marcello De Angelis a *Gli scherzi di Saturno: carteggio 1907-1927*, LIM, 1991 e *Musica italiana del primo Novecento: la «Generazione dell'80»*, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, L. S. Olschki, 1981, p. 272 e ss.

[13] Una tesi dottorale sulla ricezione della musica russa in Inghilterra è apparsa presso l'università di Birmingham: GARETH JAMES THOMAS, *The impact of Russian music in England 1893-1929*, Ph. D. thesis, University of Birmingham, disponibile all'indirizzo:
http://etheses.bham.ac.uk/260/1/Thomas05PhD_A1a.pdf

Per i motivi finora elencati, grossa parte della ricerca è stata svolta attraverso una capillare indagine d'archivio e uno spoglio sistematico dei periodici d'epoca che non di rado ha prodotto risultati originali ed entusiasmanti che ci hanno portato a suddividere il lavoro in capitoli dedicati a quattro compositori rappresentativi: Glinka, Cui, Čajkovskij, Musorgkij e, infine, il penultimo alla singolare figura di Djagilev come chiave di volta nell'esperienza della ricezione all'estero.

La sorpresa di trovare che questo tipo di ricerca fosse stata pressoché trascurata dalla letteratura critica, ci ha fatto propendere per un approfondimento di tematiche legate al complesso sviluppo sociale e del pensiero occidentale tra i due secoli. Questo non significa che la riflessione non abbia coinvolto meccanismi di ricezione nell'ambito della creazione artistica – e infatti saranno numerose le occasioni dove si accennerà a influenze precise della musica russa su compositori "occidentali". Riguardo alla lacuna enorme di un panorama degli eventi musicali abbiamo creduto importante, però, dare una certa preferenza alla ricezione "contestuale" e "funzionale" della vita musicale: mecenatismo, politica estera e interna dei Paesi coinvolti, nonché cultura in funzione diplomatica, saranno le costanti che accompagneranno il lettore in questo, lasciatemelo dire, meraviglioso viaggio.

***

L'avventura del mio dottorato è incominciata sulle strade della Val Camonica quando una telefonata ha trasformato un tranquillo finesettimana tra amiche in un momento decisivo per la mia vita. Forse il destino, forse l'attrazione degli opposti – per una che nata sotto il sole dello Jonio preferì le nebbie cremonesi (!) – l'avventura continuò sulle esotiche montagne svizzere, simbolo di una terra in cui ho trascorso tre splendidi anni.

Non è facile raccontare cosa ha significato nella mia crescita di studiosa il percorso fatto all'Università di Berna: il mio primo ringraziamento va al Prof. Dr. Anselm Gerhard che ha ispirato, sostenuto e guidato con passione questa ricerca aiutandomi non solo nel cammino scientifico ma soprattutto in quello umano. Alla mia relatrice Prof. Dr. Cristina Urchueguía il più profondo grazie per aver accettato l'incarico e per aver stimolato le mie riflessioni mettendomi a disposizione preziosi materiali sui i rapporti tra Spagna e Russia.

All'Institut für Musikwissenschaft, dove oltre alla scienza non si dimentica mai la familiarità dei rapporti, va la mia gratitudine per avermi accolta e fatta sentire a casa anche quando le difficoltà di un paese e di una lingua straniera sembravano insormontabili.

Diverse sono le istituzioni e le persone che hanno agevolato questa ricerca, in primis lo SNF (e i gentili contribuenti!) che ha finanziato l'intero percorso di studio e ancora la gentilezza, pazienza e disponibilità del CIRPEM di Parma, dell'Emeroteca Santa Teresa di Milano serenità. Un grazie è doveroso al Prof. Bartolo Gariglio per averci fatto dono di due volumi sulla storia di Racconigi.

La mia più grande gratitudine è per coloro che mi hanno accompagnato in questi anni e hanno condiviso con me momenti di gioia, entusiasmo, difficoltà, piccole disperazioni quotidiane e malumori: " ai Binder", Anna, Hannes e Dorothea e all'acquisito Michelino, le prime persone che mi hanno aperto il loro cuore, aiutandomi agli inizi del mio soggiorno zurighese; alle amiche di una vita, piccoli angeli custodi, Stefania, Anara, Chiara, Anna e Rosa, senza il loro impegno nello starmi vicino con un pensiero, una parola, un silenzio, non sarei riuscita ad andare sempre avanti. Un grazie per la comprensione, in questi mesi caotici, va anche a Kristin che ha tollerato i "disordini" vari della nostra casetta zurighese.

Alla scoperta del piacere di *correre* che ha aiutato a contenere paure, ansie e a formulare pensieri inaspettati devo gran parte dei "nervi saldi" mantenuti fino alla fine.

Questo lavoro non sarebbe nato senza l'amore delle persone a me più care: alla mia famiglia e a Giuseppe sono debitrice di tutto l'universo di emozioni che ha accompagnato l'intero cammino.

Capitolo primo

Жизнь за Царя e il primo immaginario sonoro della Russia

1.1 *La Vita per lo Czar* a Milano

La primavera del 1874 annunciava importanti novità nella stagione musicale milanese. Mentre la città salutava con tutti gli onori la prima visita di Johann Strauss - che oltre agli applausi e ai *bis*, registrava incassi da record –[1] la maggior parte dei critici aspettava con grande trepidazione la prima esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi, nel primo anniversario dalla morte di Alessandro Manzoni, in programma il 22 maggio alla Chiesa di San Marco.

Anche l'attesa di un altro evento, previsto per lo stesso mese, riempiva le colonne dei giornali nazionali: la prima rappresentazione italiana di *La Vita per lo Czar* di Michail Glinka, infatti, faceva parlare di sé in ogni angolo di Milano con articoli preventivi, appendici e lunghi panegirici ricchi di aspettative.[2]

Certo, l'entusiasmo per un simile avvenimento era ben giustificato, basti pensare che si trattava non solo di una *première* italiana, ma addirittura della primissima volta che un'opera russa varcava ufficialmente la frontiera e si apriva alle scene straniere.

[1] Non senza un pizzico di ironia alcune riviste riportano il conto esatto di ogni incasso dei concerti di Johann Strauss in tournée in Italia. cfr. «Il Trovatore», anno XXI, n. 19, 10 maggio 1874, p. 2 e «L'Illustrazione Universale», vol. I, n. 26, 31 maggio 1874, pp. 203-204.

[2] Sempre «L'Illustrazione Universale» dedica un intero articolo alle importanti iniziative della stagione musicale milanese intitolandolo: «Strauss, Glinka, Verdi». Interessante notare come nell'introduzione al testo si sottolinei il fermento intorno ai tre compositori addirittura facendoli rientrare in questioni di politica in Parlamento: «in Italia, da una ventina di giorni, la musica è l'argomento prevalente. Alla politica ed ai pettegolezzi cittadini pochi ci abbadano, se non hanno una qualche relazione con Strauss, con Glinka o con Verdi: è probabile che nella votazione intorno alla legge sugli atti non registrati qualche palla nera sia caduta per distrazione mentre il deputato pensava alla polka *Bavardage*, o rimpiangeva di non essere a Milano ad udire la Messa per Manzoni», *Ibid*., p. 203.

Inoltre, non bisogna trascurare le particolari condizioni storico-culturali in cui versavano i teatri italiani intorno agli anni settanta del secolo e le inquietudini della critica che proprio in quegli anni faceva i conti con una costante alternanza di giudizio nei confronti del melodramma straniero.[3]

Le rappresentazioni del *Lohengrin* di Wagner, avvenute meno di tre anni prima al Comunale di Bologna, avevano aperto la strada a una riflessione estetica sulla necessità di 'apertura dei confini nazionali' ma allo stesso tempo avevano inasprito le rivalità già esistenti tra la 'provinciale' città petroniana e Milano, che ancora pretendeva d'essere capitale indiscussa della cultura italiana.

Le conseguenze immediate del successo bolognese di Wagner generarono una chiusura ancora più netta dell'ambiente meneghino a qualsiasi influenza d'oltralpe. «Salvaguardare la tradizione italiana» fu l'arma di difesa e il vero e proprio veto che adottò la roccaforte scaligera e segnò il solenne fiasco dello stesso *Lohengrin* il 20 marzo 1873.

Se con la sconfitta di *Lohengrin* alla Scala la «questione wagneriana» a Milano subiva una battuta d'arresto di circa quindici anni,[4] si può facilmente immaginare quale clima di pregiudizio e sospetto regnasse all'annuncio della messa in scena di *La Vita per lo Czar*. Anzi, bisognerebbe chiedersi se la scelta di Glinka – compositore che si era musicalmente formato in Italia - e la specificità dell'opera – di struttura tradizionale e spiccatamente 'italianeggiante'- non fosse in realtà, al di là delle coincidenze genetliache, una sorta di pretesto, un cavallo di Troia per espugnare in modo meno traumatico, e senza necessariamente ricorrere all'abusata «musica dell'avvenire», la fortezza dell'«arte patria italiana»,[5] senza che essa si sentisse troppo minacciata dalla contaminazione straniera.

---

[3] La discussione all'epoca era più che attuale visto che nel 1869 il pubblico aveva assistito, con esiti alterni, a una folta serie di rappresentazioni di Meyerbeer. Si veda in proposito: FABRIZIO DELLA SETA, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di "dramma musicale"*, in *L'opera tra Venezia e Parigi. Atti del convegno internazionale, Venezia, Fondazione Cini, 11-13 settembre 1986*, vol. I, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 147-176.

[4] Per quindici anni, infatti, il Teatro alla Scala non rappresentò più opere di Wagner. Solo nel 1888 ritornò in cartellone *Lohengrin* che questa volta ottenne l'applauso unanime del pubblico. Certo la musica di Wagner continuava a essere eseguita, ad esempio nel 1880 nelle sale del Conservatorio, ma perse ogni carattere di ufficialità. Solo nel 1884, ci fu ancora un tentativo dell'intraprendente duca Dal Verme (lo stesso che lasciò rappresentare *La Vita per lo Czar* nel suo teatro) che propose *Rienzi* senza sortire però risultati migliori.

[5] Questa espressione fu usata dal compositore Paolo Giorza, in un articolo apparso sulla «Gazzetta musicale di Milano» dopo la prima del *Lohengrin*, contro gli accesi sostenitori della musica wagneriana che definì, appunto, «traditori dell'arte patria», cit. in: UTE JUNG, *La fortuna di Wagner in Italia*, in *Wagner in Italia*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1982, p. 106. In generale, come vedremo più avanti, quasi

In realtà, il merito di questa iniziativa fu solo in parte italiano – dato che l'idea e la sua realizzazione passarono dall'ambiente della nobiltà russa - ma provocò immediatamente una reazione nello spirito nazionale della penisola che portò certo a una riflessione di ordine estetico che per la prima volta non investiva solo le confinanti Francia e Germania ma si apriva a un orizzonte nuovo e veramente 'diverso' dalla sua ordinaria concezione di melodramma.

La celebrazione dell'anniversario della nascita del compositore (20 maggio/1 giugno 1804) fu l'occasione che la signora Aleksandra Gorčakova colse al volo per organizzare e sponsorizzare la messa in scena a Milano del capolavoro di Glinka.[6]

Nata nel 1842 e figlia del generale Mezenkampf, la signora Gorčakova era stata attiva come soprano in Russia e in Italia con lo pseudonimo di *Santagano*. Aveva soggiornato già in Italia tra il 1865 e il 1867 e vi era ritornata dopo un periodo di lavoro nel teatro di Kiev, quando aveva dato definitivamente addio al palcoscenico per dedicarsi solo alla didattica del canto.[7] La sua attività in ambito musicale si spinse oltre le scene e assunse il ruolo di vera e propria mediatrice culturale tra l'Europa occidentale e la Russia per la diffusione delle rispettive tradizioni di melodramma.

Madame Gorčakova, infatti, sfruttò le competenze linguistiche, acquisite durante lo studio del canto e il lavoro nei teatri europei, traducendo ben settantacinque opere straniere in russo (incluso *Carmen, Samson et Dalila, Roméo et Juliette* nonché *Werther*) e circa otto libretti di opere russe in italiano, non ultima proprio *Žizn' za Carja* di Glinka.

Alla traduzione letterale della Gorčakova seguì la versione ritmica, affidata all'allora celebre Carlotta Ferrari, che la Santagano aveva conosciuto interpretando nel 1867 la sua opera *Sofia* al Teatro Nuovo Re di Milano.[8]

---

tutte le critiche degli anti-wagneriani facevano leva sul sentimento di «tradizione nazionale» e «amor di patria» per argomentarne, seppur sommariamente la propria avversione.

[6] In realtà, la rappresentazione dell'opera era stata programmata già per l'inizio della primavera del 1874. Con tutta probabilità la data fu posticipata e fatta coincidere con la ricorrenza del 20 maggio per dare il maggior rilievo possibile alla *prémiere*.

[7] Aleksandra Aleksandrovna Gorčakova (Char'kov, 1841; Kiev, 1913) fondò successivamente importanti scuole di canto in Russia che formarono celebri cantanti come Leonid V. Sobinov attivo anche al Teatro alla Scala tra il 1904 e il 1911 e direttore del Teatro Bol'šoj dopo la rivoluzione del 1917.

[8] Carlotta Ferrari (Lodi, 1830; Bologna, 1907) nella sua *Memoria documentata sulle mie opere musicali* ricorda che anche nel suo caso la Gorčakova aveva svolto un ruolo determinante per la rappresentazione di *Sofia*: «Andavo ritoccando lo strumentale della *Sofia* quando la baronessa Gortschakoff che aveva suscitato entusiasmo nella detta opera, mi scrive da Milano ch'io mi portassi subito colà per darvi al nuovo *Re* il mio nuovo spartito. Non me lo feci dire due volte. L'impresario l'avea chiesta per cantare in quel teatro; e quando si fu alla scelta dell'opera *d'apertura*, ella disse al Righini: Sentite, se fate la *Sofia*, nella quale io sono certa

La poetessa e compositrice lodigiana sembrava la persona più adatta ad assumere questo delicato compito: si era diplomata nel 1850 al Conservatorio di Milano con il maestro Alberto Mazzuccato e, prima ancora, aveva studiato canto con la concittadina Giuseppina Strepponi; inoltre, si era fatta notare per la raccolta *Nuove liriche* (Lodi, 1857) che Felice Romani, sulla «Gazzetta Piemontese», definì apprezzabili «per naturalezza, per facilità, per non istudiata eleganza […] per una tal qual temperanza di immaginativa e proporzione di disegno e d'ornato».[9]

La duplice competenza, poetica e musicale, era garantita dalle particolari doti della Ferrari che, spesso, figurava come autrice anche dei testi che musicava; questo il caso delle sue, in realtà non troppo fortunate, opere liriche: *Ugo* (1857),[10] *Sofia* (1866)[11] e *Eleonora D'Arborea* (1870).[12]

In altre parole, la Gorčakova cercò di creare le condizioni più favorevoli affinché *La Vita per lo Czar* andasse in scena senza intoppi: una poetessa-compositrice ben ancorata nella buona società milanese che potesse lustrare i versi della traduzione italiana del libretto, un teatro come il Dal Verme che garantiva allo stesso tempo grossa visibilità pur riducendo di molto i rischi di un fiasco – rispetto, per esempio, a una prima rappresentazione scaligera - ma, soprattutto, la cantante mise in piedi tutta una serie di iniziative, potremmo dire una vera e propria campagna promozionale, che in un certo senso preparasse la città di Milano alla prima dell'opera. Ecco come la «Rivista teatrale melodrammatica» riassume l'intraprendenza del soprano ucraino: [13]

> [*La vita per lo Czar*] A Milano, anzi al Dal Verme, la si rese possibile perché da quattro mesi si continuò a farle una *blaga* spietata – perché si fece all'impresa un *cadeau* di 4000 lire e l'editrice scritturò a proprie spese l'intera compagnia, pagando per di più vestiti, scene, attrezzi etc. - perché alla prima recita furono dispensati da oltre duecento *biglietti di favore* […]

Su tale opera, da vari mesi non si fece che far chiacchierare i giornali – poi man mano che si avvicinava l'ora de' cimenti, fece capolino nelle vetrine del Ricordi il ritratto di Glinka

---

d'un grande esito, io canto per nulla; se altro scegliete, pagatemi. Fu accettata la *Sofia* (primavera del '67)», in CARLOTTA FERRARI, *Versi e Prose*, vol. III, Bologna, Monti, 1879, pp. 168-169.

[9] «Gazzetta piemontese», 12 ottobre 1858, p. 1.

[10] Ugo | Dramma lirico in quattro atti | scritto e posto in musica da | Carlotta Ferrari | Da rappresentarsi sulle scene | del Teatro Santa Radegonda. | nell'estate del 1857| Milano | Luigi Brambilla | 1857

[11] Sofia | dramma lirico in tre atti | Carlotta Ferrari| libretto Carlotta Ferrari | Torino | Civalleri F. lli | 1866

[12] Eleonora D'Arborea | dramma lirico in quattro atti | da rappresentarsi | nel civico Teatro di Cagliari | l'autunno del 1879 | scritto e posto in musica da | Carlotta Ferrari | Torino | Tip. Teatrale B. Som | 1870

[13] « Rivista teatrale melodrammatica», 22 maggio 1874, pp. 2.

con tanto di aquila imperiale russa sopra la testa – poi, per quattro settimane si videro in tutte le vie della città grossi cartelloni colorati portanti le parole: *Teatro Dal Verme Vita per lo Czar del maestro Glinka* – poi biografie e ritratti *à sensation* tanto nel *Trovatore* come nel *Mondo artistico*.

La città tappezzata di cartelloni, i vari ritratti e i biglietti omaggio rappresentavano, di fatto, una sorta di 'assicurazione': si voleva avere, in poche parole, la sicurezza assoluta che *quest'*opera russa non passasse inosservata. In teoria Glinka non doveva essere uno sconosciuto a Milano, visto gli anni del suo soggiorno in Italia (dal 1830 al 1833) in cui era stato allievo del Conservatorio e sempre al fianco di Bellini, della Pasta, di Rubini, e in generale, molto presente nella vita musicale milanese dell'epoca.

Ma la realtà lasciava trasparire tutt'altro: la sua presenza aveva lasciato solo un vago ricordo nella memoria italiana, come vaga era anche la memoria delle sue liriche pubblicate dall'amico Ricordi, tra le quali la romanza *Il desiderio* su testo di Felice Romani.[14]

Un'idea più o meno verosimile della popolarità alquanto modesta del compositore russo in Italia ci è data dal giornale «Il Pungolo», il quale - non senza un pizzico di acredine verso la concorrenza - denuncia l'ignoranza della stampa milanese che, per la prima rappresentazione di *La Vita per lo Czar*, si affannò ad annunciare anche l'arrivo del compositore e la sua partecipazione alle prove, ignorandone completamente la morte avvenuta quasi vent'anni prima: [15]

> L'abbiamo finalmente udita questa famosa opera russa, di cui e per cui ci assordano da un anno a questa parte – per cui il *Secolo* ha creduto bene di resuscitare il defunto autore, per farlo venire espressamente a Milano onde dirigere l'esecuzione del suo lavoro […]

La constatazione della confusione, alquanto imbarazzante, creatasi intorno al compositore russo è denunciata pochi giorni prima anche nell'abituale *Appendice* della «Perseveranza»:[16]

> C'è di quelli, per esempio, i quali credono che il signor maestro Glinka sia un autore vivente, un giovane che promette, un maestro di quelli che vengono in Italia a tentare la rea fortuna. C'è stato un giornale che dapprincipio ha annunziato la *Vita per la Czar* come fosse un'opera

[14] Il desiderio | Romanza di Felice Romani | posta in musica da | Michele Glinka | Milano | Giovanni Ricordi | 1834.

[15] «Il Pungolo», 21 maggio 1874, p. 3.

[16] «Perseveranza», 19 maggio 1874, p. 3.

> nuova, di maestro vivo. Adesso, con il dizionario di Fétis e colla notizia di Berlioz alla mano, i critici da dozzina si sono un pochino orientati e sanno dire che il Glinka nacque nel 1804, morì nel 1857, e che *La vita per lo Czar*, eseguita a Pietroburgo nel 1839 [sic], ebbe un successo di grande entusiasmo.

Per non imbattersi nella medesima *gaffe*, e sempre nella prospettiva di promozione dell'evento, «Il Trovatore»[17] e «Il Mondo Artistico» pubblicano in *avant-propos* due profili biografici che offrono le notizie davvero essenziali sulla vita di Glinka.
In realtà, solo l'editorialista de «Il Mondo Artistico» accenna una timida critica, non tanto incentrata su *La Vita per lo Czar* in sé quanto in relazione al panorama operistico italiano e francese:[18]

> Non tutti i geni musicali sono fecondi come Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi. Né vorremmo giurare che la fecondità dei sullodati maestri abbia accresciuta la loro rinomanza […] Avviene in musica appunto come in letteratura. Manzoni non ha scritto che un solo romanzo ed è riuscito a creare il modello dei componimenti italiani di tal genere […] E per scendere nel campo musicale, Gounod ha scritto pochissime opere di cui in Italia non è in voga che il *Faust*. Ma, a parte l'orgoglio nazionale, quale spartito italiano moderno può competere con quello dell'infecondo maestro francese?
> […] Al numero di quei compositori, che vollero toccare l'apogeo dell'arte senza percorrere le facili vie della mediocrità, appartiene Michele Glinka.

La preoccupazione o forse sarebbe meglio parlare di 'giustificazione' dell'*originalità* dell'opera di Glinka investe anche Filippo Filippi che nella sua consueta *Rassegna drammatico-musicale* sulle colonne della «Perseveranza» dedica un lungo articolo, oseremmo dire cautelativo, all'imminente rappresentazione di *La Vita per lo Czar*.
Seppure nell'esordio il giornalista spiega che in alcun modo è intenzionato a influenzare il giudizio del pubblico, egli cerca con tutti i mezzi retorici in suo possesso di suscitare perlomeno una certa curiosità nel lettore, e finisce per elencare tutta una serie di motivazioni secondo cui il pubblico, consapevole e ben istruito, dovesse sentirsi ben disposto all'ascolto di un'opera così *complicata*.

Insomma, Filippi sembra voler rendere il più *agréable* possibile la rappresentazione di Glinka, quasi si trattasse di un castigo collettivo: [19]

[17] «Il Trovatore», anno XXI, n. 19, domenica, 10 maggio 1874, p. 1.
[18] «Il Mondo Artistico», anno VII, n. 19-20, 12 maggio 1874, p. 1.
[19] FILIPPO FILIPPI, *Michele Glinka e la "Vita per lo Czar"*, «Perseveranza», 19 maggio 1874, p. 3.

> Non è mia intenzione, per oggi, che chiarire alcuni fatti, indicando le particolarità di stile, locali e individuali, che fanno della *Vita per lo Czar* un'opera *sui generis*; la quale non va giudicata colla stesa stregua delle opere in musica in generale e delle nostre italiane in particolare. Al pubblico, la musica di Glinka potrà piacere o meno, ciò dipenderà dal suo gusto, dalle sue disposizioni: è necessario però che queste disposizioni non siano alterate, né falsate da concetti preventivi, erronei, riguardanti la musica e il suo autore.

I timori del critico sono ben comprensibili se messi in relazioni con la profonda delusione che egli aveva personalmente subìto dopo il disastro di Wagner a Milano.[20] In un certo senso *La Vita per lo Czar* poteva rappresentare un riscatto, certo sotto altre forme, l'occasione di aprire un varco nel gusto del pubblico italiano che vi avrebbe riconosciuto un qualcosa di familiare, di nazionale e straniero insieme:[21]

> Glinka non è il primo venuto dei maestri; che il suo nome brilla chiarissimo nella ristretta falange dei compositori ispirati, originali, e che la sua musica, piaccia o non piaccia in Italia resterà sempre uno dei prodotti più simpatici e caratteristici del genio musicale moderno. Ma tutto ciò non basta. Bisogna anche osservare sotto quali influenze ed in quale ambiente questo genio, dotato di qualità così nuove e rare, si sia sviluppato […] Glinka stette tre anni fra noi, studiò con culto affettuoso la nostra musica e questo studio gli giovò immensamente per correggere qualche volta gli andamenti troppo bruschi, impensati, delle cantilene russe, e specialmente per la conoscenza delle voci, delle tessiture, compito nel quale è riuscito alla perfezione.

L'ammonimento agli spettatori, a questo punto un po' troppo ridondante per non destare qualche sospetto, non risparmia neanche la chiusa finale che ribadisce, per l'ennesima volta, la necessità di esprimere su Glinka e sulla sua opera un giudizio *a parte* ricorrendo più all'«idealità del concetto» - nell'intenzionalità del compositore - che al reale valore delle sue doti compositive:[22]

> Bisogna che domani sera lo spettatore italiano non si dimentichi che deve ascoltare un'opera classica nel vero senso della parola; nella quale spesso domina, spazia, aleggia un potente soffio Beethoveniano. Quindi se lo spettatore medesimo non afferra bene l'idealità del concetto, o la complicazione della struttura, bisogna che si rassegni a diffidare più di se stesso

[20] Ricordiamo che Filippi fu uno dei pionieri in Italia per la diffusione della musica di Wagner. Fu l'unico critico italiano ad assistere nel 1870 alle rappresentazioni di Weimar dove ascoltò *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Die Meistersinger* dandone resoconto in sei corrispondenze apparse sempre sulla «Perseveranza» con il titolo di *Viaggio nelle regioni dell'avvenire* e ripubblicate in *Musica e musicisti*, Milano, Libreria editrice G. Brigole, 1876, pp. 208-318.

[21] FILIPPO FILIPPI, *Michele Glinka e la "Vita per lo Czar"*, cit., p. 3.

[22] *Ibid*., p. 4.

> che del maestro; del quale la fama è troppo assicurata, e il merito incontestato, perché vi possa influire un giudizio men che cortese o rispettoso.
> Ho scritto questo articolo perché coloro che amano essere avvertiti sappiano che si tratta di un lavoro classico, serio, pieno d'ispirazione, di sentimento, di melodia, ma di un genere e di uno stile che si discosta dalle abitudini usuali, da quelle specialmente dell'opera italiana.

E ancora, per finire, un'ultima perorazione che fa appello al buon senso e anche al 'benevola coscienza' del pubblico italiano:[23]

> Ciò premesso, credo che non sia stoltezza né audacia impertinente il desiderare che il nostro pubblico si faccia onore ascoltando colla dovuta attenzione l'opera del Glinka e giudicandola con quella coscienza e quel rispetto, a cui tanto il maestro che il suo capolavoro hanno diritto.

Filippi non è l'unico a mostrare tra le righe una forte dicotomia nei giudizi sulla composizione del maestro russo: se da un lato, infatti, *La Vita per lo Czar* era annoverata nella schiera dei capolavori classici, dall'altro era chiaro che essa non potesse ambire a quella popolarità e consenso che meritano i 'veri' *chefs-d'œuvre* in Italia.

Così, i frequenti inviti a contestualizzare l'opera nel suo ambito slavo - e quindi di assoluta difformità dai caratteri di melodramma italiano - finiscono per travisare completamente la sostanza effettiva della composizione di Glinka che, in realtà, era molto più conforme alla tradizione e alle convenzioni del dramma musicale pre-unitario di quanto effettivamente non si credesse.

Per spiegare questo fenomeno di ricezione in un certo senso 'filtrata' da un pregiudizio legato a contingenze storiche basta inoltrarsi nella lettura di un breve resoconto biografico del professor Enrico Carozzi, noto agente di teatro e direttore della rivista «Asmodeo».[24] Il pamphlet, stampato con il sottotitolo di *Appunti critico-biografici* e dedicato al principe Lobanov- Rostovskij,[25] in realtà, di *biografico* e ancor di più di *critico* ha ben poco e strappa le esigue notizie su Glinka da un'importante pubblicazione francese del 1872, scritta da Gustave Bertrand, che aveva come argomento uno studio approfondito sulle nazionalità musicali nel melodramma.[26]

---

[23] *Ibid*., p. 5.

[24] ENRICO CAROZZI, *Michele Glinka. Appunti critico-biografici*, Milano, Tip. Giuseppe Golio, 1874.

[25] Alla terza pagina si legge: A | S. E. IL PRINCIPE | GIACOMO LABANOF DI ROSTOF | CULTORE ESIMIO DELLE BELLE ARTI | MECENATE DEGLI ARTISTI | D. D. D.; Aleksandr Jakovlevič Lobanov-Rostovskij (1788-1866), general maggiore, bibliofilo e amico di Puškin.

[26] GUSTAVE BERTRAND, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier et Ce, 1872.

Infatti, dopo una brevissima introduzione dove traspare, per altro, uno dei più diffusi luoghi comuni di metà Ottocento sulla presunta 'in-civiltà' russa:[27]

> E forse – là dove civilizzazione non si è svolta finora che in embrione - solo preannunziata da parziali conati, che sono i germi del progresso di un popolo, - là, sotto gl'intricati dumi ed i ghiacci perenni, arde tuttora incontaminato e purissimo il fuoco sacro della poesia e dell'amore.

Carozzi si lancia nel vivo della sua dissertazione a partire dalla consueta *querelle* che chiama in causa le correnti filo-francesi della critica italiana:[28]

> Per noi – figli d'Italia – troppo teneri delle cose nostre – e per dippiù sedotti ed ammaliati dalle *cascades* stuzzicanti de' nostri vicini di Francia – è una vera buona ventura se ci basta tal fiata la lena di addirizzare la mente alla ignorata, o meglio insospettata civiltà russa, che per certi riguardi merita a buon dritto una pagina amorevole negli annali del secolo che corre.

Come rimedio alle *cascades* stuzzicanti che «fanno troppo sovente benda alle pupille» egli propone di guardare a *Est*, con giudizio *amorevole* – che in questo caso suona quasi come eufemismo di *condiscendente* – di rivolgere lo sguardo, cioè, a qualcosa di incontaminato, che rifugga le influenze straniere per arroccarsi nella purezza di un'ideale spirito nazionale:[29]

> Il genio poetico di Puschkin, che inaugura in Russia una letteratura originale, trova un degno riscontro in Glinka, fecondatore o meglio creatore di una musica nazionale, elevata a più alto grado della *Tomba d'Askold* di Werstovski,[30] e insieme sfuggente alle pastoje ed alle strette dell'influenza forastiera, esercitata dal vecchio melodramma italiano e dall'opera comica francese. Michele Glinka, rappresenta in tal guisa il prototipo della moderna musica russa; - è l'artista predestinato, che informa le sue creazioni di un carattere speciale, non modellato su verun tipo, sibbene avente una ragion d'essere ed un commentario vivente nella patria d'onde è germogliato, nelle sue tendenze, nelle sue aspirazioni, nei suoi costumi.

Sulla stessa scia proseguono le pagine seguenti, ossia nella direzione di costruire intorno a Glinka un'inverosimile aura di *naïveté* compositiva che, nonostante gli anni trascorsi prima in Italia e poi a Berlino, lo avrebbe ricondotto a Pietroburgo senza alcuna traccia

---

[27] ENRICO CAROZZI, *Michele Glinka*, cit. p. 7.
[28] *Ibid.*, p. 7-8.
[29] *Ivi*, p. 10.
[30] ALEXSEJ NIKOLAJEVIČ VERSTOVSKIJ, *Askol'dova mogila*, opera in quattro atti, rappresentata per la prima volta a Mosca il 16/28 settembre 1835.

delle esperienze occidentali, ma pronto a dare vita a una musica nazionale nata sulle ceneri di un secolo di storia:[31]

> A Glinka, sempre uguale a se stesso , avviene come spesso accade di certe tempre robuste di scrittori e d'artisti: nuotano nell'abbondanza delle idee e delle forme, senno capacitarsi del bello d'ogni genere, e d'ogni scuola, ma conservano integra e quasi selvaggia la rudezza della loro impronta natìa.
> Glinka percorre l'Italia, poi approfondisce i suoi studj a Berlino – ma non serba men intatta la sua indole prettamente nazionale.
> […] In altra occasione, vorremmo studiarne maggiormente l'indole artistica, discuterne peculiarmente i pregi del suo stile multiforme, pittoresco, caldo di animazione; e forse, in una nuova analisi, arriveremmo eziando a persuaderci meglio noi stessi, ed a persuadere altrui, che l'originalità spiccata di questo maestro d'Arte, sta precipuamente nel carattere bizzarro e non imitato mai della sua robusta composizione.

E' chiaro, dunque, che l'immaginario legato a Glinka - e più in generale al nazionalismo russo - si nutre sempre più di una sorta di illusorio «Eden artistico»[32] dove la musica e i compositori sono quasi totalmente avulsi da qualsiasi contagio extra-nazionale. Anzi, nonostante essi siano ben consapevoli del panorama musicale che si spande intorno a loro, sembra vogliano sottrarsene intenzionalmente, cercando in ogni modo di conservare la propria originalità primordiale dopo un passato di colonizzazione culturale.

Ancora più interessante è costatare che tale immaginario non era legato al solo ambiente italiano ma che esso si sviluppò contemporaneamente anche in Francia, una delle nazioni che per prima aprì le frontiere non solo all'opera ma anche alla musica strumentale slava.[33]

Abbiamo già accennato ai rimandi più o meno palesi del saggio di Carozzi a *Les nationalités musicales* di Bertrand. Ebbene, nonostante le reciproche polemiche – quelle di Bertrand sui *maestrini* italiani e quelle di Carozzi sulle *smancerie* francesi – entrambi

[31] *Ibid.*, p. 22-23 e 29.

[32] Si noti, ad esempio, l'uso retorico che Carozzi fa delle locuzioni «persuaderci» e «persuadere» in rapporto proprio alla definizione di un compositore e di una musica la cui immagine era, in realtà, tutta da costruire. Lo stesso si può osservare, ancora, nel lessico usato da Filippo Filippi a proposito dei passi già riportati.

[33] In Francia, ad esempio, le note dell'*Ouverture* di *La Vita per lo Czar* erano già state udite a Parigi durante l'*Exposition Universelle* del 1867, mentre in Germania il 21 gennaio 1857 Meyerbeer inserisce il terzetto del I atto «Радость безмерная!» nel programma del concerto annuale della cappella di corte.

sono concordi sulla necessità di presentare all'Occidente una nuova forma di nazionalismo, di doverla studiare più da vicino e forse addirittura imitare:[34]

> J'ai cru devoir présenter aux amis de l'art sérieux, une nouvelle nationalité musicale dont les commencements m'ont vivement frappé, lors de mon séjour à Saint-Pétersbourg, et dont il me parut urgent d'informer le dilettantisme de l'Europe occidentale. Les quelques opéras de Balfe et de Wallace, qui sont autant de pastiches, n'ont pas suffi à inaugurer une musique anglaise; mais nous affirmons l'existence d'une école russe, qui, certes, eût mérité une étude plus développée que les quelques pages auxquelles nous avons dû nous borner cette fois.

Anzi, Bertrand se vogliamo si spinge ancora oltre affermando nel proemio al capitolo su *L'Opéra national russe* che [35]

> Pour peu qu'on séjourne en Russie, on est vite frappé de la vivacité du sentiment patriotique. Nous autres Occidentaux, blasés par de longs siècles d'histoire, nous ne sentons plus rien de tel, mais la Russie en est encore à la période d'adolescence, de croissance en tant que nation, comme elle en est aux ferveurs passionnées de l'émancipation, du noviciat sur bien des points de la civilisation moderne. Or c'est en quelques élans résolus qu'elle prétend réparer l'arriéré de plusieurs siècles.

Dunque questo presunto riscatto della Russia poteva addirittura fornire un modello alla Francia e alle nazioni confinanti. Un possibile sguardo in avanti che avrebbe aiutato al superamento di quella che l'autore stesso, nella prefazione, chiama «crisi musicale»:[36]

> C'est un livre d'Histoire, en effet, que nous avons voulu écrire; or, en prenant à partie les maîtres qui sont dans plénitude de leur activité, en discutant *ex professo* les diverses influences qui se disputent en ce moment la scène lyrique, nous abordions ce qu'on pourrait appeler la *crise musicale*.

Naturalmente, la *crisi* di cui discute Bertrand è intimamente connessa alla sua profonda avversione per l'opera italiana e ancor più per quella wagneriana ed è chiaro che ogni sua pagina trasuda una sorta di incitamento a *L'École française militante* (si pensi che il volume si chiude con l'invocazione *Exoriare aliquis!*). [37]

---

[34] GUSTAVE BERTRAND, *Les nationalités musicales* cit., pp. XVI-XVII.
[35] *Ibid.*, p. 310
[36] *Ibid.*, p. XVII-XVIII.
[37] «Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor» [Possa nascere un giorno dalle nostre ceneri un vendicatore],VIRGILIO, *Eneide*, IV, 625.

Ma diventa altrettanto chiaro ed essenziale per la nostra trattazione – agli albori della ricezione del nazionalismo slavo - come *La Vita per lo Czar* diventi sempre più termine di paragone, tanto nelle discussioni sull'idea di rinnovamento del 'dramma moderno' che in quelle sulla *Zukunftmusik* wagneriana.

Difficile resistere alla tentazione di paragonare le posizioni di Bertrand con quelle scritte quasi trent'anni prima dal suo connazionale Hector Berlioz che al contrario, nelle prime righe della sua recensione ai drammi di Glinka, lamenta:[38]

> Nous sommes assez enclins en France, à Paris surtout, à baser notre conduite à l'égard des compositeurs étrangers et non encore connus sur une sorte de parti pris, dont l'expérience vient, toujours trop tard et toujours inutilement, démontrer l'injustice.

Il punto di vista di Berlioz è di certo molto più realista e meno viziato da una sovrastruttura di ordine concettuale. Egli riconosce la freschezza e la novità della musica di Glinka senza mai dimenticare il suo percorso, le influenze esterne e lo studio in Italia e Germania:[39]

> Dans son premier opéra, à travers les mélodies empreintes d'un coloris national si frais et si vrai, l'influence de l'Italie se fait surtout sentir; dans la second, à l'importance du rôle que joue l'orchestre, à la beauté de la trame harmonique, à la science de l'instrumentation, on sent prédominer au contraire l'influence de l'Allemagne.

Ma come ammonisce lo stesso Berlioz: «Aucun n'est prophète chez soi», ed effettivamente le sue considerazioni passarono totalmente inosservate all'alba della prima messa in scena di *La Vita per lo Czar*, nonostante l'editore Molinari – lo stesso che pubblicò il libretto a stampa - si affrettò a diffonderne un estratto, per l'occasione, tradotto in italiano. [40]

Dopo le attese, discussioni e la propaganda intorno a Glinka e alla sua opera, finalmente si celebrò il battesimo scaligero di *Žizn' za Carja*: [41]

---

[38] HECTOR BERLIOZ, *La vie pour le Czar – Rousslan et Ludmila*, in *Les musiciens et la musique*, introd. par André Hallays, Paris, Calmann Lévy, 1903, p. 12. Nel 1831 Berlioz aveva incontrato personalmente Glinka in Italia durante il suo soggiorno per il *Prix de Rome* dove aveva anche ascoltato alcune sue composizioni. Successivamente, presumibilmente già nel 1846, Berlioz scrive al compositore russo pregandolo di inviargli notizie biografiche più dettagliate e le partiture delle sue due opere che diventeranno poi oggetto del saggio in questione. Si veda: DANIEL BERNARD, *Correspondance inédite de Hector Berlioz: 1819-1868*, Paris, Calmann Lévy, 1879, p. 137-138.

[39] *Ivi*, p. 213-214.

[40] HECTOR BERLIOZ, *M. Glinka*, Milano, Molinari e C., 1874.

[41] «Il Trovatore», anno XXI, n. 21, 24 maggio 1874, p. 1.

> Mercoledì sera alle 8 e mezzo (tempo di Roma), nel Teatro che porta il nome *elegante* di Dal Verme, circolavano voci sinistre. […] Tutta la colonia russa, non solo di Milano, ma anche delle altre città dell'alta Italia, era là per fare omaggio al più rinomato fra' maestri russi, a Michele Glinka, ed alla sua opera *La Vita per lo Czar*. In quell'elemento esotico non regnavano, s'intende, che disposizioni ottimiste. Ma nel numeroso, soverchiante elemento paesano, come ho detto di sopra, circolavano voci sinistre. Musica russa chissà che orrore! Parecchi artisti teatrali di quart'ordine […] erano risoluti a far giustizia del *barbaro straniero*, di cui si volevano importare le cacofonie e le dissonanze.
>
> Disgraziatamente per questi signori e per tutti i pessimisti del progetto, i quali arricciano il naso ad ogni novità, ed hanno l'abitudine della demolizione *a priori*, l'opera di Glinka ebbe un successo brillantissimo.

Così esordisce l'articolo firmato, sotto pseudonimo, da *Il Sostituto* nella rivista «Il Trovatore» che condensa - anche grazie a toni mordaci - l'*effetto* suscitato dalla prima esecuzione di *La Vita per lo Czar*.

Un'istantanea, insomma, che cattura una reazione a caldo, l'istante in cui tutti gli orientamenti teorici sull'opera e sul suo compositore si trovarono faccia a faccia con lo spettacolo dal vivo e dovettero cedere il passo alla musica, non più *speculata* ma realmente *esperita*.

Il *barbaro straniero*, atteso per quasi un anno e passato al vaglio di una critica non sempre lusinghiera, la sera del 20 maggio apparve al pubblico non così *ostrogoto* come ci si aspettava e quel giudizio *a priori* nella maggior parte dei casi subì una repentina inversione di rotta.

Ad esempio, fu lampante che non si trattasse di un'opera così estranea al codice melodrammatico italiano e che il linguaggio di Glinka, al contrario, non era affatto così *difficile* ma dotato di «chiara, originale, elegantissima espressività» senza ricorso ad alcun genere di *astrusità* armonica:[42]

> Il Glinka che passò alcuni anni in Italia, ha senza dubbio imparato alla nostra scuola il maneggio delle voci e la chiarezza melodica. La sua opera, sotto questo rapporto, è schiettamente italiana. Gli studi da lui fatti a Berlino si rivelarono nella elaboratezza della strumentale, nella perfetta corrispondenza fra la nota e la parola, nella sua ripugnanza da ogni specie di volgarità, in quel non so che di ideale e di severo che regna nella sua musica. A questa fusione del genio italiano col genio tedesco egli ha aggiunto qualche cosa di schiettamente russo.

[42] «Il Trovatore», anno XXI, n. 21, 24 maggio 1874, p. 1.

Per la prima volta – dopo le lungimiranti osservazioni di Berlioz – il critico de «Il Trovatore» si permette di chiamare in causa l'altro banco di scuola di Glinka, la Germania, e con somma sorpresa anche di azzardare un giudizio di sintesi che interpreta *La Vita per lo Czar* addirittura come il felice risultato del matrimonio tra il *cuore* della melodia italiana e l'*intelletto* del contrappunto tedesco.

E' chiaro che una posizione così progressista, in tempi in cui si combatteva su un suolo rovente la battaglia fra arte germanica e quella italica - figuriamoci poi immaginare un perfetto connubio fra le due nazioni - cambia totalmente la nostra prospettiva.
A un nazionalismo autoreferenziale se ne contrappone uno cosmopolita di ispirazione quasi universale che diventa grimaldello per scardinare una mentalità asfittica e destinata a capitolare al volgere del *fin de siècle*.

Certo, sarebbe stato troppo ottimistico pensare che una sola rappresentazione di Glinka potesse stravolgere il punto di vista sulla musica extra-nazionale (laddove neanche la circolazione di Wagner era ancora pienamente riuscita). Non a caso, il dualismo parziale/universale ricorre come tesi probante sulle pagine della «Gazzetta di Milano».
La cronaca di Emilio Spagnolo spiega l'inadeguatezza di *La Vita per lo Czar* sulle scene italiane a partire dai suoi limiti di ordine geografico - culturale che la costringerebbero a una ridotta diffusione:[43]

> La *Vita per lo Czar* presenta del resto un'impronta parziale, un gusto esclusivo per cui difficilmente potrebbe ottenere la cittadinanza presso le altre nazioni, dove ricorrono più spesso idee di un ordine universale, dove una sfera immensamente vasta s'è dischiusa all'intelligenza.

Quello che per Bertrand, Carozzi e parzialmente per lo stesso Filippi era una qualità, un pregio innato in Glinka, qui si trasforma in mancanza e in provincialismo. Certo alcune doti dell'opera sono riconosciute ma in generale il critico mantiene fermo l'assunto, secondo il quale:[44]

> Per noi italiani, in generale, colle nostre idee in fatto di musica, colle nostre convenzioni in fato d'arte, la *Vita per lo Czar* non può accontentarci interamente.

[43] «Gazzetta di Milano», 22 maggio 1874, p. 9.
[44] *Ibid.*

Ma in che cosa consiste per la critica questa attitudine circoscritta, questa parzialità di idee che limita il lavoro di Glinka?
La motivazione è sostanzialmente di natura drammaturgica: mentre alla musica è quasi unanimemente riconosciuto un valore compiuto, è il dramma in sé a porre non pochi problemi:[45]

> E' un lavoro ingenuo, spoglio di ogni artificio. Vi manca l'azione viva, incalzante, la gradazione dell'interesse; vi manca insomma tutto ciò che vale a scuotere un pubblico immaginoso come il nostro che ricerca impressioni franche, rapide.

Questo giudizio ricorre, pressoché identico nel contenuto, anche nella rubrica *Corriere dei Teatri* del giornale «Il pungolo» che sentenzia in modo netto sull'inefficacia dell'intreccio per un dramma che aspirerebbe, al contrario, alla celebrazione quasi religiosa dell'*affetto* nazionale:[46]

> Il difetto principale dell'opera è la monotonia del soggetto – una sola passione, nobilissima certo, ma mediocremente musicabile, l'amore di patria – nessun altro affetto, perché quello placidissimo e casalingo dei due fidanzati non è che un *roucoulement* di tortore, un tubar di piccioni – nessun contrasto, nessun attrito. La natura stessa del soggetto nuoce o nuocerà sempre all'effetto presso qualunque pubblico che non sia Russo […] Ora noi siamo Italiani – e per noi che non siamo niente affatto disposti a dare la vita per lo Czar, non resta che il dramma, in tutta la sua povertà, spoglio del pensiero nazionale e patriottico che presso i Russi lo spiega, lo riscalda, lo completa.

Si potrebbe obiettare alla recensione di Leone Fortis una certa faziosità nel giudizio - dato i suoi orientamenti in materia di nazionalismo e cosmopolitismo musicale - [47] ma in realtà questo atteggiamento, come abbiamo visto, era piuttosto condiviso dalle firme più significative della stampa come dalla stessa opinione pubblica.[48]

---

[45] *Ibid.*
[46] D. VERITÀ [Leone Fortis], *La vita per lo Czar*, in «Il Pungolo», 21 maggio 1874, p. 5-6.
[47] A proposito di *Le Roi di Lahore* di Massenet, Fortis affermerà: «Il suo pregio sta appunto nel non avere questo carattere di ristretta nazionalità. […] L'arte non è grande, che quando allarga talmente il proprio orizzonte artistico da diventare arte cosmopolita» in LEONE FORTIS, *Conversazioni, serie III*, Roma, Sommaruga, 1884; nuova ed. Milano, Lampi di stampa, p. 81.
[48] Si pensi che per la *lungaggine* dell'opera dopo la prima rappresentazione il Teatro fu costretto a ridimensionare l'intero atto II (fischiato dal pubblico) e ad affidare i ballabili, in principio disposti da una compagnia russa, alla coreografia di Ferdinando Pratesi.

Una riprova è l'articolo apparso sull'organo di informazione di Casa Ricordi – la «Gazzetta musicale di Milano» - che senza esitazione azzarda un curioso paragone tra la devozione del soggetto e la forma piuttosto statica del dramma di Glinka: [49]

> Questo fatto nobilissimo era musicalmente degno di una cantata, non più; per farlo entrare in un libretto d'opera conveniva creargli intorno un nodo, cosa che il barone Rosen, autore del melodramma, non s'è curato di fare. […] Come si vede abbiamo in questo melodramma quadri molti, ma non abbiamo azione; assistiamo ad un eroico sentimento, ma non vediamo lotte di passioni; è un inno in cinque lunghi atti, null'altro.[…] Quanto alla forma dell'insieme la *Vita per lo Czar* ha qualche cosa dell'oratorio e soprattutto ne ha la mistica solennità del sentimento.

E' forse un caso - o sarebbe meglio parlare di una stessa reazione a un fenomeno sostanzialmente *nuovo* – ma nonostante i limiti crono-topografici la stampa italiana e quella russa riescono a far collimare le loro primissime impressioni su *La Vita per lo Czar*.

Dopo la prima assoluta andata in scena il 27 novembre/9 dicembre 1836 al Teatro Bol'šoj la risposta della stampa e del pubblico seguì sostanzialmente due direzioni: quella di uno slancio entusiastico che vedeva in *Žizn' za Carja* l'avvento messianico della musica russa o, diversamente, un certo sbigottimento, che palesava la difficoltà di percezione della natura del dramma di Glinka.

Questo il caso del critico Neverov che su «Moskovskij nabljudatel'» dichiara: «*La Vita per lo Czar* non è un dramma ma una *tela*»[50] mentre lo scrittore Filipp Vigel' scrive all'amico Vladimir Odoevskij - che aveva seguito molto da vicino tutta la genesi dell'opera - «Bisognerebbe considerare quest'opera piuttosto come un *oratorio* con scene e costumi».[51]

La fedeltà al melodramma di tradizione sia nel caso degli spettatori russi che di quelli italiani (quasi quarant'anni dopo) determina e condiziona la ricezione del lavoro di Glinka. Cresciuto con la medesima educazione sonora – almeno per quanto riguardò un preciso tessuto sociale – il pubblico subì indubbiamente il fascino di *La Vita per lo Czar* ma, allo stesso tempo, rimase spiazzato da un nuovo approccio comunicativo basato su

[49] «Gazzetta musicale di Milano», 23 maggio 1874, p. 169.

[50] Cit. in DAVID BROWN, *Mikhail Glinka: a biographical and critical study*, London, Oxford University Press, 1974, p. 89. La traduzione e il corsivo qui come nei passi seguenti sono di chi scrive.

[51] *Ibid.*

una singolare connessione tra dramma e musica che comportò non pochi ostacoli alla sua fungibilità all'interno di un sistema teatrale diversamente strutturato: [52]

> Parleremo dell'opera di Glinka in un'altra occasione, quando l'avrò sentita due o tre volte. In generale non ci sono momenti di vero effetto; niente entusiasma immediatamente lo spirito o le orecchie della nostra confraternita di ignorantoni come nelle opere di Rossini, Bellini, Meyerbeer e così via. Di conseguenza è necessario ascoltarla attentamente e conoscere più da vicino la musica per stimarla.

La notizia di una prima rappresentazione così prestigiosa fece il giro del mondo e naturalmente anche le penne più autorevoli dei maggiori giornali stranieri cercarono in tutti i modi di assistere o quantomeno di recensire l'evento.

Lo stesso Pëtr Il'ič Čajkovskij, ad esempio, partì alla volta dell'Italia come inviato speciale del giornale «Russkie vedomosti». In realtà, il rinvio della prima dell'opera da aprile a maggio scoraggiò Čajkovskij che dopo un tour a Venezia, Roma e Napoli, oramai spossato dalla prematura calura italiana, decise di ripartire e di rinunciare, quindi, alla rappresentazione di Glinka al Dal Verme. [53]

Per onorare l'impegno con il giornale russo - e ciononostante testimoniare l'importante avvenimento in patria – Čajkovskij curò personalmente la pubblicazione di una recensione italiana,[54] debitamente tradotta per i lettori moscoviti che, come lui stesso dichiara in una nota al testo, gli era stata suggerita dal collega Vladimir Nikitis Kasperov.[55] Nonostante l'errore di trasmissione (si tratta, infatti, della critica di Filippo Filippi pubblicata sulla «Perseveranza» e non sulla «Gazzetta di Milano»),[56] la comunità russa poté leggere una delle critiche più lusinghiere e analitiche apparse sulla stampa

[52] Lettera di Pëtr Viazemskij, *ivi*, p. 87.

[53] SIMON MUNDY, *Tchaikovsky* [The Illustrated Lives of the Great Composers], London, Omnibus Press, 1998, pp. 86-87.

[54] «Alcuni giorni fa, ebbe luogo a Milano un evento che dovrebbe allietare tutti coloro che hanno a cuore la fortuna dell'arte russa, sia nel nostro paese che all'estero. L'8 (20) di maggio, la più grande opera russa, *La Vita per lo Czar* di Glinka fu rappresentata in Italia per la prima volta sul palcoscenico del Teatro Dal Verme. Le bellezze di questo meraviglioso lavoro ci sono divenute così familiari, lo sentiamo a noi così vicino e caro, che spero di poter dare gioia ai lettori del *Russkie vedomosti* presentando una traduzione completa di una recensione che apparve nel feuilleton di un giornale milanese di vasta circolazione – la *Gazetta di Milano* [*sic*]. Questa dettagliata recensione è particolarmente interessante perché ricca di impressioni fresche, dato che fu scritta immediatamente dopo la première e pubblicata solo due giorni più tardi», *«Жизнь за царя» на миланской сцене* [«La Vita per lo Czar» sulla scena milanese], «Русские ведомости» [Russkie vedomosti], 25 maggio 1874, in *P. Tschaikowsky: Musikalische Essay und Erinnerung,* a cura di Ernst Kuhn, Berlin, 2000, pp. 152–153. La traduzione è a cura di chi scrive.

[55] Vladimir Nikitis Kasperov (1827-1894), compositore russo e maestro di canto al Conservatorio di Mosca dal 1865 al 1872.

[56] FILIPPO FILIPPI, *"La Vita per lo Czar", musica di Michele Glinka*, in «Perseveranza», 22 maggio 1874.

italiana rimanendo del tutto all'oscuro di tutta quella disputa nata intorno alla 'nuovissima' quanto contestatissima opera di Glinka.

Un velo pietoso destinato però a non durare in eterno, giacché di lì a poco la stagione dei Russi a Parigi era pronta a deflagrare con prorompente vigore in accese polemiche e, come spesso accade, anche in veri e propri *scandales*.

Se l'orgoglio patriottico sia sul versante italiano sia su quello russo aveva in un certo senso condizionato l'opinione di lettori e critici, bisognerebbe indagare, a questo punto, l'impulso che animò un altro celeberrimo critico, il quale di certo non si scomodò a cercare eufemismi o giri di parole nel recensire *Žizn' za Carja* e *La Messa da Requiem* di Verdi che la seguì a soli due giorni di distanza.

L'articolo di Hans von Bülow, pubblicato in due parti sulla «Allgemeine Zeitung» di Augsburg con il titolo *Musikalisches aus Italien*,[57] non tardò a balzare agli occhi della stampa italiana che immediatamente si adoperò a tradurre e chiosare i giudizi pungenti del barone tedesco.

In realtà, il contenzioso mediatico tra Bülow e i giornali della penisola era già nato a poca distanza dalla prima del *Requiem* quando Leone Fortis nella sua entusiastica recensione di Verdi lo aveva demagogicamente chiamato in causa scrivendo: «Nulla di meglio si può udire certo né a Vienna, né a Berlino […] Chiediamolo ad Hans de Bülow e a [Jules] Beer ch'erano presenti».[58] La rettifica di Bülow era arrivata a stretto giro e pubblicata immediatamente sul «Pungolo»:[59]

> Hans de Bülow non assisteva jeri alla *rappresentazione*[60] che ha avuto luogo in Chiesa San Marco, Hans de Bülow non dev'essere annoverato fra i forestieri accorsi a Milano per udire la musica sacra di Verdi.

[57] HANS VON BÜLOW, *Musikalisches aus Italien*, in «Allgemeine Zeitung», 28 maggio e 1 giugno 1874, pp. 2293-2294 e 2351-2352; ristampato in *Briefe und Schriften*, vol.3, a cura di Marie von Bülow, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896, pp. 340-342. Per la traduzione italiana facciamo riferimento a quella apparsa nella «Gazzetta musicale di Milano», 6 giugno 1874, pp. 184-186.

[58] DR. VERITÀ [Leone Fortis], *La Messa da Requiem di Giuseppe Verdi per l'Anniversario della morte di Manzoni*, «Il Pungolo», n. 140, 23 maggio 1874, ed. del mattino.

[59] «Il Pungolo», n. 141, 23 maggio 1874, ed. della sera.

[60] Il giornale di Casa Ricordi lesse nell'uso del termine *rappresentazione* (normalmente riservato agli spettacoli teatrali) un mal celato giudizio negativo di Bülow: «Intanto ecco la rettifica inviata al *Pungolo*: badino i nostri lettori alla forma gentile della stessa ed alla fine, sottile, squisita ironia di buon gusto che s'è voluta porre nella parola *rappresentazione!...*», in «Gazzetta musicale di Milano», 23 maggio 1874, p. 168. Il corsivo è mio.

Se il direttore d'orchestra aveva smentito la sua presenza a Milano per la *Messa* di Verdi, si può immaginare lo sgomento che sortì la sua recensione che già nelle prime righe esordiva con una pesante perifrasi: il *Requiem* era un'«Oper im Kirchengewande» scritta dall'«onnipotente corruttore del gusto artistico degli italiani».[61]

Ma Bülow andò anche oltre, giacché tutto il testo si presentava come una costruzione ben architettata al fine di distruggere da ogni punto di vista Verdi e il sistema produttivo musicale italiano.

L'(in)fausta coincidenza che aveva voluto a pochissima distanza le rappresentazioni di *La Vita per lo Czar* e della *Messa da Requiem* sono l'occasione che egli coglie al volo per mettere in gioco tutta una serie di provocazioni che chiamano in causa i temi più caldi dell'allora attualità musicale:[62]

> Il primo di cotesti avvenimenti, quello che pei forastieri settentrionali, e quindi anche per me scrittore di queste righe, fu di gran lunga più interessante, fu la prima rappresentazione in lingua italiana dell'opera nazionale russa *La vita per lo Czar* di Michele Glinka datasi ieri sera al nuovo teatro Dal Verme […] Il secondo avvenimento sarà la rappresentazione *monstre*, che avrà luogo domani, della Messa funebre composta da Giuseppe Verdi per incarico dell'Autorità Municipale a celebrare il primo Anniversario di Alessandro Manzoni (22 maggio 1873) nella Chiesa di San Marco a bella posta teatralmente addobbata.

Nonostante Bülow avesse annunciato la prima in lingua italiana di Glinka come l'evento più interessante del «giovanissimo e *verdissimo* regno» e Glinka come «cittadino onorario della repubblica tedesca dei musicisti», l'accoglienza del pubblico italiano - che preferì piuttosto polarizzare la sua attenzione sul *Requiem* - non fu altrettanto calorosa, motivo che spinse il musicista tedesco (come per protesta, a suo dire) a rinunciare ad assistere alla *prémiere* di Verdi:

> Ma infine il triste spettacolo della sconfitta subita ieri sera dalla cultura slava (musicalmente parlando potremmo dire anche della cultura tedesca) ci tolse la possibilità di assistere a sangue freddo a un trionfo – per giunta artificiosamente apparecchiato – della barbarie latina.

---

[61] Si noti la sottile ironia usata da Bülow nel ribaltare i giudizi della critica italiana: se *La Vita per lo Czar* era stata definita 'oratorio con velleità operistiche', ora, al contrario, lui chiama il *Requiem* 'opera in abiti ecclesiastici'. Per una trattazione più ampia del problema della ricezione della *Messa da Requiem* in Germania si legga GUNDULA KREUZER, *"Oper Im Kirchengewande"? Verdi's Requiem and the Anxieties of the Young German Empire*, in «Journal of the American Musicological Society», vol. 58, n.2, 2005, pp. 399 - 449.

[62] HANS VON BÜLOW, *Musikalisches aus Italien*, cit.

Dunque, anche per Bülow, la partita non si giocava strettamente sul campo dell'evento in sé e per sé, ma necessariamente doveva aprirsi a una riflessione che oltrepassava la contingenza per toccare quella linea di demarcazione che teneva ben separate Italia e Germania.

Per il barone tedesco, il risultato piuttosto negativo di *Žizn' za Carja* (retoricamente esagerato dalla sua scrittura) feriva innanzitutto l'orgoglio di quella «deutschen Musiker-Republik» di cui anch'egli faceva parte in quanto tedesco e profondo ammiratore della cultura slava.

Ciò che ne consegue è un tipo di fenomeno che ricorrerà spesso nel panorama occidentale, ora ancora acerbo, della ricezione del nazionalismo russo: un fenomeno di *identificazione culturale* e di assimilazione di un modello per legittimarne un altro.

Nel caso specifico, tutti i preamboli di Bülow che ostentano la barbarie latina colta quasi fotograficamente al momento della fruizione dell'opera di Glinka, mirano in realtà a condurre il discorso molto più in avanti, al cuore del dibattito che chiama in causa se stesso e Wagner:[63]

> Fu infatti uno spettacolo ripugnate quello che ci si presentò iersera la plebaglia teatrale italiana. Un fiasco assoluto non lo si può dire; fu semplicemente uno scandalo, ma d'indole speciale. Milano, come è noto, è un piccolo Parigi di provincia, la sua popolazione italiana è commista con molti elementi stranieri. Perciò anche iersera non mancò una considerevole minoranza – tutti i Russi s'erano dati ritrovo in teatro – la quale, indipendentemente da ogni cagione patriottica, in nome della decenza e della intelligenza lottò con ogni forza contro la bestiale rozzezza e durezza d'orecchio dei gamins italiani d'ogni classe sociale, e trascinando qua e là i resistenti col fascino della bella musica, ottenne alcune piccole vittorie. Ma era cosa intesa in precedenza: l'opera di un russo non doveva trovare ospitalità sopra suolo italiano, e un fiasco completo doveva servire di salutare esempio contro analoghi tentativi d'importazione. Tutti i mezzi adoperati a tale intento erano in anticipazione santificati dalla nobiltà dello scopo.

[63] L'astio di Hans von Bülow aveva anche radici personali che risalivano al 1871 quando aspirava alla direzione del Teatro alla Scala e a quella del Conservatorio di Milano. Per sostenere la propria candidatura il musicista tedesco diede le dimissioni da Kapellmeister di Monaco di Baviera e si trasferì in Italia dove ebbe successo come pianista e direttore delle commemorazioni milanesi di Beethoven. Lo scandalo scoppiò a seguito di alcuni pettegolezzi che volevano Verdi come sostenitore della candidatura di Bülow. Il compositore bussetano si affrettò immediatamente a smentire e a tirarsi fuori dalla questione che investiva anche l'editore Ricordi, il quale non nutriva particolare simpatia per il musicista tedesco. Quando Bülow si accorse delle aperte ostilità contro di lui rinunciò a qualsiasi ambizione non senza un'amara e duratura delusione. Cfr. GUNDULA KREUZER, *"Oper Im Kirchengewande"?*, cit. pp.407-408.

Lasciare intendere che dietro la non-riuscita di Glinka in Italia si nascondesse una specie di 'complotto' *chauviniste* –[64] nonostante la formazione musicale milanese del compositore e nonostante la Gorčakova non avesse ancora ceduto i diritti dell'opera a nessuno dei due editori (Casa Lucca e Ricordi) – avvalorava in modo eclatante la tesi di un'ignoranza consolidata nella mentalità italiana soprattutto nei confronti della musica tedesca, di un'ostilità così radicale nel chiudersi a qualsiasi 'beneficio' straniero nel campo intellettuale e artistico da «rabbrividire irosamente alla vista di qualche imponente superiorità».[65]

Glinka, in sostanza, ricopriva il ruolo di vittima immolata che sarebbe servito da monito a qualsiasi straniero avesse tentato fortuna nei teatri d'Italia. Di conseguenza, come Bülow spiega nel centro della sua disquisizione:

> Il fiasco del Lohengrin fu a Milano prima di tutto effetto di una cattiva e incomprensibile esecuzione, cosicché la casa Ricordi (editore e condottiere di Verdi) si ebbe un giuoco altrettanto facile, quanto la casa Lucca (editore delle opere di Wagner) col successo di esso appoggiato sopra un allestimento apparecchiato con ogni cura; ma il successo e la caduta di un'opera in Italia sono in gran parte effetto delle arti di una delle due Case Lucca e Ricordi; l'interesse mercantile decide in ultima istanza del destino di una produzione musicale. Camorra e Campanilismo[66] sono in ciò i fattori ausiliari più importanti – veri frutti meridionali, il cui nome non si potrebbe tradurre, il cui significato sarebbe troppo lungo a spiegarsi – ora questi fattori vengono con maggiore o minore abilità messi in opera dai commercianti italiani di musica.

Camorra e *Campanilismo* – per quanto a livello semantico condensino folkloristicamente due aspetti del sistema produttivo italiano - non danno un quadro esauriente di quanto accadde alla metà degli anni settanta nella capitale culturale del nord Italia. E' innegabile che l'editoria musicale rivestisse un ruolo assolutamente predominante per ciò che concerneva gli aspetti più 'commerciali' di un'opera. Ma è altresì necessario contestualizzare la prospettiva di fruizione sociale delle opere messe in scena in un

[64] «Il cosidetto ceto medio colto italiano non è anzitutto un ceto colto forse perché è troppo povero per educarsi; dal suo grembo quindi esso non può cavare un pubblico teatrale, perché è così profondamente affetto da *chauvinisme* che in una eventuale esposizione internazionale di *chauvinisme* dovrebbe ottenere il primo premio fuori concorso», HANS VON BÜLOW, *Musikalisches aus Italien*, cit.

[65] Anche in questo caso il riferimento a Wagner è chiaro tanto che la «Gazzetta musicale di Milano» reagisce con una nota al testo in cui si legge: «Qualche imponente superiorità vale a dire Wagner, poi Wagner e poi sempre Wagner. Citi Bülow, o chi per lui, un solo maestro tedesco veramente grande che non abbia avuto accoglienze festose incontrastate in Italia», in «Gazzetta musicale di Milano», 6 giugno 1874, cit.

[66] In italiano nel testo.

contesto in cui il melodramma alimentava ancora l'immaginario di unificazione nazionale.[67]

Con ciò intendiamo dire che quello che semplicisticamente Bülow chiama *campanilismo*, non era così diverso, ad esempio, da quel timore che una parte della classe intellettuale tedesca incominciava a nutrire nei confronti di Verdi che con i successi di *Aida* prima (a Berlino e a Vienna) e in seguito proprio con il *Requiem* in tutta la Germania, in qualche modo rischiava di offuscare un primato – quello della musica strumentale in generale e del genere sacro più nello specifico - fino ad allora ritenuto incontestabile.[68]

In questo senso, sarebbe più opportuno parlare di *identità musicale*, un problema che sotto diverse forme, in questo momento, investiva tanto l'Italia che le sorelle Germania e Francia.

In questo gioco così delicato, in cui una vasta circolazione di opere e un gusto e un costume sociale in continuo mutamento minavano alle fondamenta proprio quell'identità così fortemente costruita, l'ingerenza di un ulteriore elemento estraneo – che nel caso italiano s'identificò immediatamente con *La Vita per lo Czar* di Glinka – significava dover necessariamente prendere atto di una crisi inevitabile di tutto ciò che fino ad ora era relegato entro i confini nazionali o quelli di una visione sostanzialmente eurocentrica.

Ecco perché le reazioni all'«altro da sé», che con l'avvento dell'opera nazionale russa si stagliava come un'evidenza ormai difficilmente negabile, si palesarono in forme diverse come risposta però a un identico problema.

Se l'Italia si dimostrò sostanzialmente ostile nei confronti di una cultura musicale 'barbara', non di meno la critica tedesca si servì dei suoi rapporti privilegiati con la Russia per legittimare una superiorità ritenuta incompresa dal resto d'Europa; mentre, dal canto suo, l'atteggiamento cosmopolita della Francia - che fu la prima ad accogliere e

[67] Per questo motivo le parole di Bülow suonarono oltremodo offensive quando a chiusura della sua recensione scrisse: «Siccome nei tempi della servitù austriaca le cose non erano in questo riguardo (e in altri ancora) così decadute come oggi, si è veramente imbarazzati a sapere se debbasi senza esitanza congratularsi coi lombardi della loro liberazione o del diritto che hanno acquistato di inselvatichire nazionalmente *a piacere*», BÜLOW, *Musikalisches aus Italien*, cit.

[68] Si legga in proposito: LAURA BASINI, *Verdi and Sacred Revivalism in Post-Unification Italy*, in «19th-Century Music», n. 28, 2004, pp. 145-49; MARCO CAPRA, "*Un eretico maiuscolo": La Messa di Verdi tra dispute nazionaliste e questioni religiose*, in *Parma, Duomo. Concerto inaugurale del Verdi Festival nel primo centenario della morte di Giuseppe Verdi. Sabato 27 gennaio 2001: Messa da Requiem*, pp. 17-39; GUNDULA KREUZER, *"Oper Im Kirchengewande"?*, cit.

sponsorizzare l'ondata di musicisti russi – serviva a comprovare la possibilità di una degna e auspicabile alternativa a Wagner e alle sue teorie in fatto di melodramma.

Dunque, la musica russa in occidente funge in questo preciso momento da ago della bilancia che sostiene l'equilibrio di questioni di natura estetica ma anche politica (basti pensare alla politica filorussa di Bismarck o più tardi all'alleanza franco-russa del 1891); allo stesso tempo, però, essa è svuotata del suo valore artistico assoluto e la sua ricezione caricata di così tanti significati collaterali da perdere quello primario di opera d'arte del tutto autonoma.

Come abbiamo già ricordato, intorno agli anni settanta dell'Ottocento il repertorio dei teatri italiani incominciava, seppure spesso a malincuore, ad aprirsi sistematicamente a titoli di musicisti d'oltralpe. Di conseguenza, furono sempre più frequenti le traduzione di libretti stranieri e ogni volta con evidenti problemi di adattamento della musica alla nuova veste poetica.

Già nel caso delle opere francesi di Meyerbeer, apparse in Italia dal 1840, i traduttori erano stati messi a dura prova, compiendo vere e proprie prodezze nel tentativo di comporre versi su melodie pensate per una lingua diversa;[69]si può immaginare dunque quali difficoltà accompagnarono il percorso del libretto di Glinka nella sua versione italiana, giacché la conoscenza della lingua e della metrica russa in Italia era notevolmente inferiore - se non addirittura del tutto oscura - rispetto, ad esempio, a quella del francese o del tedesco.

Innanzitutto, il testo originale del libretto fu sottoposto a due operazioni distinte: una prima traduzione letterale operata da Aleksandra Gorčakova[70] e una seconda versione ritmico-poetica, che conciliava il libretto italiano con la musica preesistente, realizzata da Carlotta Ferrari. Naturalmente questa doppia azione sui versi di *La vita per lo Czar* si

[69] Si legga in proposito FABRIZIO DELLA SETA, *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: le traduzioni dei Grands Opéras*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hrsg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber Verlag, 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16), pp. 309-351.

[70] Non è chiaro dalle fonti a nostra disposizione se la Gorčakova realizzò una traduzione letterale direttamente dal russo all'italiano o se ci fu una traduzione intermedia in francese o tedesco. Nell'articolo apparso su «Il Pungolo» il 20 maggio 1874, infatti, si apprende di un triplice passaggio: dal russo al francese e infine all'italiano per mano di Carlotta Ferrari. Nello stesso giornale, il giorno seguente, Leone Fortis ipotizza addirittura un'ulteriore fase intermedia: dal russo al tedesco, quindi al francese e ancora in italiano. Ci sembra, in realtà, inverosimile che Aleksandra Gorčakova, non conoscesse a sufficienza la lingua italiana da poter offrire una traduzione di prima mano. Ipotesi confermata anche dalle biografie che le attribuiscono, come abbiamo già ricordato, otto traduzioni di libretti russi in italiano.

rendeva necessaria dato che la Ferrari non conosceva la lingua russa, una anomalia che non mancò di essere calcata – come ragione del semi-fiasco dell'opera – dallo stesso Bülow.[71]

In realtà, la problematica evoluzione del libretto in questione fu più volte sollevata anche dai critici italiani con considerazioni che, pur riconoscendo l'impresa piuttosto ardua della compositrice lodigiana, non poterono sottrarsi dal biasimarne la riuscita:[72]

> Scritto naturalmente nell'idioma russo esso dovette subire una duplice anzi triplice trasformazione. Tradotto per prima dalla sig.a A. De Gortschakoff, fu quindi la signora Carlotta Ferrari da Lodi che togliendolo dal francese, le diede la presente forma poetica. […] Il bisogno d'adattare nuove parole ad una musica già scritta, obbliga naturalmente il traduttore a buttar giù alla bell'e meglio qualche cosa che non sapremo come chiamare, ma che in ogni caso non può essere se non la negazione di qualsiasi forma poetica o letteraria.

Le due osservazioni del cronista de «Il Pungolo» ci conducono verso una riflessione che investe due ordini di idee: da un lato i problemi di natura metrica con cui Carlotta Ferrari dovette scontrarsi, dall'altro l'aspetto semantico (non certo scontato nel nostro caso) ossia l'aderenza più o meno stretta del testo tradotto rispetto all'originale russo.

In sostanza, data la genesi piuttosto controversa della versione italiana di *Žizn' za Carja* ci preme appurare quanto dell'originaria concezione di Glinka sia rimasta nella trasposizione Gorčakova-Ferrari e se l'impatto negativo sul pubblico non sia stato condizionato, in realtà, anche da un adattamento poco riuscito o addirittura forzato dell'opera.

Come punto di partenza possiamo prendere il coro di contadini "В бурю, во грозу" che apre il primo atto dell'opera e in particolare la famosa invocazione a morire per la Russia e per lo Zar - detta «Slava» - motivo fondante dell'intera opera:

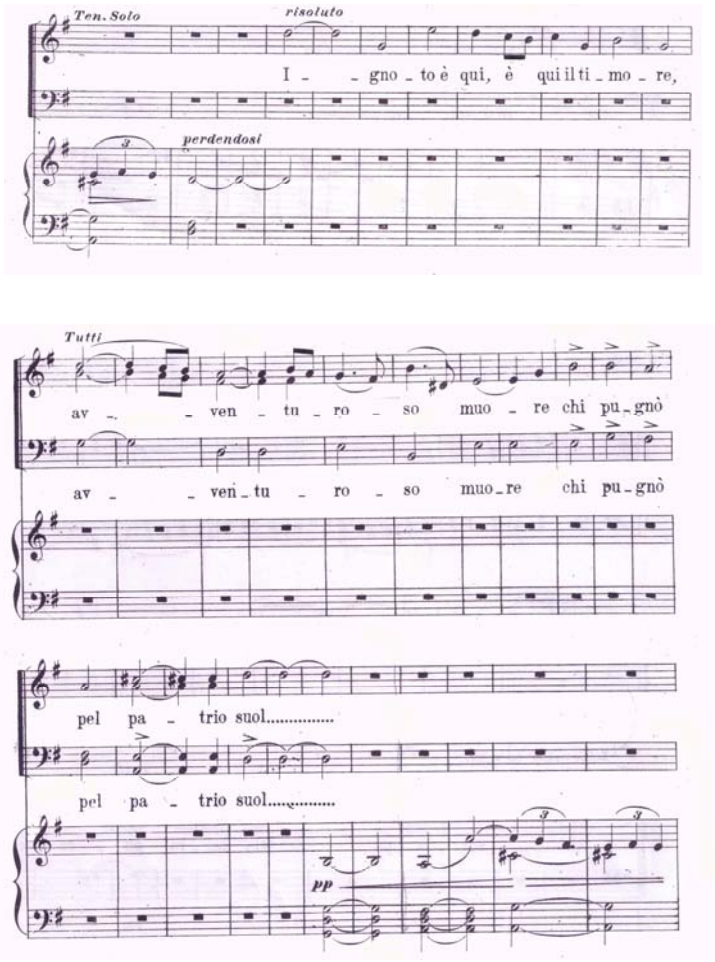
> Страха не страшусь,
> Смерти не боюсь,
> Лягу за Царя, за Русь!
> Мир в земле сырой!
> Честь в семье родной!
> Слава мне в Руси святой.

[71] «Con tanto maggior zelo la *dolce plebe* spiava sia l'azione sulla scena, che le asprezze del libretto italiano, per dare il segnale di uno scandalo generale», BÜLOW, *Musikalisches aus Italien*, cit.

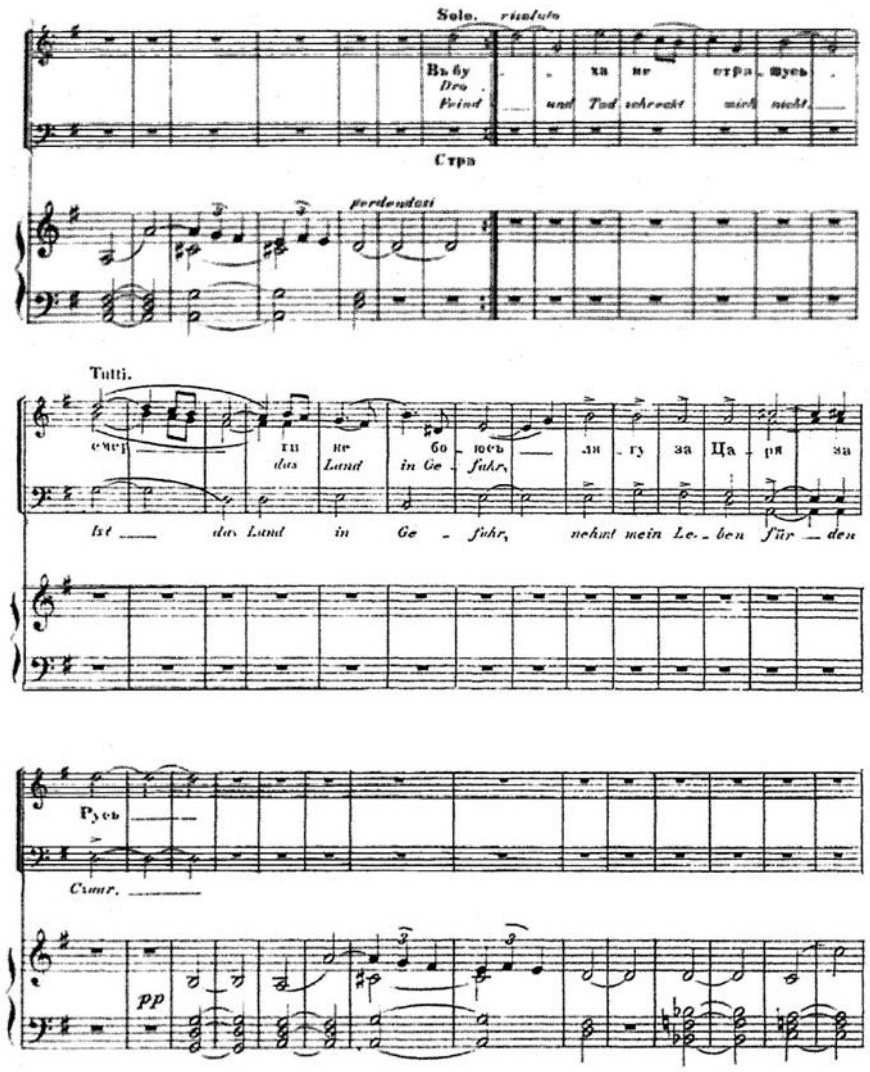
[72] «Il Pungolo», 20 maggio 1874, p. 4.

Questa seconda delle due strofe che compongono l'intero testo del primo coro consta di due terzine in rima baciata formate da due tripodi trocaici separati e chiusi da un tetrapode sempre trocaico. Tale regolarità ritmica, peraltro implicita nella trattazione musicale che prevede una forma responsoriale tra solista e coro, dove ogni verso segue la medesima formula melodica, nella traduzione italiana viene ricalcata il più possibile grazie a due settenari piani alternati da un ottonario tronco, secondo lo schema seguente:

Ignoto è qui il timore
E quei beato muore
Che pel suol natio pugnò.
Ah sol la patria terra
Pace ed onor rinserra!
Il mio sangue a lei darò.

Esempio 1, Spartito Ricordi, Atto I, Introduzione, Scena Prima, Coro contadini

Seppure la soluzione di chiudere le terzine con un verso tronco risolve un problema insito nella metrica russa, ovvero la caratteristica di avere una concatenazione potenzialmente infinita di ritmi catalettici, la resa musicale costringe il testo a frequenti adattamenti ritmico-sillabici.

La melodia strofica, infatti, perfettamente modellata sull'andamento trocaico del verso perde tutto il suo effetto nella versificazione italiana costretta a districarsi non facilmente per una corretta aderenza del ritmo musicale al ritmo verbale.

Esempio 2, Spartito Jurgenson, Atto I, Introduzione, Scena Prima, Coro contadini

Nonostante il verso russo sia notevolmente più conciso (riconducibile in sostanza a un senario tronco), il sistema accentuativo del settenario costringe il verso italiano all'iterazione verbale – «E' qui, è qui il timore» - per conservare intatto almeno l'accento

fisso sulla penultima sillaba del verso. Ciò nonostante, si sacrifica il ritmo verbale dell'inizio del verso lasciando cadere l'accento mobile «in levare» - e addirittura su una nota doppia rispetto al valore di quella con accento forte - anziché «in battere» come richiederebbe naturalmente la parola «Ignóto».

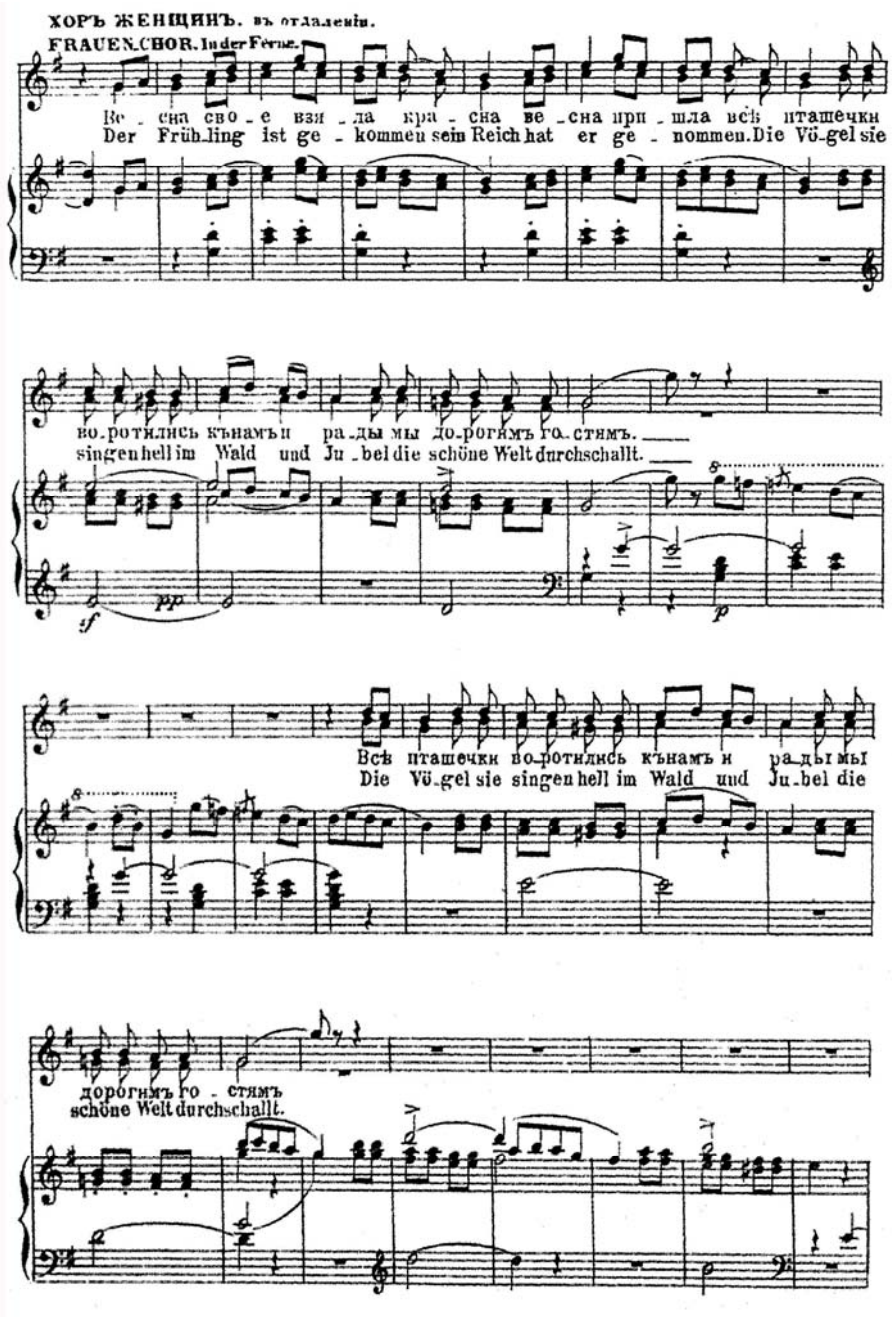
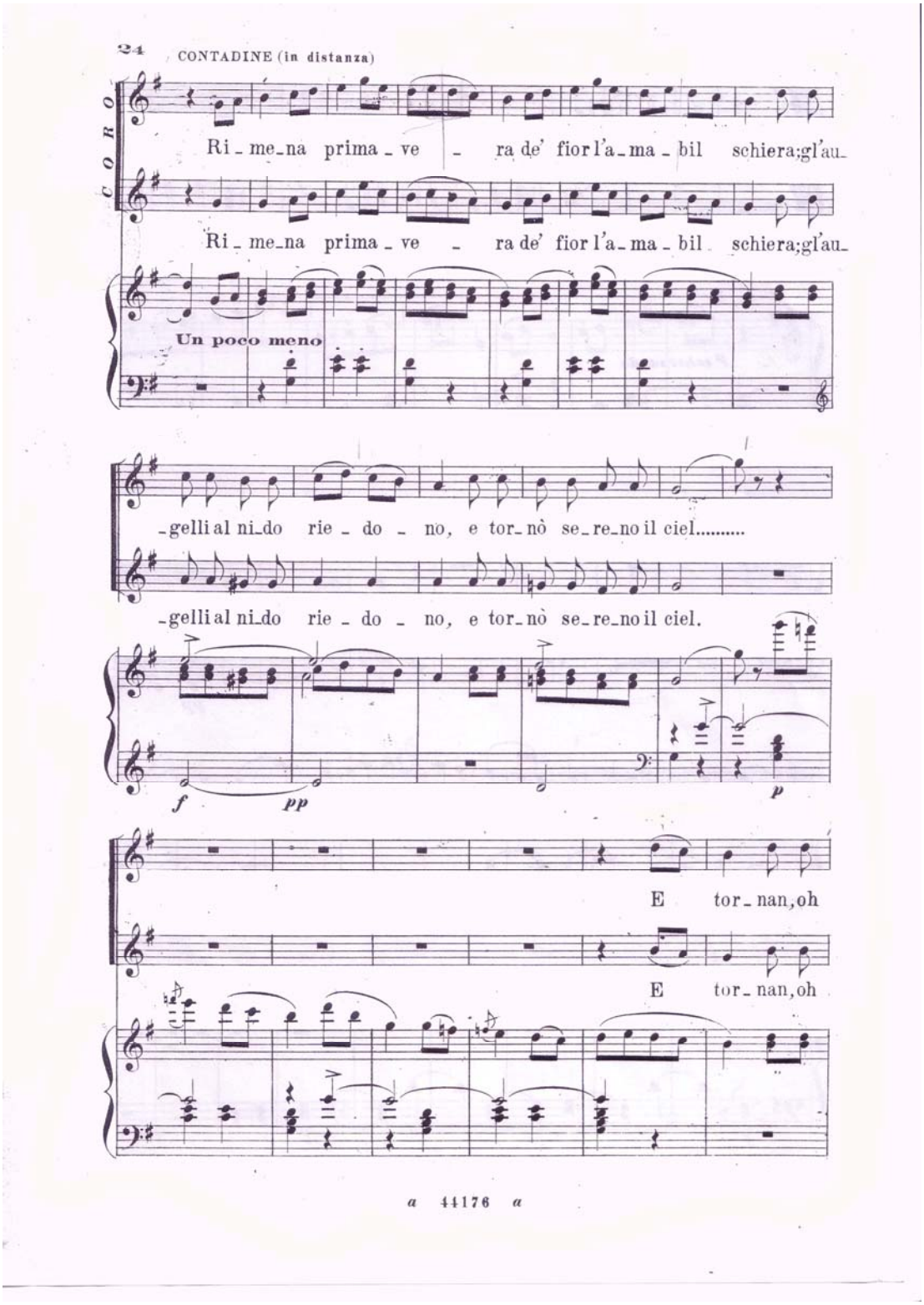
Se l'esempio qui riportato appiana con piccoli accorgimenti le differenze sillabo-toniche tra le due lingue, non con la stessa facilità si dirime il caso problematico che incorre poche battute più avanti.
L'esordio del Coro di contadine che intreccia a distanza quello degli uomini è costruito, chiaramente per contrasto, da due quartine di versi giambici:

Весна свое взяла,
Красна весна пришла
Все пташечки воротились к нам,
И рады мы дорогим гостям!
И Русь Москву взяла,
Во Кремль опять вошла.
И молодцы воротились к нам,
И рады мы братьям и мужьям!

La musica segue strettamente la cadenza del verso grazie allo slancio in levare della formula ritmico-melodica del tema che ricalca e dà rilievo costante al carattere ascendente insito nel metro giambico.

Inoltre, l'*enjambement* melodico produce una continuità del tessuto musicale che investe l'intera prima quartina: non è il verso, dunque, che sancisce l'unità periodica e che misura la regolarità ritmica, ma la *dissimulazione* di questo processo sistematico scandito dal principio dominante dell'unità poetica sul discorso musicale. Il risultato è un'irregolarità della fraseggiatura musicale inconcepibile nella musica italiana prima del 1875 (Es. 3)

L'adattamento musicale della Ferrari, al contrario, non riesce a staccarsi da un modello di iperperiodicità melodica. Certo, è costretta a rispettare la continuità imposta dalla struttura glinkiana, ma allo stesso tempo ne sconvolge totalmente tutti gli accenti ritmici costruendo all'interno di un modello dato una nuova sintassi musicale che scivola costantemente nello standard della quadratura della frase. (Es.4)

Esempio 3, Spartito Jurgenson, Atto I, Introduzione, Scena Prima, Coro contadine

Esempio 4, Spartito Ricordi, Atto I, Introduzione, Scena Prima, Coro contadine

La terminazione lunga della frase melodica – prediletta dall'Ottocento italiano almeno fino al 1860 [73]– sovrasta quella tronca del verso russo che perde di conseguenza anche la forza propulsiva insita nell'anacrusi ritmica.

Gli stessi problemi si presentano anche laddove la struttura formale del brano ha tutti i connotati del pezzo chiuso all'italiana, come nel caso della Cavatina e Rondò di Antonida - "В поле чистое гляжу"- che conserva, inoltre, la tradizionale funzione di presentazione del personaggio.

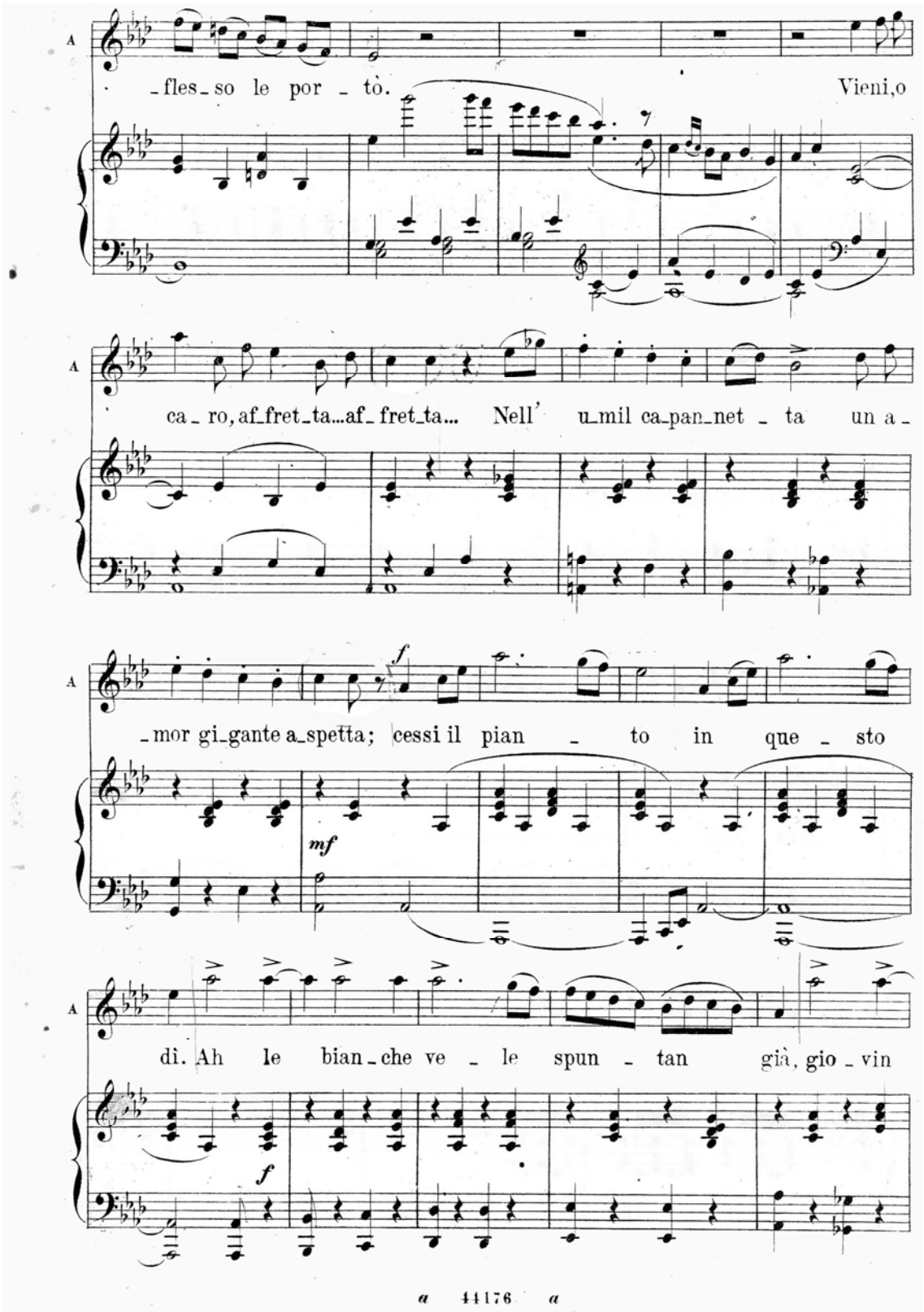
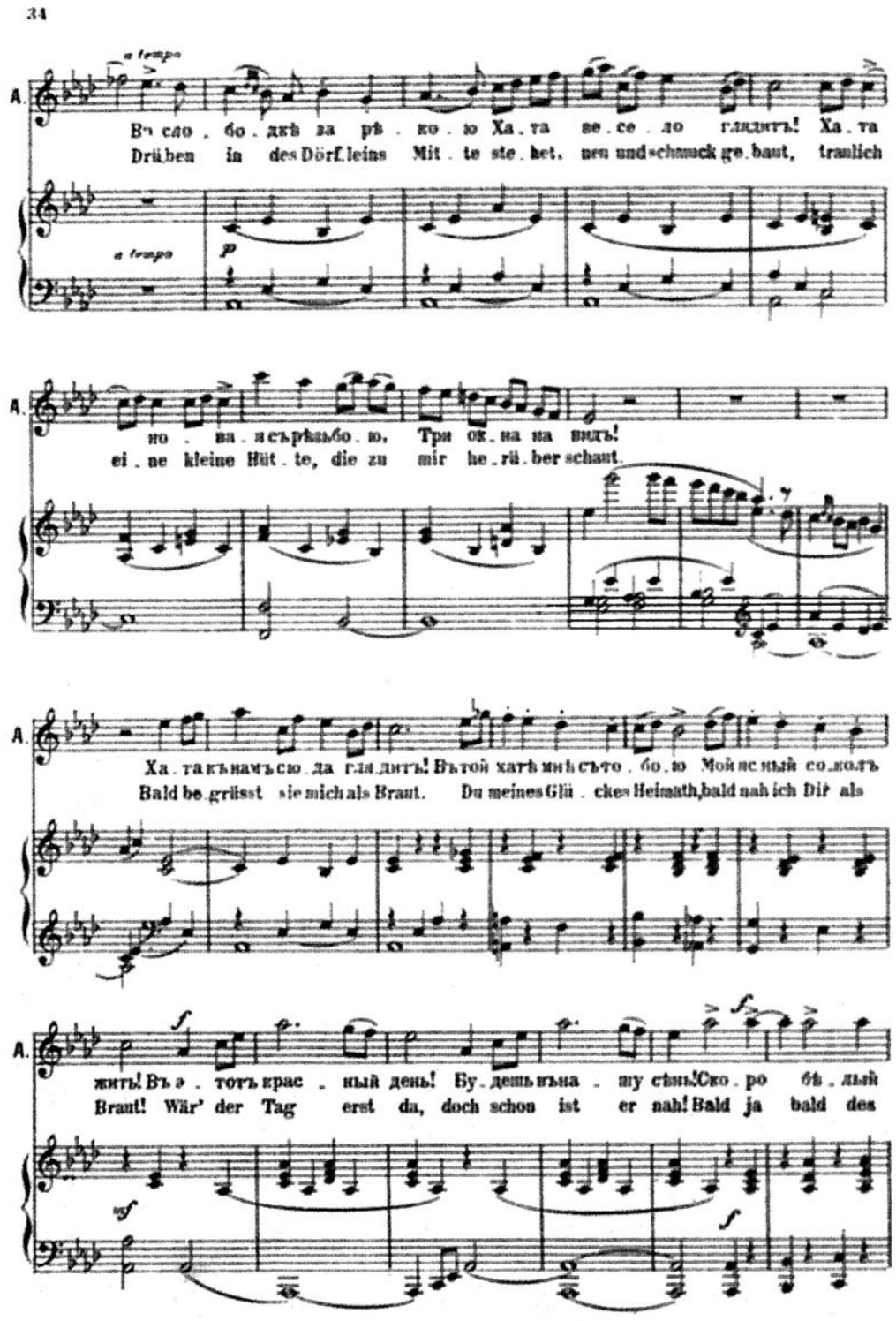
La sostanziale uniformità metrica del testo russo, per ogni strofa due quartine di trimetri trocaici separati da un verso più lungo di quattro piedi, presuppone una scelta quasi obbligata del metro italiano: l'ottonario, infatti, con il suo sistema accentuativo rigido, risponde perfettamente alle esigenze ritmiche del trocheo, tanto che non poche volte i musicisti italiani hanno messo in musica tale verso con una successione uniforme di lunga/breve.[74] Infatti, la versione del libretto della Ferrari si adatta bene alla musica della prima strofa e rispetta puntualmente l'esatta scansione del ritmo russo.

Data la natura strofica del pezzo – che ripropone la medesima melodia con piccole variazioni nella coda tra una strofa e l'altra - una lettura metrica che calzi bene per la prima stanza non dovrebbe incontrare sostanziali problemi nelle due strofe successive. Eppure, nonostante la versificazione russa sia essenzialmente isoritmica Glinka elabora il testo nel tessuto musicale con molta flessibilità tanto che nell'ultima ripetizione il traduttore italiano è costretto a un rocambolesco adattamento della poesia; l'uniformità garantita dall'ottonario si frange in una successione di ottonario, settenario, ancora ottonario e per chiudere un quadrisillabo e un quinario tronco (Ess. 5 e 6):

Vieni, o caro, affretta affretta	Хата к нам сюда глядит.
Nell'umil capannetta	В той хате мне с тобою,
Un amor gigante aspetta;	Мой ясный сокол жить!
cessi il pianto	В этот красный день
in questo dì.	Будешь в нашу сень!

[73] Si legga in proposito FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, Napoli, Liguori Editore, 1986, pp. 267-268.

[74] *Ibid*., p. 163.

Esempio 5, Spartito Ricordi, Atto I, scena II, Cavatina e Rondò

[Esempio 6, Spartito Jurgenson, Atto I, scena II, Cavatina e Rondò]

Neanche il ricorso a versi polimetrici riesce però a preservare l'entità musicale che subisce una correzione forse più evidente rispetto a quella testuale. L'arco melodico lunghissimo costruito dal compositore russo grazie a un perfetto incastro di tasselli musicali, che di volta in volta eludono l'articolazione del periodo in un continuo *enjambement* di poesia e musica, è bruscamente interrotto dando vita a una nuova costruzione fraseologica

La complessità del rapporto parola – musica, che nel testo originale deve essere ripensato senza l'istanza normativa del verso, spiega lo sforzo di ripensare il libretto di Glinka in schemi metrici italiani e si manifesta, ancora una volta, come episodio sintomatico del coevo dibattito sul carattere autenticamente melodico della musica italiana.[75]
Questo pre-giudizio latente spiega, in parte, una curiosa confusione terminologica che appare nelle dichiarazioni dei critici italiani.

Dato che è impossibile riconoscere univocamente il carattere melodico e la coerenza poetica di *La Vita per lo Czar*, Leone Fortis afferma:

> Ma Dio buono! Cosa può esser mai la versificazione italiana di un lavoro, ideato e scritto in prosa russa, poi tradotto in prosa tedesca, e da questa in prosa francese per essere poi rivestito di versi italiani per una musica che naturalmente non si presta ai metri e ai ritmi della poesia italiana.

Ma il direttore de «Il Pungolo» non è il solo a cadere nell'equivoco poiché, in termini più lusinghieri, anche «Il Mondo Artistico» ribadisce:

> Un'ultima parola d'encomio – e questa la dedichiamo alla signora Carlotta Ferrari, per essersi sobbarcata all'improba fatica di tradurre in versi italiani la prosa russa.

E' chiaro che il testo del libretto di Glinka non abbia nulla a che fare con un testo in prosa, ma è altrettanto importante ai fini del nostro discorso pensare che la sostanziale diversità della librettistica russa non ancora standardizzata, e l'elasticità con cui essa è posta in musica, metta in moto una discussione su "lirica e prosa" che sarà cruciale nei decenni successivi.

[75] A questa *querelle*, nella sua analisi delle traduzione di Meyerbeer in Italia, fa più volte riferimento FABRIZIO DELLA SETA, *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer*, cit.

Certo, qui il problema è solo accennato – e non può essere altrimenti – ma dimostra pur sempre una reazione, un germe che si insinua come possibilità (all'epoca ancora accolta con riprovazione) e crea il substrato ideale per quel dissolvimento dei rapporti metrici che l'avvento della prosa musicale porterà come evidenza sul finire del secolo.

Anche questa discussione così come gli esempi che abbiamo riportato mettono in luce tutte le difficoltà insite nella traduzione e nell'adattamento di una musica nata in un sistema linguistico e poetico molto diverso rispetto a quello italiano ma anche - e soprattutto - che non sempre le scelte del traduttore sono state le più felici.

Al di là dei limiti imposti dal linguaggio, però, è chiaro che gran parte dei problemi nascono dalla specifica natura dell'opera di Glinka che pur essendo certamente in debito nei confronti delle strutture formali di tradizione italiana, allo stesso tempo si dimostra incompatibile a un completo assorbimento a esse.

In altre parole, se la macrostruttura risponde a criteri tipici del melodramma di primo Ottocento, un'analisi puntuale della costruzione melodica, di quel superamento della simmetria tradizionale che si intravede in alcuni profili melodici dimostra una tendenza così peculiare che davvero annuncia l'avvento di un nuovo tipo di teatro musicale.

Dunque, la tendenza "contraria" perseguita dalla Ferrari nel tentativo di conformare la versificazione e di riformulare la musica rendendola il più possibile accettabile rispetto alle convenzioni melodrammatiche di tradizione sembra quasi nascondere una voglia di *italianizzazione* dell'opera di Glinka. Di sicuro, nella speranza che *La Vita per lo Czar* suonasse all'orecchio del pubblico come conforme a un tipo di melodramma già ben accettato e condiviso, il sodalizio Ferrari-Gorčakova cercò di giustapporre un modello convenzionale a un'opera che lo è solo in parte: una coperta troppo corta e sbilenca per celare interamente l'originalità e l'estraneità della composizione di Glinka.

Quest'opera di *normalizzazione* è tanto più evidente se ci si accosta all'aspetto semantico della versione italiana di *Žizn' za Carja*.

Osservando la tabella comparativa in Appendice si troveranno alcuni esempi in cui la traduzione Gorčakov-Ferrari differisce notevolmente dall'originale russo. Le differenze non sono di natura sintattica, ossia dettate da un'esigenza reale di adattamento poetico del testo, ma riguardano le scelte lessicali impiegate nella traduzione che, a nostro avviso, deviano non poco dal vero senso dell'opera.

Ritorniamo, ad esempio, all'invocazione programmatica del coro d'introduzione e confrontiamola con la versione italiana:

ХОР МУЖЧИН	CONTADINI
"Страха не страшусь,	Ignoto è qui il timore
Смерти не боюсь,	E quei beato muore
Лягу за Царя, за Русь!"	Che pel suol natìo pugnò.
Мир в земле сырой!	Ah sol la patria terra
Честь в семье родной!	Pace ed onor rinserra!
Слава мне в Руси святой.	Il mio sangue a lei darò.

Il traduttore parafrasa l'espressione «Лягу за Царя, за Русь!» - letteralmente «Muoio per lo Zar e per la Russia», con «pugnare per il suolo natio» mentre poco più avanti «Слава мне в Руси святой» – «Gloria a me nella Santa Russia» - diventa «il mio sangue a lei darò».

Eppure questo coro, che peraltro dà il titolo all'opera, è forse uno dei pezzi più famosi, diventato fin da subito un vero e proprio motto per la Russia e il suo popolo. Difficile, quindi, pensare che sia stata proprio Alexandra Gorčakova a suggerirne una modifica così sostanziale.

In realtà, la sostituzione del termine *Zar* o *Russia* con quello di *Patria* e *suolo natio* è una costante che si ripercuote all'interno di tutto il libretto, così come costante è il riferimento alla *terra oppressa* e al *barbaro oppressore* che non compaiono mai nel testo russo.

In sostanza, sono eliminati molti di quei lemmi che hanno una forte connotazione locale e che identificano la specificità di un solo popolo in favore di una terminologia che tende a un contenuto neutrale del libretto.

Richiamare alla patria, al nemico in terra natia e allo straniero da debellare, significava rendere universali quei valori ascritti nel testo, dove per universale, però, si deve intendere il più vicino possibile all'esperienza e alla comprensione del pubblico italiano.

D'altro canto le intenzioni della poetessa lodigiana sono chiare fin dalla sua «Prefazione» al libretto che esordisce, nel raccontare l'antefatto dell'opera, in questi termini:[76]

[76] *Prefazione* a La vita per lo Czar: melodramma in 5 atti | del barone di Rosen; posto in musica dal maestro Glinka; traduzione letterale di A. De Gortschakoff; versione poetica di Carlotta Ferrari| Milano; Tipografia C Molinari e C. | 1874, p. 1.

> Morto lo Czar Boris Godunoff nel 1610 senza lasciare eredi diretti al trono, la Russia rimase in preda alle convulsioni dell'anarchia ed agli orrori dell'invasione straniera, a cui era stato pretesto quella lotta di successione; siccome avvenne anche in tempi a noi più vicini ed in paesi più civili che allora non fosse la regina delle nevi perpetue.

Mentre poche righe più avanti nel definire la sostanza dell'intreccio di *La vita per lo Czar* si affida proprio a quelle espressioni che diventeranno la costante della sua traduzione:[77]

> Ora, codesto tentativo di Polacchi, fallito per l'accortezza ed eroismo del contadino Sussanin, che offre la sua vita per salvare nell'eletto monarca il proprio paese, forma il nodo e lo scioglimento del presente melodramma, di cui sono elementi principali l'affetto grandissimo alla *patria* e *l'aborrimento al giogo straniero*.

La convinzione che *Žizn' za Carja* sia essenzialmente un'opera di insurrezione e non di celebrazione di un potere già costituito (come in realtà fu l'opera di Glinka) cede il passo a una creazione *ex novo* che nell'intenzione della Ferrari ha tutte le sembianze e gli echi di un nostalgico Risorgimento. D'altronde la compositrice aveva fatto della sua fede patriottica una ragione artistica componendo una *Messa da Requiem* per la morte di Carlo Alberto nel 1868 e l'*Inno a Roma* per la prima celebrazione dello Statuto italiano nel 1870.

Ma l'intemperanza della «gagliarda poetessa del nostro risorgimento»[78] può da sola spiegare un adeguamento così marcato dell'opera di Glinka oppure tutto ciò è sintomatico di una tendenza più generale che cerca in tutti i modi di ricostruire artificialmente il ruolo del melodramma nella credibilità dell'idea di Nazione?

Se l'immaginario dell'Italia preunitaria si era alimentato del codice dell'opera lirica e aveva tratto da esso la sua forza, ora più che mai l'Italia unita politicamente, però minacciata *culturalmente* da "barbari stranieri" aveva bisogno di credere in una nuova opera nazionale che ricreasse quell'interattività tra il dramma e il suo pubblico tipica di quelle opere tra il 1846-48 su tema patriottico.

Questa urgenza di credere ancora all'idea di melodramma come servizio alla nazione, evidente anche nell'iper-protezione riservata al *Requiem* di Verdi, provoca uno slittamento semantico nella ricezione di *La Vita per lo Czar* di Glinka che viene investita di un'epicità

[77] *Ibid*., p. 2.

[78] L'espressione è usata dal curatore della voce «Carlotta Ferrari» nel *Dizionario del Risorgimento nazionale: dalle origini a Roma capitale*,vol. 3, Milano Vallardi, 1933, p. 69.

anacronistica e spiegabile solo attraverso quella crisi del sistema melodrammatico che man mano Wagner da un lato e i russi dall'altro portarono allo scoperto.

L'esperienza della prima rappresentazione di *Žizn' za Carja* in Occidente, dunque, si inserisce nel quadro più ampio di una polemica che segna il passaggio di un'epoca e ne scandisce alcuni punti fondamentali.

Come abbiamo cercato di dimostrare essa testimonia una "nuova" idea di melodramma che, nonostante la distanza temporale, indica l'insufficienza degli schemi melodrammatici tradizionali e di una mentalità oramai giunta al declino. Ma indica anche una strada per un necessario rinnovamento: dalla melodia fino al dramma declamato e alla questione della prosa; una traccia che altri russi, in primis Musorgskij con il *Boris* e Čajkovskij con l'*Onegin*, aiuteranno a percorrere all'inizio del nuovo secolo.

1.2 *Une vie pour le Tsar* chez le baron Pavel Grigorjevič von Derwies à Nice

La funzione di «mecenatismo musicale» assunta dall'aristocrazia in Europa è uno dei più incisivi mezzi di diffusione e ricezione della musica russa in Occidente. Spesso, come nel caso de *La Vita per lo Czar* a Milano sostenuto da Alexandra Gorčakova, si tratta di nobili emigrati dalla Russia, appassionati di musica o addirittura professionisti del campo che sfruttano appieno qualsiasi risorsa a loro disposizione per sponsorizzare – soprattutto finanziariamente – le rappresentazioni delle opere in questione.

Come vedremo, questo fenomeno non è circoscritto – come sarebbe più logico immaginare – soltanto alla sfera aristocratica di origine russa ma si allarga fino a comprendere anche blasonati europei dell'ovest che in alcuni casi "si convertono" letteralmente alla cultura slava assimilandone usi, costumi e idioma.

Non è questo il caso del barone Pavel Grigorjevič Georgevitch von Derwies, nato nel 1825 da una famiglia di origine baltica e cresciuto all'ombra dell'alta borghesia di San Pietroburgo, sotto l'ala protettrice di un grande banchiere che in cambio di un po' di lezioni di pianoforte gli aveva svelato non pochi segreti finanziari che ben auspicarono la sua futura fortuna economica.

Infatti, dopo i corsi intrapresi alla scuola di Diritto e raggiunto il titolo di ingegnere, von Derwies partecipa alla costruzione delle prime ferrovie progettando perfino la linea che collegava Mosca alla città di Rjazan' nella Russia occidentale.[1] In poco tempo riesce ad accumulare una «fortuna colossale», come ricorda una nota biografica apparsa su un giornale locale di Nizza[2] e a imporsi come uno dei più importanti dirigenti dell'industria russa. Proprio come il più famoso mecenate russo Savva Mamontov, anch'esso imprenditore dell'industria ferroviaria che nel 1885 patrocinò la «Русская Частная Опера», l'opera privata russa che portò sulla scena lavori di compositori come Rimskij-Korsakov o Musorgskij spesso osteggiati dalla censura imperiale.

L'influenza economica conquistata da Pavel Grigorjevič fu una delle motivazioni che portò lo Zar a investirlo del titolo nobiliare di «barone» che gli aprì, questa volta ufficialmente, le porte dell'alta aristocrazia russa.

---

[1] JOSEPH SUPPO, *Quelques notes historique: La mort du Baron Von Derwies*, in «L'Eclaireur du Dimanche», 15 juin 1924, p. 2, cit. in GEORGES FAVRE, *Un haut-lieu musical niçois au XIX^e siècle: La Ville Valrose (1870-1881)*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1977, p. 12.

[2] *Ibid*.

Ma un blasone non costituisce in sé un riconoscimento *de facto* automaticamente accettato da coloro il cui sangue scorre da generazioni color blu nobiliare, quindi, con tutta probabilità, il ricco, ma pur sempre *parvenu* barone von Derwies, all'apice del suo successo finanziario, optò per una sorta di esilio volontario sulle sponde del mediterraneo dove aveva avuto già occasione di passare l'inverno del 1866.

In effetti, Nizza rappresentava il luogo ideale per la famiglia Derwies non solo per i suoi ovvi vantaggi climatici ma soprattutto per l'ambiente sociale e culturale che a partire dal 1856 – data del primo *séjour niçois* dell'imperatrice Alexandra Fëdorovna, vedova dello Zar Nicola I - si colorò di un'importante colonia russa, inclusi membri della famiglia imperiale, ministri e alta nobiltà, che stabilitasi definitivamente sulla costa Azzurra finì per costruire un simbolo di appartenenza culturale nella città francese con l'edificazione della cattedrale russo-ortodossa di Saint-Nicholas, completata nel 1912.[3]

Così, il 21 febbraio 1867, Pavel Grigorjevič comprò un vasto terreno al Vallon des Roses nel quartiere Brancolar per la somma considerevole di 210.000 franchi e vi costruì una sontuosa e barocheggiante dimora, completa di giardino e di una sala da concerto espressamente costruita per le serate musicali, che prenderà il nome di Villa Valrose.[4]
Lontani dagli impegni stringenti di San Pietroburgo i von Derwies sembrano dedicarsi esclusivamente alla musica, in particolare il barone che oltre ad essere un discreto musicista si cimentava non di rado nella composizione. D'estate – come la maggior parte delle ricche famiglie nizzarde che per evitare la calura si rifugiavano sulle fresche altitudini del Ticino, Pavel Grigorjevič organizzava la stagione musicale all'interno del teatro privato fatto costruire nel castello di sua proprietà a Trevano – nei pressi di Lugano -, altresì detto le *Château de la Musique*,[5] mentre d'inverno la *saison* musicale si trasferiva come di consueto a Valrose.

---

[3] Cfr. ELLIS LE ROY, *La colonie russe dans les Alpes-Maritimes des origines à 1939*, Nice, Serre, 1988; EMMANUEL FRICERO, *Les Russes à Nice au siècle passé*, in «Nice Historique», n. 116, juillet 1952, p. 55-83 e PIERO CAZZOLA, *Presenze russe in Nizza sabauda (1770-1860)*, in *L'Italia dei russi tra Settecento e Novecento*, «Biblioteca del viaggio in Italia», vol. 2, Moncalieri, CIRVI, 2004, pp. 97 e ss.

[4] «Tout le monde connait Valrose. Tous ceux qui ont pénétré dans ce palais pur visiter ses splendides jardins, ont admiré le goût, la munificence du propriétaire de cette belle résidence. Mardi dernier, à huit heures du soir, il y avait concert dans la nouvelle salle construite expressément pour ces sortes de fêtes. M. Von Derwies, en véritable maître, protège les arts. Il a sa chapelle particulière dont M. Hasselmans est le directeur ou maître de chapelle. Cette salle, de style et d'ornementation byzantine est d'un goût très pure. Assez vaste pour contenir aisément deux cents personnes, elle n'a qu'un défaut, c'est d'être trop sonore» in «Journal de Nice», 11 février 1873, art. cit in . GEORGES FAVRE, *Un haut-lieu musical*, cit., pp.31-32.

[5] Le sfarzose stagioni organizzate nel teatro privato del barone von Derwies a Trevano comprendevano anche diverse novità musicali dell'epoca come la *Danse Macabre* di Camille Saint-Saëns o la *Dolores* di Salvatore Auteri-Manzocchi (1880) così come la prima rappresentazione svizzera di *La Vie pour le Tsar*. Cfr.

Dalla stagione 1873-1874 si susseguirono nella Villa concerti dal programma ben nutrito e diversificato, eseguiti da un'orchestra talmente solida da fare invidia a quelle dei teatri cittadini. La bacchetta del celebre direttore Joseph Hasselmans, ingaggiato stabilmente a Valrose, riusciva a muoversi agilmente tra i repertori più diversi passando per Meyerbeer, Mendelssohn, Bach, Gounod, Boccherini e Verdi.

Man mano, dunque, l'appuntamento invernale con l'orchestra del barone Derwies non fu solo il vezzo di un arricchito, ma si trasformò presto in un punto di riferimento culturale e di prestigio artistico per la città di Nizza.

La sostanziale novità dell'impresa del barone russo non consisteva esclusivamente nella qualità degli esecutori e nella magnanimità del suo "sponsor", che da privato provvedeva al tenore musicale di Nizza, quello che rendeva davvero unica l'esperienza di Villa Valrose era la varietà e concreta originalità della musica eseguita rispetto a quella proposta dalle istituzioni cittadine.

La diversificazione nella scelta dei programmi stagionali significò anche l'apertura dei confini musicali di questa provincia del sud della Francia con cartelloni inediti o rari, come, ad esempio, la scelta di inserire nella stagione 1876-1877 un concerto dal programma monografico consacrato all'anniversario della nascita di Beethoven che comprendeva:[6]

Coriolano, ouverture
Fidelio, coro dei prigionieri
Variazioni dal Quartetto in La maggiore op.18 n. 5
In questa tomba oscura, trascritto per canto e orchestra
Sinfonia n. 8
An die ferne Geliebte, trascritto per voce e orchestra
«Chor der Derwische» e Marcia alla Turca da *Die Ruinen von Athen*
Leonore, ouverture III

Già la scelta di dedicare una stagione al compositore tedesco – nella Villa vigeva quasi un culto beethoveniano - è rivelatrice di una tendenza che renderà l'orchestra di Valrose uno dei primi tentativi di allargamento di una mentalità irrigidita entro i confini nazionali e ostile al confronto con il transnazionale. Che poi questo sia avvenuto in una cittadina di

---

NADIR SUTTER, *Il Castello di Trevano o le Chateau de la Musique. Un capitolo di storia musicale ticinese poco conosciuto*, in *Il ticino della musica*, a cura di Carlo Piccardi, «Arte&Storia», VII, n. 45, dicembre 2009, pp. 36-41.

[6] GEORGES FAVRE, *Un haut-lieu musical*, cit., p. 59.

provincia e non nella metropoli Parigi è un segno evidente che i cambiamenti culturali sono più agevoli entro spazi contenuti, provinciali, di confine, e quindi più influenzabili, seppur, in questo caso, al limite della megalomania.

Innanzitutto musica tedesca, quindi, cui von Derwies riservava sempre una gran parte dei suoi programmi musicali, proposta nei suoi autori contemporanei – come Liszt e Wagner - così come in quelli del passato, riscoperti e ripresentati quasi in esclusiva al pubblico nizzardo:[7]

> La musique qu'on entend à Valrose est, surtout, une musique allemande; les plus grands maîtres y sont ressuscités et réveillés dans leurs plus anciennes et leurs meilleures œuvres; c'est une jouissance infinie pour les érudits et les connaisseurs.

Questo tipo di mentalità cosmopolita, esperita in ambito musicale, continua e si intensifica durante la stagione seguente '74-'75, quando alla testa dell'orchestra sale il tedesco Karl Müller-Berghaus che rimarrà stabile fino al 1880 e sostituito solo per l'ultima stagione di Valrose dal celebre violinista praghese Hans Sitt.[8]

Müller-Berghaus sfruttò appieno le potenzialità timbriche dei 45 strumenti a sua disposizione offrendo al pubblico perle poco eseguite come *Les Pecheuses de Procida* di Joseph Joachim Raff, *Der Tag des Herrn* di Rodolphe Kreutzer o ancora la *Serenata per archi e orchestra* op. 9 di Robert Fuchs accanto alle opere più conosciute di Schubert, Meyerbeer, Schumann, Mendelssohn, cui si affiancò nel 1877 anche un intero terzo atto del *Faust* di Gounod,[9] con la stessa baronessa Derwies nel ruolo di Marthe:[10]

> Des progrès immenses ont été réalisés depuis sa fondation, qui ne date que de 1872, surtout depuis que M. Müller est à sa tête, et particulièrement depuis l'an dernier […]. Les heureux habitués de ces fêtes musicales doivent être doublement satisfaits et doublement reconnaissants, puisqu'avec le plaisir d'entendre admirablement exécutées les œuvres connues dont la réputation est consacrée, ils ont celui de s'initier chaque jour à la connaissance de nouvelles production des maîtres allemands modernes que nulle autre part en France ils n'auraient

[7] BARON DE NERVO, *La Musique à Nice et à Monaco*, «Journal de Nice», 26 janvier 1876, p. 3.
[8] GEORGES FAVRE, *Un haut-lieu musical*, cit., p. 105-106.
[9] La cronaca locale annuncia perfino l'arrivo di Gounod presso il barone von Derwies per la rappresentazione dell'opera inedita *Polyeucte* durante la stagione 1876-1877. Progetto che sfumò, ufficialmente per complicazioni impreviste dovute alle repliche di *Cinq-Mars* a Parigi. Come è noto la prima di *Polyeucte* ebbe luogo al Palais Garnier il 7 ottobre 1878.
[10] LUCIUS VERUS [pseud.], *La Saison Musicale à Nice. La Chapelle de Val-Rose*, «Le Monde Elégant», 13 décembre 1876, p. 4.

> occasion d'entendre; ni le Conservatoire de Paris, ni les concerts Pasdeloup n'offrent à leurs abonnés une pareille variété de nouveautés.

Le stagioni musicali d'inverno a Valrose escono sostanzialmente indenni anche dal clima perturbato della guerra russo-turca, con una battuta d'arresto solo nell'inverno 1877-1878 quando l'abituale colonia russa preferì rimanere sulle sponde ghiacciate della Neva e attendere le sorti del Paese. Ma la brevità del conflitto, chiusosi con la pace di Santo Stefano nel marzo 1878, permise una rapida ripresa delle attività musicali promosse da von Derwies che in giugno riorganizzò l'orchestra a Lugano con l'esecuzione di *Philémon et Baucis* di Gounod e all'inizio dell'autunno intensificò sensibilmente l'attività musicale anche a Nizza.

Per prima cosa, come sottolinea la recensione de «Le Monde Elégant», Pavel Grigorjevič ritiene necessario apportare alcuni miglioramenti alla sala destinata alle esibizioni teatrali, in sostanza, per permettere la rappresentazione integrale di opere e quindi per allargare il repertorio fino allora quasi esclusivamente sinfonico-orchestrale:[11]

> Il fait grandir son théâtre et lui donne les proportions de scène de premier ordre. Il le complète par l'organisation d'un machinerie établie avec tous les progrès de trucs modernes. L'intention première de cette construction est due à la volonté expresse de M. von Derwies de faire entendre cet hiver à Valrose la grand opéra de Glinka, l'éminent compositeur russe: *La Vie pour le Tsar*.

Per arrivare a un'interpretazione «à grand spectacle» il barone con Dewies, come abbiamo già accennato, si era assunto l'onere di rivoluzionare la sala concerti donandole le dimensioni di un teatro e aveva provveduto a ingaggiare architetti, pittori, scenografi e decoratori che operassero alla trasformazione oltre, naturalmente, a ingaggiare gli artisti che avrebbero preso parte all'opera che il giornale locale annuncia un po' confusamente scrivendo: «Tous les artistes italiens ou tchèques, sont déjà arrivés».

A parte l'equivoco evidente, nato con tutta probabilità dal fatto che l'opera di Glinka fosse stata rappresentata prima d'ora solo a Milano e Praga, la messa in scena de *La Vie pour le Tsar* - realmente su libretto italiano - prevedeva cantanti che lavoravano piuttosto stabilmente nel circuito teatrale nizzardo: il baritono Vittorio Carpi nel ruolo di Susanin, il soprano Langer in quello di Antonida, il mezzo-soprano Dunbar-Schultze interprete di

[11] «Le Monde Elégant», 2 octobre 1878, p. 3.

Vania e infine, come nella migliore tradizione un po' casalinga di Villa Valrose, il tenore Nikolaj Grigorjevič von Derwies – fratello del barone – nel ruolo di Sobinin.

L'avvento della cosiddetta "opera nazionale" russa fu altresì debitamente preparato attraverso i concerti delle «Matinées musicales» tenuti alla Villa che integrarono gradualmente al repertorio usuale composizioni di Glinka cosicché pubblico e critica non arrivarono certo alla prima assoluta francese dell'opera con in testa l'odiosa domanda: «Glinka, chi è costui?».

Il 6 dicembre 1878 il programma del concerto si chiude con l'esecuzione della fantasia per orchestra *Kamarinskaja* seguita qualche giorno più tardi dal *Notturno* e *Mazurka* fino all'anteprima del 20 dicembre che presenta la *Polonaise e Coro* estratta proprio da *Žizn' za Carja*.

Inoltre, l'inaugurazione solenne del nuovo teatro, il 26 dicembre dello stesso anno, è affidata a due opere di Gounod e, in particolare, al primo atto del *Faust* e alla ripresa di *Philémon et Baucis*. Una prova generale, certo, ma che servì al barone a ingraziarsi anche la penna dei più accaniti difensori della musica francese.

Così, ad esempio, scrisse l'ultra conservatore Ch.-M. Donergue in prospettiva di una prima de *La Vie pour le Tsar*:[12]

> M. Von Derwies a eu cette fois l'exquise attention de choisir pour sa fête notre Gounod; nous est-il permis d'espérer que nous pourrons bientôt lui rendre politesse par politesse, en écoutant, toujours grâce à lui, le grand opéra national russe, *La vie pour le Tsar*, de l'illustre Glinka.

In effetti, il pubblicista de «Le Monde Elégant» restituì ben presto il favore, e con estrema *politesse*, esattamente una settimana più tardi dedicando un lungo articolo alla prima assoluta di *La Vie pour le Tsar* del 5 gennaio 1879 che descrisse con toni entusiastici:[13]

> La représentation de la *Vie pour le Tsar* a eu lieu cette semaine sur la scène de Valrose avec l'éclat auquel M. von Derwies nous a accoutumés. C'est un événement musical puisque c'est la première fois que cette œuvre considérable est entendue dans son entier an France […] Le dernier acte est le triomphe. Le Kremlin dans le fond, avec ses couples bulbeuses et ses massives fortifications. Sur la scène, la foule qui acclame le Tsar dont on voit passer le cortège. Toutes les voix, toutes les sonorités de l'orchestre se mêlent au bourdonnement

[12] CH.-M. DOMERGUE, *La Fête de Valrose, coêté de la musique*, «Le Monde Elégant», 1er janvier 1879, p. 4.

[13] CH.-M. DOMERGUE, *La Vie pour le Tsar et L'art musical russe*, «Le Monde Elégant», 8 janvier 1879, p. 2.

> solennel des cloches. C'est d'une beauté et d'une grandeur indescriptibles, et nous pouvons bien avouer à M. Von Derwies, que cette soirée à Valrose nous a valu une des plus fortes émotions que nous comptions dans notre vie de musicien.

L'evento ebbe una risonanza grandiosa, Nizza era in fermento e celebrò letteralmente il munifico benefattore che, dal suo canto non si risparmiò, anzi, rincarò la dose offrendo anche ai compatrioti più indigenti il privilegio di partecipare a questo enorme cerimoniale aristocratico. Il 10 gennaio 1879, la stampa di Nizza annunciava in un trafiletto:[14]

> M. le Consul de Russie nous prie d'annoncer que vendredi prochain une seconde représentation de l'opéra de Glinka La Vie pour le Tsar, qui a obtenu un si grand succès samedi dernier auprès des hôtes aristocratiques de M. le Baron Von Derwies, sera destinée au bénéfice des pauvres.

E naturalmente l'iniziativa riuscì nel suo intento con trecentoventi spettatori che assistettero alla recita di beneficenza e, in più, «Le nombre des billets vendus est supérieur à celui des places occupées».[15]

Il teatro von Derwies, dunque, è definitivamente trasformato ne *Les enchantemets de Valrose*, come titola l'articolo del «Journal de Nice», dove il termine "meraviglie" sta ad indicare di sicuro la magnificenza dell'impresa dal punto di vista esteriore (dimora principesca, decori roccocò, e in generale ricchezza profusa) ma anche il carattere di privilegio sociale, di appartenenza e identità culturale non reclusa e destinata solo alla cerchia della colonia russa ma estesa e condivisa con tutta la città di Nizza.

In sostanza, Valrose diventa un *rito collettivo* in cui tanto i Russi quanto i Francesi potevano identificarsi affermando la propria unicità culturale. Tramite Pavel Grigorjevič il patriottismo russo poteva saziare la propria sete di autoaffermazione – ricordiamo ancora che per la primissima volta in Francia è eseguita integralmente un'opera russa – e allo stesso tempo, dal canto suo, la componente francese di questo sodalizio non si sentiva per niente minacciata nella sua identità e tradizione culturale.

Anzi, Nizza si sprovincializzava allargando vistosamente il suo repertorio musicale per competere con le istituzioni della capitale parigina.

Ma c'è un'altra componente di estremo interesse nella dinamica così esclusiva dell'impresa del barone Derwies e risiede nel suo carattere elitario, privato o, sarebbe meglio dire, *personale*.

[14] «Le Phare du Littoral», 10 janvier 1879, p. 2.
[15] «Le Monde Elégant», 15 janvier 1879, p. 3.

Dopotutto, è vero che le dimensioni ridotte della città consentivano una circolazione fluida delle notizie e una compartecipazione agli eventi ma ciò non significava di certo una *democratizzazione* delle scelte musicali e degli orientamenti culturali.
Von Derwies sceglie, sponsorizza finanziariamente e di conseguenza condiziona il gusto di coloro che partecipano: musica tedesca, musica russa e, dopo qualche mese, musica *propria*.
E' ciò che accade il 4 aprile del 1879 quando dopo l'*Introduction* e quarto atto del *Faust* di Gounod, il quarto atto de *Les Huguenots* di Meyerbeer il pubblico è sorpreso della prima esecuzione di una partitura inedita. Si tratta di un atto tratto da *La Contessa di Lascari,* opera scritta da Pavel Grigorjevič von Derwies in persona:[16]

> Cette primeur, œuvre du châtelain de Valrose lui-même, était nécessairement l'attrait de la soirée. Jamais on n'a écouté plus religieusement une composition magistrale. Des applaudissements longtemps répétés ont salué l'œuvre et ont forcé la modestie de l'auteur à recevoir une ovation enthousiaste dans laquelle se rencontraient la justice et la reconnaissance. […] Au point de vue de la composition musicale, M. Von Derwies nous paraît être un éclectique, avec une tendance marquée vers la musique de l'avenir. Mais de celle-ci il se garde de prendre les exagérations.

L'alternanza di composizioni inedite scritte dal barone e di *chefs-d'œuvre* del passato diviene man mano una routine per spettatori e critica che ascolteranno l'anno seguente un singolare accostamento composto ancora da *La Vie pour le Tsar*, *Djamileh* di Bizet e la *Tarantelle* dello stesso Derwies. Infine, nell'ultima stagione 1880-1881, che precede la morte del mecenate russo, oltre alla *Valse Melancolique* e un *Andante Religioso* sempre inediti il programma del 30 gennaio prevedeva trionfante le sue *Cloches du Soir*, il *Printemps d'amour*, una seconda audizione della *Tarentelle* che facevano da sfondo all'ouverture de *La Vie pour le Tsar*, *Kamarinskaja* e a tre frammenti tratti da opere letterarie russe: *Boris Godunov* di Puškin, la scena all'interno del monastero – interpretata tra l'altro dai figli del barone –, *Una notte di maggio* da una novella di Gogol' e il *Capriccio della fidanzata* estratto da *La fiera di Soročinskij* dello stesso autore.

Il tentativo di fare musica a Valrose, conclusosi con la scomparsa del suo mecenate dimostra i caratteri peculiari dell'iniziale diffusione della musica e soprattutto delle opere russe sulla scena francese e internazionale. Il carattere aristocratico e privato dell'impresa

[16] CH.-M. DOMERGUE, *La Saison musicale à Nice*, «Le Monde Elégant», 9 avril 1879, p. 4.

di von Derwies, diventerà come avremo occasione di discutere nei capitoli successivi, una costante, il mezzo di mediazione più veloce e pregnante in un panorama, quello operistico francese, votato alla conservazione dei lavori in ambito stortamente nazionale. Nizza, inoltre, grazie anche alla presenza costane della colonia nobiliare russa, imparerà dalla gestione di Pavel Grigorjevič, la capacità di distinzione rispetto alle correnti che soffiavano e dettavano legge nella capitale parigina, dimostrandosi alla lunga il luogo "principe" per la messa in scena di quelle novità che i palcoscenici istituzionali avevano difficoltà ad accettare.

Un ulteriore aspetto non indifferente dell'esperienza di Villa Valrose riguarda la concretezza della proposta musicale che in nessun modo si nascondeva dietro un alibi nazionalista: in un nucleo di fruitori stetti intorno alla città di Nizza, si sperimentava l'esperienza di produzione musicale cosmopolita, modellata sull'esempio, in piccolo, del religioso Wagner-Festspiele, di quella ritualità dell'ascolto, che però prescindeva dall'affermazione di un'unica identità culturale. Un paradosso, quello di questa città di provincia che collideva con le maggiori manifestazioni nazionalistiche del resto d'Europa ma che nel tempo segnerà ancora più forte il suo percorso alternativo.

In questa direzione gli abitanti e la critica di Nizza accolgono senza esitazione la musica russa così come quella tedesca senza sentirla come una "minaccia", giacché essi, dopo secoli di assoggettamento culturale, trovarono il modo di valorizzare la propria città e metterla così pericolosamente in concorrenza con l'egemonia esercitata da Parigi.

1.3 *Une vie pour le Tsar*: musica per un'alleanza à Nice

La morte del barone von Derwies nel giugno 1881 e il tramonto inevitabile dell'attività musicale di Valrose – poiché nessuno dei suoi eredi poté accollarsi un dispendio economico così forte – lasciò un vuoto incolmabile nella città di Nizza. All'evento della tragica scomparsa di Pavel Grigorjevič si era aggiunta qualche mese più tardi la fatale esplosione di gas che aveva mandato interamente in fiamme il Théâtre Municipal interrompendo bruscamente per quattro anni la sua attività melodrammatica.[1]

Eppure, l'esperienza di un teatro privato, aperto alle novità e concorrenziale nei confronti delle istituzioni musicali della capitale, aveva generato un cambiamento radicale della mentalità nizzarda che inevitabilmente si era sprovincializzata a favore di un posto privilegiato nelle produzioni teatrali e musicali.

Crocevia di tradizioni - la presenza della colonia russa durante la stagione invernale rimase comunque costante –, paese di confine, e quindi più accondiscendente verso le influenze estere, Nizza continuò a caldeggiare l'intrattenimento musicale di alto livello e ad accelerare questo processo di trasformazione che la rese man mano centro di interesse culturale e non solo di attrazione turistica.

Tutto ciò fu sicuramente favorito dagli eventi storici contingenti che intensificarono i rapporti già saldi tra la colonia russa e la città nizzarda fissando definitivamente un sodalizio già da tempo consolidato.

Se di per sé questa messa in scena potrebbe sembrare una semplice ripresa del capolavoro russo dopo i passati splendori del barone von Derwies e dopo la ricostruzione del teatro, le circostanze smentiscono categoricamente qualsiasi casualità rivelando un'intenzione più che mirata – se non addirittura artefatta – di coniugare alla presenza russa sul territorio un evento a forte connotazione politico-culturale.

Le radici di quest'azione sono da ricercarsi nell'ambiente teatrale di Nizza che in quegli anni aveva ingaggiato come direttore del suo Gran-Théâtre Raoul Gunsbourg.

[1] Dopo l'incendio del 23 marzo 1881 durante una rappresentazione di *Lucia di Lammermoor* l'allora sindaco di Nizza Alfred Borriglione promuove la ricostruzione del nuovo teatro su progetto dell'architetto François Aune in collaborazione con Charles Garnier. L'innaugurazione ebbe luogo il 7 febbraio 1885 con *Aida* di Giuseppe Verdi.

Personaggio estremamente poliedrico, compositore, stratega politico, impresario e tanto altro ancora, Gunsbourg nasce il 6 gennaio 1860 a Bucarest da genitori francesi dove studia da autodidatta prima di affrontare la facoltà di medicina nella città natale.
Da subito Gunsbourg si attiva anche come militante e a soli diciassette anni partecipa alla campagna russo-turca dove si distingue particolarmente durante la presa della città di Nicopoli.

La sua fortunata carriera, però, comincia in Russia dove arriva con «3 franchi e 90»[2] in tasca, dopo aver proseguito gli studi di medicina a Parigi, e incomincia a guadagnarsi da vivere come attore recitando di paese in paese l'unica *pièce* francese da lui conosciuta: *La Grève des forgerons* di François Coppée. Più tardi, pur riuscendo a trovare un ingaggio in un *café chantant* di Mosca, dovette scontrarsi con tempi piuttosto duri per il mondo teatrale: il lutto per la morte dello zar Alessandro II imponeva la chiusura di tutti i teatri russi così come dei *cafés-concerts*, solo le istituzioni straniere erano autorizzati alle rappresentazioni.

Ecco quindi l'idea geniale di Gunsbourg: trasformare la sua modesta esperienza di attore itinerante in un'attività stabile, grazie alla fondazione del primo teatro francese di Mosca e, due anni più tardi, ripetendo l'impresa anche a San Pietroburgo.[3] La nascita del Théâtre Arcadia a Pietroburgo la cui attività continuerà sino all'inizio del 1900 rappresenterà per Gunsbourg il primo passo per gettare le basi di un vigoroso collegamento tra Francia e Russia.
Inoltre, grazie alla sua intraprendenza, ben presto Gunsbourg riesce a conquistarsi la fiducia di persone influenti, tra cui anche il granduca Vladimir Alexandrovič Romanov fratello dello zar, che lo introducono direttamente alla corte di Alessandro III e qui, divenuta *persona grata*, lavora con tutte le sue forze come ambasciatore proprio all'alleanza franco-russa.

In un articolo apparso su *Le Figaro* nel 1911 il contro-ammiraglio Marc-Gilbert-Paul Hautefeuille ricorda le imprese più importanti di Raoul Gunsbourg durante gli anni delle trattative diplomatiche per l'alleanza.
In quegli anni egli è già diventato il famoso direttore dell'Opera di Monte Carlo e ha già sostenuto attivamente importantissime prime assolute – tra le quali ricordiamo la prima in

[2] «Les annales politiques et littéraires», 29e année, n. 1480, 5 novembre 1911, p. 441.
[3] Si legga in proposito le sue memorie edite in RAOUL GUNSBOURG *Cent ans de souvenirs… ou presque*, Monaco, Editions du Rocher, 1959.

forma scenica de *La Damnation de Faust* di Berlioz (1893), *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902) e *Don Quichotte* (1910) di Massenet -[4] ma all'alba della rappresentazione francese dell'*Ivan le Terrible* di Gunsbourg al Théâtre de la Gaité[5] l'alto ufficiale Hautefeuille non può far a meno di ricordarlo non solo come musicista ma soprattutto per l'azione essenziale prestata nella definizione di un trattato di intesa con la Russia. Egli scrive sulle colonne del quotidiano parigino ripercorrendo le vicende biografiche salienti di Gunsbourg, probabilmente in modo alquanto aneddotico e magari un po' romanzato, ma nella sua sostanza il racconto di Hautefeuille è di estrema utilità per la ricostruzione dell'ambiente politico entro il quale sarebbe nata la rappresentazione di *La Vie pour le Tsar* prima dell'ufficialità del legame franco-russo:[6]

> Dés lendemain, Gounsbourg était introduit au Palais où S. M. l'Empereur lui accordait une audience en présence des grands-ducs Vladimir et Alexis. - Alors, le voilà donc, ce héros! S'écria de sa grosse voix le tsar Alexandre III; puis, soulevant Gunsbourg en l'air, comme on soulèverait un enfant (Gunsbourg, à la suite des souffrances de la guerre, était resté longtemps chétif et avait l'air d'un enfant de douze ans); que puis-je faire pour toi, mon enfant? continua l'Empereur. C'est alors que le jeune Gunsbourg, avec une audace qui devait étonner les grands-ducs eux-mêmes, répondit - Tendez la main à mon pays, sire, à la France. Cette réponse si inattendue n'était pas pour déplaire à un homme comme Alexandre III. Depuis cet instant les grands-ducs accordent à Gunsbourg une bienveillance dont ils donnent de fréquents témoignages; on l'emploie, il sert même parfois d'intermédiaire avec l'ambassade. Mais il sait rester dans l'ombre, son travail demeure confidentiel, tellement que certains semblent vouloir l'ignorer.

Proprio questo restare nell'ombra, il lavoro confidenziale svolto sempre avanti e indietro tra le due nazioni sono i punti di forza dell'azione diplomatica di Gunsbourg che si declina con evidenza anche nella sua attività di direttore teatrale; ruolo grazie al quale riesce a far giocare al meglio, tra le sue innumerevoli qualità, il proverbiale tempismo con cui, una volta preso l'incarico alla testa del teatro nizzardo nel 1889, si adopera immediatamente alla messa in scena dell'opera glinkiana.

---

[4] Dopo aver diretto il teatro municipale di Nizza, nel 1892 assume la direzione dell'Opera di Monte Carlo fino al 1951 portando l'attività del teatro ai suoi massimi livelli. Oltre alle già citate prime assolute ricordiamo anche quella de *La rondine* di Puccini il 27 marzo del 1917 e la trasformazione del teatro monegasco in sede stabile dei *Ballets Russes* nel 1923.

[5] La prima assoluta dell'opera *Ivan le Terrible* ebbe luogo il 20 ottobre 1910 al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles e ripreso successivamente a Monte Carlo il 2 marzo 1911 e a Parigi al Théâtre de la Gaité il 31 ottobre dello stesso anno.

[6] CONTRE-AMIRAL HAUTEFEUILLE*, Un Gunsbourg ignoré*, in «Le Figaro», 57^{e} année, n. 304, 31 octobre 1911, p. 1.

In questo modo egli crea un'asse temporale e strategico perfetto, un unico *fil rouge* che accompagna la Francia all'incontro con l'alleata Russia: produce *La Vie pour le Tsar* nel gennaio 1890, a soli due mesi dalla visita di Alessandro III a Berlino - che mise in luce le irrimediabili divergenze tra Russia e Germania - proprio un anno prima dell'*amitié* del 1891 con la visita a Cronstadt - che secondo Hautefeuille fu coadiuvata dallo stesso Gunsbourg – per accompagnare la Francia fino ai festeggiamenti ufficiali per la ratifica del 1893.

Un'opera quasi speculare a quella perseguita in terra russa con il Théâtre Arcadia grazie al quale, operando alla stessa maniera, aveva lasciando conoscere capolavori del repertorio francesi al pubblico moscovita e pietroburghese.

Seppure ratificata formalmente solo nel 1893 con la firma dello Zar Alessandro III, l'alleanza franco-russa fu preannunciata e veicolata da una capillare azione diplomatica sia sul versante occidentale sia su quello orientale.[7]

Come è noto gli scambi tra le due nazioni in vista di un trattato ufficiale cominciarono a intensificarsi con atti pubblici ben mirati già intorno al 1891 quando il 23 luglio la flotta francese è accolta solennemente dallo Zar sulle coste della città di Cronstadt nell'isola di Kotlin e festeggiata con l'esecuzione della *Marseillaise*,[8] la marcia dalla *Suite algérienne* di Saint-Saëns e la *Marche Troyenne* di Berlioz.[9]

D'altro canto il clima di "fratellanza indotta" tra francesi e russi si respirava già da tempo e le due nazioni stavano pian piano approfondendo la reciproca conoscenza non solo in ambito politico così che, complice anche l'Esposizione Universale del 1889, lo scenario sull'avvicinamento tra Francia e Russia si apriva in modo quanto meno sorprendente e accelerato. Date tali condizioni di partenza, un'astuta manovra politica che avesse come scopo un'intesa tra due popoli sostanzialmente lontani non poteva di fatto prescindere da un'azione capillare, a mezzo stampa e pubblico, di propaganda per così dire "conoscitiva" che rendesse meno estranea la sconfinata terra russa.

[7] Per un resoconto dettagliato degli accordi diplomatici si veda GEORGES MICHON, *L'Alliance franco-russe, 1891-1917*, Paris, Delpeuch. 1927 e ERNEST DAUDET, *Souvenirs et révélations. Histoire diplomatique de l'alliance franco-russe, 1873-1893*, Paris, Ollendorff, 1894, in particolare il Capitolo VII, p. 281.

[8] ÉLIE DE CYON, *La Russie contemporaine*: *les principes de l'autocratie, la France et la Russie, la question des juifs*, Lévy, 1892, p. 270, l'autore smentisce categoricamente il luogo comune secondo il quale la Marseillaise fosse proibita in Russia e ripristinata solo in occasione delle feste di Cronstadt.

[9] JANN PASLER, *Composing the Citizen: Music as Public Utility in third Republic France*, Berkeley University of California Press, 2009, p. 668.

La Russia degli anni novanta dell'Ottocento, infatti, monarchia assoluta e in via di industrializzazione – per non dire affamata di capitali esteri – da un punto di vista strategico rappresentava il partner ideale per la Francia in vista di un mantenimento degli equilibri politici con Germania e Austria da un lato e Gran Bretagna dall'altro ma decontestualizzato dall'ambito puramente politico-militare la Russia appariva più come anello debole dell'alleanza specialmente sul versante economico e sociale.

Quindi, il primo obiettivo che la Francia dovette raggiungere per una solida e proficua intesa era l'instaurazione di una comunanza, di un senso d'appartenenza tra i due popoli che non lasciasse passare un accordo strategico solo come "ratifica a uso politico" ma che ispirasse, si badi bene nel centenario della Rivoluzione, un sentimento fraterno e di partecipazione.

La distanza geografica tra Francia e Russia, così come quella tra le istituzioni dei due Paesi, non facilitava l'impresa, motivazioni che spinsero i rispettivi ambasciatori a cercare di spostare il gioco su un campo meno impervio, possibilmente già battuto da una certa affinità tra i due Stati. Non può passare inosservato, quindi, il dato storico che colloca proprio a Nizza nel luogo più simpatizzante, a più alta concentrazione di presenza russa un'ulteriore prima rappresentazione di *La Vie pour le Tsar*.

Tale dato è ancora più significativo se si considera che questa volta – a undici anni di distanza dalla rappresentazione a Villa Valrose – l'opera di Glinka andava in scena in un teatro pubblico e in lingua francese.[10]

Che si trattasse di un evento più politico che musicale fu chiaro fin da subito alla stampa così come alla compagine politica francese che salutò la prima di *La Vie pour le Tsar* andata in scena il 30 gennaio 1890 con il sentore di un'aperta propaganda pro alleanza. A questo proposito, qualsiasi dubbio sul ruolo diplomatico determinante di

[10] Le notizie di una traduzione francese di *Жизнь за Царя* risalgono già al 1887 quando addirittura a Parigi erano in preparazione due versioni tradotte del libretto. La prima per mano di Armande Silvestre e Jehan Soudan e l'altra di Jules Ruelle e Michel Delines. Quest'ultima sarà adottata come traduzione ufficiale per le rappresentazioni di Nizza nel 1890 e di Parigi nel 1896. Il settimanale *Le Ménestrel* descrive la questione in questi termini: « Voici qu'on parle, coup sur coup, de deux traductions françaises du chef-d'œuvre de Glinka la *Vie pour le Tsar*, ouvrage qui certainement eût été depuis longtemps représenté chez nous si notre pauvre Théâtre-Lyrique, si utile, si nécessaire, si indispensable, n'avait depuis dix ans disparu sans qu'il ait encore été possible de le reconstituer. MM. Armand Silvestre et Jehan Soudan ont fait annoncer en effet, ces jours derniers, qu'ils préparaient une adaptation française de la *Vie pour le Tsar*, et, au vu de cette nouvelle, M. Jules Ruelle s'est ému et a réclamé, annonçant à son tour qu'il s'occupe, avec un littérateur russe, M. Michel Delines, d'une «traduction aussi fidèle que possible de l'œuvre de Glinka». Serons-nous enfin appelés à entendre un jour, à notre tour, un opéra qui est aujourd'hui connu de toute l'Europe?», in «Le Ménestrel», 53eme année, n. 47, 20 novembre 1887, p. 375.

Gunsbourg e sul significato strategico di Glinka a Nizza è completamente neutralizzato dalle parole del politico ed editorialista Joseph Reinach, repubblicano democratico e quindi un po' più scettico rispetto all'entusiasmo nazionalistico dei promotori dell'alleanza, che chiarisce lucidamente il profondo cambiamento politico sotteso a quella che, a prima vista, doveva essere una comune serata all'opera.

Nel suo scritto *La politique di Médée* del 4 febbraio 1890, Joseph Reinach tenta di smorzare i toni entusiastici e di ridimensionare la fiducia quasi incondizionata che la Francia riponeva nell'alleata Russia auspicando, al contrario, una nazione attiva su più fronti diplomatici e più robusta sul piano militare. Il fatto che, come lui stesso scrive, la politica francese sembrava oramai trasformatasi nella «politica di Glinka», non faceva altro che rendere estremamente vulnerabile la nazione e i suoi delicati equilibri con la Germania per l'annosa questione dell'Alsazia - Lorena:[11]

> La représentation de la *Vie pour le tsar* à l'opéra de Nice, représentation qui a été suivie de la *Marseillaise* chantée par les grandes dames russes et de l'*Hymme* impérial entonné par les grandes demoiselles françaises, a décuplé d'autre part l'enthousiasme des partisans de l'alliance moscovite. Ce n'est plus la politique des Danicheff, c'est la politique de Glinka. […] Quant à la *Vie pour le tsar*, je suis assurément tout disposé à reconnaître que cette partition est un pur chef-d'œuvre, puisqu'elle est signée d'un compatriote de Dostoïewsky; mais il sera permis peut-être d'avancer qu'il y a des bases d'alliance plus solides que des flonflons de musique et qu'il y a moyen également d'accorder l'amour de la ritournelle russe et le respect de sa propre dignité. […] C'est M. l'impressario [sic] Gunsbourg qui dit aujourd'hui avoir dans les archives de son théâtre un traité d'alliance offensive et défensive avec le tsar. Ne t'attends qu'à toi-même...

Evidentemente l'evento mondano della prima di Glinka a Nizza si era trasformato in un acceso caso di politica nazionale con partiti politici chiaramente spaccati in due tra coloro che simpatizzavano per un'intesa con la Russia e coloro che ne ravvedevano un forte rischio per la politica internazionale.

Infatti, il campo di battaglia che faceva de *La Vie pour le Tsar* il nodo della questione era inasprito da altre figure chiave della storia della terza Repubblica francese addirittura presenti in sala la sera del debutto glinkiano:

[11] JOSEPH REINACH, *La politique di Médée*, in *Pages Répubblicanes*, Paris, Alcan, 1894, p. 242-244 e apparso anche in «Le Matin», 7eme année, n. 2175, 4 Février 1890, p. 2. Reinach sarà un accanito osteggiatore del generale Boulanger e di Paul Déroulède, che al contrario, come si dirà più avanti, proponeva una politica contro la Germania attivista e ultra-nazionalista in patria.

> Aussi la représentation a Nice de la *Vie pour le Tsar* a-t-elle été bien plus une manifestation patriotique qu'une solennité musicale. La présence de M[me] Adam et de Paul Déroulède, les généreux promoteurs et les infatigables champions en France de l'alliance russe, le prouve surabondamment. D'ailleurs, l'événement a prouvé qu'on allait là bien plus pour manifester que pour entendre de la musique.[12]

Nata Juliette Lamber, madame Adam fu una delle donne più attive culturalmente e politicamente nella Francia tra i due secoli anche perché, dotata di straordinaria longevità, visse esattamente cent'anni dall'ottobre 1836 fino ad agosto 1936. E, in effetti, fu lei stessa ad annunciare la sua partecipazione a Nizza come dimostrazione di una precisa fede politica direttamente sulle pagine de «La Nouvelle Revue», rivista di cui conservò la proprietà dalla fondazione nel 1879 fino al 1899, e precisamente nella consueta rubrica *Lettres sur la politique extérieure* organo di stampa che Juliette Adam usava abitualmente per difendere le sue posizioni alquanto estremiste sui governi europei.
E' sintomatico, dunque, che proprio accanto al lungo e polemico pezzo del 28 gennaio 1890 dedicato alla politica bismarckiana e alla Russia asservita finanziariamente alla Germania ma in via di «liberazione» - da intendere "grazie all'intesa con la Francia" – l'audace signora scriva:[13]

> L'inqualifiable et inhabile procédé du chancelier [Bismarck] a délivré la Russie économique de ses servitudes allemandes. Cette libération, selon l'expression qui vient à l'esprit aux environs du Jour de l'an, ne pouvait manquer d'être accompagnée de plusieurs autres. Sur ce, mes chers lecteurs, je vous quitte, non pour faire comme miss Bly[14] le tour du monde, mais pour aller à Nice en quatre jours applaudir la grande œuvre de Glinka, l'opéra national russe la *Vie pour le Tzar*.

Per la «Grande Francese», così era soprannominata la Adam per la sua operosità patriottica, prendere parte alla serata dedicata all'opera nazionale russa significava muoversi entro i ranghi, da lei stessa fruttuosamente tracciati, di un aperto schieramento anti-prussiano in favore di un'accesa slavofilia culturale e di governo.[15]

---

[12] ANDRE MAUREL, *Chronique Théâtrale. Le Théâtre Municipal de Nice: La Vie pour le Tsar, opéra en cinq actes de Glinka*, in «La Rampe Illustrée», 1[re] année, n. 5, février 1890, p. 6-7.

[13] JULIETTE ADAM, *Lettres sur la politique extérieure*, in «La Nouvelle Revue», 12[eme] année, tome 72[eme], janvier-février 1890, p. 643.

[14] JULIETTE ADAM fa riferimento alla giornalista americana Nellie Bly, pseudonimo di Elizabeth Jane Cochran (1864-1922), famosa per aver emulato il protagonista di Jules Verne compiendo un viaggio intorno al mondo in ottanta giorni.

[15] Madame Adam pubblicò anche una serie di documenti con cui tentò di smascherare la politica doppiogiochista di Bismarck nel confronti dello Zar Alessandro III, tali affermazioni (per la verità mai

Tutto ciò implica, osservando da vicino gli eventi in Francia degli anni '80-'90, la messa a fuoco di un bisogno persistente tra i reduci che avevano creduto e combattuto a fianco di Léon Gambetta durante la guerra franco-prussiana, e di una necessità di allontanamento dall'empasse politica dopo la profonda delusione dell'esperienza comunarda del 1871. Ebbene, che la possibilità di una risoluzione potesse arrivare dalla Russia animò i *cafés républicains*[16] e i *salons* più in vista di Francia - come quello della stessa madame Adam o quello di Auguste Scheurer-Kestner –[17] che avevano condiviso già le loro posizioni politiche con personaggi del calibro di Michail Alexandrovič Bakunin, il quale scrisse in proposito *La Comune di Parigi e l'idea di Stato*, o ancora Georgij Valentinovič Plechanov che lavorò al fianco di Auguste Blanqui durante la Comune,[18] nonché l'esperienza intellettuale con letterati e artisti quali Ivan Sergeevič Turgenev ospite fisso del circolo di madame Adam e della sua rivista.

Incitati da solo e unico motto, quello della *revanche* contro la Germania, questi devoti al patriottismo giacobino di Gambetta acuirono in maniera esponenziale il sentimento di rivalsa nazionalistica fino a spingerlo verso conseguenze parossistiche.

Questa stessa parola d'ordine, quella di una rivincita, animava Paul Déroulède assiduo frequentatore di Juliette Adam e, come abbiamo sottolineato, in prima fila la sera della messa in scena di *La Vie pour le Tsar*.

Perfino la presenza di Déroulède all'evento nizzardo ha un significato ben preciso nella dimensione storica che abbraccia i rapporti politici dell'alleanza franco-russa: solidali nell'idea di una Francia da dover guidare verso una condizione di rigenerazione dalla mortificazione straniera, entrambi credevano altresì in un nazionalismo come etica,

---

accertate con sicurezza dagli storici) apparvero come di consueto su *La nouvelle Revue* e in seguito raccolte nel volume *L'heure vengeresse des crimes bismarckiens*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1915.

[16] Sull'importanza dei cosiddetti *cafés répubblicains* si legga JEROME GREVY, *Les cafés républicains de Paris au début de la Troisième République. Étude de sociabilité politique*, in «Revue d'Histoire moderne et contemporaine», n. 50/2, 2003, pp. 52-72.

[17] SYLVIE APRILE, *La République au salon: vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885)*, in ««Revue d'Histoire moderne et contemporaine», n. 38/3, 1996, pp. 473-487.

[18] La protezione tacita dei dissidenti russi come Bakunin in Francia durò fino al 1881/1882 anno in cui Léon Gambetta diventa presidente del consiglio e sotto l'influenza dello Zar cominciò a non gradire contrasti politici con la Russia. Questa decisione provocò parecchi problemi anche a persone vicine al circolo di Juliette Adam che si prodigò con tutte le sue forze a proteggere gli amici russi in pericolo e in particolare prese sotto la sua ala protettrice Juliana Glinka, spia russa attiva negli ambienti delle sete massoniche antisemite. Inoltre, questo fu uno dei motivi che spinsero la Adam ad allontanarsi definitivamente da Gambetta. Cfr. HANNE HOGENHUIS- SELIVERTOFF, *Juliette Adam (1836-1936). L'istigatrice*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 141.

ideologia ed educazione, in un sentimento patriottico che calcando i passi di «Liberté, Fraternité, Egalité» potesse condurre a una nuova rivoluzione popolare.[19]

Questo il punto di partenza della *Ligue des Patriotes* fondata da Déroulède nel 1882 con l'intento di formare e inquadrare soprattutto i giovani allo spirito civile,[20] questo l'intento sul fronte culturale dell'*Association artistique et litteraire franco-russe* che nasce con il patrocinio di madame Adam nel 1888.

I due casi, allo stesso tempo simili e antitetici, si fondano su un principio assoluto: la preparazione della *revanche* necessita di un enorme sforzo nell'educazione e, in questa prospettiva, la musica ha un ruolo determinate. Per Paul Déroulède la musica, e in particolare il canto patriottico, di incitamento alle truppe, riusciva a creare «une sorte de ralliement musical qui suivrait nos petits Français, de l'école à la caserne, et de la caserne jusque sur les champs de bataille»,[21] così per Juliette Adam, in un momento storico in cui era necessario ancora attendere per una risoluzione politicamente attiva, la musica e l'arte in generale sono una vera e propria *revanche intellectuelle*.

Quindi, se la *Ligue des patriotes* coltivava il campo del culto religioso della madre patria, l'*Association artistique et litteraire franco-russe* apriva la strada alla patria sorella, tracciando quei binari che presto sarebbero serviti a un coinvolgimento integrale della Russia nella questione revanchista.

Il tratto più eclatante di questa associazione è il suo eco così dirompente da coinvolgere persino le autorità governative nonché i maggiori esponenti dei salotti parigini.

Nello statuto formulato il 4 febbraio 1888 l'associazione si costituiva con lo scopo di iniziare la Francia alle opere della letteratura e delle arti della Russia così come le produzioni artistiche francesi in Russia, si impegnava a organizzare a Parigi esposizioni e concerti russi e promuovere traduzioni ed edizioni. Altro punto fondamentale, l'associazione si impegnava ad assistere artisti e scrittori di entrambe le nazioni in qualsiasi modo possibile.[22]

Se si guarda alla lista di coloro che firmarono lo statuto balzerà immediatamente agli occhi la vastità del consenso e dell'appoggio filorusso in ambito culturale nonché musicale: tra i

[19] ZEEV STERNHELL, *Paul Déroulède and the Origins of Modern French Nationalism*, in «Journal of Contemporary History», vol. 6, n. 4, 1971 , p. 47.

[20] PAUL DEROULEDE, *Livre de la Ligue des patriotes*, Paris, Bureau de la ligue et du drapeau, 1887, p. 4.

[21] PAUL DEROULEDE, *De l'éducation militaire*, Paris, Librairie Nouvelle, 1882, p. 14.

[22] ELAINE S. MCALLISTER e JOSEPH O. BAYLEN, *Saint-Saëns and Juliette Adam: An Unpublished Letter*, in «Music & Letters», vol. 50, n. 2, 1969, p. 297.

consiglieri ordinari troviamo Gounod, Massenet, Saint-Saëns per non parlare di Alphonse Daudet, François Coppée e Pierre Loti mentre alla presidenza delle tre sezioni furono nominati Léon Bonnat per le belle arti, Ambroise Thomas per la musica e infine Alexandre Dumas *fils* alla letteratura.

Inutile dire che la signora Adam puntò direttamente a un riconoscimento ufficiale della sua associazione perorandone la causa sia presso il governo francese che presso quello russo. Il tentativo, però, fallì quasi immediatamente nonostante le numerose insistenze dimostrate all'ambasciatore russo a Parigi von Mohrenheim che si rifiutò categoricamente di accordare le garanzie necessarie delle autorità russe.[23]

In realtà, le motivazioni erano un po' più complesse ed entrambi i governi temevano, nel momento così delicato di una trattativa, che un'ingerenza privata come quella della Adam potesse compromettere il buon fine dei rapporti diplomatici tra i due stati.[24]

Inoltre, Juliette Adam era coinvolta in amicizie piuttosto sconvenienti, fatte di società e circoli legati all'occultismo: in particolare due donne ebbero un'influenza forte sulle sue decisioni politiche e gli orientamenti del suo giornale: Juliana Glinka – alla quale studi recenti addebitano la falsificazione dei leggendari «protocolli di Sion» – [25] e Helena Blavaysky, fondatrice della Società Teosofica.

La battuta di arresto subita dall'*Association artistique et litteraire franco-russe* non turbò lo spirito di iniziativa della «Grande francese» che due anni più tardi proprio nel 1890, a qualche mese di distanza dalla rappresentazione di *La Vie pour le Tsar*, ancora sulle colonne de *La nouvelle Revue* annuncia una nuova impresa.

Si trattava della *Société des Amis de la Russie*, nata questa volta sotto un'altra forma e con lo scopo di sostenere il commercio e l'industria:

> La *Société des Amis de la Russie,* se fondant pour appliquer au commerce et à l'industrie ce que j'avais voulu appliquer aux arts et aux lettres, vint me consoler de mon échec; elle me pria d'annexer aux siennes les catégories que j'avais étudiées. J'organisai un comité de dames dont les noms étaient une garantie certaine du succès.

[23] GEORG FROST KENNAN, *The fateful alliance: France, Russia, and the coming of the First World War*, New York, Pantheon Books, 1984, p. 70.

[24] In realtà sapevano che la Adam aveva amicizie sconvenienti tra spie e occultiste come Juliette Glinka falsificatrice dei protocolli di Sion e Helena Blavatsky fondatrice della società teosofica, immortalate recentemente insieme a Juliette Adam nel romanzo di UMBERTO ECO, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010.

[25] Cfr.: *The occult in Russian and Soviet culture*, a cura di Bernice Glatzer Rosenthal, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 17 e ss.

Con tutta probabilità la *Société des Amis de la Russie* fu intesa, a ridosso di trattative sempre più stringenti tra Francia e Russia, come un tentativo di catalizzatore diplomatico e, non è da escludere, anche di forte sostegno economico e di maggior cooperazione con le frange politiche più influenti.

Basti pensare che quasi immediatamente la presidenza della società fu assunta dal duca Alphonse-Charles Féry d'Esclands membro fondatore della *Ligue des patriotes* e designato nel 1891 come presidente del comitato francese per gli omaggi allo zar.[26]

In questo contesto di tensioni e aspettative tra Francia e Russia non è difficile collocare *La Vie pour le Tsar* a Nizza come un tassello di un vasto programma politico-culturale.

Il fermento russofilo che da questo momento in poi assumerà un carattere sempre più marcato assegna alla musica e, in particolare all'opera, una funzione predominante di *medium* culturale. Inoltre, seppure con baricentro a Parigi a livello di organizzazione centrale il flusso di ricezione ha uno sviluppo centrifugo che si irradia agli estremi della provincia francese per poi ritornare nella capitale.

Il motivo di questa decentralizzazione della cultura, nel caso russo in particolare, è dovuto sia a motivazioni di tipo finanziarie – che riguardano, ad esempio, il caso Valrose e la presenza di un mecenatismo privato che spesso sopperisce alle istituzioni pubbliche – sia di tipo strategico.

Di fatto, non è e non può essere considerato un caso la presenza di Raoul Gunsbourg a Nizza e la concomitante produzione di Glinka al Grand-Théâtre se contestualizzata nell'ambito di quello che accade all'*Association artistique et litteraire franco-russe* nel 1888. In altre parole, se i tempi a Parigi non sono ancora maturi per una soluzione diplomatica, e quindi qualsiasi iniziativa culturale di un certo rilievo è frenata da entrambi i governi, città importanti come Nizza, e in seguito anche Monte Carlo, suppliscono a quell'*utilità pubblica* sancita come principio fondamentale del programma di governo repubblicano. Basti pensare che Parigi rappresenterà *Žizn' za Carja* solo nel 1896, mentre prima abbiamo un unico esempio, la rappresentazione de *Le Flibustier* andato in scena nel 1894, opera che nasce però spiccatamente come prodotto francese.[27]

A suffragio di quest'idea – ossia che la città parigina soffrisse le pressioni politiche in atto e fu quindi costretta a porre un freno alla sua notorietà in ambito di avanguardia artistica –

[26] «Féry d'Esclands (Alphonse-Charles, Duc)», in *Dictionnaire national des contemporains*, dir. da C.-E. Curinier, vol. V, Paris, Office général d'éd. de librairie et d'impr., 1918, p. 61-62.

[27] Vedi Cap. 2.2

un altro dato storico che segnala la pubblicazione dello spartito canto e pianoforte di *La Vie pour le Tsar*[28] e non solo del libretto, quindi, già nel 1888 presso l'editore Durdilly, quando si pensava a una messa in scena all'Opéra di Parigi durante l'*Exposition Universelle* del 1889.[29]

Due anni più tardi il critico musicale Johanns Weber nella sua recensione de *La Vie pour le Tsar* a Nizza argomenta la mancata rappresentazione parigina addebitandone i motivi ai dirigenti dell'Opéra, i quali avrebbe bocciato il progetto perché la musica doveva esser sembrata di poco interesse e troppo vecchia:[30]

> Quand la partition avec paroles françaises fut publiée, on espérait faire monter l'ouvrage de Glinka à l'Opéra de Paris pendant l'Exposition universelle. Les directeurs de l'Opéra ne goûtèrent pas le projet; je doute qu'à l'Opéra-comique on pût réussir mieux. Certes il serait curieux de voir l'œuvre russe à Paris; mais je crains que la pièce n'offrît moins d'intérêt qu'à Saint-Pétersbourg et que la musique ne semblât un peu trop vieux jeu.

Dobbiamo davvero pensare che dopo il successo ottenuto da Glinka al teatro privato del barone von Derwies Parigi potesse nutrire dubbi sulla riuscita di una messa in scena di *La Vie pour le Tsar*? O sarebbe meglio chiarire che altre ragioni possano aver realmente segnato la sorte di *Žizn' za Carja* nella capitale rimandandola al 1896?

Evidentemente sarebbe stato piuttosto rischioso investire su una produzione operistica quando ancora nel gennaio 1888 la Russia non aveva ancora dato conferma della propria partecipazione ufficiale all'*Exposition Universelle* prevista per il centenario del 1789. Infatti sin dall'apertura dei preparativi lo zar fa pervenire il suo netto rifiuto di accettare l'invito francese: da un lato perché evidentemente era suo intento evitare i festeggiamenti del giubileo della Rivoluzione e dall'altro per le tensioni riguardanti le trattative per un'intesa. Solo più tardi un dispaccio imperiale, temendo un duro isolamento della Russia dal contesto europeo, accorda la facoltà a commercianti e imprenditori di partecipare liberamente all'esposizione.[31]

---

[28] LA | VIE POUR LE TSAR | Grand Opéra| en cinq actes et sept tableaux | poéme du baron de rosen | version française de | Jules Ruelle & Michel Delines | Musique de | Michel Glinka | Partition piano et chant | Paris | Durdilly.

[29] JOHANNES WEBER, *Critique musicale*, in «Le Temps», 28eme année, n. 9908, 18 juin 1888, p. 4.

[30] JOHANNES WEBER, *Critique musicale*, in «Le Temps», 30eme année, n. 10506, 11 février 1890, p. 3.

[31] LAURENCE AUBAIN, *La Russie à l'exposition universelle de 1889*, in «Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants», vol. 37, n.3, pp. 349-350.

Dunque, la rappresentanza russa non aveva avuto il beneficio del patronato imperiale e nemmeno i suoi concorsi finanziari anche se l'organizzazione piuttosto tardiva non pregiudicò in maniera clamorosa la sua immagine all'estero.

Ma allo stesso tempo, come si può ben immaginare, questa decisione aveva chiuso la possibilità di una rappresentazione operistica, tanto più se essa inneggiava al sacrificio totale del contadino Sussanin per lo zar, il grande assente.

Certo, a questa mancanza seppero in parte sopperire i due concerti diretti da Rimskij-Korsakov al Palais du Trocadéro ma è altrettanto chiaro che Parigi, in netto ritardo rispetto ad altre importanti città europee – si pensi a Milano, Hamburg, Londra e Bruxelles - riuscirà ad affacciarsi alle grosse produzioni musicali russe solo quando i rapporti con l'impero saranno già ampiamente consolidati da un trattato formale e qualsiasi segretezza in ambito di politica internazionale definitivamente sciolta.

1.4 *La Vie pour le Tsar* «moutarde après dîner» à Paris

Funzione politica e utilità nazionale sono i due parametri inscindibili per una valutazione storica della prima percezione dell'opera russa in Francia. Ma un coinvolgimento di questo tipo negli affari esteri e, se vogliamo, la strumentalizzazione de *La Vie pour le Tsar* a Nizza pregiudicò una valutazione di tipo estetico sulla musica e sul suo autore.

Infatti, se si escludono pochissime recensioni – come quella di Louis Gallet su *La Nouvelle Revue* -[1] quasi tutti i critici insistettero, come è comprensibile, più sul fatto politico tralasciando clamorosamente giudizi propriamente di valore sull'evento musicale. Inoltre, la carta stampata più attenta e sagace perseverò nella presa di coscienza che gli appuntamenti più importanti per il teatro d'opera si fossero improvvisamente spostati da Parigi alla provincia o ad altre capitali europee.[2]

Quindi, se dal punto di vista di coloro che operarono più o meno con riserbo all'alleanza franco-russa fu subito chiaro che la rappresentazione de *La Vie pour le Tsar* era frutto di un'operazione all'ombra delle relazioni diplomatiche ufficiali, per la stampa parigina e in generale per l'opinione pubblica i motivi di discussione nascevano da ben altre ragioni.

Per la seconda volta, a distanza di dieci anni, la provinciale Nizza era riuscita a strappare un ulteriore primato alla capitale che sembrava stretta dalla morsa di correnti politiche piuttosto influenti e che spesso però operavano a discapito della qualità culturale delle programmazioni teatrali – si pensi anche alle polemiche fatte in occasione alle prime rappresentazioni di Wagner a Parigi e, in generale, contro gli artisti stranieri; di fatto, il dibattito ideologico repubblicano in questo preciso momento storico della Francia correva su due assi paralleli: da un lato essa tendeva a sfogare la sua sete di nazionalismo identificandosi con una nazione "esterna" al proprio contesto strettamente circoscritto,

[1] LOUIS GALLET, *Musique*, in «La Nouvelle Revue», 12eme année, tome 72eme, janvier-février 1890, p. 643.

[2] «Quitter Paris est certainement une chose grave. Presque toujours, un déplacement est marqué par un malheur. […] Le chroniqueur est cependant forcé de se déplacer quelquefois, surtout depuis qu'on donne à Bruxelles les premières des opéras français, et à Nice les premières des opéras russes. […] Si Paris est l'auberge du monde, que sont donc Nice et Monaco? Les hôtels sont complets comme l'omnibus de Passy le dimanche soir; on se dispute les places à la table d'hôte, et les cabinets sont retenus trois jours à l'avance. Tous les peuples sont représentés dans la principauté où on rencontre, en ce moment, plus de princes que dans toute la Russie» in AURELIEN SCHOLL, *Cronique de Nice*, «Le Matin», 7eme année, n. 2172, 1er février 1890, p. 1.

come nel caso dell'aura sacra di cui è investita la Russia, mentre d'altro canto rifiutava l'influsso "esterno", percepito come minaccia all'identità nazionale, e respingeva anche culturalmente quello che politicamente identifica come nemico: un esempio su tutti, il caso della Germania.

La conseguenza più immediata a questo stato di fatto è lo spostamento dell'attenzione mediatica e artistica anche su realtà che prima d'ora erano risultate insospettabili. In una situazione istituzionalmente piuttosto instabile, con problemi di carattere diplomatico e pressioni di ogni genere nella capitale, città come Nizza e Monaco prendono immediatamente il sopravvento. In primo luogo, perché centri ad alta concentrazione turistica e quindi favorevoli allo scambio e alla novità, ma soprattutto perché sostenute finanziariamente e gestionalmente da privati che investono ingenti quantità di denaro nei teatri per un pubblico estremamente variegato o addirittura per istituzioni municipali.

Insieme al caso von Derwies e la sua impresa casalinga seppur di dimensioni concorrenziali rispetto al teatro cittadino, lo stesso Raoul Gunsbourg stupì per la sua intensa programmazione per il teatro municipale di Nizza e fu scelto dal consiglio della città soprattutto per le sue accattivanti garanzie finanziarie: infatti, nel presentare la sua candidatura, egli assicurava una sovvenzione di 100.000 franchi oltre ad impegnarsi a sostenere i costi della scenografia e quelli di una *troupe hors ligne*, e a garantire il pagamento di tasca propria per i soggiorni di artisti di riguardo come nel caso di Adelina Patti, scritturata eccezionalmente durante la stagione 1890/1891 per una serie di rappresentazioni di *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*, *Il barbiere di Siviglia* e infine *Roméo et Juliette*.[3]

Anche la realtà monegasca è emblematica in questo senso: ancora una volta per l'acume di Gunsbourg, nominato direttore nel 1892,[4] ma soprattutto per la straordinaria abilità negli affari della principessa consorte, la duchessa Richelieu Alice Heine, che nell'ottobre del 1889 sposò Alberto I della famiglia Grimaldi e s'impegnò in prima persona

[3] PAULE DRUILHE, *Une originale figure de directeur de Théâtre lyrique Raoul Gunsbourg â Nice (1889-1891)*, in «Nice Historique», 81eme année, n. 3, Juillet-Septembre 1978, p. 95-96 e 127.

[4] «En 1892 sur ma demande le tsar écrivit directement au prince Albert de Monaco pour le prier de m'accorder la direction de son opéra. Le prince accéda à ce désir» in RAOUL GUNSBOURG *Cent ans de souvenirs*, cit., p. 91.

all'amministrazione finanziaria dell'Opéra favorendo la crescita di un teatro che a cavallo del secolo raggiunse vette artistiche impensabili.[5]

Un sistema di mecenatismo privato retto soprattutto da una frangia aristocratica come nel caso di Alice Heine – anche se nobilitata solo dopo il matrimonio con il principe Grimaldi - von Derwies o ancora nel caso di Gunsbourg che, anche se in modo non esplicito, fu sostenuto dalla famiglia imperiale russa, ha un'efficacia sul piano attuativo decisamente maggiore rispetto ad alcuni circoli e salotti borghesi della Terza Repubblica.
Da "insospettabile", in quanto implicitamente ricondotto a un tipo di conservatorismo di stampo reazionario e non a un militantismo esasperato, l'intervento e il sostegno nobiliare è ritenuto in tutto e per tutto meno pericoloso e più funzionale rispetto alle fazioni che crebbero nell'ambito dei *cafés* e dei *salons* repubblicani. Esso non chiede alcun riconoscimento istituzionale, anzi spesso è spinto dalle istituzioni stesse, si nutre dei propri proventi e, apparentemente, è "libero" da etichette. Si muove in una direzione di promozione culturale quasi sempre *pro bono* ed evita accuratamente qualsiasi riferimento esplicito a questioni di natura politica o militare.
Questa differenza di azione spiega evidentemente il fallimento del progetto di Juliette Adam e della sua *Association*, tagliata fuori da ogni coinvolgimento davvero risolutivo nella politica con la Russia e, allo stesso tempo, segna il successo di molte altre iniziative che pur navigando nella stessa direzione, quella di un'alleanza con la Russia e di una ripresa del Paese in ambito internazionale, remavano, al contempo, per una Francia nuovamente monarchica, questa volta, con la benedizione dell'imperatore russo.

La facciata nobiliare, inoltre, è garanzia di successo anche quando in nome di una politica progressista promossa in particolare dal deputato e presidente dell*'Union central des arts décoratifs* Georges Berger e volta a incoraggiare la Francia contro l'ascesa industriale ed economica di Germania e Stati Uniti – tende una mano verso il governo riunendo repubblicani e monarchici, non snobbando neanche esponenti di origine borghese in un progetto di aiuto alla cultura e in particolar modo alla musica.

Cosa interessante è che ancora una volta il patrimonio intellettuale nelle sue diverse declinazioni diventa garante di una crescita esponenziale del Paese e viene assunto dai

[5] Marie Alice Heine nacque a New Orleans il 10 febbraio 1858 da padre francese, cugino del poeta Heinrich Heine. La sua attività di *patronage* dell'Opéra di Monte Carlo fu particolarmente proficua grazie anche alla collaborazione con Raoul Gunsbourg e Sergej Djagilev. Alla morte di quest'ultimo, inoltre, il teatro monegasco fu assunto come sede stabile dei *Ballets Russes*.

militanti del partito progressista come modello per un rilancio «commerciale» e di «visibilità» della nazione all'estero.

Non solo, anche nella realtà aristocratica un ruolo di prestigio in questo panorama di sviluppo nazionale è assunto dalla rappresentanza femminile: sono donne come la contessa Elisabeth Greffulhe, la pittrice Madeleine Lemaire, la principessa di origine rumena Hélène Bibesco, nonché allieva di Anton Rubinstein al conservatorio di Vienna, o ancora la duchessa d'Uzés fervente boulangista, le quali, già membri del *Comité des Dames de l'Union Centrale des Arts Décoratifs* – organo attivo anche nell'organizzazione delle Expositions Universelles a partire dal 1889 – prendono parte energicamente alla vita politica francese impegnandosi nella promozione e nella diffusione dell'attività artistica.[6]

Lo stratagemma, se così si può dire, che fa dell'espressione d'arte un mezzo per il raggiungimento di obiettivi politici ed economici diventa sempre più persuasivo quando grazie a una capillare opera di diffusione esso realizza l'obiettivo primario di coinvolgimento popolare a tutto spiano. Esattamente come in una campagna militare dove la dinamica vincente è quella di instillare nell'animo della truppa la compartecipazione e la fiducia in una meta comune, così il sorgere di nuove società e fondazioni o di concerti benefici, volti in particolar modo al patronato musicale, diventano parte di un enorme atto di fede nella patria, di una glorificazione della nazione, realizzati attraverso la bellezza e la morale artistica.

Su questa scia l'attività della *Société des grandes auditions musicales de France* fondata nel 1890 sulle tracce del *Comité des Dames* e presieduta dalla Greffulhe assorbe in sé ogni sfumatura del complesso termine di patriottismo attuando un'opera di educazione e dedizione a tutti i livelli: da quello finanziario a quello divulgativo.[7]

«Musica per una nazione», questo il sottotitolo che potrebbe ben accompagnare una tale iniziativa, che suona per il governo e incita alla causa pubblica.

Proprio il suo esplicito carattere "pubblico" differenzia questa società di stampo aristocratico dai maldestri tentativi della *Société des Amis de la Russie*, ossia l'impegno a raccogliere consensi molto eterogenei fra loro, provenienti da diversi orientamenti politici

[6] Cfr. JANN PASLER, *Composing the Citizen*, cit., p. 623. Per un elenco completo delle aderenti al *Comité des Dames de l'Union Centrale des Arts Décoratifs* si veda «Revue des arts décoratifs», 16eme année, 1896, p. 99.

[7] Per una lista completa del repertorio eseguito grazie al patrocinio della *Société des grandes auditions musicales de France* si veda JANN PASLER, *Countess Greffulhe as Entrepreneur: Negotiating Class, Gender, and Nation*, in *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914*, a cura di William Weber, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 250.

ed estrazioni sociali, insomma, attività che potessero identificare nella sua totalità una nazione senza estremismi o faziosità ostentate – tipici, invece, della gestione Adam – Déroulède - ma che, al contrario, si piegassero al bisogno e al servizio della collettività.[8]

In questo nuovo orizzonte fatto di prospettive ben mirate e concrete di mutuo soccorso tra politica, aristocrazia e musica cambia anche l'atteggiamento e l'approccio verso la Russia e la diplomazia dell'Alleanza. Gli inevitabili rapporti personali tra esponenti della nobiltà francese impegnati nella *Société des grandes auditions musicales* e la famiglia imperiale – in particolare, la conoscenza piuttosto stretta tra la famiglia Greffulhe e il fratello dello zar, ospite dei conti durante il suo soggiorno a Parigi del 1891 – e la necessità di instaurare un sentimento patriottico condiviso tra i due stati, sollecitarono anche la diffusione della musica di autori russi che rappresenterà una vera costante della lunga attività della *Société*.[9]

Il primato perso dalla capitale nel campo del teatro d'opera, riguardo al mondo russo, fu in questo modo parzialmente compensato dall'attività concertistica. Il canale di comunicazione rimase identico – la musica come coinvolgimento nazional-popolare – ma cambiò il genere e il concerto, o meglio l'audizione musicale, fu inteso come mezzo più snello, veicolante e con il gran pregio di poter essere offerto tanto in una sala pubblica quanto in salotto privato.

Già l'Esposizione del 1889 grazie anche al suo organizzatore, sempre il progressista Georges Berger, aveva salvato la Francia da quello che si era immaginato come un insanabile incidente diplomatico – poiché lo zar fino all'ultimo non aveva dato conferma di una partecipazione nazionale all'evento – riservando alla Russia un posto privilegiato e lasciandole l'apertura dei maggiori concerti stranieri al Palais du Trocadéro. Il 22 giugno il primo concerto russo aveva visto impegnati i musicisti dell'Orchestre Colonne diretti da Nikolaj Rimskij-Korsakov in musiche di Glinka, Borodin, Čajkovskij, Balakirev, Cui, Ljadov mentre il secondo concerto del 29 giugno oltre alla Sinfonia n. 2 di Glazunov anche Musorgskij, composizioni dello stesso Korsakov e di Blumenfeld.

[8] Si legga in proposito il discorso di inaugurazione dell'*Exposition des arts de la femme* tenuto da Georges Berger nel quale incita apertamente le donne a rendere giustizia alla patria e a esaltarne la gloria attraverso l'arte: «Nous tous ici réunis, nous appartenons à cette masse qui est la nation, à cette multitude qui, mettant en faisceau toutes ses bonnes volontés, toutes ses ardeurs vers ce qui est noble et beau, empêche qu'on doute jamais du progrès, et qu'on ose croire à un déclin possible des forces vives, c'est-à-dire de la grandeur de la patrie», in «Revue des arts décoratifs», 13eme année, 1892-1893, p. 34.

[9] Cfr. Cap. 4.1

A dispetto delle attese e della *réclame* ben congegnata i due concerti non ebbero un successo clamoroso e oltre "agli specialisti" e ai fedeli devoti della musica russa come Bruneau, Debussy e Fauré «rien n'est plus triste comme la vaste salle du Trocadéro aux trois quarts vide».[10]

L'esperienza dell'*Exposition Universelle* aveva lasciato emergere un dato importante: nonostante i rapporti musicali tra Parigi e la Russia avessero origini lontane, la capitale sembrava dal punto di vista della stampa e dell'opinione media impreparata, a volte scioccata e comunque sempre diffidente nell'esprimere un giudizio esaustivo.

La prospettiva cambia se a organizzare un nuovo incontro con la musica russa è la contessa Greffulhe in prima persona con il beneplacito della *Société* ancora nelle sale del Trocadéro il 2 giugno 1892 e, soprattutto, se al pubblico è proposto un programma ingegnosamente equilibrato con una prima parte consacrata alla musica russa e la seconda a quella francese e alla riscoperta della musica di Bach e Händel.[11]

Che il punto di vista sull'arte russa a Parigi stesse volgendosi verso un focus sul repertorio orchestrale con fugaci concessioni a romanze o singoli brani vocali fu palese esattamente un anno più tardi quando all'indomani dell'ufficialità dell'Alleanza la capitale impazzì letteralmente per le memorabili *fêtes franco-russes* programmate in occasione della visita di ufficiali e marinai dell'*escadre russe* prima a Toulon e infine nella città di Parigi: scandivano le operazioni ufficiali degli affari esteri un concerto all'Hôtel de Ville in programma per il 19 ottobre inaugurato con la *Marche solennelle* di Čajkovskij e un ricevimento di gala all'Opéra, dopo la conferenza ufficiale del 22 ottobre, con il finale de *La Vie pour le Tsar* e le *Airs populaires russes* arrangiate da Paul Vidal.

L'iniziativa nel campo musicale di maggior interesse fu però assunta dal quotidiano «L'Echo de Paris» che organizzò un vero *Festival Russe* allo Châtelet in collaborazione con Édouard Colonne: il programma pomeridiano del 15 ottobre oltre a una presenza massiccia di opere di Čajkovskij e Rubinstein si fregiava dell'importante interpretazione di Sarah Bernhardt impegnata nella scena della prigione dalla *Jeanne d'Arc* di Jules Barbier e di un brano inedito per solo, coro e orchestra, composto espressamente per l'occasione dopo un concorso indetto dallo stesso giornale. *La Fraternelle*, «chant en l'honneur de la

[10] EDMOND STOULLIG, *Musique*, in «Le National», 2 Juillet 1889, p. 2 cit in ANNEGRET FAUSER, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rocester, University of Rochester Press, 2005, p. 43.

[11] Cfr. MALOU HAINE, *Paris à l'heure musicale russe: rôle des expositions universelles de 1867 à 1900*, dattiloscritto. Si ringrazia l'autrice per averci messo a disposizione il suo studio non ancora pubblicato.

nation russe» di Gabriel Pierné su testo di Marc Liberat era l'opera vincitrice del premio di 500 franchi messo in palio da «L'Echo de Paris» esplicitamente per un'opera poetica e musicale in onore della nazione russa e può essere considerata il vivido esempio di quel processo di identificazione e sintesi culturale che l'azione diplomatica aveva lasciato penetrare nella coscienza nazionale francese per favorire l'intesa con la Russia.

A questo punto, all'alba dell'ufficialità del trattato fra i due stati, c'è da chiedersi quale potesse essere lo spazio destinato all'*opera* russa. Perché, pur essendo aumentata esponenzialmente la curva delle audizioni di musica strumentale o di estratti da opere, l'evidenza dei fatti dimostrava che ancora Parigi non aveva ascoltato per intero un solo titolo operistico scritto da compositori russi.

Un dato di fatto che non sfuggì a un'altra intrepida *patronesse* dell'arte, la contessa Louise de Mercy-Argenteau – cugina tra l'altro della Greffulhe – [12] che dall'alto della sua influenza e amore incondizionato per la Russia, spinse e sponsorizzò alacremente César Cui a comporre un'opera, su testo francese da rappresentare a Parigi. Certo la Mercy-Argenteau aveva apparentemente trovato la strada più breve per sfondare il muro della scena parigina, diventato ormai quasi un tabù per i russi, organizzando un matrimonio perfetto tra arte francese e arte slava, scegliendo un compositore nato a Vilnius, comunque sotto l'Impero, ma di origine francese: un vero antesignano dell'Alleanza! Ma anche questo progetto che vedrà la luce purtroppo solo nel 1894, a quattro anni dalla morte della contessa, non sortì per varie ragioni il risultato sperato.[13]

Affinché si riparlasse nuovamente di un cartellone operistico russo nella capitale bisognò confidare ancora nell'infaticabile Gunsbourg che in odor di fermento da Alleanza cercò un nuovo canale di comunicazione con Joseph-Auguste Debruyère, allora direttore del Théâtre de la Gaîté, per far rappresentare a Parigi La Vie pour le Tsar con il balletto del Teatro Imperiale di San Pietroburgo. La notizia apparsa sulla rivista «Le Monde elégant» il 14 ottobre 1891[14] non ebbe alcun seguito se non in modo parziale con la rappresentazione del Divertissement tratto dall'opera per la serata di beneficenza a favore delle «Ambulances urbanes et des victimes de la disette en Russie» sovvenzionato dalla baronessa Mohrenheim, moglie dell'ambasciatore russo a Parigi, dalla duchessa de

[12] Entrambe nate Caraman-Chimay erano cugine da parte di padre.
[13] Cfr. Cap. 2.2
[14] PAULE DRUILHE, *Une originale figure de directeur*, cit., p. 129.

Doudeauville e dalla poetessa e principessa de Léon.[15] Anche se non si trattava di una rappresentazione integrale dell'opera di Glinka le patronesse misero in piedi uno spettacolo di tutto rispetto all'Opéra la sera del 19 maggio 1892 avvalendosi per l'occasione della preziosa coreografia del belga Joseph Hansen che dal 1879 al 1882 aveva già lavorato al Teatro Bol'šoj di Mosca e in particolare a una nuova messa in scena del balletto Il lago dei Cigni di Čajkovskij nonché alla prima produzione russa di Coppélia di Léo Délibes.[16]

L'anno dei festeggiamenti, adombrato solo dalla morte di Charles Gounod e a pochissima distanza da quella di Pëtr Il'ič Čajkovskij, si chiudeva con un bilancio più che positivo: la Francia aveva raggiunto finalmente il suo scopo piazzandosi su quello che da tempo agognava come trampolino di lancio e la Russia e la sua immagine ne uscivano ampiamente pagate dopo anni di pregiudizi e mistificazioni.

Il suo immaginario sonoro come anche quello artistico e letterario, sapientemente costruito da tutta questa schiera di mecenati, cospiratori, simpatizzanti e amanti aveva guadagnato un posto nell'Olimpo dei francesi che mossi da un'insana russomania avevano fatto di Parigi una vera e propria Petite-Russie. Ma un altro decesso era destinato a cambiare la rotta dell'Alleanza e a rimettere in gioco la possibilità di una messa in scena del capolavoro di Glinka.

Quando i primi giorni del novembre 1894 si diffuse l'annuncio ufficiale della morte dello zar Alessandro III – diversi giornali come «L'Écho de Paris», «Le Figaro» o «Le Petit Journal» per giorni mantennero una rubrica quotidiana sullo stato di salute dell'imperatore intitolata La maladie du Tsar – Parigi si trasformò in una città a lutto: bordate di nero le colonne dei giornali che comunicavano la triste notizia e ordine ufficiale di «mettre en berne et cravater de crêpe les drapeaux des edifices nationaux et départementaux».[17] Con tutta probabilità al cordoglio per lo zar si univa anche il timore che a solo un anno di distanza dalla sanzione ufficiale dell'intesa, un cambiamento al vertice della politica russa e la reggenza di un nuovo imperatore potesse far vacillare l'equilibrio politico così faticosamente raggiunto.

[15] «Le Temps», 32eme année, n. 11314, 13 mai 1892, p. 5. Si legga in proposito anche il trafiletto sarcastico sul proliferare di eventi a scopo benefico promossi a favore della Russia: JULES SIMON, *Mon petit journal*, in «Le Temps», 32eme année, n. 11313, 12 mai 1892, p. 2.

[16] La coreografia di Hansen fu ripresa per la *Fête russe* sempre all'Opéra per la serata di gala del 22 ottobre 1893. Sue anche le coreografie del balletto sulle arie russe composte da Vidal. Cfr. MANFRED KELKEL, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux année Folles*, Paris, J. Vrin, 1892, p. 11.

[17] «L'Écho de Paris», 11eme année, n. 3812, 3 novembre 1894, p. 1.

Gli occhi della Francia, dunque, furono da subito puntati sulla trasmissione dei poteri e quindi sul nuovo zar Nicola II, nella speranza che da buon successore continuasse l'opera che Alessandro III aveva iniziato e interrotto dopo solo tredici anni di regno. Un'ulteriore preoccupazione dei francesi riguardava il matrimonio contratto dal nuovo zar con Alix von Hesse-Darmstadt: se la novella sposa avesse influenzato diversamente lo zar, in favore del suo paese natale, per la Francia sarebbe così pericolosamente riemerso il fantasma della nemica Prussia.[18]

La prima occasione ufficiale che permise al governo francese di rinnovare la fratellanza con la sorella Russia si presentò nel maggio 1896 per l'incoronazione del nuovo zar quando una delegazione con a capo il generale Raoul de Boisdeffre mosse da Parigi fino al seggio imperiale di Mosca. Ma la «suprema affermazione dell'alleanza», o almeno così passò agli annali, fu il viaggio che Nicola II e consorte programmarono in ottobre nelle maggiori capitali europee e in particolare a Parigi. [19]

In realtà, nonostante l'entusiasmo a più riprese dimostrato dal governo non poche erano le voci discordanti nell'ambiente politico e culturale francese che reputavano la visita dello zar più come un'aperta propaganda monarchica che una dimostrazione di amitié o come scrisse Aurelién Scholl: «Le voyage du tsar en Prusse et en Angleterre est une politesse de souverain. Le voyage du tsar en France est la pantomime d'un traité d'alliance».[20]

Ciononostante, l'accoglienza non poté essere che sfarzosa e nuovamente dopo le fêtes franco-russes del 1893 la Francia celebrava dappertutto la propria russofilia: dalla posa della prima pietra per il ponte Alessandro III sulla Senna, che sarà inaugurato quattro anni più tardi durante l'Esposizione Universale del 1900, al grande vaso «La France protectrice des arts» offerto alla zarina e, ancora alla profusione di odi commemorative confezionate

[18] Un timore ben espresso dall'immancabile Juliette Adam che proprio nel necrologio per la morte di Alessandro III aggiunge al cordoglio: «L'union de la France et de la Russie doit subsister, elle subsistera, j'en suis sûre. Notre jeune Tsar se souviendra toujours que la Russie n'a pas de meilleure amie que la France, et que toutes les fois que la Russie s'est tournée vers l'Allemagne, cette Allemagne qu'elle a sauvée tant de fois, […] l'Allemagne maudite n'a payé la Russie qu'en ingratitudes et en malheurs», in «La Nouvelle Revue», 16eme année, tome 92, novembre-décembre 1894, p. 404.

[19] Per una rassegna completa dei festeggiamenti per la visita di Nicola II si veda FRANÇOIS BOURNAND, *Russes et Français*, *souvenirs historiques et anecdotiques*, Paris, Delagrave, 1898, pp. 197-251 e *Le Tsar et la Tsarine en France*. *Préface de François Coppée*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunis, 1896.

[20]. In proposito Alfred Mézières scrisse: «Il est trop clair que la présence du souverain à Paris confirme et consolide l'alliance franco-russe. Sur ce point aucun doute n'est possible. Mais ce grand événement me parait avoir, au point de vue intérieur, une portée qu'on n'a peut-être pas suffisamment signalée. Quel est donc le Français qui pourrait maintenant ne pas reconnaître sans arrière-pensée une forme de gouvernement à laquelle le plus auguste représentant des monarchies absolues donne volontairement un témoignage si manifeste de sa sympathie et de sa bienveillance?», *Ibid*., p. 242.

all'occasione. In tutta quest'aria di solennità, anche la musica faceva la sua parte completando il delirio delle celebrazioni.

Il 24 settembre 1896 un breve dispaccio pubblicato dal quotidiano «Le Figaro» annunciava che l'8 ottobre seguente, in occasione del viaggio in Francia dell'imperatore di Russia, il Nouveau-Théâtre avrebbe offerto una serie di rappresentazioni dell'opera slava *La Vie pour le Tsar* con nuovi decori e messa in scena inedita.[21] Se il comunicato telegrafico del quotidiano batteva la notizia con una certa sicurezza a neanche quindici giorni dall'evento, non dello stesso parere erano altri organi di stampa che già dalla fine di agosto fornivano notizie altalenati sul programma musicale per la visita dello zar. I toni questa volta erano alquanto preoccupanti dato che l'intero programma ufficiale della visita era ormai stilato da tempo e le uniche incertezze riguardavano la scelta del repertorio per la serata di Gala prevista all'Opéra. «Le Gaulois» informava che, dato l'evidente imbarazzo di non aver ancora niente di pronto, due personalità come Eugéne Bertrand e Pierre Gailhard avevano elaborato spontaneamente un programma, musicale e di decoro, da sottoporre alla direzione *des beaux-arts*: ancora la super favorita era l'opera *La Vie pour le Tsar* ma senza alcuna certezza mentre salivano anche le quotazioni di un frammento del balletto tratto dal *Don Giovanni* di Mozart che doveva suonare come una specie di novità visto che l'opera non era stata ancora ripresa nella sua interezza dopo la sua "restaurazione" all'Académie de Musique.[22]

Le motivazioni ufficiali che inibivano una decisione definitiva sul cartellone di una serata così importante erano di diversa natura: da un lato Gailhard, direttore dell'Opéra, lamentava la mancanza di tempo e affermava che avrebbe avuto bisogno di quattro mesi per mettere in scena *La Vie pour le Tsar* in modo decente, giacché l'imperatore conosceva molto bene l'opera,[23] dall'altro s'intendeva presentare alla coppia imperiale russa un programma senza lungaggini – addirittura si legge «Il est usage, dans les autres pays, que les représentations de ce genre n'excèdent pas une durée de deux heures et demie» - [24], in sostanza, passando da un *grand gala* a tutti gli effetti a un *démi-gala* come affermò lo stesso Alfred Rambaud, ministro dell'istruzione e delle Beaux-Arts nonché esperto di

[21] «Le Figaro», 42° année, n. 263, 24 septembre 1896, p. 5.

[22] Il *Don Juan* venne rappresentato in una nuova traduzione francese a cura di Louis V. Durdilly il 16 novembre 1896 all'Opéra-Comique.

[23] «Le Gaulois», 30° année, n. 5125, 13 septembre 1896, p. 1.

[24] «Le Temps», 36eme année, n. 12885, 10 septembre 1896, p.4.

storia e costumi russi, che non disturbasse in definitiva la capacità di sopportazione degli illustri invitati. [25]

E' naturale che un atteggiamento del genere abbia suscitato non poche ilarità, dato che la durata media delle rappresentazioni in Russia superava abbondantemente le due ore e, quindi, un balletto tratto da Mozart non avrebbe potuto certo scatenare sbadigli in sala, ma è altrettanto chiaro che semplicemente la frenesia dell'evento, unita alla paura di scontentare il nuovo sovrano e di mandare all'aria l'*amitié* così rassicurante per i francesi rappresentavano in questo senso fattori di indecisione e insicurezza.

L'annosa questione fu risolta rompendo gli indugi e con piena fiducia nell'arte nazionale: niente musica russa, niente musica tedesca ma fiera aspettativa per il risultato della pura musica francese. Così, la sera dell'8 ottobre all'alzata del sipario tutta la troupe del teatro dell'Opéra disposta su due linee intonò l'inno nazionale russo dopodiché si diede finalmente inizio allo spettacolo. Nella prima parte, l'imperatore e consorte insieme al presidente Félix Faure e alla *crème* della popolazione parigina poterono ascoltare il secondo atto di *Sigurd* di Ernest Reyer, una sorta di nibelunghi francesizzati e, infine, il primo atto de *La Korrigane* balletto fantastico di François Coppée e Louis Mérante su musica di Charles-Marie Widor.

Evidentemente, nonostante tutte le precauzioni del caso qualcosa andò storto, o semplicemente la scelta del repertorio non fu proprio delle migliori, e lo zar senza nessun accenno di applauso richiese esplicitamente di potersi ritirare. Così Faure fu costretto a interrompere lo spettacolo *pendant le ballet* e, sulle note dell'orchestra che attaccò frettolosamente di nuovo l'inno nazionale russo seguito da un accenno di *Marseillaise*, gli imperatori si congedarono dalla sala dell'Opéra e dalla buona società francese.[26]

La clamorosa *débâcle* della serata musicale offerta in onore della Russia aveva avuto, se non altro, il vantaggio di rimettere in discussione un vecchio progetto – che con il senno di poi non sembrava così irrealizzabile – e di ridiscutere la possibilità di mettere in scena il capolavoro di Glinka. D'altro canto un tale proposito celava in sé anche la possibilità di continuare a mantenere viva la fonte che aveva infiammato gli entusiasmi francesi e di traghettare, infine, il presidente Faure direttamente verso il suo viaggio in Russia, previsto

[25] Alfred Nicolas Rambaud si era dedicato in particolare allo studio dei canti eroici russi pubblicando *La Russie épique*, Paris, Maisonneuve, 1876 e *Histoire de la Russie depuis les origines jusqu'à l'année 1877*, Paris, Hachette, 1878.

[26] ADOLPHE MAYER, *Le Gala de l'Opéra*, in *Le Tsar et la Tsarine en France*, cit. pp. 87-92.

l'anno seguente, per ri-celebrare l'anniversario dell'Alleanza.[27] Senza contare che dopo la visita a Parigi la coppia imperiale si sarebbe spostata in Germania, ricevuta da Guglielmo II in persona e qui avrebbe trascorso buona parte del consueto tour in Europa occidentale.

La paura di un improvviso riavvicinamento tra la Russia e l'impero prussiano che avrebbe potuto minare i propositi revanscisti su Alsazia e Lorena necessitava una riaffermazione ancora più incisiva dei termini dell'alleanza sia davanti allo zar e al popolo russo – per questo il presidente Faure s'impegnò immediatamente a organizzare un vero e proprio pellegrinaggio nei luoghi cardine dell'intesa come, ad esempio, a Cronstadt – sia davanti al popolo francese che per continuare a credere in un progetto di rinascita nazionale aveva bisogno di simboli, riti e di riferimenti sicuri – si pensi che addirittura al ritorno di Faure dalla Russia furono nuovamente indette a Parigi delle *Fêtes franco-russes*.

Alla metà inoltrata degli anni '90, con più di un decennio di ritardo rispetto agli ambienti culturali italiani, tedeschi e della provincia francese, i tempi per un dibattito concreto sull'opera russa e la sua rappresentazione sembravano essere finalmente maturi a Parigi anche se, dopo il fallimento dell'iniziativa del governo durante la visita dello Zar, sembrava quasi naturale che un nuovo tentativo dovesse essere preparato dal retroterra aristocratico e del mecenatismo privato.

Se era ormai assodato che un certo tipo di potere e lustro nell'ambiente nobiliare parigino passava necessariamente dall'organizzazione di eventi artistico-musicali non c'è da stupirsi del numero crescente di iniziative del genere e del proliferare della pratica del *patronage*: l'élite sociale assume in questo preciso momento la funzione pubblica di trasmissione e diffusione della cultura come mezzo per il mantenimento del suo *status* e del controllo della situazione politica e governativa. Questo processo molto attivo sotto la terza repubblica francese innesca un interresse crescente per la musica russa nella capitale spostando però il suo abituale luogo di fruizione che da pubblico diventa quasi esclusivamente privato.

Con il termine "privato" intendiamo non tanto una cerchia delimitata di fruitori, come ad esempio avveniva nei salotti aristocratici o borghesi, quanto tutto l'apparato organizzativo e di sostegno finanziario assunto *in toto* da personalità già attive nel panorama politico e culturale della città. Questo spostamento dell'asse del sistema produttivo, sempre più orientato all'iniziativa privata o al consorzio di più promotori uniti

[27] Si legga in proposito il resoconto entusiasta di HENRI DARAGON, *Le Président Félix Faure en Russie*, Paris, Jouve, 1897.

in associazioni o società, entra prepotentemente anche nel capo del teatro d'opera controllando in alcuni casi la programmazione di importanti prime rappresentazioni – come nel caso della prima messa in scena di *Tristan und Isolde* nel 1893 per merito della *Société des Grandes Auditions Musicales* - o condizionando l'ascolto tramite un orientamento ben preciso dei cartelloni – cioè promuovendo opere di autori francesi recenti o il genio nazionale più in generale. Quello che cambia nella maggior parte dei casi è il luogo della fruizione: alle sedi sacre del teatro musicale come l'Opèra o l'Opèra-Comique si sostituiscono luoghi come il Nouveau Theatre o l'Éden-Théâtre, sedi facilmente gestibili con un finanziamento privato e meno problematiche burocraticamente, specialmente per la richiesta di permessi e problematiche gestionali più generiche.

Anche nel caso di Glinka nonostante diversi tentativi di accordo con l'Opéra si era ripiegato su una soluzione più agevole e meno impegnativa per i costi di messa in scena e produzione. E soprattutto, dopo sforzi durati quasi dieci anni per una prima rappresentazione di *La Vie pour le Tsar* in un'occasione simbolica per il trattato con la Russia e, soprattutto, con il patrocinio del governo centrale, alla fine l'opera prendeva vita sulla scena solo grazie all'impegno di un mecenate privato coadiuvato da un solerte impresario.

La possibilità di accaparrarsi il patrocinio della prima esecuzione del capolavoro glinkiano era in realtà un'occasione piuttosto ambita nell'ambiente aristocratico parigino. Oltre alle *dames* che avevano accennato un tentativo nella serata di beneficenza del 1892, la vera patronessa che riuscì a sbloccare l'impasse in cui versava *La Vie pour le Tsar* fu la contessa de Péthion, cantante e nota salottiera del bel mondo parigino.

Madame Nirwana, questo il suo pseudonimo sul palcoscenico, era di nazionalità russa seppur sposata con il discendente del celebre Jérôme Pétion - sindaco di Parigi dopo la Rivoluzione - che emigrato dalla Francia aveva trovato discreta fortuna in terra slava prestando dapprima servizio militare e in seguito ricevendo il riconoscimento nobiliare di *conte* dallo zar.[28]

Date le sue origini non è difficile immaginare quale ruolo di spicco ebbe madame Péthion durante le trattative dell'Alleanza tanto da figurare in prima fila come rappresentante della comunità russa in Francia durante lo sbarco dell'ammiraglio Avellan sulle coste di Toulon. Ma come è oramai palese dalla documentazione finora analizzata la

[28] *Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical*, Paris, Risacher, 1903, p. 559.

diplomazia franco-russa si fece prima in ambito artistico che propriamente sul campo politico così, anche la contessa approfittò del suo ruolo piuttosto importante nell'ambiente aristocratico, nonché delle sue doti canore, per mandare avanti quella che fu effettivamente una campagna propagandistica di rinforzo per la stabilità dell'intesa tra i due stati.

Il punto di partenza per una diffusione del repertorio russo fu il suo salotto in rue Logelbach dove divennero famose le *Chansons Tziganes Russes* tradotte in francese e cantate dalla stessa; ma ben presto l'idea iniziale, nata sulla scorta dell'ondata russofila che sommergeva Parigi, finì per essere troppo limitata così costretta tra le mura di un salotto nobiliare e madame Péthion impegnò tutte le sue forze e sostanze per allargare man mano il suo progetto di divulgazione: dal salone privato i suoi appuntamenti si spostarono in una sala pubblica prendendo posto negli ambienti del teatro de La Bodinière, ribattezzato così dal suo fondatore - Charles Bodinier - che ampliò il già esistente Théâtre d'Application. Il vantaggio di disporre di uno spazio più ampio e accessibile di certo a un numero maggiore di utenti rese possibile programmare dal maggio 1896 appuntamenti con scadenza fissa che prevedevano una conferenza esplicativa sull'autore e i brani previsti, seguiti dall'audizione musicale vera e propria.

«Une heure de musique russe» - questo il titolo degli incontri - incarnava pienamente lo spirito del tempo, rispondeva, cioè, all'appello della terza repubblica di educazione culturale a tutti i livelli. Se l'espressione artistica doveva essere una forma di indottrinamento politico e di interesse civico, anche se spesso la novità del repertorio imponeva un ascolto "difficile", allora la formula della *conferenza* delimitò nuovi parametri entro cui esperire la musica. Il pubblico era in questo modo preparato all'incontro musicale con un mondo poco conosciuto e in un certo senso condizionato nel giudizio critico. L'efficacia del modello *pedagogico* rese questo sistema sempre più frequente: un altro caso, su cui torneremo, è quello di Pierre d'Alheim e sua moglie, il mezzosoprano Maria Olenina, che con la stessa formula e nello stesso periodo ospitarono al Théâtre Mondain una serie di conferenze-concerto sulla musica russa e in particolare su Modest Musorgskij.[29]

[29] Il modello conferenza-concerto ebbe così successo da suscitare persino una sorta di concorrenza tra gli organizzatori. Ad esempio, in una lettera al giornale «Le Gaulois», la contessa Péthion rivendicava la novità de *Une heure de musique russe* erroneamente attribuita a Pierre d'Alheim: «On annonce, de divers côtés, *Une heure de musique russe*, par M. Pierre d'Alheim, comme devant avoir lieu à la Bodinière. Or, je proteste contre la prise de possession d'un titre dont je réclame la priorité. Mes négociations du mois de mai dernier avec M. Bodinier en font foi. […] Comme, j'ai l'intention de donner au mois de mai ces conférences sur la

Il successo dell'iniziativa e la conseguente concorrenza che incominciò a sorgere tra le diverse declinazioni della trasmissione della cultura slava a Parigi incoraggiò il contralto russo Nirwana ad allargare le sessioni di musica alla Bodiniére e a inaugurare delle grandi audizioni di *opera* russa quasi completamente sconosciuta nella capitale:[30]

> Mme Nirwana (comtesse de Péthion) cantatrice russe, qui avait eu primitivement, l'idée de fonder des séances sous le titre de «Une heure de musique russe», a résolu de donner plus d'extension à cette idée. Elle est partie de ce fait que, de tous les autres étrangers auxquels nos théâtres ont si libéralement ouvert leurs portes durant ces dernières années, seuls les compositeurs russes ont été rigoureusement exclus; elle s'est souvenue qu'en effet, lorsque les officiers russes sont venus à Paris, il n'a pas été possible de leur faire entendre la moindre production musicale de leur pays sur une scène française. Et elle a résolu, en artiste hardie et en mondaine intelligente, de combler cette lacune. Et c'est ainsi que, grâce à elle, sera inaugurée le 26 juin, sous ce titre plein de promesse: l'*Opéra russe*, dans cette Bodinière où ont pris naissance tant d'idées ingénieuses et heureuses, une série de grandes auditions d'opéras, dans lesquelles seront révélés au public français les compositeurs joués et applaudis en Russie, ignorés encore à Paris. Chaque séance sera consacrée à un opéra différent et comprendra une conférence, musique d'ensemble et chant.

A questo punto, non si trattava solo di onorare finalmente l'opera nazionale russa ma di creare un seguito, di dedicare all'alleata un vero e proprio teatro lirico *stabile* dove rappresentare quel repertorio ancora sconosciuto a Parigi. Il progetto della contessa Péthion era oltremodo ambizioso: aperto dall'*Onegin* di Čajkovskij rappresentato in forma di concerto il 26 giugno[31] la selezione di opere russe sarebbe continuata con i lavori più rappresentativi di Rimskij-Korsakov, César Cui, Borodin, Glazunov, Sokolov, Musorgskij che ben avrebbero illustrato l'*École musicale russe*.

Ma l'inaspettata visita dello Zar e gli eventi dell'ottobre 1896 erano destinati a cambiare le sorti dell'*Opéra russe* à la Bodinière. Come è più naturale intuire all'annuncio del viaggio di Nicola II a Parigi la contessa non poteva avere occasione migliore per manifestare la sua intenzione di mettere in scena *La Vie pour le Tsar* di Glinka in omaggio al suo paese natale e al nuovo reggente.

Esclusa qualsiasi possibilità di messa in scena per il *gala* alla presenza dello Zar, l'illustre mecenate dovette ripiegare per una rappresentazione per così dire *ritardata*

---

musique russe et que je tiens à la priorité de mon titre, je vous serai infiniment obligée d'insérer ma réclamation», «Le Gaulois», 30e année, n. 5211, 12 Février 1896, p. 3.

[30] G.[ASTON] DAVENAY, *L'Opéra russe à la Bodinière*, in «Le Figaro», 42e année, n. 176, 24 juin 1896. p. 3.

[31] Cfr. Capitolo 4.2

quando ormai la coppia reale era già partita e naturalmente non sul palcoscenico dell'Opéra.

Inoltre, per far fronte a uno spettacolo completo e non ridotto in forma di concerto optò per un accordo con il Nouveau-Théâtre: lo spettacolo l'avrebbe vista impegnata come contralto nel ruolo di Vanja e come direttrice artistica, assistita dal talento del baritono Jules Celestin Devoyod e del tenore Pierre-Émile Engel. Nonostante tutte le trattative del caso e l'impegno finanziario assunto dalla Péthion, l'allora amministratore e impresario George-Auguste Grisier, che all'epoca aveva anche la direzione dei Bouffes Parisiens, non esitò a mostrare il suo profondo dissenso – ufficialmente per ragioni di interpretazione musicale – e la contessa preferì abbandonare l'idea e i diritti sulla messa in scena dell'opera, nonché perdere parecchio del capitale investito nella realizzazione di *La Vie pour le Tsar*.[32]

Con tutta probabilità, poiché l'autorizzazione definitiva alla messa in scena dell'opera glinkiana rimaneva nell'ambito di una manovra e di un discorso che perduravano nella loro connotazione politica, si cercò di estromettere la volontà organizzativa della contessa Péthion e di riportare la questione già aperta sul capolavoro di Glinka a un ambito di istituzionalità pubblica.

A questo proposito fu Paul Dumont che prese in mano le fila del progetto e che lo accompagnò fino alla sua piena realizzazione. Esperto economista e banchiere, Dumont aveva collaborato attivamente con il governo all'alleanza franco-russa e soprattutto alla rinascita dell'orgoglio francese grazie alla fondazione del giornale *Courrier National des artistes français*, mezzo stampa di perorazione e sostegno alla causa dell'«arte nazionale». Non solo, era diventato braccio destro del presidente Félix Faure, suo attendente durante il viaggio in Russia del 1897 e si era occupato alacremente di problemi sociali preconizzando addirittura la possibilità di una cassa di pensione per la vecchiaia.[33]

L'urgenza di mantenere saldi i rapporti con la Russia e, soprattutto, di lasciare i francesi attaccati all'idea che un sodalizio politico, sociale e culturale rappresentasse la forza della Francia per un equilibrio negli affari esteri, spinse oltre anche la

[32] A causa degli investimenti finanziari assunti dalla Péthion per la rappresentazione de *La Vie pour le Tsar* e risoltisi infine in un nulla di fatto, la contessa contrasse parecchi debiti e un anno dopo fu addirittura citata in giudizio per il sequestro dei beni personali messi in ipoteca più l'ammenda di 1.500 franchi. Solo l'intervento del marito riuscì a sollevare le sue sorti economiche. La situazione finanziaria così aggravata impedì ogni possibile proseguimento dell'attività al teatro Bodinière. Cfr. «Journal du droit international privée», tome 28, 1901, p. 558-559.

[33] «Paul Dumont», in *Dictionnaire national des contemporains*, dir. da C.-E. Curinier, vol. V, Paris, Office général d'éd. de librairie et d'impr., 1918, p. 330.

programmazione operistica accentuando i toni di quella che doveva essere una rappresentazione oramai in programma da troppo tempo. L'apporto organizzativo e finanziario di Dumont fu coadiuvato dall'ingegno impresariale di Grisier, e insieme i due non solo portarono avanti un progetto che sistematicamente si era arenato nei meandri dei teatri parigini ma, addirittura, ebbero l'idea di ribattezzare il Nouveau-Théâtre al numero 15 della rue Blanche con il nome programmatico di «Opéra Russe». Un'azione poco originale dato che calcava esattamente gli intenti della Péthion ma evidentemente l'aperto plagio della coppia Dumont-Grisier era troppo coperto dal lussuoso velo del banchiere e dei suoi forti appoggi in sede di governo. Lo stesso presidente Faure, d'altra parte, aveva tutto l'interesse a patrocinare un'azione del genere dopo il fiasco dei festeggiamenti per la visita dello zar e in prospettiva dei suoi futuri rapporti con la sede russa: un'iniziativa francese avrebbe di sicuro avuto un impatto pubblico maggiore rispetto a un'esecuzione semi-privata di una nobildonna russa, soprattutto se lo scopo era quello di dipingere *La Vie pour le Tsar* come una marsigliese in cinque atti.

Il sessantesimo anniversario della prima di *Žizn' za Carja* era dunque un'occasione più che dignitosa per organizzare una *prèmiere* parigina anche se questo significava mettere in piedi l'opera con meno di tre settimane di prove e senza l'esperienza della Péthion. Così, seppure pagando il prezzo della fretta con cui i direttori avevano lavorato alla realizzazione, *La Vie pour le Tsar* cercava di far bella mostra di se su un palcoscenico parigino la sera del 19 ottobre 1896:[34]

> Il était écrit qu'un théâtre nous donnerait la *Vie pour le Tsar*. L'œuvre est célèbre et l'amitié franco-russe devait, nécessairement, induire un directeur à faire briller sur son affiche ce titre prestigieux. Ce qu'on attendait vient de se produire. La *Vie pour le Tsar* parait devant les Parisiens et, qui est plus sur, une scène désormais intitulée: *Opéra-Russe*.

La sostanziale novità dell'iniziativa che non riguardava tanto la *pièce* di Glinka quanto il tentativo di istituzionalizzare il teatro d'opera russo a Parigi si ripercuote con echi piuttosto sorprendenti sulle maggiori testate giornalistiche. La domanda fondamentale riguardava in modo specifico lo scopo di un *Opéra-russe* e soprattutto, come sottolinea «Le Matin» se «dans l'ésprit des organisateurs, l'opéra donné doit-il prélude à l'excution d'autres œuvres musicales russes».[35] Sebbene, dunque, fosse chiaro che la serata dedicata a Glinka portava

[34] FOURCAUD [LOUIS DE], *Musique*, in «Le Gaulois», 30e année, n. 5462, 20 octobre 1896, p. 4.
[35] «Le Matin», 13eme année, n. 4618, 10 Octobre 1896, p. 3.

in sé un messaggio mediatico più che evidente era altrettanto lampante l'auspicio di un possibile ampliamento del repertorio: la *Vie pour le Tsar* è percepita come un evento importante in sé ma non come evento unico ed eccezionale per Parigi; a livello medio le viene riconosciuto l'interesse pubblico e il messaggio politico-culturale mentre a un livello più profondo l'opera suona come musica troppo obsoleta, di cui si è troppo parlato e poco udito, insomma, un'opera d'arte che preceduta da tempo dalla sua stessa fama, una volta esperita direttamente finisce per adombrare ogni orizzonte d'attesa. Di certo l'allestimento frettoloso e l'inadeguatezza degli interpreti non avevano giocato a favore di un giudizio critico positivo ma oltre le contingenze, di fondo, Parigi aspettava molto di più dall'opera composta in terra russa:[36]

> Si cette représentation n'a eu d'autre but que de nous faire connaitre un ouvrage populaire en Russie, nous déplorerons que le choix des promoteurs de l'entreprise se soit arrête à une partition aussi démodé, alors que des œuvres d'un intérêt moins rétrospectif s'imposaient, plus volontiers à leur attention. A l'époque ou la *Vie pour le Tsar* fut pour la première fois représentée elle dut, par certains cotes, paraître quelque peu audacieuse. Aujourd'hui, avec ses fioritures à l'italienne, ses chœurs fastidieux et interminables, sa forme surannée, elle nous parait inégale, morcelée, et ouvrage – ou se heurtent les styles les plus divers – ne donne qu'une idée fort imparfaite de ce que représente, à présent, l'art lyrique russe dans son essence propre.

In definitiva, dopo l'esperienza fatta con la musica russa ascoltata durante l'Esposizione universale del 1889 e, più in generale, durante i concerti che a più riprese erano stati dati al Trocadéro o ancora con i brani che erano comparsi nei programmi dei *Concerts Lamoureux*, l'orecchio del pubblico francese era educato a un altro tipo di repertorio che comprendeva da un lato una selezione di pezzi ad alto contenuto "folklorico" come le Danze tratte da *Il Principe Igor* di Borodin e *Capriccio spagnolo* di Rimskij-Korsakov o, al contrario, alla sobrietà "occidentalizzante" delle composizioni di Čajkovskij e Rubinstein che a più riprese avevano risuonato nelle sale francesi.

La Vie pour le Tsar che nell'intenzione degli organizzatori doveva imprimersi come modello di uno spirito nazionale nell'arte musicale suonava al contrario come un goffo tentativo di un compositore inesperto, che dopo il suo *gran tour* europeo si era appropriato delle forme standard italiane e le aveva impiegate qua e là cucendole insieme a qualche motivo vagamente popolare. In un'opera così tanto attesa non vi era traccia di quella

[36] *Ibid.*

freschezza, dell'audacia e del temperamento che ci si aspettava dalla *nouvelle école russe*. Quello che nelle mani dell'abile Gunsbourg si era trasformato in un evento dai contorni diplomatici piuttosto marcati tanto da apparire agli occhi della stampa come *casus belli* dell'avvicinamento tra Francia e Russia, arriva sul palcoscenico parigino un po' «comme la moutarde après dîner» - seguendo l'espressione del critico de *Les Annales du théâtre et de la musique* - cioè quando lo spirito patriottico oramai si era piuttosto raffreddato e *La Vie pour le Tsar* che doveva essere la *vera* novità della stagione non poteva ricevere altro che un'accoglienza stanca, senza entusiasmi. Sintomatico in questo senso fu la totale assenza delle istituzioni e, in particolare dell'ambasciatore russo de Mohrenheim, che disertò i posti a lui riservati nelle «deux loges d'avant-scène», probabilmente anche come segno di protesta per l'esclusione della compatriota Péthion alla realizzazione della prima messa in scena dell'opera nazionale russa.[1]

Oltre alla delusione per un repertorio visibilmente inappropriato per il gusto corrente il fiasco aveva ragioni che ancora una volta sovrastavano anche la discussione sul valore estetico dell'opera di Glinka. Niente a che fare con il pubblico, con il suo gusto musicale, con un'aspettativa artistica, al contrario, si trattava di un gioco di poteri, fatto di vita mondana e di ripercussioni su quella buona visibilità delle associazioni o istituzioni musicali nei confronti degli organi di governo.

Questo speciale tipo di diplomazia culturale come mezzo per affermare un pensiero politico era, nel caso di Glinka, arrivato troppo in ritardo a Parigi e rischiava di apparire esclusivamente come *pantomima* di un'alleanza già fatta, del già vissuto e di una realtà musicale legata a doppio filo all'operosità di mecenati o patronati artistici di cui non poteva fare a meno se non voleva rimanere sostanzialmente sorda all'evento estetico in quanto tale.

[1] ÉDOUARD NOËL, EDMOND STOULLIG, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 22eme année, Paris, Ollendorff, 1897, p. 401, «On conçoit que l'idée de représentations de la *Vie pour le Tsar* ait germé dans l'esprit d'un Mécène devenant, pour la circonstance, impresario du Nouveau-Théâtre. Mais c'est il y a un mois, à la veille des fêtes franco-russes, qu'on eut du être prêt, et le tentative de M. Daumont (tel est le nom du Mécène), nous arrivait le 19 octobre, un peu, passez-moi l'expression, comme «la moutarde après dîner».

Capitolo secondo

César Cui e il «*démi*- russo»

2.1 *Le Prisonnier du Caucase* liberato a Liège

Nonostante la maggior parte delle categorie storiografiche siano nate con lo scopo pratico di voler periodizzare e semplificare il complesso percorso della storia, non sempre esse riescono a essere esaurienti nei confronti di specifici e complessi fenomeni. E' questo il caso emblematico, nel corso della storia della musica, delle etichette che per anni hanno classificato centri autonomi di produzione musicale più o meno egemoni sotto il nome di "scuole nazionali", intese più come sottoprodotto di una cultura centrale - spesso identificata nella musica dell'Europa occidentale – che come coacervo di idee eterogenee e difficilmente classificabili.

Un esempio di questa dicotomia si ritrova proprio tra gli scritti privati di alcuni compositori russi: scritti provocatori e spesso in antitesi con quanto dichiarato ufficialmente. César Cui, ad esempio, il 22 giugno del 1897 scrive in una lettera all'amico e stimato compositore catalano Felipe Pedrell: [1]

> Un sujet russe d'opéra m'irait pas du tout. Bien que russe, je suis d'origine mi-française, mi-lithuanienne et je n'ai pas le sens de la musique russe dans mes veines. […] C'est pourquoi à l'exception de mon premier opéra *Le prisonnier du Caucase*, tous les sujets de mes opéras sont et seront étrangers.

Sebbene una dichiarazione del genere potrebbe suonare come preoccupante *non sense* alle orecchie di coloro che hanno creduto fermamente in una divisione manichea fra nazionalisti e cosmopoliti nella storia della musica russa, essa dimostra che proprio César Cui, il più fervente del "possente gruppetto", colui che con i suoi scritti a più riprese aveva

[1] Lettera di Cui a Pedrell del 22 giugno 1897 in HIGINIO ANGLÉS, *Relations epistolaires entre César Cui et Philippe Pedrell***,** in «Fontes Artis Musicae», vol. XIII, 1966, p.18.

distrutto l'immagine dei compositori considerati *outsider* come Čajkovskij e Anton Rubinstein, rappresenta un paradosso.

Se si guarda al catalogo delle opere del compositore mezzo-francese, mezzo-lituano e sfacciatamente-russo il paradosso balza agli occhi con un'evidenza disarmante: di dieci opere complete (escludendo le fiabe in musica per bambini tratte da Perrault e le opere collettive o completate come *Mlada*, *Kamennij Gost* e *Sorocinskaja Jarmarka*) solo tre sono ispirate da capolavori della letteratura russa e nello specifico da Puškin, mentre il resto dei libretti abbraccia una larga fetta della letteratura occidentale dal *William Ratcliff* di Heine, passando per *Charles VII chez ses grands vassaux* di Dumas *pére* e *Mademoiselle Fifi* tratta da Maupassant, senza tralasciare spinosi casi di coincidenza come, per esempio, quello di *Andželo* tirata come *La Gioconda* di Ponchielli dal dramma *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo.

Come classificare dunque Cui? Bisogna credere a quanto scrive, ossia che nelle sue vene non scorra neppure una goccia dello spirito russo?
Il problema, come si può immaginare, è di sicuro veramente complesso e riguarda più da vicino di quello che si possa pensare il nostro tema della ricezione dell'opera russa in Europa occidentale e, in particolar modo, nella regione belga.

Se nella seconda metà dell'Ottocento i maggiori Paesi occidentali furono letteralmente invasi da una crescente russofilia, sia sul piano strettamente musicale ma anche nel senso di una più diffusa predilezione per un tipo di orientalismo nell'arte e nella letteratura, il fenomeno dell'approccio al mondo slavo-orientale si declinò in modo molto diverso nelle singole nazioni.

L'Italia, ad esempio, scopre il mondo russo in modo per così dire *indiretto*, o per meglio dire *in absentia*. Il pubblico milanese, infatti, come abbiamo visto assiste alla rappresentazione di *Una vita per lo Czar* di Michail Glinka solo nel 1874 al Teatro dal Verme grazie alla mediazione del soprano e nobildonna Aleksandra Gorčakova che si prodigò per la diffusione della musica russa nella penisola italiana. Diverso il caso della Germania che accoglie Anton Rubinstein letteralmente come musicista nazionale adottivo: qui il compositore mette in scena *direttamente* opere composte ex novo, *Feramors*, nel 1863 a Dresda o *Nero* nel 1879 ad Amburgo oppure presiede alla rappresentazione all'estero delle sue opere, come nel caso de *Der Dämon* andato in scena sempre ad Amburgo nel 1880.

Naturalmente il contesto e il risultato della ricezione cambia notevolmente nei due casi: l'incontro *a posteriori* con la musica russa disorienta, e il pubblico e la critica vivono il disagio di non riuscire a collocare un'opera – come nel caso di Glinka a Milano - che composta nel 1836 viene ascoltata solo quarant'anni dopo. Al contrario, la presenza viva dell'autore che inscena «in quello stesso tempo» le sue opere ricrea la dimensione della contemporaneità e anche la musica russa perde man mano i connotati di suono estraneo, si integra, si mescola in un certo senso al gusto dominante.

La controprova di questo fenomeno sarà molto facile rintracciarla nell'effetto *choc* che desterà la prima rappresentazione del *Boris Godunov* di Modest Musorgskij sui palcoscenici occidentali. La messa in scena completa dell'opera, di fatto piuttosto tardiva – all'Opéra di Parigi il 19 maggio 1908 (in russo), il 14 gennaio 1909 (in italiano) al Teatro alla Scala e solo il 21 febbraio 1924 al Volksoper di Berlino – generò nella storia della ricezione dell'opera russa una sorta di "emulazione" e ammirazione retrospettiva: la critica e gli stessi compositori riconobbero le importanti novità drammaturgico-musicali dell'opera di Musorgskij e l'affrancarono dallo status di *dilettantismus* assorbendone il più possibile gli stilemi più essenziali e generandone immediatamente un'inaspettata fortuna postuma.[2]

In questa direzione, abbiamo ritenuto opportuno un breve *excursus* in Belgio in quanto questo paese rappresenta un caso estremamente interessante di ricezione mediata di musica e cultura russa. Tanto più se si confronta quanto avviene nel contempo sempre in area di lingua francese, nella capitale culturale europea, crocevia delle più ambite novità musicali: Parigi.

A differenza di quanto accadde in Italia e Germania, Parigi e l'area francese subirono relativamente in ritardo il fascino della musica russa: dovranno, infatti, aspettare il 1894 per l'esecuzione di una pseudo opera russa per di più su testo francese composta ancora dal nostro sorprendente César Cui (si tratta de *Le Flibustier* su testo integrale della *pièce* teatrale di Jean Richepin) e il 1896 per la messa in scena di *La Vie pour le Tsar*, accolta da critica e pubblico come celebrazione musicale dell'Alleanza politica tra Francia e Russia. Solo la stagione tardiva offerta dai *Ballets Russes* di Djagilev[3] e la già citata messa in

[2] Cfr. Cap. 4.3 e 5.1.
[3] Cfr. Cap. 4.4.

scena del *Boris Godunov* compenseranno di gran lunga questa carenza seppure già all'inizio del nuovo secolo.

Tutta un'altra storia, piuttosto dovremmo dire *precoce*, la diffusione e ricezione dell'opera russa in area belga che passò attraverso l'iniziativa di un vero e proprio patronato aristocratico. L'importanza del mecenatismo culturale, e nello specifico di quello musicale, nella seconda metà dell'Ottocento, che ha reso possibile una circolazione molto ampia di musiche e musicisti in tutta Europa, sopperì molto spesso alle oggettive difficoltà di produzioni *ufficiali* in teatri e sale da concerto.

Il caso della musica russa e in particolare delle composizioni destinate al teatro lirico, sicuramente più difficili da produrre, sono un esempio lampante dell'ottimo funzionamento del sistema di mecenatismo privato nel sostegno e promozione di quella musica che, in questo preciso momento storico, non era per così dire *genere di consumo*.

Esecuzioni private, sostegno finanziario e contatti diplomatici, tenuti da personaggi in vista dell'alta società o da personalità di nobili natali accelerarono il processo di ricezione, condizionarono il gusto corrente e prendendo anche parte, in questo modo, alla creazione musicale con un ruolo determinante nella vita compositiva degli artisti.

Il prototipo di questo sistema produttivo *parallelo* a quello delle istituzioni pubbliche si ritrova di certo a Parigi che sotto la III Repubblica è letteralmente sostenuta, da un punto di vista culturale nonché politico, dal fiorente fenomeno dei «salotti» e «saloni» musicali nei quali l'ospitalità data ai compositori già affermati così come a quelli emergenti è gestita quasi in toto dal protettore delle arti che permette la diffusione delle opere e ne determina la fortuna. [4]

Se uno degli esponenti più influenti di questa cerchia di mecenati a Parigi fu sicuramente la contessa Élisabeth Greffulhe che riservò una fetta consistente del suo operato anche alla promozione della musica russa in Francia – si pensi al patrocinio della *Société des Grandes Audions Musicales de France*, associazione da lei fondata –[5] dalla stessa famiglia Riquet de Caraman-Chimay un'altra dama in Belgio ricoprì un ruolo essenziale come protettrice e divulgatrice dell'arte e dei musicisti provenienti dalla Russia.

Nata a Parigi il 3 giugno 1837 dalla famiglia dei principi di Chimay, la principessa Louise entra a far parte della nobiltà belga sposando il conte Eugène de Mercy-Argenteau

[4] MIRIAM CHIMENES, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004.

[5] JANN PASLER, *Countess Greffulhe as Entrepreneur*, cit., p. 250.

(Liège, 22 agosto 1838). [6] I coniugi trascorrono parecchio tempo a Parigi dove Louise si dimostra un'instancabile musicofila: assiste il 13 marzo 1861 alla prima rappresentazione del *Tannhäuser* di Wagner a Parigi, a partire dal 1866 entra in stretta amicizia con Franz Liszt e non si risparmia neanche un tentativo di approccio alla composizione. Gli archivi del castello di Chimay conservano, infatti, due raccolte pubblicate dall'editore parigino Flaxland: quattro pezzi per pianoforte (*Prélude, Choral, Inquiétude* e *Scherzo*) e *Six mélodies,* per voce e pianoforte che la principessa compose e fece pubblicare intorno 1869.

La svolta più importante nella vita di madame Argenteau avviene tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli ottanta dell'Ottocento. Di sicuro influenzata dalla passione per la musica russa dell'amico Franz Liszt, che la principessa incomincia a frequentare a partire dal 1866 e che da tempo intratteneva un fruttuoso scambio artistico con i musicisti della *nouvelle école russe* e in particolare con Aleksandr Borodin.

Ma è con il direttore d'orchestra Théodore Jadoul che Louise condividerà la scoperta del nuovo mondo che la accompagnerà da quel momento in poi per tutta la vita. Come lei stessa racconterà nell'*Avant-propos* del libro dedicato a César Cui: [7]

> C'est d'une manière tout accidentelle que je fis connaissance avec la musique de la nouvelle école russe et en particulier avec celle de César Cui. Dans l'automne de 1882, un jeune musicien belge, M. Théodore Jadoul, avec lequel je faisais souvent de la musique à quatre mains, m'apporta un jour les «Danses nationales» de M. Napravnik. Nous fûmes assez frappés du coloris de ces morceaux et M. Jadoul écrivit directement à l'auteur pour lui demander des renseignements sur ses autres œuvres, et sur les compositeurs russes contemporains.

Napravnik consigliò agli entusiasti amatori alcune composizioni di Cui e così l'infatuazione per la Russia e, in particolare, per il compositore fu assolutamente completa. A tal punto da spingere la contessa Mercy-Argenteau a intraprendere lo studio della lingua russa, a contattare l'editore Bessel, principale curatore di Borodin e Cui e trascorrere non poco tempo a San Pietroburgo per tenersi al corrente della vita musicale locale.

Da subito entusiasta, Louise intrattiene anche una fitta corrispondenza con Franz Liszt nella quale i due avranno un intenso scambio di impressioni sull'arte musicale russa così come su questioni più *pratiche* che riguardavano i rapporti con gli editori o l'organizzazione di concerti e manifestazioni che promuovessero tale musica all'estero.

---

[6] MARIE CORNAZ, *Louisa de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne*, in «Revue de la Société liégeoise de musicologie», vol. XX, 2002, pp. 123-133.

[7] LOUISE DE MERCY-ARGENTEAU, *César Cui: esquisse critique*, Paris, Fischbacher, 1888, pp. 1.

In una lettera del 24 ottobre del 1884 Liszt scrive, in risposta all'entusiasmo dimostrato dalla fervente ammiratrice, incitandola a perseverare nella sua passione, prevedendo, forse, che tale *istinto* sarebbe sfociato in un sostegno molto più concreto ai musicisti che tanto stimava: [8]

> Certainement, très chère bienveillante amie, vous avez 100 fois raison d'apprécier et goûter l'actuelle Russie musicale. Rimski Korsakoff, Cui, Borodine, Balakireff, sont des maîtres de saillante originalité et valeur [...] Sans politesse ni cérémonie, je vous dirai en parfaite sincérité que votre instinct ne vous a pas induit en erreur le jour où cette musique vous a si vivement charmée. Continuez votre travail dans la ferme conviction d'être dans le vrai.

Quindi, il confidente Liszt, di cui Louise ha piena fiducia non solo conferma l'intuizione della contessa ma la esalta, soprattutto quando la stessa esprime la volontà di impegnarsi nella *propaganda* di quei capolavori russi che, come il musicista si era premurato di sottolineare non avrebbero avuto alcuna chance di essere ascoltati in Occidente: «Certes, je ne me désisterai pas de la propagande des remarquables compositions de la nouvelle école russe que j'estime et apprécie de vive sympathie».[9]

«Dès lors s'ouvrit pour moi une véritable mine d'or», sembra rispondere madame Argenteau all'esortazione sapientemente profusa da Liszt e la passione per la conoscenza la porta molto più avanti fino al piacere della condivisione e della trasmissione di questa miniera d'oro fuori dai confini della Russia.

Basti pensare che a partire dal 1885 Franz Liszt nelle sue lettere si rivolgerà all'Argenteau con il nomignolo affettuoso di «Chère admirable propagandiste».

Con tutta probabilità il virtuoso ungherese fu anche il primo a stabilire un contatto tra la Mercy-Argenteau e César Cui, e ad alimentare lo scambio di spartiti, partiture e libri – intorno al 1883 Cui invia a Louise a mo' di ringraziamento anche una copia del suo volume *La musique en Russie* – che nutrirono la curiosità di Louise nei confronti del compositore russo.[10]

Se a San Pietroburgo aveva preso coscienza del successo altalenante delle opere del beneamato Cui, di certo non avrebbe ne permesso la stessa sorte in Occidente e tanto meno in Belgio nella sua patria adottiva: [11]

---

[8] *Franz Liszt's Briefe,* vol. II, a cura di La Mara, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893-1902, p. 371.
[9] *Ibid*., p. 376.
[10] LOUISE DE MERCY-ARGENTEAU, *César Cui*, cit. p. 2.
[11] *Ibid*., p. 3.

> Ceci compléta encore ma connaissance de la vie musicale à Pétersbourg, et me prouva que l'artiste russe le moins apprécié dans sa patrie est précisément celui qui mérite le plus d'admiration. J'entrepris de relever cette injustice autant que mes faibles moyens me le permettaient. Je m' y préparai longuement, et cette brochure est le résultat de quatre années d'étude assidue.

Ecco dunque che la macchina organizzativa della contessa non risparmiò nessuno dei suoi mezzi per assicurare un terreno sicuro e fertile alla ricezione della *nouvelle école russe* e quindi a César Cui: un *entourage* culturale di livello che a Liège poteva radunare le persone più in vista (dal direttore del Conservatorio Jean-Théodore Radoux all'ingegnere Alfred Habets, futuro autore di una monografia su Borodin) nonché un'azione propagandistica a tutto spiano che gradualmente, ma in modo perseverante, riuscisse a far rientrare la musica russa come *habitué* nella vita culturale della cittadina belga. Persino l'*Esquisse critique* da cui abbiamo estratto le citazioni dell'Argenteau, completato nel 1888, può dare la vera dimensione sia del coinvolgimento di questa donna in questo *affaire musicale* sia di come magistralmente essa abbia fornito informazioni e notizie al fine di salvaguardare ciò che finora era del tutto estraneo a pubblico e stampa: in termini moderni non potremmo che definirla come una riuscitissima e ultra-pianificata operazione di marketing.

Se il pensiero di mettere in scena un'intera opera russa all'inizio degli anni ottanta era ancora troppo rischioso (tanto più che l'operazione aveva esigui e non troppo riusciti precedenti) non altrettanto "invasivo" sarebbe potuto sembrare un ben più modesto concerto, meglio se dato per beneficenza per non sembrare troppo impegnativo.

Ecco quindi che il 7 gennaio 1885 nella sala dell'Émulation a Liège ebbe luogo il primo concerto di musica russa in Belgio a favore dell'*Institut Royal des Sourds-Muets et des Aveugles*. Il programma comprendeva la Sinfonia n.1 di Borodin, la Tarantella op. 12 di Cui (della quale lo stesso Liszt scrisse una versione per pianoforte dedicata alla contessa) la Fantasia su temi serbi op. 6 di Rimskij-Korsakov nonché la «Chanson Circassienne» estratta da *Le Prisonnier du Caucase* di Cui.

Un nuovo concerto sempre con le stesse modalità sarà dato il 7 marzo dello stesso anno e le cronache della stampa immortalarono finalmente l'evento: [12]

[12] «L'Art moderne», 5e année, n. 10, 8 Mars 1885, p. 78-79.

> Nous avons entendu un second concert de musique russe, dû à l'initiative de la comtesse de Mercy-Argenteau. Cette audition, comme la première, a été d'un grand intérêt artistique, malgré les imperfections de l'exécution orchestrale. *Les Danses circassiennes* extraites de l'opéra *Le Prisonnier du Caucase*, de César Cui sont très curieuses. Assourdie par les sonorités sauvages et primitives du tambour de basque et du tam-tam, cette musique, dans sa sobriété, donne une impression intense du milieu caractéristique qu'elle dépeint […] mais peut-être eût-il mieux valu ne pas abuser, comme on l'a fait, des solistes et des fragments. Il eût été préférable de faire entendre une œuvre ou deux dans leur entièreté. Il y a une concession au public (il est de bon ton d'aller au concert russe), que nous ne comprenons pas de la part des organisateurs, si convaincus dans leurs effort.

Come è chiaro dalla recensione apparsa su «L'Art moderne» la strategia della contessa Argenteau aveva dato tutti i frutti sperati. Da un lato l'interesse verso la musica russa era a dir poco crescente – tanto che il cronista auspica un'esecuzione *integrale* e non più i soli frammenti di composizioni - dall'altro, cosa ancora più importante, la musica russa era diventata *à la mode*. Al di là delle pecche organizzative, soprattutto nella scelta degli esecutori (ricordiamo che la stessa Argenteau si cimentava come virtuosa in questi concerti), si era creata una routine, una consuetudine dell'orecchio che spianava la strada all'esecuzione completa di un'opera russa.

Se assistere a un concerto di musica russa rappresentava il nuovo *bon ton* dell'aristocrazia belga, allo stesso modo si poteva sperare che proprio l'*opera* avesse speranze di diventare teatro alla moda e rompere gli annosi indugi.

Lo sforzo profuso da Lousie Mercy-Argenteau nel realizzare tale progetto è testimoniato dallo stesso Cui in un articolo apparso sul giornale Le Siècle e riportato fedelmente sulle colonne del più importate giornale musicale belga: [13]

> Au début, l'œuvre de propagande se poursuivit avec difficulté. Pendant la saison de 1883-84, il fut impossible de réaliser quoique ce fut: beaucoup d'amateurs se montrèrent hostiles, ne daignant pas même faire connaissance avec notre musique; à peine fut-il possible de recruter quelques rares prosélytes. Mais leur nombre s'accrut tellement que la saison suivante, la comtesse se vit en mesure d'organiser un concert exclusivement composé d'œuvre russes. Ce concert obtint un succès si retentissant, qu'il fallut en donner un autre, puis un troisième, et que l'on se décida pour la saison courante à monter au théâtre royal de Liège le *Prisonnier du Caucase*.

[13] «Le Guide musical», 32e année, n. 8, 25 Février 1886 p. 60.

Alla luce di quanto abbiamo premesso all'inizio della nostra relazione non sorprende più che la scelta dell'Argenteau sia caduta proprio su *Il prigioniero*. Se la magnanima mecenate aveva preso a cuore la fortuna di César Cui e intendeva promuoverlo come punta di diamante dell'arte musicale russa, possiamo immaginare che decidere quale opera rappresentasse maggiormente il suo stile era alquanto un dilemma.

Di certo non si poteva rappresentare *William Ratcliff* o *Andželo*, dato che sarebbero sembrate davvero poco credibili come "esempi" di opera nazionale russa.
L'unica opzione possibile era affidarsi a un *repechage* di un'opera in tre atti scritta nel lontano 1857 e revisionata, con l'aggiunta dell'atto centrale intorno al 1882, proprio nel momento in cui la contessa Argenteau si avvicinò alla *nouvelle école russe*.

In effetti, *Il Prigioniero* rappresentava *in teoria* gli ideali estetici promulgati negli scritti di Cui sulla nuova scuola nazionale: soggetto tirato dal poema di Puškin che assicurava così la ri-costruzione di una presunta identità culturale, materiale folklorico (come abbiamo già visto ad esempio per le «Danses Circassiennes») e, più in generale, l'ambientazione esotica, segno più che tangibile che si trattava di un'opera e quindi di conseguenza di una musica *molto* straniera.

Rappresentare *questa* opera, dunque, connotata dal punto di vista dei canoni "nazionali" significava non solo offrire al pubblico un esempio (in verità piuttosto scontato) di musica russa, ma ancor più nell'ottica di propaganda personale di Cui, una vera e propria rivincita che lo avrebbe ripagato della scarsa considerazione in qualità di compositore di cui godeva in patria. Non solo, lo stesso Cui a più riprese aveva cercato in tutti i modi di procurarsi una scrittura per un teatro estero, ma senza risultati rilevanti: in particolare, rivolgendosi all'immancabile Liszt per la messa in scena dell'opera *Ratcliff* in Germania che suo malgrado, però è costretto a rispondere di non poter assicurare – dopo il pensionamento da Weimar – nessuna iniziativa concreta.[14]

Quest'osservazione, sulla presunta ingiustizia perpetrata dai giornali e dall'opinione pubblica ai danni di Cui, non sfuggì a una mente acuta de «Le Guide musical» che sotto il pittoresco pseudonimo di «Slawina», nel quale in verità è celata la voce della stessa contessa, in proposito scrive: [15]

[14] Cfr. *Letters of Franz Liszt*, trad. di Costance Bache, vol. II, New York, 1894, p. 232.
[15] «Le Guide musical», 32e année, 7 Javier 1886 p. 4-5.

> Pendant tout un temps son nom disparut comme par enchantement des colonnes des journaux russes. Il n'eût jamais existé, qu'on n'aurait pu l'ignorer plus complètement: Ostracisme injuste, auquel on soumettait un homme d'incontestable talent et de remarquables capacités. L'heure de la revanche a enfin sonné pour lui. Ses œuvres commencent à se répandre au dehors et il a lui-même tiré profit de la campagne qu'il a menée avec ardeur et habileté en faveur de ses ami et rivaux. Dans quelques jours la Société d'Emulation renouvellera cette intéressante tentative. Mieux que cela: le théâtre de Liège brigue l'honneur d'être la première scène française ayant joué un opéra russe. Cet opéra est: le *Prisonnier du Caucase* de M. César Cui.

Nonostante le ottime intenzioni, la realizzazione di questo ambizioso progetto teatrale non fu così semplice: il libretto dell'opera andava tradotto e arrangiato secondo la versificazione francese e soprattutto, operazione più spinosa, bisognava riadattare nuovamente il secondo atto rispettando più strettamente le convenzioni teatrali occidentali:[16]

> Monter cette œuvre n'était pas une mince affaire. La traduction de la comtesse rendant parfaitement le sens du texte russe et s'adaptant à merveille à la déclamation, était en prose. Or, les traductions lyriques françaises réclament impérieusement la rime. De plus, on jugeait fort anormal que le prisonnier même ne parût pas une seule fois sur la scène au cours du deuxième acte. Cette difficulté fut heureusement levée par un jeune banquier, M. Goethals, que je ne connaissais pas plus que la comtesse. Doué d'un talent littéraire sérieux il mit en vers rimés, avec une adresse étonnante, tout le livret de mon opéra et introduisit dans le deuxième acte, une scène complémentaire pour motiver l'apparition du prisonnier. M. Bessel dont initiative dévouée est bien connue, s'était chargé de l'édition française de l'opéra.
>
> Profitant de quelques jours de vacance, j'avais mis de mon côté la dernière main à la partition, et après mon dernier cours à l'Académie, je partis pour Liège avec M. A. Borodine.

Nonostante le difficoltà grazie alla «chère admirable propagandiste» l'opera andò in scena il 13 gennaio 1886 al Théâtre Royal de Liège, prima opera russa ad essere rappresentata in lingua francese.

Ma dal punto di vista musicale il *Prigioniero* era davvero così russo?

In realtà, tolta la derivazione puškiniana del libretto, di nazionale nell'opera rimane ben poco. Scritta in periodo pre-kučista – ossia prima che il compositore venisse in contatto diretto con le idee del gruppo dei cinque di Balakirev – l'opera è assolutamente

[16] CESAR CUI, *Une voix russe sur la Belgique,* «Le Guide musical», 32e année, n. 8, 25 Février 1886, p. 3.

convenzionale, impregnata di stile *grand-opéra* francese, frutto di un giovane e inesperto compositore che si cimenta con strutture formali assolutamente tradizionali. Anche nel corso della revisione del 1880-1881, durante la quale il compositore interpola un intero atto al centro dell'opera, Cui cerca il più possibile di mantenere questo stile "giovanile". Le uniche deviazione da questa scrittura assolutamente occidentale riguardano con tutta probabilità le modifiche effettuate al II e III atto in vista proprio della prima di Liège, quando alcuni passaggi orchestrali o la stessa aria del *Prigioniero* nel II atto furono scritti in modo forse troppo forzatamente "orientale".

Di questa sostanziale dicotomia tra le aspettative di pubblico e critica – che attendevano qualcosa di *autenticamente* russo – e le reali potenzialità musicali de *Le Prisonnier* non poteva non accorgersene immediatamente la stampa che a pochi giorni dalla prima scrisse: [17]

> L'initiation du public liégeois à un nombre important d'œuvres diverses appartenant principalement à la nouvelle école russe représentée par César Cui, Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaïkovski, Liadoff, etc., etc., a reçu un nouveau complément par l'audition, à notre théâtre royal, de l'opéra lyrique russe en 3 actes de M. Cui. La représentation de cet ouvrage, annoncée et attendue depuis longtemps, qui a eu lieu mercredi 13 janvier a eu tout le caractère d'une solennité. Non seulement la fleur de nos dilettantes liégeois, mai nombre de mélomanes venus des villes environnantes avaient retenu leurs places. De plus, on a fort remarqué la présence dans la salle, de plusieurs membres autorisé de la presse de la capitale et d'artiste distingués du pays. […] La musique écrite sur ce sujet par M. Cui, sans répondre entièrement aux principes d'esthétique de la musique de la nouvelle école russe, tient constamment l'attention de l'auditeur en éveil et renferme plusieurs morceaux, non seulement intéressants au point de vue technique, mais offrant tous les caractères d'une incontestable beauté.

Ancora più incisiva è la critica apparsa su «L'Art Moderne» che riassume elegantemente i termini della questione esplicitando chiaramente la sostanziale convenzionalità dell'opera:[18]

> S'il est des âmes naïves qui s'attendaient à trouver dans le *Prisonnier du Caucase*, œuvre de jeunesse du compositeur russe César Cui, un déchainement d'intransigeances, elles en ont été pour leurs illusion déçues ou leurs alarmes calmées. La musique de M. Cui, - celle du

[17] JULES GHYMERS*, Le Prisonnier du Caucase. Représenté pour la première fois au théâtre de Liège le 13 janvier 1886,* «Le Guide musical», 32e année, n.4, 28 Janvier 1886, p. 27.

[18] «L'Art moderne», 16e année, n. 3, 17 Janvier 1886, p. 21.

> Prisonnier du moins – n'est rien moins que révolutionnaire. Elle est correctement vêtue à la mode de l'époque où elle fut présentée dans le monde, - il y a vingt-cinq ans - elle se conduit en personne bien élevée, parle une langue châtiée. Elle s'est même, avec une facilité grande, assimilé plusieurs idiomes et se sert indifféremment de l'allemand, du français, de l'italien. Le très léger accent slave qui, par intervalles, donne du piquant à sa conversation n'est guère perçu que des oreilles exercées.

Ma il critico del periodico va ancora oltre fino al cuore del problema: da un lato il pubblico belga salutava con ovazione l'eccezionale novità che con orgoglio si rappresentava sul palcoscenico *liégeois*, dall'altro era ancora più esaltato e piacevolmente sorpreso che la musica ascoltata non fosse poi così lontana dal panorama sonoro a cui era abituato! Così leggiamo più avanti nello stesso articolo: [19]

> Le compositeur a naturellement reçu de l'auditoire un accueil enthousiaste. Les uns applaudissaient en lui le représentant de l'école russe, dont les œuvres commencent à être connues et admirées en Belgique comme elles le méritent; les autres lui savaient gré de n'être qu'un Russe très compréhensif, de ne coque aucune conviction, de respecter les canons édictés par nos pères en matière de théâtre. A la bonne heure! Voila qui est plus amusant que Wagner, et plus clair, et plus mélodique! Déjà tous les petits messieurs de Liège fredonnent l'air du prisonnier qui «regrette sa patrie» et le sextuor du deuxième acte fait les délices des soirées bourgeoises.

Se in generale le critiche apparse su «Le Guide musical» e «L'Art Moderne» sono sostanzialmente indulgenti nei confronti della prima rappresentazione de *Le Prisonnier* – non bisogna dimenticare lo sforzo speso anche in questa direzione dalla contessa Mercy-Argenteau – e cercano di "salvare il salvabile" concentrandosi più sulla novità dell'evento che sulla sua reale qualità, una voce fuori campo ma estremamente realistica arriva dalle pagine de «L'Élan littéraire» bollettino del circolo letterario dell'Università di Liège fondato da Albert Mockel: [20]

> *Le Prisonnier du Caucase* est déjà presqu'oublié, à l'heure qu'il est, tant il a eu peu de succès; deux représentations, et ce fut tout, la pièce avait vécu. A la première, par complaisance pour l'auteur, probablement, quelques applaudissements se firent entendre, mais, dès la seconde, une salle à moitié vide, un froid glacial, à gagner des engelures, accueillit l'œuvre de M. Cui, de telle sorte que la direction, fixée sur les bénéfices que lui promettait cet opéra, renonça à le

[19] *Ibid*.

[20] R. ELLUM, *Cronique musicale. Le Prisonnier du Caucase*, «L'Élan littéraire», 12e année, Janvier 1886, pp. 26.

> donner de nouveau et rendit la liberté au prisonnier du Caucase. Le choix de cet opéra, il faut bien l'avouer, était peu judicieusement fait; on sait les efforts tentés, dans ces derniers temps, à Liège, pour faire connaître et goûter la musique russe; or, donner à Liège la représentation d'un opéra russe, c'était livrer le grand assaut; c'était, selon le succès ou l'insuccès de la tentative, donner à l'opinion du public un courant favorable ou défavorable et fixer définitivement le sort de l'école nouvelle. Il eût donc fallu choisir une œuvre essentiellement russe: on choisit le prisonnier du Caucase, œuvre beaucoup moins russe que française et italienne. Aussi, ceux qui s'attendaient à entendre une musique d'une grande originalité, d'une forme nouvelle, sortant des chemins battus, remarquable surtout par la couleur, cet idéal, cette hantise des arts d'aujourd'hui, ceux qui croyaient que le nouvel opéra portait le drapeau d'une école nouvelle, incarnait cette école, ceux là durent s'écrier: "on nous a trompés!"

Ritornando alla nostra provocazione iniziale e avendo fin qui ripercorso le vicende della prima rappresentazione di un'opera russa in area francese, come possiamo dipanare la spinosa questione della ricezione della *nouvelle école russe* in occidente?

Sicuramente la stampa in questo senso ci aiuta fornendo una visione lucidissima. Da un lato, quando questa nuova scuola sbarca in Italia, Belgio, Francia e Germania essa non è più così "giovane" e quindi disorienta le aspettative della critica. Borodin, Cui e lo stesso Rimskij-Korsakov sono autori di opere che sono nuove da un punto di vista dell'impatto sonoro ma sicuramente "vecchie" se si guarda al divario temporale tra la data della composizione e quella della prima messa in scena su un palcoscenico estero. Dall'altro lato, e Cui è un caso interessante in questo senso, qualsiasi tipo di forzatura di tipo "protezionistico" – come ad esempio nel caso del *Prisonnier*, lo sforzo di adattare l'opera russa al gusto del tempo - risulta estremamente controproducente.

Una chiara controprova di questo fenomeno ci viene dalle stesse parole scritte dalla contessa Mercy-Argenteau, a proposito dell'opera *Le Prisonnier du Caucase*, nella sua monografia: [21]

> Sous le rapport de la forme, le *Prisonnier* ne diffère que peu (dans le deuxième acte seulement, écrit récemment), des formes alors usuelles, - numéros à part, morceaux détachés, arrondis, avec des mélodies distinctes, finies, et de grande dimension; et il faut ajouter que le libretto ne sortant pas du moule ordinaire, n'en exigeait pas d'autres. Mais nulle part ces formes ne pèchent contre la vérité scénique. Il n'y a ni arrêts ni longueurs; nulle contradiction entre la marche de la musique et la marche de l'action scénique. Sous ce rapport on pourrait le comparer aux opéras d'Auber où tout se trouve à propos et à sa place.

[21] LOUISE DE MERCY-ARGENTEAU, *César Cui*, cit. p. 109-110.

Un'opera dove tutto «si trova a proposito e al suo posto», convenzionale o meglio "classica" come una di Auber è chiaro che diventi solo un *pretesto*.
In altre parole, si potrebbe formulare questo pensiero affermando che la prima ricezione dell'opera russa subisce una diminuzione del suo valore intrinseco per essere ridimensionata nei canoni dell'estetica occidentale più standardizzata. Poiché le aspettative di un certo tipo di critica e della maggior parte dei fruitori erano cioè orientate su un tipo di alterità fatto esclusivamente di esotismo e decorativismo sonoro – si pensi all'esplosione dell'interesse in questa direzione durante le Esposizioni Universali – allora, la scelta di un determinato repertorio, come nel caso di Cui, tendeva a dimostrare l'assoluta legittimità dell'opera russa in Occidente, ossia la sua appartenenza a pieno diritto alla *musica d'arte*.

In effetti, il caso di Liegi nel 1886 è del tutto eccezionale nella storia della ricezione dell'opera russa: emblematico perché dimostra la maggior ricettività di un centro di provincia anche rispetto alla capitale francese e perché dimostra come il fenomeno della diffusione in Europa occidentale si estese in modo centrifugo rispetto a quelli che tradizionalmente erano i punti nevralgici della trasmissione cultuale. Ma dimostra allo stesso tempo come l'assimilazione dell'altro da sé, in questo caso rappresentato dagli artisti russi, passi necessariamente attraverso gli organi di stampa così come attraverso tutto l'apparato di propaganda e sostegno nobiliare.

Questo assunto spiega alcuni dei primi titoli russi apparsi sui cartelloni di area francofona: *La Vie pour le Tsar* a Parigi, *Le Prisonnier du Causase* a Liegi e ancora *Néron* di Rubinstein su libretto francese di Jules Barbier ad Anversa nel 1884 sono il tentativo di mantenere "saldo" quel cordone che aveva tenuto soggiogata l'arte teatrale russa fino alla prima metà dell'Ottocento. Il recupero degli italianismi, dei francesismi e persino dei germanismi, ossia quegli stilemi che ancora legavano le opere a un modello teatrale vincolato alle forme europee più tradizionali, rappresentava il vero cavallo di troia per l'arte russa in occidente.

Questo pregiudizio, che con le sue enormi contraddizioni sarà il compagno di viaggio soprattutto per un compositore come César Cui, dovrà attendere a lungo fino alla prima decina del 1900 per esser, se non completamente, almeno in parte sfatato – si pensi che ancora all'inizio del 1890 Cui scriveva all'editore francese Henri Heugel: «un bon tiers du

répertoire de notre opéra russe est composé d'opéras français; *pas un* de nos opéras n'a jamais été monté à Paris. Aurons-nous jamais notre tour ?».[22]

Eppure, anche ancora alla fine del XIX secolo la stampa e la critica più in generale avrà una reazione diversa, come abbiamo accennato, quando sarà la volta di mettere in scena opere russe preservandone l'originalità – come nel caso di *Eugène Oneguine* al teatro di Nizza nel 1895 o quando, sempre a proposito del sodalizio con la contessa Argenteau, Cui deciderà di mettere in scena opere dal linguaggio estremamente innovativo come *Andželo* e *Le Flibustier*, le quali apparentemente "non russe" risultano nei fatti assolutamente sperimentali e frutto delle più importanti novità della *nouvelle école*.
Anche la critica in questo caso saprà fargli giustizia, come si leggerà a proposito dell'esecuzione di alcune parti di *Andželo* il 24 gennaio 1888 a Bruxelles:[23]

> M Cui est le plus intransigeante tous les adeptes de la jeune école russe ; il en est porte-parole ordinaire et le théoricien attitré. Chose curieuse, c'est à lui qu'on a reproché de se rapprocher le plus de l'école de musique française. Cette appréciation me semble extrêmement superficielle. Elle ne tient pas du moment qu'on se donne la peine d'étudier la partition. Dans la mélodie il y a une recherche d'élégance qui rappelle peut-être l'école française, mais pour le fond, pour l'harmonie et le rythme, cette musique est absolument russe.

[22] Lettera di César Cui a Henri Heugel del 12 gennaio 1891, inedita, catalogo dell'esposizione ADER, Archives et souvenirs de la famille Heugel, éditeurs de musique, Paris, 26 mai 2011.
[23] «Le Guide musical», 33e année, n. 4, 23 janvier 1887, p. 29.

2.2 *Le Flibustier* «sans rien changer» a Parigi

Dopo il nostro breve viaggio nella programmazione di musica russa in Belgio, torniamo a Parigi, agli inizi degli anni Novanta dell'Ottocento dove accanto alla discussione sull'opportunità di mettere in scena opere del repertorio russo già andate in scena nei teatri di Mosca o San Pietroburgo si affacciava la possibilità unica nel suo genere di creare una sintesi tra esperienza russa e tradizione francese che permettesse di rinnovare il linguaggio drammatico e sperimentare nuovi e inusitati mezzi musicali.

Il caso del compositore César Cui, in particolare, svela con eccezionale pregnanza lo stretto legame tra processo di migrazione culturale e conservazione dell'identità nazionale, questa volta però, perfettamente integrata nella realtà del contesto europeo ospite, ossia quello della Parigi *fin de siècle*.

Dopo l'insuccesso in Russia dell'opera *Andželo* (1876) e ancor più dopo la fredda accoglienza riservata nel 1869 al *Ratklif*, Cui entra in una fase di silenzio compositivo: nessun soggetto poteva più interessarlo ma soprattutto sente la necessità di un radicale rinnovamento del proprio modo di comporre. Di fatto, sia *Vil'jam Ratklif* che *Andželo* erano tirate da soggetti letterari europei, nello specifico, la prima dall'omonimo poema epico di Heine e l'ultima dalla tragedia *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo, condizione che, alla luce delle discussione *kučkiste*, alimentava sicuramente il dissidio del compositore:[1]

> Dal 1876 – anno della produzione di *Andželo* - malgrado il fallimento *cronico* delle mie opere teatrali e l'avversione da parte delle autorità, avevo ancora voglia di scrivere un'opera, ma per molto tempo non ho potuto scegliere un nuovo soggetto. Non volevo ripetermi, riprodurre quelle stesse forme e lo stesso carattere della musica di *Andželo*, ma la maggior parte dei drammi è esattamente di quel tipo. Inoltre, ho avuto paura della banalità dei versi, anche scritti da un librettista di talento. Per il mio esperimento ho desiderato avere un lavoro che fosse letterario in se stesso e che ne conservasse tutti gli aspetti.

[1] Цезарь Антонович Кюи, *Flibustier* в Париже (Письмо к редактору) [Cezar' Antonovič Kjui**,** *Le Flibustier* a Parigi (Lettera all'editore)], in «Книжки недели» [«I libri della settimana»], IV (aprile 1894) n. 3-4, pp. 180. La traduzione dal russo è a cura di chi scrive.

L'occasione arriva nel 1888 mentre il compositore è in vacanza presso lo Château della contessa Louise de Mercy-Argenteau: Cui legge con particolare interesse la recensione alla *piéce* teatrale *Le Flibustier* di Jean Richepin andata in scena il 14 maggio del 1888:[2]

> Nel 1888, a Argenteau, ho letto nella rivista francese *L'Illustrazione* un resoconto della presentazione de *Le Flibustier*, commedia di Jean Richepin, presso la Comédie Française. La *pièce* mi interessava. Così, la Comtesse de Mercy-Argenteau si appellò a Richepin con la richiesta di inviare [il testo] e una volta arrivato, l'ho letto in un solo fiato. *Le Flibustier* mi ha subito affascinato per la semplicità della trama, la correttezza e la nobiltà di tutte le *dramatis personae* (senza cattivi come avviene di sovente nell'opera) e, forse, più di tutto per il canto inimitabile del verso. Dopo la prima lettura de *Le Flibustier* mi sono annotato qua e là alcuni temi.

Il musicista si mette immediatamente a lavoro e dichiara che mai nella sua vita aveva composto così velocemente e con passione. In questo modo, già all'inizio del 1889, l'intera partitura de *Le Flibustier* era pronta.[3]

> In quel tempo la contessa de Mercy Argenteau invitò Richepin allo Château di Argenteau per ascoltare l'opera. Così Richepin arrivò e solo allora ho potuto conoscerlo personalmente. Mentre la contessa accompagnava al pianoforte io cantavo e non potrò mai scordare la frase che Richepin disse dopo la prima scena: «Je suis aussi stupefait que charmé», dato che le sue aspettative erano così modeste e, al contrario, i suoi versi erano stati trattati con così tanto amore e cura.
> «E cosa avresti fatto» gli domandai io allora, «se la musica de *Le Flibustier* non ti avesse soddisfatto?». «Avrei fatto qualche complimento banale» rispose lui e da quel momento non ha più partecipato a nessuna cosa riguardante *Le Flibustier*.

Dunque, terminata l'opera e avuto l'apprezzamento dell'autore del testo, il compositore cercò un editore in Francia supportato dall'immancabile contessa Argenteau.[4]

In un primo momento i due riescono a prendere accordi con Georges Hartmann che aveva già pubblicato le opere di Jules Massenet ma quasi subito Hartmann aveva liquidato i suoi affari e l'archivio delle composizioni era passato direttamente nelle mani di Henri George Heugel, editore tra l'altro dell'importante rivista musicale *Le Menestrel*.[5]

---

[2] *Ibid*., p.182
[3] *Ibid*., p. 184
[4] CONTESSE DE MERCY-ARGENTEAU, *César Cui. Esquisse critique*, Paris, Fischbacher, 1888, p. 201.
[5] LYLE K. NEFF, *Style, and Structure in the Operas of Cesar Cui*, Ph.D., Musicology, Indiana University, 2002, p. 611.

Di qui in poi le vicende de *Le Flibustier* si fanno ancora più intricate: nel 1890 l'Opéra-Comique accetta di produrre il lavoro di Cui ma il cambio di amministrazione (il direttore Louis Paravey è sostituito da Léon Carvalho) rallentò inevitabilmente i preparativi della messa in scena.

In questo momento di evidente *impasse* è il librettista Léonce Détroyat che viene in soccorso al musicista russo proponendogli un'esecuzione per l'inaugurazione del *Théâtre de la Renaissance*, del quale mantenne la direzione da gennaio ad aprile del 1893.[6] Date le circostanze e le difficoltà dell'Opéra-Comique anche Richepin vedeva nella proposta di Detroyat un'ottima alternativa agli infiniti ritardi di Carvalho, ma quest'ultimo, una volta appresa la notizia, non volle in nessun modo cedere la prelazione su *Le Flibustier* e si impegnò con promessa scritta a far rappresentare l'opera entro e non oltre la stagione corrente. Una lettera inedita di Jean Richepin al suo editore testimonia questo passaggio cruciale:[7]

> J'ai reçu et transmis à CUI la lettre par laquelle CARVALHO me disait tenir à monter le *Flibustier*. Auparavant, j'avais écrit à Mr Détroyat que, si Carvalho nous rendait notre liberté et si Cui acceptait, j'étais tout prêt à donner la pièce à la Renaissance. Mais, comme vous voyez, il y avait un si, et même deux. Il va sans dire que l'Opéra-Comique, dont Cui a le désir par-dessus tout, me plaît mieux aussi. [...] C'est de ce côté que vous devez pousser à la roue. Le principal, c'est que Carvalho ne nous fasse pas une promesse en l'air et ne nous mette pas dans le cas ennuyeux et ridicule de lâcher la proie pour l'ombre.

Le preoccupazioni di Richepin non erano del tutto infondate dato che, in quello stesso periodo, un'altra produzione operistica russa aveva subito numerosi ripensamenti. L'esperienza di *La Vie pour le Tsar* di Michail Glinka,[8] fortemente voluta da più impresari teatrali ma che stentava a decollare come messa in scena effettiva, aveva insegnato che nonostante il fermento di quegli anni intorno al teatro d'opera russo, ancora, quasi alla fine del Novecento, Parigi non aveva accolto su un suo palcoscenico nessuna esecuzione integrale di un lavoro operistico slavo.

---

[6] *Lettres des compositeurs à Camille Saint-Saëns*, a cura di Eurydice Jousse, Yves Gérard, Lyon, Symetrie, 2009, p. 438.

[7] Lettera di Jean Richepin al suo editore [Dreyfous], 22 luglio 1892. Collezione privata, disponibile su sito del curatore d'asta Piasa: http://www.piasa.fr/FR/vente_livres_autographes/v14184_piasa/l2414736_jean_richepin_1849_1926_.html

[8] Cfr., Cap. 1.3

Il controsenso era di certo ancora più evidente se si pensa alla crucialità degli anni '90 nelle relazioni franco-russe. Per un certo verso l'entusiasmo dell'Alleanza, stipulata ufficialmente nel 1893, ma con sentori che risalivano già ad almeno dieci anni prima, aveva determinato un interesse oltremodo accentuato della Francia per la nazione russa: dal finanziamento di numerose attività culturali e concertistiche fino all'istituzione di vere e proprie *fêtes franco-russes* e, come abbiamo già visto, di un concorso per un'opera musicale in onore della nazione russa.[9]

Il contraltare a tutta l'effervescenza dei festeggiamenti era però l'incapacità di un coordinamento organizzativo che promuovesse, alle normali manifestazioni artistiche, una reale rappresentazione d'opera. A più riprese sia l'Opéra che altri teatri privati come il Théâtre de la Gaîté o il Nouveau-Théâtre avevano cercato di inserire nella propria stagione un titolo emblematico come quello glinkiano ma senza nessun successo fino al 19 ottobre 1896 quando *La Vie pour le Tsar* andò in scena a Parigi in occasione del sessantesimo anniversario dalla prima assoluta.

In questo clima di celebrazioni ma anche di tensioni politiche – dato il significato piuttosto marcato dell'Alleanza franco-russa per gli assetti diplomatici europei – anche la rappresentazione de *Le Flibustier* fu percepita, in chiave istituzionale, come tentativo di avvicinamento tra i due stati. Per questo motivo, nell'ottica del direttore Carvalho, era importante riportare il lavoro di Cui all'Opéra-Comique, un teatro "nazionale" e quindi sovvenzionato dal governo, come segno tangibile di un coinvolgimento ufficiale della Francia nella promozione dell'opera russa e quindi, in senso traslatato, per il mantenimento di buoni rapporti diplomatici con lo Zar e la sua corte.

Quest'opera di diplomazia culturale non sfuggì alla stampa che sulle colonne de «Le Ménestrel» sottolineò a più riprese il sottile legame tra la scelta di montare un'opera come *Le Flibustier* e la celebrazione dell'Alleanza:[10]

> On prête à M. Carvalho l'intention de pousser avec une activité fiévreuse les répétitions du *Flibustier*. Comme la musique de cet opéra du célèbre compositeur russe César Cui, l'intelligent directeur de l'Opéra-Comique saisit au vol l'occasion qui lui est donner une représentation-gala, tout comme son grand confrère l'Opéra. Il espère bien faire coïncider la première représentation du *Flibustier* aves l'arrivée des marins russes à Paris. Voilà qui est tout à la fois d'un directeur avisé et d'un bon patriote.

[9] Cfr. Cap. 1.4
[10] «Le Ménestrel», 59eme année, n. 38, 17 septembre 1893, p. 303.

La necessità evidente di celebrare la solidarietà tra i due paesi su un palcoscenico operistico nasceva in primo luogo da una constatazione piuttosto semplice, e cioè che sul suolo parigino nessun compositore russo aveva mai varcato la soglia di un teatro, ma anche dall'opportunità di superare, proprio in questo contesto così delicato, quella tradizionale reticenza parigina per qualsiasi repertorio straniero.

In fondo, la scelta di Cui rappresentava una soluzione "indolore" – dato che il compositore aveva origini franco-lituane e suo padre, in particolare, aveva prestato servizio per l'armata del primo impero – ma, soprattutto, perché sanciva di fatto un'alleanza musicale: un'opera, *Le Flibustier*, scritta da un compositore russo su testo di un poeta francese.

La coincidenza perfetta è immortalata ancora una volta sulle pagine dell'autorevole periodico musicale che scrive:[11]

> M. Carvalho s'est engagé à représenter avant le 1er novembre prochain le *Flibustier*, de M. Richepin, mis en musique par M. César Cui, le maitre compositeur russe si apprécié des musiciens. Détail curieux, M. César Cui, général lui-même et des plus distingués dans l'armée russe, est le fils d'un général français du premier empire qui se fixa et se maria en Russie après la fameuse campagne de Napoléon I^{er}. M. César Cui est donc, pour le mois, à la moitié français; on peut dire qu'il l'est tout à fait depuis la manifestation de Cronstadt.[12]

La prima dell'opera, andata in scena il 22 gennaio 1894 all'Opéra-Comique suonò effettivamente come eco della convenzione militare segreta che il governo repubblicano di Francia, sotto il presidente Sadi Carnot, e quello autocratico russo di Alexandr III firmarono a sanzione definitiva del loro sodalizio i primissimi giorni dello stesso anno.[13]

Che fosse necessaria un'occasione "politica" per far decidere il direttore Carvalho a mettere in scena l'opera è chiaro se si pensa al lasso di tempo piuttosto lungo che intercorre tra la composizione dell'opera, tra il 1888 e il 1889, e la sua realizzazione scenica del 1894, ma anche dall'atteggiamento protezionistico che si accese intorno a Cui e al suo nuovo lavoro nelle fasi precedenti la prima dell'opera.

Il 7 gennaio 1894, ad esempio, Eduard Colonne dedica l'intera seconda parte del suo concerto a composizioni di Cui, comprese quattro romanze sempre su testo di Richepin e

[11] «Le Ménestrel», 59eme année, n. 11, 12 Mars 1893, p. 87.

[12] A Cronstadt il 23 luglio 1891 si era celebrate la prima visita ufficiale – in vista dell'Alleanza – della marina francese allo zar Alessandro III.

[13] Cfr. GEORG FROST KENNAN, *The fateful alliance: France, Russia, and the coming of the First World War*, New York, Pantheon Books, 1984, p. 238-258.

tre estratti dall'opera *Il prigioniero del Caucaso*. Come se non bastasse, lo stesso giorno proprio *chez* monsieur Colonne ebbe luogo una *soirée musicale* privata esclusivamente dedicata a Cui. Il 14 gennaio, al concerto domenicale, il direttore d'orchestra suona nuovamente le danze tratte dal *Prigioniero* e, in generale, durante le serate organizzate da famiglie private Cui era il compositore più eseguito.[14]

Al di là della propaganda che da diverso tempo l'orchestra Colonne aveva intrapreso nei confronti dei compositori russi, l'accondiscendenza del suo direttore suonava più in tono di preoccupazione che di vero interesse musicale. D'altro canto anche Richepin e l'Opéra-Comique più in generale, nutrivano evidentemente qualche apprensione se il poeta fu incaricato personalmente di gestire le prove in assenza di Cui, affinché *Le Flibustier* ottenesse lo stesso successo che la sua *pièce* teatrale aveva conquistato nel maggio 1888: [15]

> All'inizio della stagione attuale […] fu deciso che la produzione all'Opéra-Comique sarebbe stata una riproduzione del dramma di Richepin andatato in scena alla Comedie-Française e, per questo motivo, Richepin avrebbe esclusivamente sovrinteso alla produzione. Egli assunse questo compito in modo energico e conquistò immediatamente la completa simpatia e fiducia degli artisti, così che, quando nel mese di dicembre arrivai a Parigi, trovai che la produzione aveva già fatto importanti progressi.

I timori di un fiasco nascevano sicuramente dalla novità dell'operazione che si stava compiendo su uno dei più ambiti palcoscenici di Parigi, ma anche dalla natura stessa dell'opera di Cui, per la quale si temeva una débâcle ancora più rovinosa.
Un primo passo per orientarci in questa direzione ci viene offerto dal compositore e giornalista Paul Dukas che per primo descrive la sostanziale originalità del lavoro di Cui: [16]

> Quant à M. César Cui, le public français sera bientôt mis à même de l'apprécier comme musicien dramatique: l'Opéra-Comique se prépare, comme on sait, à représenter *Le Flibustier*, que M. Cui a mis en musique *sans rien changer au texte de M. Jean Richepin*. Il est, on le conçoit, fort difficile de juger complètement du mérite d'ouvrages dont le principe repose sur une parfaite concordance de l'expression poétique et de l'expression musicale.

Le parole di Dukas, prima ancora che l'opera venga messa in scena, prima ancora che Colonne spendesse tutte le sue energie in serie di concerti monografici, chiariscono in

[14] Цезарь Антонович Кюи, *Flibustier в Париже*, cit. p. 187-188.
[15] *Ibid*.
[16] Paul Dukas, *La musique russe*, in *Revue Hebdomadaire*, octobre 1893, p. 456-458

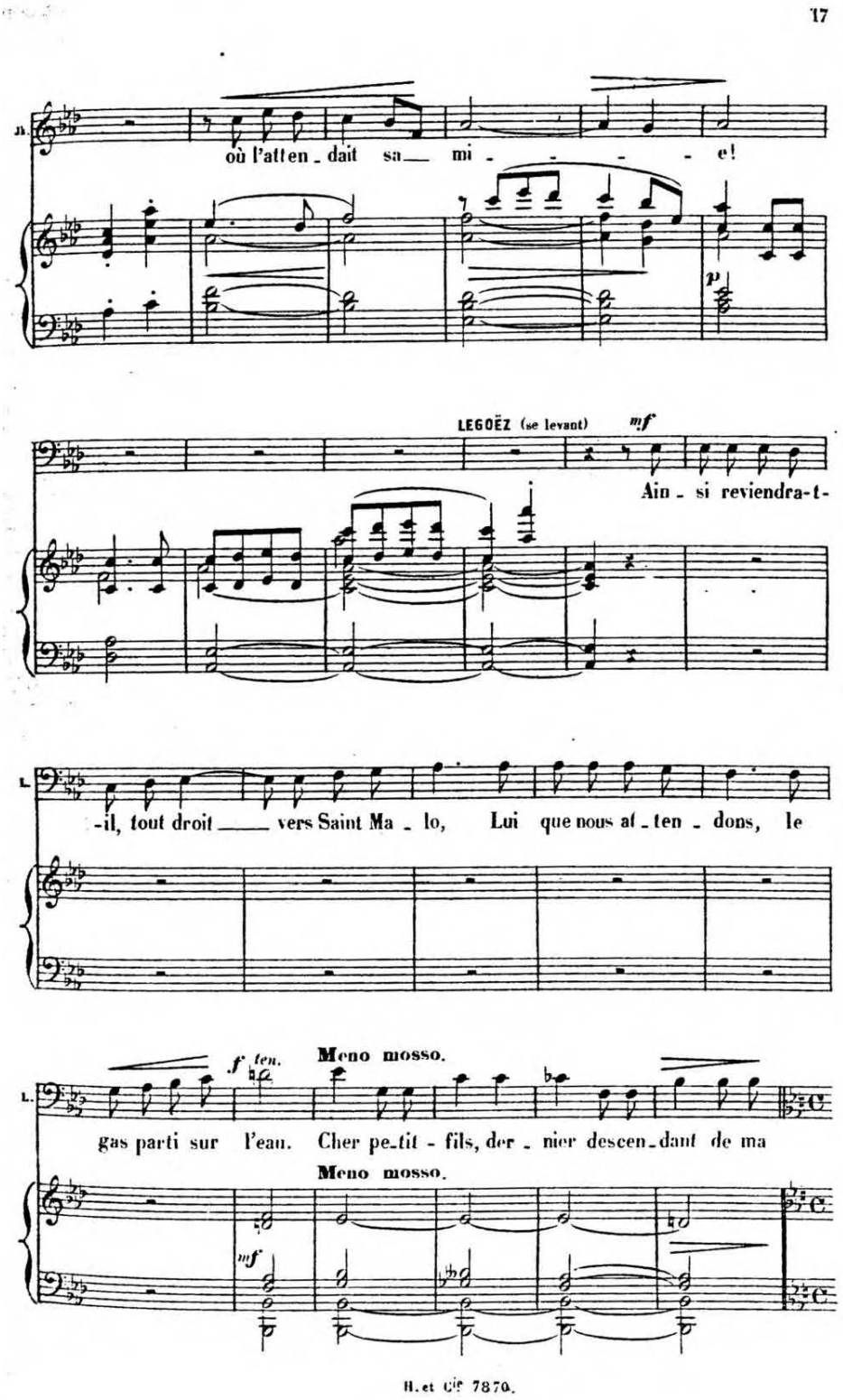
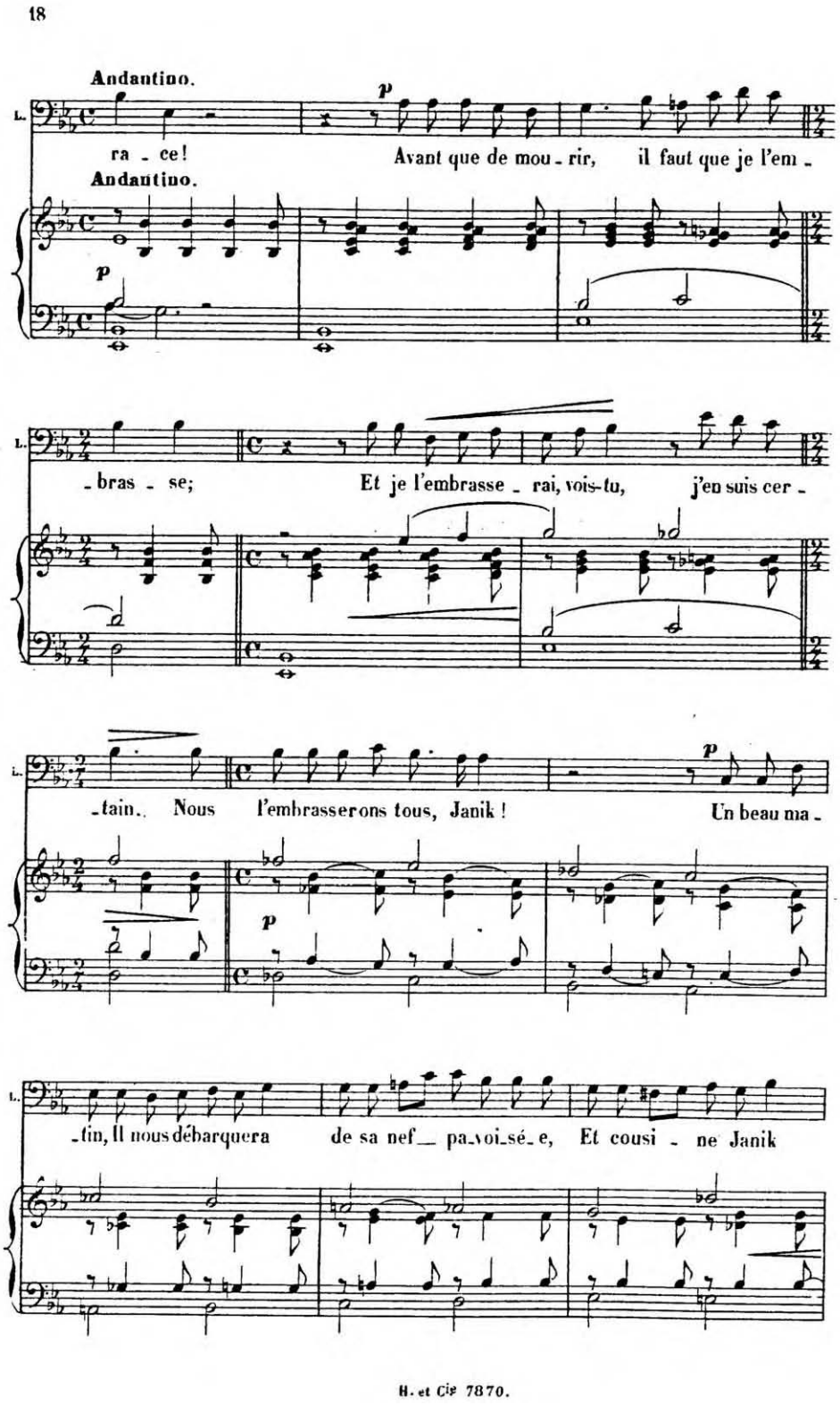
modo lampante il nodo della questione: il punto centrale, che determinò la preoccupazione dei produttori così come dello stesso Richepin, non risiedeva nella possibile irruenza di questa *nuova scuola russa* che per la prima volta accedeva al tempio operistico rompendo le convenienze del teatro parigino, bensì una novità ancora più disarmante e tanto più difficile da accentare perché sperimentata da un compositore russo attraverso un testo francese, patrimonio della tradizione nazionale.

Se il campo operistico fremeva nell'esigenza del rinnovamento del suo linguaggio – si pensi agli esperimenti con la prosa su cui si discute negli anni ottanta – da cui verranno alla luce le composizioni *Le Rêve* (1891) e *L'Attaque du moulin* (1893) di Alfred Bruneau con testi in prosa adattati da Louis Gallet dagli originali di Zola –[17]e culmina nel 1898 con la tappa fondamentale della *Thaïs* di Massenet-Gallet, mai prima della collaborazione Cui-Richepin nessun compositore francese e tantomeno nessun musicista occidentale aveva azzardato mettere in discussione la mediazione del libretto e la composizione di un'intera opera lasciando intatto il testo della fonte originale.

E' chiaro che una tale operazione pone in gioco un'infinita serie di problematiche tanto teoriche quanto pratiche: *in primis* l'assoluta condizione paritaria di composizione musicale e poesia, ma, soprattutto, l'elevazione della lingua poetica destinata ad essere messa in musica che non passa più per una "riduzione" a uso operistico ma è traslata direttamente, e con il beneplacito del poeta, da un'opera letteraria a una musicale.
Questo nuovo indirizzo implica inevitabilmente anche un profondo condizionamento dell'apparato metrico-ritmico della musica. La scansione prosodica del verso (o della prosa) che rimane inalterata dal punto di vista letterario funge da vero e proprio detonatore per un nuovo linguaggio musicale.

Nel caso particolare de *Le Flibustier*, l'evidenza di questa coincidenza tra testo letterario e realizzazione musicale si fa ancora più pregnante dato che l'intera *pièce* di Richepin è scritta in metro alessandrino. Nonostante però le forti cesure e gli accenti fissi del doppio senario, Cui riesce a raggiungere una fluidità della messa in musica che raggiunge la forma di un vero e proprio recitativo "parlante", come nello slancio del veccio marinaio Legoëz nella scena prima del Atto I. (Es. 7)

[17] HUGH MACDONALD, *The prose Libretto*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 1, n. 2, 1989, p. 162.

Esempio 7, CÉSAR CUI, *Le Flibustier*, Atto I, scena prima

18
Andantino.
p
ra - ce! Avant que de mou - rir, il faut que je l'em -
Andantino.
p
- bras - se; Et je l'embrasse - rai, vois-tu, j'en suis cer -
- tain.. Nous l'embrasserons tous, Janik ! Un beau ma -
p
- tin, Il nous débarquera de sa nef_ pa-voi-sé-e, Et cousi - ne Janik
H. et Cie 7870.

La scelta di non rimaneggiare i versi originali per rendere il testo più "adeguato" all'intonazione musicale nasceva da due esigenze primarie: da un lato la necessità di restituire al pubblico un testo già di per se cristallizzato nel repertorio letterario francese ma allo stesso tempo, nell'atto compositivo di Cui, di avvicinarsi il più possibile a quel "dramma ideale" che come lui stesso aveva inteso «fosse letterario in se stesso e ne conservasse tutti gli aspetti». Il grande ostacolo, a questo punto, risiedeva nella natura dei versi di Richepin e, quindi, nell'operazione così azzardata, capace di svincolarsi dalle convenzioni e ammettere un metro classico, tradizionalmente destinato al teatro, come verso normativo di tutta un'opera lirica.
A questo proposito Charles Darcours su «Le Figaro» del 23 gennaio 1894 scrisse:[18]

> C'était là d'ailleurs, l'écueil, le grave inconvénient du plan de M. César Cui: les alexandrins ne sont pas faits pour la musique; excellents dans la comédie, ils ne pouvaient que nuire à l'effet de l'opéra.

E ancora Fernard Le Borne infierisce sul tema "scottante" degli alessandrini in musica sulle pagine de su «Le Monde Artiste»:[19]

> Les solennels et monotones alexandrins, presque intégralement conservés, hélas! par le compositeur, auraient été remplacés par des vers de coupe variée, et la grande idée symbolique de l'œuvre, la lutte entre la mer et la terre se serait nettement dégagée dans un rayonnement de vie et de majesté!

Dovrebbe sorprenderci, o forse non più di tanto, visto che queste stesse critiche non erano poi così nuove nell'ambiente parigino. Un'altra opera, infatti, aveva scatenato le stesse reazioni e uguali considerazioni sulla qualità della declamazione musicale: «Le livret, bourré d'alexandrins, ne présente que rarement les coupes indispensables à la mélodie»[20] – aveva sentenziato Louis Roger alla prima del *Don Carlos* parigino di Verdi, seguito subito a ruota da Alexis Azévedo sulle colonne de «L'Opinion national»: «L'incroyable prédominance dans le livret de *Don Carlos*, des vers alexandrins, naturellement amis de la

[18] CHARLES DARCOURS, *Le Flibustier*, in «Le Figaro», 40e année, n. 23, 23 Janvier 1894, p. 3.
[19] FERNARD LE BORNE, *Le Flibustier*, in «Le monde Artiste», 34e année, n. 4, 28 Janvier 1894, p. 46.
[20] L[OUIS] R[OGER] in «La Semaine musicale» (1867), cit. in *Giuseppe Verdi. Don Carlos. Dossier de presse parisienne (1867)*, a cura di Hervé Gartioux, Heilbronn, Galland, 1997, p. 202.

mélopée et de la déclamation, et naturellement ennemis de la véritable mélodie et du chant».[21]

La questione interessante rispetto alla scelta sia di Cui e Verdi di lavorare su un metro così insolito come quello alessandrino è che entrambi avevano in mente un obiettivo ben preciso, ossia, quello di rendere fluidità alla scena attraverso l'uso di versi che riproducessero, in un *climax* drammatico, una sorta di "parlante melodico" che garantisse quella continuità temporale propria del teatro di parola. Pensiero teatrale evidente, dunque, che lo stesso Verdi sostenne quando si trattò di apportare cambiamenti al libretto, al fine di donare maggior incisività alla scena di Elisabetta nel secondo atto:[22]

> […] io proposi questo cambiamento perché desiderava di togliere quello stupido Cantabile del vecchio spartito, e fare invece qualche cosa di declamato, e di energico. Primo: perché la parte di Elisabetta essendo *un rôle toujours en dedan[s]*, qui si poteva darle una frase da mostrare i denti. In secondo luogo perché, dopo aver trovato lo scrigno spezzato, e rubate le lettere di D. Carlos, Elisabetta, deve essere agitata, ed irritatissima, e mi pajono perfino fuori di posto le parole che sentono come la rassegnazione "*Et que Dieu fit*". Concludiamo. Quattro soli versi lunghi, alessandrini, mi basterebbero. Fieri ed energici, l'ultimo dei quali indicasse…"*Moi! Fille de Valois! Moi! La Reine de France!"*. L'attrice avrebbe campo di fare una *strillacciata* che non sarebbe bella né poeticamente né musicalmente, ma sarebbe teatrale. E Voi sapete pur troppo mio caro Nuitter, che quando si scrive pel Teatro, bisogna fare del Teatro.

La partita si giocava dunque non tanto sull'opportunità o meno di un certo tipo di versificazione per un testo operistico ma, al contrario, se la giusta combinazione di un metro e della sua versione musicale potessero asservire il dramma e raggiungere un preciso effetto di teatralità sulla scena. In questo senso, la superiorità dell'effetto drammatico travalicava la necessità delle convenzioni: quello che fu rimproverato a Verdi alla fine degli anni sessanta e si ripropose con Cui quasi trent'anni dopo, riguardava, di fatto, l'idea inaccettabile di una "mescolanza" di generi – dove per convenzione la melopea apparteneva al teatro e la melodia ariosa all'opera – ma non teneva ancora conto di quanto l'uso dei mezzi – melopea, declamazione, parlante – fossero, in realtà piuttosto «amis» che «ennemis» della verità melodica e teatrale.

[21] ALEXIS AZEVEDO in «L'Opinion nationale» (1867), cit. in *Ibid*. 145.

[22] Verdi a Nuitter, cit. in JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. III, *Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT, 1988, p. 32-33.

Se nel caso del *Don Carlos* di Verdi la questione della versificazione in alessandrini era al limite ma accettabile, in quanto riguardava solo alcune parti dell'opera, il problema di *Le Flibustier* di Cui era di certo insolubile poiché l'alessandrino rappresentava l'ossatura stessa della composizione e coinvolgeva il testo nella sua *interezza*. Inoltre, la questione della sovrapposizione dei generi con uno "sconfinamento" del teatro d'opera in quello di parola era di per sé un dilemma piuttosto evidente, anch'esso destinato a non trovare soluzioni: quella di Cui *era* stata e *rimaneva* integralmente una *pièce* teatrale:[23]

> Si donc il s'agissait uniquement d'apprécier le talent de M. Cui, nous n'aurions guère que des éloges à lui décerner, mais il s'agit aussi d'apprécier son système, et c'est une autre affaire. Ce système est une erreur incontestable, et tout le talent qu'il a dépensé pour le soutenir ne sert qu'à la mieux mettre en relief. Le *Flibustier* n'est pas un opéra, c'est un drame teinté de musique. La musique se superpose ici à la pièce d'une façon tout à fait inutile et superflue; au lieu de jouer le rôle souverain qu'elle doit remplir dans un opéra, elle n'est plus qu'une humble dame de compagnie, qui marche derrière sa maîtresse, en s'effaçant dans son sillage, en suivant tous ses mouvements et en portant sa queue. Au lieu d'être une traduction de l'œuvre dans une autre langue, c'est un essai de conjonction de deux arts très distincts, une simple annotation musicale d'un texte trop complet par lui-même pour que ce commentaire ne fasse pas l'effet d'un exercice surérogatoire. Condamné à une sorte de récitatif presque continu, à une succession de dialogues et de monologues qui excluent tout point d'arrêt, tout épanouissement mélodique et toute excursion pittoresque, il est impossible que ce drame lyrique ne produise pas une impression de monotonie et de fatigue.

Come è piuttosto semplice dedurre da quest'ultima recensione di *Le Flibustier*, Cui aveva aperto uno squarcio sul tema del rapporto testo e musica e sul concetto di dramma e anti-dramma nel teatro d'opera che andrà avanti per tutto il *fin de siècle*. In effetti, che l'opera e il suo nuovo "sistema", come è definito dal critico Fournel, fossero nate con un intento sperimentale e di provocazione verso le convenzioni operistiche è dichiarato con piena onestà direttamente da Cui.

Nel saggio destinato al suo editore russo apparso sulla rivista Книжки недели [Libri della settimana], il compositore non solo annota puntualmente le varie fasi della gestazione dell'opera ma ne fa un vero e proprio manifesto programmatico attraverso il quale chiarire la sua posizione in merito a questioni di poesia per musica e concezioni teatrali:[24]

---

[23] VICTOR FOURNEL, *Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts*, in «Le Correspondant», vol. 174, 1894, p. 753.

[24] ЦЕЗАРЬ АНТОНОВИЧ КЮИ, *Flibustier в Париже*, cit. p. 195.

> Comincerò col dire che ero perfettamente cosciente del rischio che correvo a presentarmi al pubblico parigino con *Le Flibustier* che disprezzava tutte le loro abitudini operistiche. Una sola scena per tutti e tre gli atti (una camera con vista sul mare): niente di spettacolare per gli occhi; assenza di numeri formali come duetti, terzetti, insiemi e al loro posto un'insolita conversazione musicale, anche se in tutto e per tutto melodica, che avrebbe sbalordito alcuni e irritato altri: era plausibile aspettarsi una catastrofe assoluta alla prima vera rappresentazione. Ma io volevo debuttare a Parigi con un lavoro che esprimesse le mie aspirazioni e convinzioni operistiche meglio che nelle altre mie opere. Una composizione che fosse, forse, la più individuale.

Nel percorso estetico di Cui *Le Flibustier* rappresentava davvero una nuova tappa: da un lato rispondeva appieno a tutte le discussioni sul rinnovamento del teatro d'opera in Russia promulgate dalla *nouvelle école* e, non in ultimo, l'opera completava quella sintesi, quel necessario avvicinamento tra questa nuova scuola russa e tradizione melodrammatica occidentale.

Se già attraverso le opere precedenti il compositore aveva tentato una strada per la "messa in pratica" degli ideali *kučkisti* – ricordiamo che *Ratklif* fu la primissima opera nata nell'ambiente del «Mogučaja Kučka» ad andare in scena – è solo attraverso *Le Flibustier* che Cui sente di aver avvicinato e sviluppato le idee lasciate a mo' di testamento da Dargomyžskij in *Kamennyj Gost'*:[25]

> Esiste una teoria, abbastanza diffusa, che versi buoni e artistici sono inutili per la musica. Questa è una teoria di comodo e pratica dato che, in realtà, con versi cattivi non c'è bisogno di tanti complimenti: è possibile ripetere singoli versi, singole parole, ometterle, e rimpiazzarle con altre; non c'è bisogno di preoccupazione nel preservare la forma del poema, se quest'ultimo è informe e se la sua forma è banale. La musica può soggiogare il testo come con uno schiavo, fare con lui quello che vuole, senza alcun danno […]. Io, al contrario, ho sempre sostenuto il contrario, ho sempre pensato che il testo non dovrebbe servire come un pretesto ma come obiettivo della musica vocale; penso che la musica dovrebbe fondersi con il testo, il quale va trattato con cura e amore, che le forme musicali dovrebbero corrispondere alla forma della poesia, e che entrambi devono essere preservati nella loro purezza inviolabile. […] Una posizione analoga era condivisa da Dargomiskij, il quale fu ispirato da Puškin. Non è difficile applicare queste osservazioni alla scelta dei testi da musicare per una romanza […] Ma come si fa a trovare un libretto del genere, un libretto che rappresenti un'opera mantenendo allo stesso tempo un significato letterario autonomo? Si potrebbe pensare al Convitato di pietra di Puškin ma è già stato utilizzato da Dargomiskij che ne ha fatto la seconda pietra angolare della «Nuova scuola russa». Ma dove trovare un lavoro simile, che pur non essendo stato scritto per la musica è comunque adatto ad essere musicato?

[25] *Ibid*., p. 180.

> In questo modo il passare degli anni in una ricerca inutile, e non stava facendo la mia mente di stabilirsi in tema nessuno.

La scelta de *Le Flibustier* di Richepin aveva significato, dunque, per Cui l'assolvimento definitivo di quelle intenzioni programmatiche più volte espresse nei suoi scritti: la nuova concezione del testo operistico, di natura letteraria e preservato integralmente senza ulteriori mediazioni, la declamazione o "recitativo parlante" per una trasmissione fedele delle inflessioni del testo e, infine, flessibilità formale della messa in musica che non costringesse o pregiudicasse il testo attraverso strutture musicali tradizionali.

Ma la conquista maggiore dell'opera di Cui, con tutta probabilità, era stata la soluzione ad un problema ancora più annoso: la ricezione estetica del nuovo dramma. A più riprese, infatti, il musicista si era espresso sulla concezione unitaria di testo e musica, intesi come entità indivisibile e quindi esperibili solo in lingua originale e senza il *medium* della traduzione che ne avrebbe inevitabilmente snaturato l'essenza stessa del dramma:[26]

> La musique du *Convive de pierre* est si intimement liée avec les paroles, elle les suit de si près, que considérée seule, sans paroles, elle perd la moitié de son prix et parfois devient incompréhensible. Donc, pour goûter et apprécier dignement cette œuvre admirable, la connaissance de la langue russe est de toute nécessité, et c'est une entrave bien sérieuse pour la propagation du *Convive de pierre* en Europe.

In questo modo, nella prospettiva teorica di Cui, *Le Flibustier* non solo rappresentava la messa in atto dei principi del *Convitato di pietra* in una nuova creazione musicale ma eliminava qualsiasi problema relativo all'intelligibilità del testo: scritta in idioma francese, l'opera rappresentava il primo vero passo di un processo d'assimilazione degli ideali estetici del dramma per musica russo all'estero. In altre parole l'opera sperimentale che Cui approccia con la composizione di *Le Flibustier* si potrebbe definire come il tentativo di *russificazione* del repertorio occidentale: una *Kamennyj Gost'* su testo francese.

Nonostante alcune forzature o integralismi piuttosto controproducenti e che, di fatto, non ritraevano nella sua complessità quel processo di ricezione dell'opera russa tra i due secoli – si pensi alla partitura del *Boris Godunov* di Musorgskij che arriva in Francia e viene studiata nella sua essenza ancora prima della sua traduzione francese – la prima

[26] CESAR CUI, *La musique en Russie*, Paris, Fischbacher, 1881, p. 109.

rappresentazione de *Le Flibustier* è uno dei primi pilastri di quel lungo e difficile processo di rinnovamento del teatro che diversi compositori tentarono a cavallo tra i due secoli.

Il parallelo è ancora più evidente se si allarga il panorama della produzione operistica dello stesso periodo in Europa. A questi anni, infatti, risale la prima rappresentazione del *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, la genesi di *Pelléas et Melisande* e la *Salome* di Richard Strauss: se la letteratura musicologica ha sempre riconosciuto all'opera russa, e in particolare a *Boris*, il merito di ave spianato la strada a questa nuova estetica compositiva, la ricerca su *Le Flibustier* dimostra quanto effettivamente già negli anni novanta del Novecento l'influenza delle idee *kučkiste* sul testo letterario come unica fonte di quello operistico fossero già pienamente assimilate da compositori e pubblico. Cui, in sostanza, segnò il congiungimento tra tradizione occidentale e tradizione russa e indicò la strada e i nuovi mezzi affinché l'estetica operistica *fin de siècle* trovasse il suo giusto progresso musicale.

Capitolo terzo

Pëtr Il'ič Čajkovskij e il «mezzo termine»

3.1 *Evgenij Onegin* «sans aptitude dramatique»

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento il fermento intorno a Glinka e alla sua opera nazionale aveva messo in luce una sostanziale dicotomia nella ricezione della Russia in Francia e in particolare a Parigi. La tendenza ufficiale, che seguiva l'ondata di entusiasmo per l'Alleanza e ne auspicava l'effetto benefico sulle questioni di politica interna ed estera, stentava a decollare nel teatro d'opera, cosicché l'esplosione di russofilia non trovò il giusto spazio nella produzione di opere russe che rimasero fino all'inizio del nuovo secolo un glorioso tentativo mancato.

Dal canto suo Parigi aveva visto sorgere a più riprese un discreto numero di esperimenti sui suoi palcoscenici, dalle imprese private a quelle ufficiali, ma quasi tutti rovinosamente mal riusciti se non del tutto insoddisfacenti. Al contrario di quanto avveniva in altri ambiti della produzione culturale e della diffusione del pensiero slavo, come ad esempio in campo letterario dove tra il 1881 e il 1897 ci fu un incremento esponenziale delle traduzioni di letteratura russa e della distribuzione editoriale,[1] la capitale del teatro d'opera lamentava un'insistente battuta d'arresto che scalzava il suo proverbiale primato rispetto ai palcoscenici italiani, tedeschi, anglosassoni e austriaci.

Lo slancio verso la tradizione culturale russa seppur dai contorni estremamente marcati non riesce a superare il confine pubblico di una tradizione, quella operistica, che rimane saldamente radicata alla memoria storica e chiusa in un protezionismo quasi da *Ancien Régime*.

[1] Si pensi al culto per Dostoevskij incarnato nel saggio di MELCHIOR DE VOGÜÉ, *Le Roman Russe*, Paris, Plon, 1886 o l'imponente opera di traduzione dei classici russi di Michel Delines (pseudonimo di Michail Aškinazij) e Il'ja Halpérine-Kaminsky. Cfr. *Bibliographie des œuvres littéraires russes traduites en français*, a cura di Vladimir Boutchik, Paris, Messages, 1948.

E' esemplificativo, in questo senso, che le condizioni di assimilazione e produzione artistica sono le stesse, o quasi, di quelle riservate ai compositori autoctoni appartenenti alla cosiddetta *nuova* generazione.

Le difficoltà di musicisti come Reyer, Gounod, Massenet, Dubois, che attendevano alle porte dei teatri parigini mentre le loro opere erano acclamate nei teatri esteri, imponevano una riflessione sui mezzi e sulle possibilità di produzione del sistema operistico della capitale. Basta pensare che illustri prime assolute – da *Samson et Dalila* messa in scena per la prima volta a Weimar e solo tre anni dopo accolta in Francia anche se sul palcoscenico di Rouen, o ancora il teatro Le Monnaie che offrì al pubblico una serie di rappresentazioni di opere francesi tra cui spiccavano *Hérodiade* di Massenet e *Salammbô* di Reyer – erano state per così dire "esiliate" o costrette a espatriare per poter vedere la luce su un palcoscenico degno.

Così, anche gli sforzi di mecenati e associazioni aristocratiche di promozione artistica sostennero, in contemporanea, le composizioni di autori russi così come quelle degli emergenti francesi proprio in virtù di questa forte analogia.

La causa sposata dalla *Société des grandes auditions*, della *Société nationale de musique* o ancora dell'*Union Internationale des Compositeurs* che coniugava allo stesso tempo la giovane scuola francese e, all'estremo opposto, le creazioni di discusse composizioni straniere, per quanto paradossale, combatteva contro i canoni di una tradizione nazionale desueta e allo stesso tempo rafforzava un certo tipo di nazionalismo. affermando la possibilità di una rinascita della musica puramente francese, proprio a partire dall'esempio delle esperienze transnazionali: abbandonare la conflittualità con cui si era guardato al panorama estero voleva dire appropriarsi di quell'orgoglio che altre realtà nazionali avevano costruito come loro baluardo artistico.[2]

Ecco quindi che il lancio di opere come *Tristan und Isolde*, *Götterdämmerung* accanto alla *nouvelle école russe* e ai nuovi capolavori francesi, annullava di fatto la componente di attrito o competizione politica per valorizzarne quella di stampo nazionalistico.

[2] Cfr. Lo statuto della *Société des grands auditions musicale*s che all'atto della sua fondazione dichiarava: «Une œuvre est en train de se fonder qui rendra les plus grands services aux compositeurs français, et qui est assurée d'un légitime succès parce qu'elle répond à un besoin public. […] On sait les difficultés qu'éprouvent nos compositeurs à se faire jouer dans Paris, et la contrainte où ils se trouvent d'exporter leurs partitions les plus remarquables. […] Cet exil doit avoir un terme.», in H. MORENO (pseud. HENRI HEUGEL), *Semaine théâtral: La Société des grands auditions musicales de France*, in «Le Ménestrel», 56me année, n.15, 13 avril 1890, p. 114.

La discussione intorno all'identità nazionale tradotta in musica e personificata in Germania e Russia rappresentava, a questo livello, il modello e il viatico per una solida messa a punto di tutte quelle peculiarità che avrebbero costruito un nuovo stile nazionale francese.
Questo spiega la predilezione per un certo tipo di repertorio – si pensi proprio a *La Vie pour le Tsar* scelta come vivido esempio dell'opera nazionale russa – e al diniego dimostrato nei confronti di compositori e musiche non "classificabili" sotto l'etichetta di scuola nazionale, ma serviva anche a de-mitizzare quello che fino ad allora aveva scatenato una sorta di religione dell'ascolto per renderlo finalmente fruibile e quindi, in un certo senso, allo stesso livello della musica prodotta in Francia.

Con queste stesse sfumature anche troppo marcate – dato il risentimento per essere stato escluso da un avvenimento importante per i wagneriani francesi – Debussy leggeva il Wagner *à la mode*, propugnato dalla *Société des grandes auditions*, come ridimensionamento del mito e divulgazione elitaria della sua musica che, in questo modo, da arte religione si faceva semplicemente "arte mondana":[3]

> Pour revenir à la *Société des Grandes Auditions*, a-t-elle voulu, en me privant de *Parsifal*, me punir de mon iconoclasie wagnérienne? Craignit-elle une attitude subversive ou quelque bombe? … Je ne sais, mais je penserais plus volontiers que ces sortes d'auditions sont faites pour ceux qu'un titre nobiliaire ou de haute société autorise d'assister à ces petites fêtes avec élégante indifférence pour ce que l'on y joue. […] Pourtant, que la *Société des Grandes Auditions* prenne garde!... Elle va faire de la musique de Wagner le dernier salon où l'on cause. A tout prendre, c'est agaçant, ce coté de l'art wagnérien qui a d'abord exigé de ses fidèles des pèlerinages couteux, accompagnés de pratiques mystérieuses. Je sais bien que l'«Art-Religion» était une des idées favorites de Wagner et qu'il avait raison, cette formule étant la meilleure pour aliéner et retenir l'imagination d'un public, mais cela a mal tourné en devenant une sorte de Religion-Luxe qui forcément en excluait beaucoup de gens plus riches en bonne volonté qu'en métal… La Société des Grandes Auditions continuant ces traditions d'exclusivisme me semble aboutir à l'«Art-Mondain» (détestable formule).

Ma il concetto di modernità che nella terza repubblica equivaleva alla costruzione di una nuova immagine della Francia all'estero, di una Francia essenzialmente competitiva e autosufficiente non comprendeva del tutto la modernità dell'ascolto o ne contemplava solo una parte, quella più veloce e meno impegnativa nelle risorse e nel tempo, cioè quella delle

[3] CLAUDE DEBUSSY, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1921, pp. 98-99.

sale da concerto dove si risparmiava l'investimento troppo vincolante del teatro d'opera il quale, al contrario, avrà la sua vera esplosione solo all'inizio del Novecento.

Alla parabola crescente di musica russa eseguita in forma di concerto corrispondeva una seria difficoltà di messa in scena operistica. Il problema, anche da un punto di vista dell'economia e del riscontro sul pubblico, aveva in questo caso le sue ragioni: i concerti riuscivano a tenere seppur a fasi alterne un'attenzione positiva sui fruitori – merito anche della possibilità di diversificare i programmi che in pochi casi presentavano un cartellone monografico – mentre le rare esperienze condotte sul palcoscenico operistico, a Parigi sostanzialmente una, quella di *La Vie pour le Tsar*, erano risultate fallimentari da ogni punto di vista: a partire dalle difficoltà di gestione e amministrazione alla ricezione degli spettatori e della stampa.

L'opera russa, in breve, non rientrava alla fine del XIX secolo in un circuito teatrale di ritorno finanziario o di immagine, anzi, attirava su di se critiche scomode – come quella sulla problematica scelta del repertorio da eseguire – e non era di aiuto in nessun modo all'accrescimento del sentimento positivo verso la Russia e dello *status quo* che imponeva un equilibrio impeccabile per la robustezza dell'Alleanza.

A tal proposito, ritornando al 1896 anno in cui fu messa in scena dopo estenuanti contrattazioni *La Vie pour le Tsar*, questa dinamica di pressante squilibrio tra la struttura concerto e quella teatrale è chiara propria alla luce del sostanziale fiasco all'indomani della prima rappresentazione parigina di Glinka.

Lo smarrimento seguito all'audizione di un'opera che si poneva al limite tra la tradizione dell'*auto-colonialismo* culturale della Russia pietrina (fatto di italianismi, francesismi e germanismi) e la messa in musica di un'autentica forma di *Nationalmusik* aveva messo in gioco un rischio piuttosto consistente: quello di un possibile *disamoramento* francese nei confronti della Russia e della sua tradizione, un rischio che una nazione come la Francia in quel preciso momento storico non poteva permettersi.

Ma allo stesso tempo era la capitale Parigi che riusciva a scampare il pericolo a pochi giorni di distanza con un *Grand festival de musique russe* al Théâtre du Châtelet per le consuete matinées dei *Concerts Colonne*. Il famoso direttore d'orchestra Eduard Colonne, impegnato in una tournée a Odessa, cedeva il suo bastone ad Aleksandr Vinogradskij, presidente della Società Imperiale di musica a Kiev, per due sessioni di musica russa a partire dell'8 novembre 1896, con un programma estremamente nutrito che comprendeva

composizioni della *vieille école* rappresentata da musiche di Glinka e Serov e della *nouvelle école* di Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov.

Contrariamente alle critiche riservate alla prima di *Žizn' za Carja* l'ovazione per il concerto di Vinogradskij fu pressoché completa tanto da indurre un critico non sempre indulgente come Edmond Stoulling ad affermare: «Les ovations dont sera chaleureusement salué M. Winogradsky démontreront clairement que ce n'est pas seulement sur le terrain de la politique, mais aussi sur celui de l'art qu'existe l'alliance…».[4]

Dunque l'alleanza e la comunione d'intenti erano chiare sul campo della musica sinfonica e da camera, tutt'al più nell'ascolto di stralci d'opere, ma il palcoscenico del teatro era ancora troppo patriotticamente francese per poter essere condiviso.

La reticenza della capitale era compensata da una certa flessibilità d'azione dei centri provinciali che al contrario vedevano la *novità* della programmazione teatrale come unico mezzo e capacità d'espressione verso la competitività e l'avanguardia. Il caso Nizza o ancora Rouen e Monte Carlo sono segno di un'apertura centrifuga alla trasformazione del repertorio, che perde il suo centro gravitazionale, come da tradizione improntato su Parigi, per aprirsi alla circolazione nazionale e internazionale su scala più ampia e diversificata.

Dopo la gestione Gunsbourg il Grand Théâtre de l'Opéra di Nizza assume Santino Costa, ex direttore del teatro del Casino Municipal e del «Journal musical de Nice», con piena soddisfazione di una frangia di nizzardi che spingevano in modo marcatamente campanilistico per l'assunzione di una figura locale: «M. Costa, comme le Cid, veut débuter par un coup de maitre, et montrer que la Municipalité en croissant un niçois, un enfant du pays, au lieu de nous livrer à un Gunsbourg quelconque ou autre farceur *ejusdem farinae* a agi avec prévoyance et sagesse».[5] La nomina di Costa in effetti sarebbe servita a calmare le annose rivalità esistenti tra il teatro dell'Opéra e quello del Casino e si sperava in una piena collaborazione tra le due istituzioni cittadine.

E così fu, dato che la direzione del nizzardo si profuse con molta diligenza nel coordinamento e nella promozione *pro domo* con le messe in scena di opere francesi come *Sigurd* di Reyer, *Samson et Dalila* di Saint-Saëns e *Werther* di Massenet.

Ma nel 1894 dopo soli tre anni la città di Nizza ritornò a scegliere un direttore al di fuori della cerchia cittadina e la preferenza del consiglio comunale si espresse unanimemente in

[4] EDMOND STOULLIG, *Un concert russe*, in «Le Figaro», 42e année, n. 313, 8 novembre 1896, p. 1.
[5] «Echos de Nice», 23 novembre 1891, cit. in PAULE DRUILHE, *Une originale figure*, cit. p. 129.

favore di Olive Lafon che per sette anni aveva diretto con ottimi risultati il Théâtre Royal d'Anvers.

Lafon oltre a perseguire la direzione oramai consolidata dell'Opéra di Nizza in favore delle novità musicali nazionali riprese, in un certo senso, anche lo spirito di iniziativa propugnato da Gunsbourg cercando di allargare gli orizzonti della programmazione teatrale e inserendo delle novità assolute nel cartellone operistico.

Coadiuvato dall'interesse del sindaco della città, il conte François Régis de Malaussena, nell'estate del 1894 a pochi mesi dalla nomina ufficiale il direttore annuncia la programmazione per la stagione d'inverno si legge anche il titolo dell'opera *Onéguine* di Čajkovskij.

In effetti, era pur sempre un'azione a beneficio della comunità cittadina – visto che durante l'inverno Nizza aveva da sempre il privilegio di ospitare la colonia russa che sfuggiva al clima rigido della madrepatria – e l'Opèra non fece altro che dare il suo contributo alla *Grande manifestation artistique russe* che la municipalità nizzarda aveva indetto dal 20 al 27 febbraio 1895 per i festeggiamenti del carnevale.
La questione di fondo, invece, riguarda da vicino proprio la scelta di un'opera come *Onegin* e l'aspetto propagandistico che si sollevò intorno all'iniziativa nizzarda all'indomani dell'annuncio ufficiale.

Dopotutto vi erano presupposti più che validi a sostegno di una tale scelta: Čajkovskij era deceduto nel novembre 1893 e la stampa si era prodigata in lunghi e lusinghieri necrologi anche se a un anno di distanza non c'era stato nessun omaggio musicale vero e proprio e, inoltre, il profilo umano e di musicista del compositore russo era da sempre legato alla Francia. Anzi, a un'analisi più profonda si potrebbe azzardare che Čajkovskij ben rappresenta proprio tutte quelle peculiarità della ricezione russa in Francia che consistono in una consistente discrepanza di assimilazione tra le musiche appartenenti al genere sinfonico o da camera e quelle destinate al palcoscenico operistico.

A partire dal 1876, quasi già vent'anni prima, il nome di Čajkovskij appare sui cartelloni francesi in uno dei «Concerts populaires» che Jules-Etienne Pasdeloup organizza e conduce il 10 dicembre e nel quale include l'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta*. L'accoglienza non è delle migliori anzi quasi ostile come si legge nella «Revue et Gazette musicale de Paris»:«L'accueil a été généralement froid; il y a même eu des marques non équivoques et assez nombreuses d'hostilité, contre quelques applaudissements peu

nourris»,[6] ma il concerto in sé aveva definitivamente introdotto il compositore in una cerchia di direttori d'orchestra e musicisti che avrebbero sostenuto alacremente la causa delle sue composizioni all'estero.

Proprio subito dopo il tentativo di Pasdeloup, Čajkovskij – con tutta probabilità su consiglio di Saint-Saëns – entra in contatto con Éduard Colonne per un concerto monografico alla testa del quale il compositore russo sperava di avere proprio il famoso direttore d'orchestra francese e i suoi musicisti:[7]

> Monsieur !
>
> Je ne sais pas si mon nom a le privilège d'être connu de Vous. […] Je suis un compositeur russe, fixé à Moscou, jouissant d'une certaine réputation dans mon pays, mais jusqu'à présent presque complètement inconnu à l'étranger. M. de S^{t}. Saëns, m'a dit l'année passée, qu'il n'est pas impossible que si je m'adressais à Vs, et Vs priais de me prêter le concours de Votre excellent[e] orchestre ainsi que de son chef éminent, – Vs auriez peut-être l'extrême bonté de consentir à interpréter mes compositions dans un concert que je donnerais à Paris.[…] Voici donc, Monsieur, en quoi consiste ma demande. Je voudrais au mois de Mars de cette année louer une des salles de concerts de Paris et y donner un concert composé de mes œuvres exclusivement. Comme le but de ce concert n'est nullement celui de gagner de l'argent et comme je n'ai pas la présomption de m'imaginer que le public payant y viendrait, – j'apporterais avec moi à Paris la somme nécessaire pour payer l'orchestre, les frais de la salle et de l'éclairage et je distribuerais des cartes d'entrées gratis à tout ce qui s'intéresse à la musique à Paris.

Nonostante gli sforzi, Čajkovskij non riesce a ottenere la somma necessaria per finanziare i costi del concerto e l'aspirazione a conquistare il pubblico francese, rivalendosi sul suo giudizio poco lusinghiero, dovette attendere l'Esposizione Universale e i *Quatre Concerts russes*[8] del Trocadéro quando Nikolaj Rubinštejn si esibì in qualità di direttore e solista con il Concerto n. 1 e *La Tempesta* op. 18.[9] Il momento è sentito così solennemente da Čajkovskij che non perde l'occasione di recarsi appositamente a Parigi, si nasconde tra il pubblico e assiste in incognito all'esecuzione delle sue opere.[10]

---

[6] «Revue et gazette musicale de Paris», 45^{e} année, n. 51, 17 décembre 1876, p. 6.

[7] Lettera di Čajkovskij a Colonne del 25 dicembre 1876/ 6 gennaio 1877 in *Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, Paris, Association des amis d'Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot et Maria Malibran, 1990, pp. 150-151.

[8] Le sessioni di musica russa in principio prevedevano tre concerti, dato l'enorme successo ne fu aggiunto un quarto più una sessione interamente dedicata all'arte musicale sacra russa. Cfr. «Le Ménestrel», 44^{e} année, n. 44, 29 settembre 1878, p. 355.

[9] VLADIMIR FEDOROV, *Čajkovskij et la France (A propos de quelques lettres de Čajkovskij à Félix Mackar)*, in «Revue de Musicologie», vol. 54^{e}, n. 1, 1968, pp. 25

[10] «La Revue et gazette musicale de Paris», 46^{e} année, n. 11. 16 mars 1879, p. 6-7

L'insuccesso del concerto fu così cocente che Čajkovskij non riuscì a trattenere rabbia e insoddisfazione e, animato all'orgoglio spezzato, inviò una lettera aperta al direttore de «La Revue et gazette musicale de Paris» – guarda caso lo stesso Colonne – nella quale sarcasticamente afferma di non essere sorpreso dell'insuccesso della sua *Tempesta* e di assumersi qualsiasi responsabilità del fiasco della composizione:[11]

> Monsieur,
> Le hasard a voulu qu'étant venu à Paris pour un seul jour, ce fut justement celui où vous avez bien voulu faire entendre ma *Tempête* au public. J'ai été au Châtelet; je l'ai entendue et m'empresse, monsieur, de vous remercier sincèrement […] Quant aux applaudissements piteux et maigres, entremêlés de sifflets assez énergiques, dont la pauvre *Tempête* a été saluée, j'en ai été sensiblement affecté, mais non étonné – J'en étais sûr – Si une certaine prévention contre le barbarisme moscovite y est pour quelque chose, les défauts inhérents à l'œuvre même y sont pour beaucoup: la forme en est diffuse, longue et manquant d'équilibre.

Per un netto cambiamento di rotta Čajkovskij dovette aspettare la metà degli anni '80 dell'Ottocento quando l'editore Félix Mackar acquistò da Pëtr Ivanovič Jurgenson i diritti delle sue musiche – a fronte di una somma di 20.000 franchi – per la pubblicazione in Francia e Belgio.[12] Evidentemente non era più una questione privata bensì una questione di *affari* e l'investimento oneroso doveva pur fruttare in qualche modo a Mackar che si era fidato esclusivamente del suo intuito scommettendo su un compositore, come lui stesso si definisce, « peu répandu» in Francia.

Quindi, come è facile immaginare, l'editore francese puntò su una gigantesca operazione "commerciale" di propaganda e diffusione che riabilitasse la reputazione musicale di Čajkovskij presso la stampa e presso il pubblico ma, soprattutto, insistette per una presenza "dal vivo" dell'autore, con concerti diretti da lui o in sua presenza.

Il 23 giugno 1886 Čajkovskij arriva a Parigi per il suo primo vero incontro con l'editore francese: un viaggio breve, appena due giorni ma cruciali per stabilire contatti, parlare d'affari e progettare il futuro all'estero delle sue composizioni. Il primo di questi

[11] *Ibid*.

[12] «Maintenant, Monsieur, permettez moi de Vs dire que je suis on ne peut plus content de ce que j'ai en Vous à Paris un soutien, un ami de ma musique, un propagateur bienveillant et énergique de mes œuvres. Je me félicite et me réjouis sincèrement à l'idée de la bonne chance qui met le sort de ma musique en France dans Vos mains. Je souhaite, Monsieur, que Vs ne Vs repentissiez jamais d'avoir eu le courage d'acquérir des droits sur les œuvres d'un compositeur peu répandu dans Votre pays et j'ose espérer que peut-être le jour viendra quand Vs serez content de ce que Vs avez fait. Si ma bonne étoile me conduit à Paris, ce sera pour moi un doux devoir de me présenter chez Vs, et en attendant, veuillez, Monsieur, agréer l'expression de mes sentiments les plus distingués», Čajkovskij a Mackar, 31 agosto/12 settembre 1885, *ibid*. p. 42.

ambiziosi progetti si realizza l'11 marzo 1888 al Théâtre du Châtelet con lo stesso Čajkovskij in testa all'orchestra e interprete delle sue composizioni. Il concerto è discusso nei minimi dettagli nella fitta corrispondenza tra compositore ed editore e insieme definisce il programma e gli interpreti solisti più adeguati all'occasione:[13]

> Je Vous assure mon cher ami que je trouve beaucoup de difficultés pour arrêter définitivement le programme et que Vous devez m'aider dans cette affaire. Sachez une chose c'est que si j'avais trois concerts à donner, je saurais bien composer le programme. Mais un concert – c'est diablement difficile. De toutes mes œuvres je considère les suivantes comme les plus capables de plaire au public *Parisien* 1) Suite N° 1; 2) Suite N° 3; 3) Francesca da Rimini (surtout pour finir) 4) Sérénade à archets 5) Mozartiana 6) *andante* du 1 quatuor; 7) Roméo. Maintenant on pourrait aussi faire des fragments d'opéra, mais alors il faut les chœurs, les solistes, etc.

Mackar non era il solo a sentire come stringente la morsa di Parigi e ad avvertire la pressione di un successo così agognato e ancora immaturo. In particolare, Čajkovskij puntava molto su questo evento, il primo che avrebbe diretto personalmente in Francia e sperava di assicurarsi il meglio per la riuscita dell'impresa e soprattutto per l'impatto sull'opinione pubblica. In una lettera del 28 ottobre/9 novembre 1888 scrive al suo editore francese:[14]

> Quant aux mois de Mars et d'Avril je les consacre a Paris 6. Le meilleur serait de prendre dès à présent les mesures nécessaires pour avoir la salle ou le Cirque ou nous arrangerons notre, ou même, nos concerts Parisiens. Faites les choses en grand. Je puis décidément risquer de 3 a 4 milles Francs (disons même 5 milles), - car je les aurai, je les ai même maintenant et Vs pouvez y compter. D'ailleurs j'espère que nous obtiendrons un peu de public payant et, qui sait, peut-être ferons nous une recette passablement belle!!

Non solo un investimento economico di tipo personale da parte dell'autore ma soprattutto un investimento d'immagine e autopromozione che passò anche per uno dei salotti più in vista di Parigi.

Se lo spazio privato del mecenate «serviva come barometro agli artisti per misurare il presunto successo che otterranno sulle scene pubbliche»,[15] allora anche Čajkovskij in vista

---

[13] Lettera di Čajkovskij a Mackar, 6/18 dicembre 1887 in VLADIMIR FEDOROV, *Čajkovskij*, cit., p. 63-65. Čajkovskij contava molto su questo concerto, il primo che dirigeva personalmente in Francia e voleva assicurarsi il meglio per la riuscita dell'impresa.

[14] *Ibid*. p. 62-63

[15] MYRIAM CHIMENES, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004, p. 19.

di un appuntamento ufficiale così importante affida la sua "prova generale" a un circolo ristretto di estimatori e professionisti prima di affrontare il grande pubblico.

Il 28 febbraio 1888, dieci giorni prima del debutto come direttore sul podio dello Châtelet, il compositore è invitato al numero 65 della Rue de Chaillot, nella splendida dimora della famiglia Benardaki. La padrona di casa, nata Marija Pavlovna de Lejbrock, aveva sposato Nicolas de Benardaki – figlio minore di Dmitrij Egorovič Benardaki fornitore di armi per l'esercito e uno dei primi milionari russi – nobilitato dallo zar dopo aver prestato servigi come consigliere di stato e appassionato scrittore di opere umoristiche sapientemente illustrate dal celebre Caran d'Ache.[16]

I Benardaki avevano allestito nel salone della loro casa una grande sala di musica – Marija aveva studiato canto al conservatorio di San Pietroburgo e si esibiva sovente soprattutto durante le serate dedicate alla musica russa – dove si svolgevano imponenti riunioni musicali frequentate dai personaggi più noti del mondo Parigino. Primo fra tutti il giovane Marcel Proust che immortala i coniugi Benardaki come Monsieur e Madame Kossichef nel suo *Jean Santeuil* e si innamora perdutamente della figlia primogenita Marie, incontrata tutti i giorni al giardino des Champs-Élyseés accompagnata dalla sorella Hélène e dalla governante, e che rappresenterà per lo scrittore quell'amore inaccessibile narrato attraverso la Gilberte Swann de *À la Recherche du temps perdu*.[17]

Per la visita di Čajkovskij a Parigi la soirée in suo onore fu preparata con estrema accuratezza ingaggiando membri dell'orchestra Colonne e solisti di spicco come il baritono Jean-Louis Lassalle, il pianista Louis Diémer, il flautista Claude-Paul Taffanel, e l'ex studente della classe di armonia e strumentazione dello stesso Čajkovskij, il violoncellista Anatolij Brandukov. Anche gli inviti fatti dai Benardaki davano la giusta dimensione dell'importanza che i coniugi volevano conferire all'evento: più di 300 persone scelte tra le più in vista della capitale che avrebbero assistito in anteprima a un programma composto esclusivamente da lavori del compositore russo: madame Benardaki e sua sorella minore, Ol'ga Pavlovna Lejbrock cantarono Kolibel**'**naja *pesnja* [ninnananna] dalle Sei Romanze

[16] Cfr. GEORGE D. PAINTER, *Marcel Proust: A. Biography*, vol. I, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 42 e *"I would like something very poetic and at the same time very simple, intimate and human!". Previously unknown or unidentified letters by Tchaikovsky to correspondents from Russia, Austria and France*, a cura di Luis Sundkvist, «Tchaikovsky Research Bulletin N. 2», http://www.tchaikovsky-research.net/en/news/TRBulletin02.pdf, p. 6.

[17] «à une personne qui a été le grand amour de ma vie sans qu'elle l'ait jamais su (ou l'autre grand amour de ma vie, car il y en a eu au moins deux), Mlle Benardaky aujourd'hui […] princesse Radziwill». Cfr. MARCEL PROUST, *Correspondance***,** 21 vol., a cura di Philip Kolb, Plon, 1970-1993, vol. XVII, p. 189.

op. 16 e *Začem?* [Perché?] dalle Sei Romanze op. 28 mentre Lois Diémer si esibì nell'*Humoresque* dai *Deux Morceaux* op. 10 e nella *Polonaise* tratta da *Evgenij Onegin* e trascritta da Liszt nonché nel *Nocturne* op. 19. L'orchestra Colonne sotto la direzione dell'autore presentò, invece, due movimenti dalla *Serenata per orchestra d'archi* op. 48 e l'«Andante» dal *Quartetto* n. 1 op. 11.[18] Ma la vera attrazione della serata fu sicuramente la prima assoluta del *Pezzo Capriccioso* op. 62, arrangiato da Čajkovskij per l'occasione in una versione per violoncello e pianoforte, che dava così possibilità ad Anatolij Brandukov di lanciarsi come solista.

Un'esibizione corposa, insomma, che dava saggio delle diverse qualità compositive del musicista che poteva così essere apprezzato in diversi generi da quello sinfonico-cameristico fino a quello vocale. La *réclame* così necessaria affinché secondo i costumi parigini un compositore raggiungesse la vetta del successo marciò anche attraversò le pagine dei quotidiani e, in particolare, «Le Gaulois» dedicò addirittura un articolo in prima pagina, nella rubrica «Echos de Paris», recensendo con toni entusiastici la riuscita delle celebrazioni: «La fête musicale organisée hier soir par Mme de Bénardaky, en l'honneur de son célèbre compatriote P. Tchaïkowsky, n'a été qu'une suite d'ovations pour le grand compositeur. L'attrait de cette soirée s'explique facilement par le programme qui portait comme exécutant les noms, les plus illustres de l'art musical».[19]

Il *marketing* programmato da Mackar procedeva, quindi, a un ritmo piuttosto intenso e ben sostenuto dall'appoggio di Édouard Colonne: i due, infatti, si erano incontrati nuovamente nell'estate 1888 a Aix-les-Bains, dove il direttore d'orchestra aveva condotto con successo alcune delle opere di Čajkovskij, e insieme avevano discusso la possibilità di invitare nuovamente il compositore a Parigi durante l'inverno seguente.[20]

Furono fissate due nuove date – 20 marzo e 9 aprile 1889 – come di consuetudine nella sala dello Châtelet, ma a capo dei musicisti dell'orchestra rimase Colonne e Čajkovskij, forse oltremodo stremato dalla sua seconda tournée europea che già dall'inizio di gennaio lo aveva impegnato come direttore tra la Germania e l'Inghilterra passando per Ginevra, si limitò ad assistere alle due sessioni in suo onore che offrirono al pubblico francese un ricco

[18] MODEST TCHAIKOVSKY, *The Life And Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, trad. da Rosa Newmarch, London, 1906, p. 555.

[19] «Le Gaulois», 22eme année, n. 2010, 29 février 1888, p. 1.

[20] Cfr. Lettera di Mackar a Čajkovskij del 15/27 ottobre 1888 in Чайковский и зарубежные музыканты. Избранные письма иностранных корреспондентов [Čajkovskij e i musicisti stranieri. Lettere scelte con corrispondenti stranieri], Leningrad, 1970, p. 160.

programma nel quale spiccava il Tema e variazioni dalla Suite n. 3 op. 55.[21] Con l'approssimarsi del clima così solidale dell'Alleanza franco-russa due nuove occasioni parigine intersecarono la vita del compositore russo: la prima, il 5 aprile 1891, a un anno di distanza dall'ultimo concerto dello Châtelet, che celebrò in anticipo lo scambio culturale tra le due nazioni con Colonne a dirigere l'orchestra russa a San Pietroburgo e Čajkovskij a Parigi, interprete di se stesso sempre con la Suite n. 3, il Concerto per pianoforte n. 2, la *Sérénade mélancolique*, op. 26, «Andante cantabile» dal Quartetto n. 1, il poema sinfonico *La Tempesta* e, infine, la *Marcia Slava* op. 31;[22] il secondo appuntamento è organizzato invece al Trocadéro da *La Société des Grandes Auditions Musicales* che dedica il concerto del giugno 1892 a composizioni della scuola russa con musiche di Glinka, Rimskij-Korsakov, Anton Rubinstein, Borodin, Glazunov e includeva anche composizioni di Čajkovskij che in quei giorni si trovava nella capitale francese e poté presenziare al prestigioso concerto.

Questo excursus sulla prima fortuna della musica čajkovskijana a Parigi mette in rilievo due ordini di considerazioni: la necessità per un compositore straniero di tutto un entourage di mecenati, editori, ammiratori e bravi impresari per scalare la vetta di Parigi ma, soprattutto, che nell'ultimo terzo dell'Ottocento difficilmente il primo impatto sulla capitale poteva passare attraverso composizioni scritte per un palcoscenico operistico.

Seppure il caso di Čajkovskij sia, si può dire, uno dei più fortunati – in quanto musicista già ben inserito nella cerchia delle persone giuste, che potevano introdurlo in un circuito di concerti e promozioni musicali – ugualmente gli è quasi interdetto qualsiasi accesso al sistema di produzione teatrale. Eppure il desiderio del compositore di metter piede nel tempio dell'opera francese era da sempre stato espresso in modo più che evidente.

A diverse riprese, infatti, egli tenta di approcciare l'argomento e di procurarsi in qualche modo una scrittura per Parigi; naturalmente, le speranze aumentano quando ottiene un editore francese, che curava minuziosamente i suoi contatti con l'estero e, in particolar

[21] Nello stesso periodo Čajkovskij riceve anche la proposta di condurre i concerti russi per l'*Exposition Universelle* del 1889 e in una lettera a Nadežda von Meck il compositore spiega le motivazioni per cui fu costretto a rinunciare a tale incarico: «Ho rifiutato i concerti russi a Parigi. Né il comitato dell'Esposizione, né il governo francese accettano di garantire la copertura delle spese e non posso e non voglio accollarmi il rischio. Ad ogni modo i concerti russi continueranno ad avere luogo a Parigi» cit. ALEXANDRA ORLOVA, *Tchaikovsky. A self portrait*, New York, Oxford University Press, 1990, trad. it. a cura di Maria Rosaria Boccuni, *Čajkovskij. Un autoritratto*, Torino, EDT, 1993, p. 356.

[22] VLADIMIR FÉDOROV, *Čajkovskij*, cit., p. 78.

modo con Francia e Belgio, e già dai primissimi contatti tra i due, Čajkovskij parla con tutta franchezza al suo editore riguardo a una possibile esecuzione delle sue composizioni operistiche. In realtà, il compositore è pienamente cosciente della difficoltà per un autore straniero, e per di più russo, di vedere messa in scena una propria opera, anzi tra le righe delle sue lettere si legge addirittura un certo timore, probabilmente destato dall'atmosfera assolutamente gelida di Parigi verso la produzione drammatica fuori dai propri confini:[23]

> Permettez-moi de Vs dire franchement ce que je pense de mes opéras (existants déjà) par rapport à la possibilité de les monter en France. *Il me semble* qu'il se passera encore bien du temps avant que cet honneur vienne combler mon ambition d'auteur. Leur genre hétérogène, leur manière un peu Wagnérienne, enfin une grande multitude de raisons, empêche je crois qu'elles soient données en France *à présent*, quand mon nom commence à peine à être connu à l'étranger.

Le complicazioni parigine erano percepite come qualcosa di così insormontabile da indurre Čajkovskij a tentare di percorrere un'altra strada pur di inscrivere il proprio nome su un cartellone francese. Per questo motivo, si esprime in termini piuttosto pratici con Félix Mackar suggerendo l'idea di poter scrivere *ex novo* e direttamente su testo francese:[24]

> *Mais ne serait-il pas possible que je mette en musique un petit acte quelconque en français et n'est-ce pas une trop folle ambition que de souhaiter de le voir monté sur la scène de Votre Opéra-Comique.* Je suis sûr que je pourrai bien faire, mais je sais que beaucoup de compositeurs français attendent longuement et souvent vainement de parvenir à se faire jouer à l'Opéra-Comique. Cependant je prends la liberté de Vs donner cette idée. Ah, si je pouvais seulement débuter comme compositeur d'opéras modestement par un acte à l'Opéra-Comique – combien je serais content et combien je suis *sûr* que je pourrai bien faire!!! J'ai même en idée un sujet splendidement poétique. Veuillez me dire ce que Vs pensez là-dessus franchement.

Un tentativo del genere, evidentemente non accolto da Mackar che ben conosceva la situazione poco rosea del sistema produttivo parigino, Čajkovskij lo ripeterà tre anni più tardi nel 1888 entrando in contatto diretto con Léonce Detroyat e Louis Gallet per un'opera da musicare su tema e libretto francese scritto a quattro mani dei due.[25] Anche se il progetto di comporre espressamente per Parigi non andò mai in porto, è chiaro che il

[23] Lettera di Čajkovskij a Mackar dell' 8/20 settembre 1885, *ibid*., p. 43-44.
[24] *Ibid*.
[25] Cfr. LUCINDE BRAUN, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Minz, Schott, 1999, p. 188.

compositore, ormai acclamato in Francia per la sua musica strumentale, soffrisse la mancanza di una messa in scena operistica parigina.

Dalle stesse parole di Čajkovskij, infatti, traspare un forte senso di frustrazione, uno stato d'animo che lo avrebbe portato ad accontentarsi di mettere in musica *un petit acte quelconque*, pur di vedere qualcosa di suo rappresentato sui palcoscenici francesi.

La cosa sorprendente in questo discorso sull'affrancamento dell'opera russa in Francia è che, al contrario, la circolazione privata e stampata delle partiture era piuttosto ampia e determinava quasi una ricezione parallela rispetto a quella dei cartelloni ufficiali.

Accanto a un sistema di produzione ufficiale dove veniva dettata legge dalla logica nazionalistica e di iper-protezionismo culturale, oltremodo attenta a calibrare il profitto e le novità da mettere in scena, un altro organismo di assimilazione che passava attraverso i saloni privati, i circoli culturali, i conservatori e, in particolare, attraverso alcune figure di spicco si estendeva nei meandri parigini e diffondeva un tipo di musica che difficilmente sarebbe stata prodotta in modo ufficiale.

In questo senso, la cultura *ufficiosa* dei circuiti privati non solo ha garantito, almeno fino al 1900, una propagazione capillare di un certo repertorio nell'ambito di un gruppo più o meno consistente di persone che frequentava soirée musicali o organizzava vere e proprie audizioni di *Hausmusik*, ma rendeva anche possibile la conoscenza di *nuova musica* per coloro che (forse) ne erano più affascinati: compositori, giovani studenti del conservatorio, letterati e librettisti.

Questo spiega, ad esempio, il crescente entusiasmo per alcuni compositori russi che venivano regolarmente eseguiti e studiati in contesti privati e che avranno la loro prima esecuzione assoluta a Parigi solo nei primi anni del XX secolo: si pensi al *Boris Godunov* di Musorgskij che circolava già a partire dal 1878, quando durante un viaggio in Russia Saint-Saëns se ne procurò lo spartito portandolo con sé in Francia oppure alle musiche Rimskij-Korsakov che il giovane Maurice Ravel insieme al compagno di giochi Ricardo Viñes suonavano a quattro mani mentre le rispettive madri chiacchieravano tra loro in spagnolo.[26]

Anche il destino di *Evgenij Onegin* è segnato dalla stessa linea di ricezione che passò innanzitutto per un contesto *non ufficiale* di esecuzione e trasmissione e solo in seguito,

[26] Cfr. ANDRÉ SCHAEFFNER, *Debussy et la musique russe*, in *Musique russe*, a cura di Pierre Suvcinskij, vol I, Paris, 1953, p. 101 e ARBIE ORENSTEIN, *Ravel. Scritti e Interviste*, trad. it. di Paolo Martinaglia, Torino, EDT, 1995, p. XXIX.

come abbiamo già visto, arrivò a una messa in scena francese, anche se nella sede provinciale del teatro di Nizza, per approdare a Parigi soltanto nel 1911 con modalità di produzione diametralmente opposte rispetto al sistema teatrale di stampo ottocentesco.
Già in una lettera del 15/27 novembre 1878 Turgenev scriveva da Parigi per informare l'amico Tolstoj dell'arrivo dello spartito di *Onegin* che lo scrittore aveva richiesto espressamente dalla Russia dopo la recente pubblicazione di Jurgenson nell'ottobre dello stesso anno:[27]

> Lo spartito di *Evgenij One*gin di Čajkovskij è appena arrivato a Parigi. Madame Viardot ha incominciato a leggerlo tutte le sere. La musica è incontestabilmente notevole, in particolare, per quanto riguarda i passaggi lirico-melodici. Ma che libretto! Immagina: i versi di Puskin che descrivono i personaggi messi in bocca ai personaggi stessi. […] D'altra parte dopo i concerti russi al Trocadéro, il nome di Čajkovskij gode di molta stima qui.

Nonostante le reticenze di Turgenev riguardo alle "infedeltà" che Čajkovskij avrebbe commesso a scapito dell'originale di Puškin, era chiaro che *Onegin* arrivò a Parigi e incominciò a essere conosciuto e *studiato* ancora prima del suo debutto ufficiale sul palcoscenico del teatro Malyj di Mosca il 17/29 marzo 1879 – lo stesso Turgenev affascinato dall'opera che aveva ascoltato al pianoforte assistette alla rappresentazione di Onegin al Conservatorio di Mosca il 17 febbraio/1 marzo 1879.

Dopotutto l'hôtel du 48, rue Douai dove la cantante e compositrice di origini spagnole riceveva le personalità più importanti del mondo artistico, letterario e politico era da tempo invaso anche da una predilezione per la musica russa, passione che naturalmente si accentuò con la frequentazione con Turgenev, e ben presto «Les jeudis de Pauline Viardot» diventano simbolo di scoperta e ri-scoperta musicale – oltre alle novità contemporanee, infatti, i giovedì musicali erano dedicati anche a quelle opere come gli oratori di Handel e Mendelssohn che lei stessa interpretava a Londra e che erano di esecuzione molto più rara a Parigi – ai quali partecipano anche esponenti della giovane scuola francese tra cui Saint-Saëns, Massenet, Fauré e D'Indy.

[27] Da sempre affascinato dalla musica di Čajkovskij, passione che condivideva con la *compagna* Pauline Viardot, Turgenev si era fatto spedire a più riprese a Parigi spartiti del musicista compatriota. In particolare dopo l'Esposizione del 1878 richiese alcuni brani per violino da inserire nel repertorio del figlio della Viardot, violinista di talento oltre allo spartito di *Evgenij Onegin*. Cfr. *И. С. . Тургеннев. Полное собрание сочинений и писем* [I. S. Turgenev. Opere complete e lettere], Leningrad, 1961-68, vol. 12/1, *Письма* [Lettere], p. 383-384.

A questo bisogna aggiungere i rapporti sempre molto cordiali tra la Viardot e Čajkovskij che diverse volte fu ospite della stessa: in particolare, il compositore russo, dopo aver superato le sue personali reticenze, scrisse entusiasta nel suo diario della visita alla cantante del il 31 maggio 1886 durante la quale aveva potuto visionare l'autografo del *Don Giovanni* di Mozart che la Viardot era riuscita ad acquistare in un'asta a Londra nel 1855;[28] da questo momento in poi, Čajkovskij fu ospite praticamente abituale del salotto, anche qualche anno più tardi durante il suo viaggio a Parigi del 1889 per un'occasione eccezionale come l'esecuzione dell'operetta *Le Dernier sorcier* che la stessa aveva composto su libretto di Turgenev.[29]

La stima reciproca, quindi, fece sì che la Viardot e le sue serate musicali furono uno dei mezzi attraverso i quali alcune composizioni di Čajkovskij potessero essere conosciute e apprezzate pur non avendo un riscontro su un palcoscenico o in una sala da concerto. Regolarmente, infatti, la cantante riceveva spartiti dalla Russia che Turgenev commissionava al suo agente – come l'arrangiamento per pianoforte dell'ouverture *Romeo e Giulietta* ma soprattutto la Viardot amava esibirsi nelle romanze scritte dal compositore – e nel 1880 Turgenev le procurò anche copia dello spartito delle *Sei Romanze* op. 38. Il suo entusiasmo si trasmise a tutto la cerchia di artisti e letterati da lei frequentati soprattutto quando Sergej Taneev completato il suo percorso di studi al Conservatorio di Mosca passò un lungo periodo a Parigi, compiendo il consueto *tour* in Europa Occidentale, ed entrò a far parte dell'entourage musicale parigino, compresi i giovedì a casa Viardot.

La vicinanza con compositori come Saint-Saëns, Fauré, Massenet e D'Indy che Taneev frequentava regolarmente nei salotti musicali diede anche nuovo impulso all'approfondimento di musica russa semi-sconosciuta tanto che il giovane compositore potè scrivere con entusiasmo a Čajkovskij dopo aver suonato a quattro mani con Vincent d'Indy la partitura del suo *Evgenij Onegin*:[30]

> E' visibilmente eccitato della vostra musica meravigliosa. Vuole ordinare la partitura. Alcuni passaggi lo hanno entusiasmato.

[28] «La vecchia signora Viardot mi affascina. […] *Ho visto la partitura del Don Giovanni di Mozart, scritta DI SUO PUGNO!!!*», dal diario del 31 maggio/12 giugno 1886 in *Дневники П. И. Чайковского, 1873-1891* [Diari di P. I. Čajkovskij 1873-1891], 1993, p. 64.

[29] MYRIAM CHIMENES, *Mécènes et musiciens*, cit. p. 302.

[30] Lettera di Taneev a Čajkovskij del 5/17 luglio 1880 in *П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма* [P. I. Čajkovskij . S. I. Taneev. Lettere], M., 1951, p. 49-50.

Se, dunque, la rete di contatti a Parigi era stato tessuto con una trama alquanto fitta e nel giro di pochi anni il compositore e coloro che gli erano vicini avevano fatto il possibile per *impiantare*[31] la sua musica in un ambiente difficilmente espugnabile, restava di fatto irrisolto il rapporto tra Čajkovskij e l'istituzione operistica, una chimera che si ripercuoteva su tutto il repertorio teatrale russo. La conoscenza per così dire *passiva* soprattutto dell'opera *Onegin*, cioè fatta attraverso la circolazione della partitura e dello spartito nonché tramite esecuzioni domestiche e semi-amatoriali, non impedì però alcuni tentativi di "conquista" del teatro parigino per una messa in scena veramente ufficiale.

Per un primo passo in questa direzione si deve attendere gli anni '90 del XIX secolo quando l'iniziativa del letterato e traduttore Michel Delines si fa sempre più pressante riguardo la promozione dell'*opera* russa in Francia. Impegnato già nella traduzione di *Жизнь за Царя* per l'edizione dello spartito che Durdilly stampa nel 1888, Delines sarà il traduttore *par excellence* dei libretti dei capolavori russi messi in scena in tutta la Francia con un repertorio che comprende *Boris Godunov*, *Sadko*, *Pikovaja Dama*, *Onegin* etc.
Il 4 novembre 1892 da Parigi Aleksandr Ziloti informa da Parigi Modest Čajkovskij sul progetto che stava così a cuore al letterato Delines, ossia la possibilità concreta di vedere su un palcoscenico parigino *Evgenij Onegin*: "Delines il tanne tout le monde, de sorte que je commence a croire que la chose pourra se réaliser».[32]

Probabilmente le pressioni di Delines e soprattutto il successo che l'opera di Čajkovskij stava riscuotendo in importanti teatri esteri – *Onegin* era infatti già stato ascoltato il 6 dicembre 1888 a Praga, e proprio nel 1892, aveva avuto la sua prima esecuzione ad Amburgo con la direzione di Gustav Mahler e a Londra diretto da Henry Joseph Wood – convinsero Mackar a pensare a un'edizione francese dell'opera con testo tradotto sempre da Delines, il quale non mancò di accelerare i tempi prendendo contatti direttamente con il direttore dell'Opéra, Pierre Gailhard. Il piano così ambizioso per una produzione di *Onegin* addirittura all'Opéra – e non un *acte quelconque* all'Opéra-Comique, come Čajkovskij

[31] Lo stesso Čajkovskij viveva l'esigenza di un riconoscimento francese delle sue composizioni tanto da scrivere il 29 giugno 1886 alla confidente Nadežda von Meck: «Perso di aver fatto tanto per l'inserimento della mia musica in Francia. Per i musicisti di qui non sono più un personaggio mitico e lontano ma un essere in carne e ossa», cit in VLADIMIR FÉDOROV, *Čajkovskij*, cit., p. 27.
[32] Lettera di Aleksandr Ziloti a Modest Čajkovskij del 4 novembre 1892, *ibid*. pag. 44-45.

aveva proposto al suo editore – era naturalmente seguito con particolare interesse dall'autore che viene puntualmente informato da Ziloti:[33]

> La traduction d'«Onegin» se poursuit et Mackar, avec son cornichon de Noël, se sont enfin décidés à l'imprimer; ceci me paraître la première bonne idée qui passe par la tête de ces Bobčinskij e Dobčinskij. Delines pousse de son côté a la roue; Gayard a la ferme intention de monter un de tes opéras.

Ma il 1893 e soprattutto nei mesi tra ottobre e novembre a Parigi fervevano i preparativi per le *fêtes franco-russes*: possiamo supporre che il direttore Gailhard per il Gala all'Opéra intendesse rappresentare *Onegin*? Improbabile.

Certamente l'aria parigina era satura di Russia e qualsiasi impresario teatrale avrebbe voluto accaparrarsi la scrittura di un'opera che celebrasse pomposamente l'imminente Alleanza. Ma l'esperienza di *La Vie pour le Tsar*, più e più volte proposta a Gailhard e all'Opéra, sistematicamente finita nel dimenticatoio, e solo dopo una gestazione di più di dieci anni finalmente andata in scena, rimette in gioco tutta quella serie di complessità e impedimenti insiti nell'idea stessa di proporre a un pubblico parigino la messa in scena di un'opera teatrale russa.

Onegin, inoltre, era accompagnato da complessità di natura estetica che superavano di gran lunga anche le riluttanze mostrate da Parigi nei confronti di *Жизнь за Царя* ben tre anni dopo. In effetti, l'idea di una messa in scena del capolavoro glinkiano era nato quasi esclusivamente da ragioni "politiche": il sentimento nazionale tradotto in musica avrebbe raggiunto quell'utilità pubblica che proprio in quel momento storico era di estremo aiuto alla Francia e al popolo francese. Tutt'altra la prospettiva di Čajkovskij che era sì considerato un affermato compositore, ma in fondo non rappresentava né un valido esempio di nazionalismo né tantomeno, come vedremo più avanti, si poteva giudicare la sua opera *Evgenij Onegin* come modello di un'estetica nazionale.

Era bastato, infatti, uno spartito canto-piano e il giudizio piccante di qualche critico per far circolare a Parigi una fama non troppo lusinghiera sull'*Onegin*, ancora prima di una qualsiasi audizione *pubblica* dell'opera. Così riporta Hugues Le Roux sul quotidiano «Le Temps» dopo il concerto di Čajkovskij allo Châtelet del 1888:[34]

[33] Lettera di Ziloti a Čajkovskij del 1 novembre 1893. Bobčinskij e Dobčinskij sono due personaggi del racconto Il Revisore di Nikolaj V. Gogo'l. Ancora un ultimo telegramma dello stesso pregava il compositore di telegrafare al direttore dell'Opéra per proibire il taglio della Polonaise di *Evgenij Onegin*, *ibid*. pag. 45.

[34] HUGUES LE ROUX, *La vie à Paris*, in «Le Temps», 28eme année, n. 9809, 7 mars 1888, p. 2.

> En dehors de ses suites d'orchestre et de ses poèmes symphoniques, la *Tempête*, *Francesca de Rimini*, *Roméo et Juliette*, Pierre Tschaikovsky a écrit et fait représenter neuf opéras. Un entre autres, *Eugéne Onèguine*, tiré d'un poème de Pouchkine, a eu un succès très vif. Jamais Tschaikowsky lui-même n'aurait songé à porter à la scène ce drame lyrique où l'action est presque nulle et qui avait été écrite pour le concert.

A questo punto c'è da chiedersi quale peso abbiano avuto i giudizi critici *a priori* su *Evgenij Onegin* nel rifiuto di una messa in scena parigina alla fine dell'Ottocento e quanto la drammaturgia così specifica di quest'opera abbia influenzato le scelte di Gailhard o di altri possibili direttori di teatro.

L'opinione espressa a caldo da Turgenev, non appena preso in mano lo spartito di *Onegin*, è rivelatrice di una serie di argomentazioni che ben esprimono il pensiero generale nei confronti del teatro čajkovskijano: l'osservazione sui personaggi che si appropriano del punto di vista autoriale (quello del narratore in Puškin) e perdono così una dimensione per così dire narrativa dell'azione è il punto centrale che investe quasi tutte le critiche contemporanee all'opera. Lo stesso Taneev che si prodigò a Parigi per l'esecuzione di musiche dell'amico Čajkovskij non si sottrasse alla polemica e appena ricevuto il primo atto di *Onegin* in lui si scatenò una reazione molto simile a quella di Turgenev:[35]

> Non appena ci è giunto il primo atto di *Onegin* lo abbiamo letto a casa di Nikolaj Grigor'evič e, inoltre, l'ho suonato successivamente con Karl Karlovič. La musica è deliziosa: chiara, semplice e melodiosa. La parte di Tat'jana è eccezionale, specialmente la scena della lettera. L'unica cosa che non mi convince è il libretto. C'è troppa poca azione: l'intera scena prima, ad esempio, consiste solo nell'arrivo degli ospiti in casa Larin e niente di più.

La sostanza drammatica nelle sue diverse declinazioni – azione, messa in musica del testo, dinamiche temporali e costruzione dei personaggi – sono il nodo centrale della questione sollevata fin dalle origini riguardo all'opera *Onegin*. Un tema a più riprese sottolineato anche dalla letteratura critica del tempo che alimentò in questo modo un dubbio corrente sull'adattabilità dell'opera al palcoscenico teatrale e, di conseguenza, l'opportunità della sua messa in scena su uno qualsiasi dei teatri francesi.

Il primo a scatenare il potente pregiudizio fu l'immancabile César Cui che tra il 12 maggio 1878 e il 5 ottobre 1880 pubblica una serie di articoli sulla «Revue et Gazette

[35] Lettera di Taneev a Čajkovskij del 4/16 dicembre 1877 in *П. И. Чайковский. С. И. Танеев.*, cit., pp. 21-22.

musicale de Paris» che successivamente furono raccolti in una monografia dal titolo *La musique en Russie*. L'avversione ormai famosa di Cui nei confronti dell'autore di *Onegin* non mancò di essere sottolineata anche tra le pagine di questa pubblicazione, una delle prime così accurata apparsa espressamente per un pubblico francese. Pur non parlando esplicitamente dell'*Onegin* Cui si esprime con molta chiarezza sul teatro musicale di Čajkovskij definendolo come il *punto debole* del suo sistema compositivo, in quanto lontano dai canoni dell'equilibrio tra dramma e musica così necessari quando ci si appresta a scrivere per il teatro d'opera:[36]

> La musique dramatique est, comme il a été dit plus haut, le côté faible do Tchaikowsky. Non seulement il déclame d'une manière tout à fait défectueuse, mais quelquefois le rythme même de sa musique ne correspond pas au rythme des verses. Souvent aussi les dimensions de ses morceaux ne correspondent pas aux dimensions du texte: d'ordinaire, il écrit plus de musique qu'il n'en faut.

L'eco del giudizio «mostruosamente prevenuto», come Čajkovskij stesso definisce quello di Cui, si ripercuote sugli studi apparsi negli ultimi trent'anni dell'Ottocento, i quali riprendono e allargano l'opinione ormai corrente sull'*antidrammaticità* dell'opera čajkovskijana. Albert Soubies, ad esempio, nel suo *Précis de l'histoire de la musique Russe* seppure riconosce al compositore una fecondità straordinaria in diversi campi della composizione musicale non manca di sottolineare a proposito di *Eugène Onéguine* che: «Le défaut de ce dernier ouvrage, d'une ispiration mélodique par fois très savoreuse et très pénétrante, est le manque d'unité».[37]

La mancanza di unità, la fiacchezza del sistema compositivo, un'opera in sostanza «senza attitudine drammatica», sono considerazioni che resteranno il comune denominatore della ricezione čajkovskijana alla fine del secolo e che ben presto si trasformeranno in una valutazione sempre più focalizzata sulla produzione teatrale, considerata così anello debole di un compositore più volte lodato in altri generi musicali:[38]

> S'il n'était pas toujours égal à lui-même, si l'on peut lui reprocher certaines faiblesses, c'est que l'inspiration était chez lui plus rapide que le travail, c'est qu'une idée à peine éclose en amenait une autre à sa suite, et qu'il ne pouvait toujours prendre le temps de coordonner ces idées, de les relier entre elles, de les unir en un ensemble parfaitement harmonieux.

[36] CESAR CUI, *La musique en Russie*, Paris, Fischbacher, 1880, p. 118.
[37] ALBERT SOUBIES, *Précis de l'histoire de la musique Russe*, Paris, Fischbacher, 1893, p. 93.
[38] ARTHUR POUGIN, *Essai historique sur la musique en Russie,* Paris, Fischbacher, 1897, p. 82.

Ritornando alla nostra argomentazione iniziale, mentre la capitale Parigi si lasciava influenzare da discorsi teorici e preconcetti sul dramma di Čajkovskij, ancora una volta la città provinciale di Nizza rompeva gli indugi e per la *Grande manifestation artistique russe* del 1895 portava sulle scene del suo teatro municipale proprio *Eugène Onéguine*:[39]

> Une nouvelle artistique qui aura un grand retentissement en Russie. Sur l'initiative de M. le comte de Malaussena, maire de Nice, le nouveau directeur du Théâtre municipal de cette ville, M. Olive Lafon, montera, au mois de janvier, *Onéguine*, de Pierre Tchaïkowski, paroles françaises de M. C. Delines.

Le reazioni della critica furono assai controverse, se la stampa locale insistette sul successo e sull'eccezionalità dell'evento, le cronache parigine non poterono fare a meno di notare, con un pizzico di amarezza, di aver perso ancora un'occasione:[40]

> On n'est guère habitué à attendre des théâtres lyriques de Paris, dont la production est si peu abondante, des œuvres musicales caractéristiques, célèbres en Europe. Ce n'est, du moins, qu'après bien longtemps qu'ils se décident à faire connaître quelques-unes…C'est l'Opéra de Nice, un théâtre qui ne manque pas d'initiative, qui vient de donner la première représentation, en France, d'un ouvrage qui s'est joué partout ailleurs, l'*Oneguine*, du compositeur russe Tchaïkowsky, mort il y a peu de temps, soudainement frappé par une attaque de choléra.

Il caso Čajkovskij, dunque, conferma quel cambiamento di costumi e di indirizzo della Francia *fin de siècle* che abbiamo già incontrato qualche anno prima anche per la messa in scena de *La Vie pour le Czar* di Glinka, sempre a Nizza.

Parigi perdeva il suo primato mentre si allargavano sempre più le maglie dei centri di produzione che in provincia attuarono una politica molto meno protezionistica e più aperta agli stimoli provenienti dall'estero. Un esempio questo che dimostra come città minori, meno condizionate da congetture ideologiche, riuscivano meglio a stare al passo con un cosmopolitismo culturale di respiro europeo.

Ma cominciava a essere chiaro, per la Parigi più attenta ai cambiamenti in atto, che vecchi retaggi di accentramento del monopolio artistico non avevano più ragion d'essere se si voleva competere sul piano culturale con l'iniziativa di città fino allora insospettabili e, soprattutto, che era necessario estendere l'orizzonte d'attesa ancora troppo chiuso entro gli angusti confini nazionali. L'occasione, come vedremo, arriverà ben presto quando repentini

[39] «Le Démocrate de Seine-et-Oise», 24 Juin 1894, p. 4.
[40] «Le petit parisien», 9 Mars 1895, p. 2.

capovolgimenti politici e nuovi contatti con la Russia, rimetteranno Parigi al centro dell'avanguardia europea.

3.2 *Per finire: pronunciate «Anièghin»*[*]

Al pari della Francia, la popolarità di Čajkovskij nella penisola italiana risale all'epoca in cui il musicista era nel pieno della sua attività. I suoi soggiorni nelle città di Roma, Firenze, Como e poi ancora il viaggio tra Napoli, Ercolano e la costiera amalfitana, che il compositore intraprese nel febbraio 1882 con i fratelli Modest e Nikolaj Konradi, ne avevano man mano accresciuto la conoscenza, facendo dell'Italia una delle mete preferite da Čajkovskij, soprattutto quando la necessità di trovare una giusta concentrazione per comporre si faceva più urgente. Complice anche la mecenate Nadežda von Meck che a partire dal 1878 prese in affitto la sontuosa Villa Oppenheim immediatamente fuori Firenze dando al compositore la possibilità di ristorarsi in una dependance poco lontana: la città toscana diventò da subito sinonimo di *locus ameonus* dove effettivamente nacquero e si svilupparono diverse idee musicali.

Solo per citare alcuni esempi, è a Firenze che si devono i natali della *Suite* n. 1 così come i primi progetti dell'opera *Orleanskaja Deva*, senza contare buona parte del lavoro su *Pikovaja Dama* e ancora, non sono di certo da trascurare, le suggestioni toscane esercitate sulla composizione del *Capriccio italiano* op. 45 e il più descrittivo sestetto *Souvenir de Florence* op. 70, o infine, le reminiscenze dantesche di *Francesca da Rimini* op. 32.[1]

Gli anni ottanta dell'Ottocento segnarono anche una prima diffusione della musica strumentale di Čajkovskij in Italia: il mordente principale fu una tendenza diffusa che interessò la rinascita del repertorio da camera o orchestrale e investì le maggiori città italiane, dopo lo strapotere incondizionato durato più di due secoli e mezzo del melodramma. Nacquero così numerose società come quella del Quartetto a Milano, che a partire dal 1867 offrì un panorama fino allora semi sconosciuto del sinfonismo europeo o ancora l'istituzione dei cosiddetti «Concerti popolari» che sorsero con diverse modalità e gestioni a Milano, Torino e Roma.

A differenza, ad esempio, della spiccata predilezione della Società del Quartetto per il repertorio germanico, l'istituzione dei «Concerti popolari milanesi» – nati intorno al 1878

[*] La citazione è presa da «Corriere della sera», 8 aprile 1900, p. 6.

[1] Per un elenco completo dei viaggi di Čajkovskij in Italia si veda: ALEXANDRA ORLOVA, *Tchaikovsky*, cit. pp. XXIII-XXIX; mentre sui soggiorni fiorentini si veda il capitolo *Firenze nelle lettere e nei diari di Pëtr Il'ič Čajkovskij*, in GIOVANNI VITALI, *Tanti affetti: lirica a Firenze tra Settecento e Novecento*, Firenze, Lo Gisma, 2001, pp. 91-102.

sotto l'egida di Giulio Ricordi e trasformatasi in seguito nella «Società orchestrale» diretta da Franco Faccio – coinvolsero una visione più d'avanguardia e originale che inseriva nei propri cartelloni musiche di Čajkovskij o ancora Chopin e Dvořák, con una propensione speciale per il Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 op. 23, proprio del musicista russo, che appare ben quattro volte nelle programmazioni dei concerti tra il 1879 e 1881.[2]

Un tentativo di uscire dai confini del repertorio strumentale fu tentato dall'editore Sonzogno che, come avremo modo di spiegare più avanti, aveva provveduto ad accaparrarsi i diritti per l'opera del compositore in Italia. In vista della riapertura del Teatro della Canobbiana – ribattezzato in Teatro lirico nazionale – l'editore, che ne aveva sovvenzionato il rinnovo, lascia trapelare l'annuncio della messa in cantiere dell'*Onegin* di Čajkovskij per la stagione di inaugurazione 1894/1895 che viene battuto immediatamente dalle maggiori agenzie di stampa. L'intento di Sonzogno, che avrebbe conciso, quindi, con la messa in scena di *Onegin* a Nizza (7 marzo 1895),[3] non andò in porto per ragioni sconosciute e fu sostituita all'ultimo da *Graziella*, musica di Salvatore Auteri-Manzocchi su libretto di Michele Caputo.[4]

Una spinta più incisiva all'esplorazione della musica di Čajkovskij si deve ai Concerti Popolari torinesi, sorti sempre alla fine degli anni settanta e modellati sui *Concerts Pasdeloup* di Parigi: un'avventura durata fino al 1886 e sostenuta pioneristicamente da Giuseppe Depanis che dieci anni più tardi sarà trasformata nell'istituzione della «Società dei concerti», responsabile di una delle prime vere orchestre stabili italiane con a capo il giovane Arturo Toscanini.[5]

Al Teatro Regio di Torino, infatti, per il suo concerto sinfonico inaugurale del 19 marzo 1896, Toscanini confezionò un programma particolarmente rigoroso e innovativo che prevedeva accanto alla Sinfonia in do maggiore *"La grande"* di Schubert e all'*Ouverture tragica* di Brahms, in prima italiana, anche alcuni movimenti tratti dalla suite dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij e del finale de *Das Rheingold* di Wagner.[6]

---

[2] Una trattazione più ampia della musica strumentale a Milano si trova in *Milano musicale 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999.

[3] Cfr. Cap. 3.1.

[4] «La Perseveranza», 8 aprile 1900, p. 3.

[5] Giuseppe Depanis, I concerti popolari ed il Teatro regio di Torino: quindici anni di vita musicale, vol. i, Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1915.

[6] In proposito: GIORGIO RAMPONE, *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento. Il teatro Regio e i teatri torinesi (1895-1905)*, Torino, Città di Torino, 2009 e DAVID SORANI, *Giuseppe Depanis e la società di concerti: musica a Torino fra ottocento e novecento*, Centro studi piemontesi, 1988.

Un misto di successo e sgomento del pubblico, quello suscitato dal concertato del nuovo direttore, che replicò le medesime musiche il mese dopo alla Scala di Milano nella serata del 26 aprile, la prima delle quattro in programma per la stagione di debutto milanese di Toscanini.

È sempre nello stesso anno che grazie alla mediazione di Riccardo Drigo, direttore della musica per il Balletto Imperiale di San Pietroburgo, che *La bella addormentata* – o *La bella dormente* come apparve nel cartellone –[7] varcò per la primissima volta i confini della scena pietroburghese per approdare direttamente sul palcoscenico scaligero. La messa in scena dell'11 marzo nella stagione di carnevale-quaresima 1895-96, insieme a *Coppélia* di Delibes – intitolata per l'occasione *Coppella* – era curata dal coreografo Giorgio Saracco e si fregiava della partecipazione della ballerina Carlotta Brianza, già interprete del personaggio di Aurora alla prima assoluta del 3 gennaio 1890 al Marijnskij Teatr'.[8]

Due anni più tardi è la volta di Pietro Mascagni che nel ciclo dei sei concerti diretti al Teatro alla Scala, la sera del 12 aprile 1898 dirige in prima assoluta italiana la Sinfonia in si min. op. 74 di Čajkovskij nel concerto commemorativo per le «Cinque giornate di Milano».[9] Da questo momento in poi la sinfonia *Patetica* del musicista russo sarà una presenza costante che Mascagni inserirà spesso nei suoi programmi da concerto in qualità di direttore d'orchestra, in Italia e all'estero.

In modo piuttosto significativo, in occasione della VII Esposizione internazionale d'arte di Venezia, nel 1907 Mascagni diresse un ciclo di dodici recite straordinarie di *Amica*: la circostanza dell'Esposizione veneziana, come vedremo più avanti, era un'occasione speciale per il mondo russo che per la prima volta, grazie all'impegno di un esordiente Sergej Djagilev esponeva una retrospettiva d'arte nazionale sconosciuta fino allora al pubblico e alla critica italiana.[10] Con tutta probabilità, la concomitanza tra i due eventi

[7] *La bella dormente: ballo fantastico in sette quadri e un prologo* / di M. Petipa; musica di Tschaykovsky; messo in scena dal coreografo Giorgio Saracco. Teatro alla Scala stagione di Carnevale-Quaresima 1895-96, Milano, Edoardo Sonzogno.

[8] *Duecento anni alla Scala: 1778-1978,catalogo della Mostra a Palazzo Reale, Milano, 16 febbraio-10 settembre 1978*, Milano, Electa, 1978, p. 49.

[9] LEONARDO BRAGAGLIA, *Storia del libretto nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico*, vol. 3, Roma, Trevi, 1970, p. 71.

[10] Cfr. Cap. 5.3.

artistico-musicali finì per invogliare Mascagni ad aggiungere in coda al suo lavoro operistico proprio l'esecuzione della Sinfonia n. 6 di Čajkovskij.[11]

Ritornando a Milano, una svolta verso la proposizione regolare di opere russe dovette attendere il cambio del secolo aprì nuove problematiche alle istituzioni musicali, impegnate nel rinnovamento generale di riassetto gestionale e nello "svecchiamento" del repertorio.

Il bilancio scaligero che si apprestava a sbarcare direttamente sulle rive del nuovo evo non era, dunque, dei migliori, anzi, la crisi *fin de siècle* investiva il campo amministrativo e di gestione del teatro così come la discussione intorno ad un rinnovamento dei cartelloni. I problemi erano di certo innanzitutto economici, visto il cambiamento di regime che a partire dal 1897 vide scomparire la sovvenzione statale elargita al teatro fin dal 1815 ad opera del governo austriaco e continuata fin dopo l'unità d'Italia. In questo modo, la responsabilità di esercizio e artistica passava direttamente nelle mani del comune di Milano con un deficit piuttosto importante.

Per affrontare l'inevitabile crisi finanziaria dovuta al repentino cambiamento, fu costituito un comitato – «Società anonima» per l'esercizio del Teatro alla Scala – con presidente del consiglio di amministrazione il duca Guido Visconti di Modrone e vicepresidente Arrigo Boito. Entrambi furono concordi nell'affidare due importanti compiti di trasformazione al ventinovenne Giulio Gatti-Casazza, in qualità di direttore generale, e Arturo Toscanini come direttore d'orchestra stabile.[12]

Le polemiche sulla nuova direzione così come sulle scelte di tipo musicale del duo Gatti-Casazza/Toscanini non tardarono a farsi sentire e il periodico teatrale «Il Trovatore» con il suo editore e impresario Carlo Brosovich che non aderì alla campagna di adesione alle azioni Pro-Scala – sottoscrizione pubblica con capitale di 250 azioni da 250 lire ciascuna, volta a rimpinguare le casse del Teatro e firmata, tra gli altri, dalla società teatrale Suvini-Zerboni e dallo stesso Giuseppe Verdi – cominciò a inanellare una serie di polemiche che occuparono per lungo tempo la prima pagina del giornale.[13]

---

[11] In proposito si veda MICHELE GIRARDI, *Tra guerre inutili e felici incontri (1897-1915)*, in *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, a cura di Michele Girardi e Anna Laura Bellina, Venezia Marsilio, 2003, p. 126.

[12] Sulla storia del Teatro alla Scala come istituzione si legga JUTTA TOELLE, *Bühne der Stadt. Maliland und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle*, Oldenbourg, Böhlau, 2009 e IRENE PIAZZONI, *Dal Teatro dei palchettisti all'Ente autonomo: la Scala, 1897-1920*, Firenze, Nuova Italia, 1996.

[13] *Duecento anni alla Scala*, cit. p. 18.

In particolare, nell'edizione del 6 agosto 1898 la discussione verteva principalmente sulla pianificazione delle stagioni dopo il programma promulgato dalla direzione della Scala per il cartellone dell'anno seguente e sulla scarsa attenzione a un repertorio *nuovo*. Nella lettera aperta al direttore Brosovich si legge:[14]

> Circa le opere (*Maestri Cantori*, *Ugonotti*, *Falstaff*), non vi è stata, nella scelta, criterio artistico, né finanziario: sono stupendi lavori, i quali però il pubblico conosce a memoria e per quanto le future esecuzioni potranno essere splendide, non saranno tali da superare le passate, le quali erano anche gradite dalla novità dell'opera. I Maestri Cantori furono dati nel 1890, per 16 rappresentazioni […] Chi non ha assistito almeno a 10 rappresentazioni degli Ugonotti in tutte le riproduzioni datesi all'ex-Canobbiana, al Dal Verme e alla Scala, ove già furono 126 rappresentazioni? […] Del Falstaff, datosi nel 1893, si sono avute 2 mirabili edizioni. E' proprio desiderata una terza riproduzione in si breve tempo?

Per quanto a tratti piuttosto faziosa – dato che nella stessa stagione Toscanini diresse in prima scaligera *Iris* di Mascagni e lo stesso *Falstaff* di Verdi evidentemente non era di certo ancora un'opera di repertorio – la lettera al giornale «Il trovatore» esprimeva un disagio multiplo, destato dai cambiamenti, proiettati a un futuro, ma preoccupati per un passato, quello del glorioso melodramma italiano, che ancora non riusciva a brillare, nel presente, della stessa luce.

Si rimproverava a Toscanini, così come al direttore Gatti-Casazza, una troppa libertà di gestione, un'attenzione al teatro di repertorio piuttosto che al nuovo sul mercato. Il problema di fondo, nel momento in cui davvero si affrontava il problema del *nuovo* era la sostanziale incapacità di pensare immediatamente all'innovazione del repertorio in termini esclusivamente italiani, il discorso scivolava inevitabilmente su altri lidi e, infine, come si legge ancora nella lettera al «Trovatore»:

> Per le altre opere, si frughi nel repertorio tedesco, e più in quello russo, quasi sconosciuto tra noi; e sarebbe davvero desiderabile che mentre la Russia accoglie da mezzo secolo coi maggiori onori l'arte e gli artisti italiani, per ricambio di cortesia artistica si presentasse un lavoro di Glinka, di Rubinstein, di Tschaikowsky, di Seroff sulle scene della Scala.

Di fatto, dunque, è proprio a cavallo dei due secoli che si incomincia a insinuare una sorta di equazione che perdurerà fino alla metà del Novecento che abbinava in maniera piuttosto

[14] «Il Trovatore», anno XLV, n. 32, 6 agosto 1898, p. 1.

arbitraria e sconnessa la necessità di ampliare i confini del repertorio dei teatri con la possibilità di attingere dal grande assortimento di opere tratte dal repertorio russo.

Le prime avvisaglie di un fenomeno di rifrazione nella ricezione della tradizione musicale slava in ambito italiano, si era già avuta chiaramente con la prima messa in scena di *La Vita per lo Czar*, quando la novità per così dire "relativa" dell'opera si era sovrapposta a quella "assoluta e contestualizzata" di un lavoro che arrivò sulla scena del Dal Verme con quasi quarant'anni di ritardo.[15] In questo senso e nella stessa direzione degli anni ottanta dell'Ottocento, l'immagine di un repertorio russo continuava a cristallizzarsi, anche alle soglie del Novecento, nei nomi di Čajkovskij, Glinka e Rubinstein, ossia in un immaginario il più possibile vicino a quello già coltivato nella cultura media italiana: Glinka, come abbiamo visto, godeva di un discreto successo come compositore formatosi in terra nostrana e sotto l'ala di Bellini e Ricordi, Čajkovskij campeggiava già da tempo nei programmi sinfonici e, in ultimo, Rubinstein si era fatto apprezzare nel suo cliché di genio e sregolatezza nelle *tournées* di pianista tra il 1873-1874 durante le quali il musicista fece tappa a Venezia, Torino, Genova, Bologna, Firenze, Roma e Napoli, ma soprattutto nella sua "sfida pianistica" nella quale si esibì con Hans von Bülow per la «Società dei Concerti» di Brescia tra il 1871 e il 1874.[16]

Si trattava dunque di una «rivoluzione mediata», che si concretizzava tramite l'intento di apportare novità ai cartelloni operistici italiani ma con un moderato e attento impegno a che la *novità* si declinasse in un rango già piuttosto collaudato, senza rischio di collisione col gusto del pubblico. A partire da questo presupposto essenziale non è difficile ipotizzare il motivo che abbia portato, per una delle prime selezioni da un grosso bacino di opere russe, a scegliere di mettere in scena proprio l'*Onegin* di Čajkovskij.

Il musicista russo, infatti, rientrava a pieno titolo in questa sfera di *novità nei ranghi della tradizione* che coniugava al tempo stesso l'immagine del compositore non pienamente estraneo al tessuto italiano seppure appartenente a una civiltà lontana e semi-sconosciuta in Italia: i suoi anni di residenza nella penisola e la sua presunta italianità nel linguaggio musicale, facevano di Čajkovskij il candidato ideale per aprire una fiorente stagione scaligera che inaugurasse sotto buoni auspici il Novecento.

---

[15] Cfr. Cap. 1.1

[16] Sull'argomento si legga PIERA ANNA FRANINI, *Dogmatismo e sregolatezza: Bülow e Rubinštejn a Brescia nel secondo Ottocento*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, vol. i, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 259-270 e SERGIO MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972, pp. 102 e ss.

Per la programmazione del cartellone 1899/1900, fu proprio Arturo Toscanini a proporre di rappresentare in prima assoluta italiana l'*Evgenij Onegin*, decisione accolta con estremo entusiasmo dalla maggioranza della critica e l'opera andò in scena la sera del 7 aprile 1900 con un cast italiano di prim'ordine: il soprano napoletano Emma Carelli nel ruolo di Tat'jana, Eugenio Giraldoni interprete di Evgenij Onegin, Elisa Bruno in quello di Ol'ga e, infine, Pietro Zeni e Oreste Luppi rispettivamente nei panni dei personaggi di Lenskij e del principe Gremin. L'aspettativa era assai alta anche perché Čajkovskij, filtrato dalle parole dei primi scritti apparsi in Italia sulla sua personalità e sulle sue opere, era stato etichettato insieme a Rubinstein come il meno "selvaggio" della generazione russa, soprattutto nella sua essenza intima, incline alla "dolcezza" della melodia.

Se in ambito francese la definizione di *outsider* di cui godeva il compositore aveva assunto una connotazione piuttosto negativa, cioè di non adesione a quei parametri correnti in cui si erano stabiliti i membri della *nouvelle école russe*, in Italia, al contrario, si faceva assoluto affidamento proprio su questa sorta di *cosmopolitismo* addossato a Čajkovskij, come garanzia che lasciava ben sperare di ascoltare anche nelle sue opere liriche, una forma di condensazione di elementi germanici, italici e gallici, uniti a un pizzico di esotico proveniente dalla Russia.

Sulla scia del noto saggio sulla musica russa di Arthur Pougin – ristampato in lingua originale nelle pagine della «Rivista musicale italiana» tra il 1896 e 1897 –[17] che aveva fissato chiaramente questa dicotomia tra i «Deux indépendants» e il resto dei «cinque», la stampa italiana aveva rafforzato l'equazione distorta che pretendeva un Čajkovskij *non russo* e quindi inevitabilmente influenzato da correnti musicali di origine tedesca o italiana. Quello che ci si aspettava, dunque, dalla messa in scena di un'opera russa nel nuovo secolo, era una forma d'arte alternativa rispetto al repertorio straniero apparso fino allora nei cartelloni scaligeri – si legga tra le righe un'opzione a Wagner, ormai sdoganato sui palcoscenici italiani – che compensasse un'apertura di orizzonti, ormai indispensabile, ma che al contempo non si discostasse in modo violento dai canoni del melodramma di

[17] «Je les qualifie l'un et l'autre d'«indépendants» parce que, à rencontre des membres de la prétendue «jeune école russe» ils se sont toujours peu souciés des théories préconçues, ont fui les petites sectes et les petites chapelles, n'ont jamais voulu s'enrégimenter, et, confiants dans leur génie, se sont bornés à éclairer la route et à marcher droit leur chemin, un chemin qui les a conduits ensemble à la renommée et à la gloire», ARTHUR POUGIN, *Essai historique sur la musique en Russie*, in «Rivista musicale italiana», vol. III, anno 1896, pp. 36-77 e vol. IV, anno 1897, pp. 44-94.

tradizione: un'opera, insomma che potesse dare saggio di forme liriche convenzionali applicate o sperimentate da una cultura *estera*.

Si tentava, cioè, di ritrovare nella storia del dramma per musica russo, che per anni aveva subito la dominazione e l'influsso di compositori d'opera provenienti dalla Penisola, quei tratti originari dell'italianità musicale che la crisi di fine secolo cominciava a far sparire nelle esplorazioni compositive delle nuove generazioni.

Così, ad esempio, «La Perseveranza» accoglie l'opera l'indomani della sua prima esecuzione, la sera del 7 aprile 1900:[18]

> Non è certamente opera russa quest'*Onegin* ma per ispirazione melodica quasi prettamente italiana, a parte forse qualche pennellata di ambiente; italiana anche per l'organismo del lavoro per l'impostatura dei singoli pezzi, che peccano peraltro di prolissità, per l'intervento di alcune cabalette abilmente mascherate.

Molto più incisivo è il cronista del «Corriere della sera» che nel suo articolo di presentazione all'opera offre una curiosa spiegazione della sostanziale mancanza di composizioni russe nei cartelloni italiani e della scelta di mettere in scena l'*Onegin* di Čajkovskij.

La disinformazione italiana che persisteva nell'immaginare la Russia ancora "operisticamente" arretrata e ancorata alla signoria del dramma nostrano, ritorna a intaccare i giudizi dei giornali che finiscono per affermare:[19]

> Non credo che all'infuori della «Vita per lo Zar» di Glinka, altre opere russe abbiano mai passato le Alpi. E ciò per più motivi; dei quali il primo non è altrettanto convincente quanto quello di colui il quale volendo enumerare le molteplici cause per cui la sua stufa era rimasta spenta cominciava dal confessare che non possedeva combustibile…ma può essergli assimilato. Le opere russe cioè sono assai poche. Più lungamente che nei paesi latini, rimase in Russia la musica nazionale limitata al canto popolare ed alle chiese. Le opere italiane conquistarono una facile signoria sulle scene russe e tuttora vi imperano – pur avendo concesso qualche potere anche alle opere francesi e recentemente alle tedesche. […] Ed ecco quindi che neppure l'«Oneghin» propriamente parlando, è un'opera russa. E il pubblico se ne convincerà stasera, riscontrando la palese predilezione che il compositore russo vi afferma per la formula italiana del melodramma.

L'esito della prima rappresentazione di *Onegin*, però, tradì effettivamente ogni aspettativa o desiderio pregresso, trasformando il debutto di Čajkovskij sulle scene milanesi in un

[18] «La Perseveranza», 8 aprile 1900, p. 3.
[19] «Corriere della sera», 7-8 aprile 1900, p. 3-4.

rumoroso fiasco: l'italianità che si cercava a tutti i costi nell'opera del compositore russo, seppure a stento riconosciuta da critica e pubblico in alcune inflessioni melodiche e nella divisione in numeri, non riuscì a compensare l'impatto *choc* che, al contrario, sortirono l'impalcatura generale del lavoro, la costruzione dell'azione e il diramarsi della drammaturgia. Un giudizio severo sulle potenzialità drammatiche dell'opera si levò allora dalle maggiori penne del giornalismo musicale italiano, che si colorò improvvisamente di sarcasmo, a volte anche di derisione nei confronti di quell'opera che fino a qualche settimana prima era stata vivamente auspicata e attesa:[20]

> Senza tenere conto del suo intimo carattere – perché altre opere più semplici di orditura drammatica seppero imporsi alla Scala colla maestosità e la vigoria delle loro linee – questa partizione non poteva oggi incontrare i gusti di un pubblico abituato alla magniloquenza delle opere wagneriane ed alle droghe eccitanti di un'arte che vuole imperare per virtù del realismo, chi è permesso di far prevalere l'impetuosa ardente emozione dei suoi passionali contrasti, irriverenti magari agli elevati principi del *Bello* e far dimenticare spesso che il melodramma, è fatto per la musica… non per uccidere la musica.

Il commento anonimo apparso su «La Perseveranza» chiarisce il disagio che pubblico e critica provarono di fronte a un dramma che presentava «scene liriche, quasi indipendenti l'una dall'altra, o legate da un tenuissimo filo», senza contare che il difetto principale trovato all'opera risiedeva proprio nella sua concatenazione drammatica, dove l'azione si stemperava man mano nei sette quadri, con nessi spesso *a-logicici*, ignari delle basilari regole dell'effetto e dell'interdipendenza tra le diverse scene.[21]

La polemica sulla struttura drammaturgica e sulla specificità dell'opera čajkovskijana, dunque, riprende esattamente le stesse tinte che abbiamo riscontrato nel capitolo precedente nelle riflessioni di critici e amatori in Francia: questa riflessione sulla mancanza di corpo drammatico accompagnava la composizione fin dai suoi esordi in Russia e i giudizi di coloro che per primi riuscirono ad ascoltare l'*Onegin* fuori dai suoi confini nazionali attraverso la lettura del suo spartito. Allo stesso modo, Turgenev, Mme Viardot e coloro

[20] «La Perseveranza», 8 aprile 1900, p. 5.

[21] Si legga in proposito il commento apparso sul «Corriere della sera», 8 aprile 1900, p. 5: «Tutta l'azione del resto procede a scatti, senza continuità, ora precipitosa, ora prolissa, quasi sempre illogica. Tatjana mezz'ora dopo aver visto un uomo per la prima volta gli scrive un'infuocata lettera d'amore Oneghin con altrettanta partecipazione ritorna per dire schiettamente a Tatjana che farebbe meglio, rivolgesse ad altri i suoi pensieri; Lenski con una suscettibilità veramente morbosa getta il guanto sul viso al migliore amico pel solo fatto d'averlo visto ballare in una festa di preferenza colla propria fidanzata; Oneghin infine, mutato d'un tratto il carattere corre incontro colla inesperienza d'uno scolaretto alla più dura lezione che la sua vanità potesse aspettarsi. E la soluzione è ben grottesca!».

che gravitavano attorno al loro salotto – non poterono fare a meno di ammirare la tenuta melodica, la sapiente costruzione dal respiro lirico continuo, capace di abbracciare tutta l'opera, eppure ne biasimarono la concezione fondamentale, l'aver preso Puškin e averlo affidato direttamente alla voce dei personaggi, di aver ridotto in libretto operistico un capolavoro poetico snaturando, così, il suo *genere* e la sua essenza primaria.

In prospettiva italiana, l'appartenenza di *Evgenij Onegin* a un tipo di opera desunta dalla poesia di un autore di sommo valore nazionale fu accolta in principio con i più ampi favori. Di fatto, l'opera čajkovskijana si inseriva in un contesto di polemica e tensione fatto di partiti contrastanti, divisi sulla questione librettistica tra conservatorismo e avanguardismo, tra la necessità di dare nuova vita alla poesia per musica italiana e al pericolo di "snaturare" le rispettive funzioni – quelle che si volevano ancora rigidamente imporre a musica e libretto – e a far dominare nel dramma o l'inventiva musicale o quella testuale.

Onegin andava in scena in un cartellone scaligero ben nutrito, concepito con sapiente concertazione di novità assolute, prime italiane e repertorio di tradizione tra cui spiccavano *Tosca* di Puccini – che arrivava alla scala dopo la prima al Teatro Costanzi di Roma – *Anton* di Cesare Galeotti su libretto di Luigi Illica, *Otello* di Verdi e, novità italiana forse più attesa, *Siegfried* di Richard Wagner che inaugurò la stagione alla Scala il 26 dicembre 1899 e che precedette di soli tre giorni la messa in scena di *Tristan und Isolde* sempre affidata alla bacchetta di Toscanini.

La morsa che stringeva Čajkovskij, dunque, rispecchiava fedelmente il dibattito italiano del tempo: accanto alla nuova opera di Puccini – e l'anno prima, come abbiamo ricordato anche *Iris* di Mascagni, cioè alle interpretazioni più giovani del teatro musicale italiano – si stagliava la pietra dell'eterno paragone, incarnata da un lato da Wagner e dall'altro da Verdi: e il confronto tra vecchio, nuovo e nuovissimo non mancò di inondare le pagine della critica.

Il problema più spinoso, però che quasi da subito sollevò l'opera di Čajkovskij riguardava essenzialmente il pregiudizio che la critica italiana si trascinava fin dall'epoca della messa in scena di *La Vie pour le Czar* di Glinka, che voleva il teatro russo confusamente assimilabile a tutto ciò che riguardava le sfumature più varie di nazionalismo e spirito popolare. Nel caso di *Onegin*, inoltre, la teoria era avvalorata dal fatto piuttosto

rilevante che il libretto riprendesse con fedeltà i versi di Puškin, il quale, a pieno diritto, era riconosciuto in Italia come il vate della poesia nazionale russa.

Ma nessuno aveva fatto, e né poteva fare i conti, con tutti gli aspetti peculiari della poesia puškiniana che se per statuto era effettivamente la versione "ariostea" del popolo russo, in pratica tradiva e disconosceva ogni poetica tradizionale. Nessuno si aspettava che quella poesia nazionale russa, quell'*Evgenij Onegin* portava dietro di sé un sottotitolo di eloquenza lapidaria: poema sì, epico altrettanto, ma pur sempre *romanzo in versi*.

L'ossimoro sarcastico di cui si appropria Puškin, unendo due locuzioni appartenenti ad ambiti e ambizioni letterari differenti, apriva una finestra sul mondo e sulla molteplicità di significati e voci dell'*Onegin*, ma soprattutto sul *modo* del racconto che quindi presupponeva un narratore, seppure sempre in versi, una diffrazione dell'intreccio nei diversi binari dei personaggi e un uso così flessibile del tempo che poteva appartenere solo alla strategia narrativa del romanzo e in nessun modo all'aspetto formulare e continuativo dell'epopea classica. Applicare tutto questo alla concezione di un libretto operistico, significava comporre un'anti-dramma, almeno per le convenzioni ottocentesche, ed esplorare, proprio come Puškin, una soluzione drammaturgica fatta di convergenza tra narrato e narranti, con giustapposizione di episodi che vivono un arco temporale chiuso in sé ma fuori dal tempo globale dello svolgimento dell'opera – ogni quadro dell'*Onegin* preso singolarmente rispetta l'unità di tempo di un giorno solare ma i tre atti si dipanano in un intervallo della durata di due anni. Una drammaturgia, quindi, che sorprendentemente andava al di là anche delle "stravaganze" riscontrate nelle opere moderne dell'Italia *fin de siècle* o che addirittura, proprio quelle opere moderne, sembravano aver imparato e reinterpretato la lezione di Čajkovskij:[22]

> L'argomento, l'abbiamo veduto dal riassunto è d'una semplicità che s'accosta alla puerilità almeno per noi che non possiamo comprendere il significato che vi attribuiscono i russi, pei quali il poema di Puskin fa il paio nientemeno col *Faust* di Goethe. Non posso pronunziarmi in merito, perché mi è sconosciuto il tanto decantato poema, ma mi pare di non essere fuori strada asserendo che non sempre una produzione pertica e drammatica, può, all'atto pratico, prestarsi ad una

[22] «La Perseveranza», 8 aprile 1900, p. 4. La stessa opinione si ritrova anche nel «Corriere della sera», 8 aprile 1900, che a pagina 5 scrive: «Tschaikowski ha forse pensato che se anche la tela ricavata in questo modo dal poema di Puschkin poteva sembrar a tutta prima inefficace a reggere il complesso tessuto d'un'opera teatrale, la conoscenza che del lavoro originale e del significato d'ogni sua parte doveva avere un uditorio di russi, avrebbe completato e colmato le lacune. Ma il destino che ha spinto la sua opera fuori dai confini della madre patria, non ha potuto confortarlo con simili aiuti. E noi che non conosciamo Puschkin rimaniamo all'oscuro…».

> trasformazione lirica, se essa ha per obbiettivo lo studio psicologico di caratteri, di sentimenti, inaccessibili, trattandosi dell'intervento dell'analisi al commento della musica, la quale non ammette che la sintesi. L'adattamento lirico del poema di Puskin ha tolto di mezzo queste intenzioni psicologiche e, naturalmente, lo scheletro drammatico del lavoro, doveva tradire la povertà, la fragilità della sua ossatura.

L'equivoco fondamentale aveva avuto origine proprio dall'assenza di una conoscenza esaustiva del poema di Puškin, del quale si avevano informazioni piuttosto confuse che avevano in principio portato a credere nella sua consistenza di «poesia classica» e, solo successivamente, impelagato autore e opera in una discussione più articolata sull'opportunità o meno di una sua versione da palcoscenico.

L'*Evgenij Onegin* era un illustre sconosciuto, illustre perché tanto aveva fatto parlare di sé, al punto che la sua fama aveva preceduto di molto una versione a stampa in traduzione italiana: per quanto possa risultare sorprendente, infatti, la prima versione metrica del romanzo in versi di Puškin, apparve in Italia solo sei anni più tardi, rispetto alla prima messa in scena dell'adattamento operistico di Čajkovskij, per i tipi della tipografia Zimmet della piccola cittadina di Noto, in provincia di Siracusa, e redatta dallo slavista Giuseppe Cassone.[23]

Questa considerazione porta a un pensiero ancora più profondo sul ruolo della prima ricezione del teatro čajkovskijano: a differenza della vera e propria ondata di letteratura russa che, anche sulla scorta dell'editoria francese, scoppia come moda in Italia già dalla seconda metà del 1800, con traduzioni di autori come Tolstoj – che la «Rivista contemporanea» pubblica con stralci dal romanzo *Guerra e Pace* già dal 1861 – o ancora grazie all'impegno di Angelo De Gubernatis che con la sua «Rivista europea» sarà pioniere, invece, nella traduzione di Turgenev,[24] l'*Onegin* di Puškin arriverà a una completa popolarità in Italia, solo attraverso la sua veste teatrale e grazie alla traduzione

[23] ALEKSANDR PUSHKIN, *Eugenio Anieghin: Romanzo in versi. Prima versione metrica italiana di Giuseppe Cassone*, Noto, Tip. Zammit, 1906. Una traduzione in prosa anteriore è attestata già nel 1858 a Nizza ad opera di Anna Bezobrazova, ma con tutta evidenza rimase pressoché sconosciuta negli ambienti italiani: *Eugenio Oneghin. Romanzo russo in versi. Trad. in prosa italiana, dalla signora A.[nna] B[esobrasoff]*, Nizza, 1858. Cfr. NIKOLAJ N. GOLICYN, *Bibliografičesckij slovar' russkich pisatel'nic*, S. Peterburg, Tipografija Balaševa, 1889, p. 176 e *Catalogue de la section des Russica ou écrits sur la Russie en langues étrangères*, vol. II, S. Pétersbourg, 1873, p. 125.

[24] Sull'argomento si veda: HENRI VAN HOOF, *Histoire de la traduction en Occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne*, Duculot, Paris, 1991 e STEFANO ALOE, Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere (1865-1913), Tipografia Editrice Pisana, Pisa, 2000.

italiana di quel libretto russo che Čajkovskij e Konstantin Šilovskij approntarono conservando buona parte dei versi originali.

In realtà, la genesi e la funzione della prima traduzione italiana del libretto di *Onegin* divennero foriere di un ulteriore pregiudizio che a sua volta alimentò l'attesa dell'opera sulle scene scaligere. Si trattava della versione di Virgilio Narducci, noto slavista, amico tra l'altro di Ettore Lo Gatto e futuro traduttore di Vasilij Žukovskij, Fedor Ivanovič Tjutčev e Nikolaj Nekrasov che Jurgenson pubblicò insieme allo spartito di *Evgenij Onegin* già nel 1897.[25]

Infatti, la traduzione di Narducci non nacque esplicitamente per la messa in scena scaligera – a differenza di quanto accadde con *La Vita per lo Czar* di Glinka – ma, al contrario, proprio per una produzione in Russia per merito della compagnia d'opera italiana che portò in scena a San Pietroburgo il 6 febbraio 1898 il capolavoro di Čajkovskij. Narducci, del resto, aveva una larga esperienza come traduttore di libretti russi: sua la versione di *Rusalka* di Dargomyžskij così come di *Russlan e Ludmila*,[26] quest'ultima andata in scena sempre al teatro del conservatorio di San Pietroburgo l'anno successivo, il 20 gennaio 1899, per una serata di gala alla presenza dell'ultra-ottantenne sorella di Glinka.[27]

In un certo senso, dunque, la scelta di portare a Milano l'*Onegin* di Čajkovskij aveva anche ragioni pratiche: si disponeva già di una traduzione italiana e anche di uno spartito stampato con testo tradotto adattato alla musica. Ma a ben vedere, fu proprio la traduzione di Narducci che scatenò le ire più accese del panorama critico italiano.

La «Gazzetta musicale di Milano» dell'11 aprile 1900 si abbatte aspramente sull'opera descrivendone tutto il suo fallimento:[28]

---

[25] Eugenio Oneghin: scene liriche in tre atti | soggetto preso dal poema di Puschkin; musica di P. Tschaikowski; traduzione italiana di V. Narducci | Mosca | P. Jurgenson [1897].

[26] Prima di Virgilio Narducci già Arrigo Boito aveva approntato una versione ritmica del *Ruslan i Ljudmila* di Glinka nel 1875. Con tutta probabilità si sperava in una nuova rappresentazione glinkiana dopo la messa in scena di *La vita per lo Czar* a Milano del 1874.

[27] La notizia del successo dell'opera di Glinka eseguiti da interpreti italiani apparve immediatamente nella preposta rubrica della «Rivista musicale italiana», vol. VI, anno 1899, p. 484, che scrive: «Al Teatro del Conservatorio di Pietroburgo si è data per la prima volta in italiano, la famosa opera di Glinka «*Russlan e Ludmilla*», versione di Virgilio Narducci, cui già si devono quelle della «*Roussalka*» di Dargomirsky e d'«*Eugène Onéguine*» si Tschaïkowsky. Il teatro era pieno e tutti gli occhi si fissavano su di una sorella di Glinka, d'anni 83, che aveva voluto assistere al nuovo omaggio reso al genio di suo fratello. «Rousslan e Ludmilla» ha trovato un completo successo, con una interpretazione affidata ai signori Marini, Battistini, Brombara e signore Teatrazzini, Giacchetti e Arimondi.

[28] «Gazzetta musicale di Milano», 11 aprile 1900, p. 3-4.

> Se il libretto e la musica dell'*Oneghin* fossero opera di due italiani, molte cose si sarebbero potuto, o meglio, dovuto dire. Non conosciamo il poema originale di Puschkin da cui fu ricavato il libretto: certo visto il valore di Puschkin e la rinomanza che gode in Russia il di lui poema, non v'ha dubbio che l'*Oneghin* presenti un grande studio psicologico delle passioni umane. […] Non insisteremo troppo anche sulla meschinità della traduzione, la quale molte volte raggiunge una ingenuità infantile e non aiuta certo ad interessarci ai vari personaggi. Il non plus ultra si raggiunge in una certa quartina che è messa in bocca alle Signore, le quali presenziano una festa da ballo, e sembra non abbiano gran che a lodarsi dei loro mariti, ai quali accennano; è un capolavoro e perciò la riportiamo:
>
> Altro che danze! Per valli, per piani,
> Pei boschi si corre, ai campi si và
> Poi stanchi ritornano, al sonno si danno,
> E noi che facciamo?... Dio solo lo sa!...
>
> Povere signore!!... non addentriamoci in questa faccenda, che Dio solo lo sa quello che avevano fatto.

La citazione e il commento al libretto riportati dal critico della rivista milanese, per quanto allusivo e ammiccante nel suo giocare con i doppi sensi del testo dimostra ancora una volta l'equivoco di fondo che accompagnò l'intero giudizio sull'opera di Čajkovskij: quello che si rimproverava a Narducci, cioè la trivialità della traduzione della quartina, tratta dallo scambio tra le dame invitate all'onomastico di Tat'jana, in realtà non dipendeva affatto dal cattivo gusto o dalla scarsa abilità del traduttore, bensì dalla specificità stessa della poesia di Puškin, concepita come una stratificazione di livelli, di linguaggio e di registro serio/parodistico che Čajkovskij mantenne nella "tinta" generale del suo libretto anche quando i versi non coincidono perfettamente a quelli originale.[29]

Un ulteriore esempio, ci è dato dall'analisi che la stampa italiana fece della scena più celebre di tutta l'opera, la confessione amorosa della protagonista femminile affidata al segreto dello scritto epistolare. La «Rivista teatrale melodrammatica» si espresse in questi termini:[30]

---

[29] Ну, уж веселье:
День целый летают
По дебрям, полянам, болотам, кустам;
Устанут, залягут
И все отдыхают,
И вот развлеченье для бедных всех дам!
(PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, *Evgenij Onegin*, Atto II, Scena I)

[30] «Rivista teatrale melodrammatica», 12 aprile 1900, p. 2.

> Mettere in scena tre atti, senza un legame, senza un'unità e, come ciò non bastasse a toglier l'interesse e la logica dividere ciaschedun atto in due o tre quadri, e scriver l'episodio della lettera, chiamiamolo così, che comprende quasi tutto il terzo quadro del prim'atto ed è sostenuto da *Tatiana* che deve così cantare 85 versi! E che versi, signori miei! Io dico che neanche a farlo a posta, se ne avrebbe potuto scriver dei peggiori! Versi zoppicanti che dal *minimum* di nove sillabe, vanno al *maximum* di ventinove, sgrammaticature, stonature, ridicolaggini, scempiaggini, cose da far rizzare i capelli anche a me che ne ho pochi. Ma anche un soldatino un caporaluccio di fanteria che nell'estasi de' suoi sogni d'amore avesse scritto per la bella adorata dal cuor suo qualche cosa di simile a versi che qui sotto riporto si vergognerebbe di riconoscerne la paternità.

Se il problema delle traduzioni di qualsiasi opera in una qualsiasi lingua rimaneva una questione piuttosto seria che rischiava di compromettere o mistificare il senso del dramma originale, è pur vero che nel caso dell'*Evgenij Onegin* di Čajkovskij alcuni tratti dell'opera, che spiazzarono letteralmente l'uditorio per l'originalità dell'impalcatura drammaturgica, così come per il contenuto drammatico, finirono per confondersi in un calderone di critiche che addebitarono la colpa *in primis* al traduttore del testo. Di certo Narducci non riuscì sempre nella sua versione a rispettare la rigida e inusuale versificazione del libretto, come dall'esempio sotto riportato, che per larghissimi tratti segue la famosa «strofa onegiana» – tre quartine e un distico con sistema costante di rime AbAbCCddEffEgg – ma è altrettanto chiaro che l'organizzazione del materiale testuale nel tessuto del dramma con la scelta di affidare quasi un intero quadro a Tat'jana sola sulla scena e impegnata in un lunghissimo assolo aveva poco a che fare con i versi tradotti dallo slavista.

ПЁТР ИЛЬИ́Ч ЧАЙКО́ВСКИЙ, *Евгений Онегин*, Действие первое, картина вторая	PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, *Eugenio Oneghin*, trad. Virgilio Narducci, Atto I, quadro II
Зачем вы посетили нас?	Perchè moveste il passo voi
В глуши забытого селенья	A questo nostro asil beato?
Я б никогда не знала вас,	Io non sapea che fosse il duol,
Не знала б горького мученья.	Qui pura l'alma avea sognato
Души неопытной волненья	Il dolce nido desiato.
Смирив со временем (как знать?),	E forse un dì, signor, chi sa?
По сердцу я нашла бы друга,	Avria trovato un core amante.
Была бы верная супруга	Del focolar le gioie sante
И добродетельная мать...	io conosciuto avrei allor!...

In somma, anche con una poesia molto più adeguata al contenuto letterario dell'originale di Puškin, *Onegin* avrebbe scandalizzato ugualmente e allo stesso modo con un dramma, le cui fattezze rompono diverse convenzionalità della tradizione, che avrebbe deflagrato in tutta la sua conflittualità spaccando opinioni e critiche.

Di là di qualsiasi connotazione circostanziale, difetti del testo italiano così come altri episodi aneddotici che non agevolarono la prima esecuzione dell'opera alla Scala – le cronache raccontano che alla fine del secondo atto un black-out elettrico interruppe lo spettacolo – il malumore che serpeggiava all'alba della prima ricezione del teatro čajkovskijano riguardava più la disillusione a quella aspettativa, forse un po' ingenua, che l'ambiente intellettuale italiano aveva creato intorno all'*Onegin*.

Il tentativo di popolarizzare e incoraggiare il repertorio russo viaggiava su due concezioni diametralmente opposte: naturalmente per il direttore Arturo Toscanini la faccenda aveva i risvolti di un interesse musicale concretizzatosi in un iniziale tentativo di allargamento di orizzonti troppo chiusi tra l'opposizione dialettica creatasi intorno a wagnerismo e conservatorismo ottocentesco – si pensi al rinnovamento dei cartelloni scaligeri con lavori stranieri di difficile esecuzione e ricezione come *Salome* di Richard Strauss nel 1905, *Louise* di Charpentier nel 1907 e *Pelléas et Mélisande* nel 1908 – ma per un nutrito gruppo di critica e pubblico, *Onegin* significava in primo luogo «dramma per musica russo» che, per traslazione, voleva dire «caratteri etnici della patria», storia nazionale, mastodontica epopea popolare.

L'effetto di straniamento di fronte a qualcosa che *apparentemente* non conservava nessuno di questi tratti caratteristici, anzi, che deludeva qualsiasi aspettativa di colorito locale russo fu devastante tanto da far scrivere al critico del famoso giornale milanese:[31]

> Lo svolgimento dell'*Oneghin* ha luogo infatti così terra a terra, che non presenta alcuno studio di costumi, di usanze e sentimenti diversi dai nostri e che precisamente avrebbero dato una sola nota caratteristica russa. Ma invece i personaggi pensano e parlano in modo che Oneghin potrebbe chiamarsi Monsieur Chévrefeuille, od il cavaliere Bompiano che tanto farebbe lo stesso così come riuscirebbe indifferente se l'azione, anziché a Pietroburgo, si sviluppasse a Cremona od a Romagnano Sesia.

Se non c'era motivo di spiegarsi il perché della scelta di *Onegin* per un palcoscenico come la Scala, dato che l'opera non insegnava nulla di *caratteristico*, niente della fantomatica

[31] *Ibid.*

«scuola russa» di cui si leggeva dalle notizie francesi, ma di cui non si era fata ancora conoscenza, *Onegin* arrivava in territorio straniero e proponeva una nuova interpretazione del dramma, rafforzando con decenni di anticipo la consistenza di quelle tendenze che incominciavano a vedersi sulle scene italiane contemporanee – drammaturgia per blocchi, utilizzo simbolico del tempo drammatico, esasperazione scenica di funzioni di personaggi in chiave drammatica e non in ultimo, utilizzo della stoffa del dramma da testi letterari di cui si cercava di conservare al massimo l'originalità testuale.

Il pericolo Čajkovskij, venuto dall'est, era quello di innestare una reazione di *pensiero al futuro*: nuovi mezzi espressivi per la crisi di un teatro che pur annaspando sperimentava nuove strade. Si pensi a quello che quattro anni più tardi sempre tra le critiche del Teatro alla Scala scatenerà la giovane *Butterfly* sulla scena immutata della sua «casa a soffietto» o, ancora prima, il lirismo esasperato del monologo: quanto era veramente infettivo questo *Onegin*?

Capitolo quarto

«Paris vaut bien une… *mise en scène*»: Djagilev e le stagioni russe

4.1 *Cinq Concerts historiques russes*

L'Ottocento francese chiudeva i conti con il «secolo d'oro» della musica russa tirando un bilancio non del tutto in attivo: certo, la Francia rimaneva la meta più ambita per musicisti come Čajkovskij, Cui, Rimskij-Korsakov, Borodin e Rubinstein, cioè per coloro che prepotentemente avevano cercato o cercavano in diversi modi di "esportare" il prodotto musicale russo all'estero, ma l'analisi delle opportunità che la nazione *matrigna* poteva realmente offrire dimostrava di fatto un profondo scollamento tra intenzioni e realizzazioni.

Quella che sulla carta doveva essere quasi una seconda patria per i musicisti russi, per via dell'intensa fascinazione subita da sempre dal mondo slavo per la cultura francese e per le nuove prospettive di alleanza che si erano profilate all'orizzonte degli anni '90, in realtà aveva lasciato uno spazio esiguo all'incontro con il mondo russo almeno sul piano della programmazione musicale. O meglio, alla crescita sempre più manifesta di un interesse – che potremmo definire forse meglio con il termine di *curiosità* – per tutto ciò che riguardava la sfera culturale dell'alleata Russia, si affiancava una certa reticenza che sistematicamente frenava il normale sviluppo di una produzione continuativa di composizioni, e in modo specifico di quelle scritte per il teatro d'opera.

La spiegazione di un fenomeno così incoerente è plausibile solo se si guarda al caso politico-sociale dell'avvicinamento tra Francia e Russia come un tassello dell'ampio raggio programmatico della Terza Repubblica: ossia, come espressione di *necessità* per il mantenimento dello status quo e di una forte strategia per una proficua azione di politica estera. In questa prospettiva la propagazione della cultura russa attraverso una circolazione sempre più ampia di letteratura tradotta, di creazioni artistiche e, più in generale, di una

pressante pubblicità portata avanti da organi di stampa dichiaratamente russofili, è responsabile alla fine dell'Ottocento di una percezione *forzata* della Russia che finisce per identificarla come sotto-prodotto culturale.

Questa forzatura continuamente esagerata da una campagna mass-mediatica gestita dalle alte sfere genera una forte cesura tra il vero interesse – che come abbiamo visto passa attraverso il circuito di circoli nobiliari spesso di nazionalità russa o di esperti che realmente investono nell'arte russa come Colonne o Lamoureux – e la facciata politica, la quale è costretta a un'opera di propaganda a tappeto che alla fine non riesce (e non vuole) assicurare una reale dignità di opera d'arte ai capolavori provenienti dall'est europeo.

Tale dinamica, chiara per il campo operistico, non risparmiò altri ambiti della produzione artistica come quello, ad esempio, delle arti plastiche che furono soggette in questa tranche di secolo allo stesso sistema di ricezione. Il parallelo è ancora più significativo se si mette in relazione un dato capitale che unisce l'arte plastica in Russia e l'arte musicale: la nascita di entrambe come effettiva creazione "nazionale" viene fatta risalire agli anni '40 del XIX secolo etichettando, al contrario, la produzione precedente come del tutto dipendente dall'egida occidentale. Inoltre, la maggior parte dei critici francesi limitò il proprio campo di indagine esclusivamente alla produzione artistica di foggia *popolare*: l'artigianato e non la «grande arte» rivestì il maggior campo di interesse e l'apprezzamento per lo «stile originale» si trasformò inevitabilmente quasi in uno studio di tipo etnografico anziché in una reale valutazione estetica dell'oggetto d'arte.[1]

Il diverbio quasi insanabile tra Arte e arte popolare così come tra Accademismo e dilettantismo o ancora tra Tradizione e *nouvelle école* sarà un punto fermo della discussione teoretica sul valore attribuito alla produzione russa, soprattutto quando essa minerà ancora più in profondità le strutture solidamente ancorate del teatro europeo introducendo così contraddittoriamente la stagione del Novecento.

[1] ALPATOV MICHEL, *L'art russe vu par la critique française*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», vol. I, n. 2, 1960, pp. 286. Si legga in proposito anche la prefazione del primo studio sistematico sull'arte russa in due volumi a cura di Louis Réau: «Quant aux rares travaux sur l'art russe moderne, ils mettent surtout en évidence les influences étrangères et traitent presque exclusivement de l'expansion de l'art français en Russie. Ainsi l'étude de l'art russe se trouve radicalement faussée dans son principe. On le considère comme un reflet de l'art byzantin dans sa période ancienne, comme un reflet de l'art français dans sa période moderne. Ces influences étrangères sont incontestablement profondes et il serait absurde de les nier. Mais l'intérêt de l'art russe est beaucoup moins dans ce qu'il a pu emprunter que dans ce qu'il a adapté ou créé. Il ne faut pas l'envisager d'un point de vue extérieur, sous l'angle de Byzance ou de Paris, mais l'étudier en lui-même comme un organisme indépendant, soumis à certaines lois d'évolution constamment modifié par l'action du milieu social et historique et finissant par se modeler su ce milieu», in *L'art russe*, vol. I: *Des origines à Pierre le Grand*, Paris, Laurens, 1921-1922, pp. 4-5.

L'inaugurazione del nuovo secolo per Parigi e per buona parte d'Europa si concretizzò in un unico ed esemplare avvenimento capace di traghettare direttamente in una nuova dimensione quelle che erano le spoglie di un Ottocento ormai troppo stretto e legato alla persistenza di un ingombrante *ancien régime*. L'Esposizione Universale del 1900 e la declinazione della modernità in tutti i suoi aspetti significava in particolare per la Francia la possibilità di creare, visualizzare e dimostrare un progresso che riscattasse dalle difficoltà che avevano investito la nazione nell'ultimo scorcio del secolo passato: l'ostentazione di una metropoli competitiva, l'esibizione dell'imperialismo come forma di supremazia territoriale e politica al cospetto dell'Europa.

Il gioco di potere esercitato dal concetto di *futuribile* come sinonimo di accelerazione e affermazione della forza nazionale si trasformò in un'esternazione della propria sfera di influenza nell'ambito del contesto internazionale. Per questo motivo, ad esempio, solo con l'avvento della Terza Repubblica e in modo particolare con l'*Exposition* del Novecento, l'incremento in dimensioni e significato dell'esposizione coloniale è esponenziale: pavillons individuali per ogni colonia, la ricostruzione di villaggi popolati da nativi con le loro produzioni artigianali e ancora caffè, ristoranti e negozi dove i visitatori potevano agevolmente acquistare cibo esotico e souvenirs, cambiarono il concetto di *mostra* trasformandolo, in sostanza, nell'unica parola chiave della primavera del nuovo secolo, ossia nella promozione dell'Impero.[2]

La necessità crescente di un'espansione dell'egemonia nazionale intesa come vero e proprio *imperialismo* significava in questi anni una risposta alle tensioni tangibili in ambito europeo, spesso però camuffate, nonché un'assicurazione di "pace" associata alla delimitazione chiara della propria potenza in ambito economico, culturale e strategico.

Per questo, per avvalorare la nostra trattazione, riteniamo necessario un *exursus* storico sullo scenario che interessò Francia e Russia all'inizio del Novecento cercando una nuova chiave di lettura, che si esaspererà alle soglie del primo conflitto mondiale, attraverso la quale si può nuovamente guardare al ruolo che la Francia attribuì all'alleata Russia in questo delicatissimo scenario di politica internazionale.

[2] JULES CHARLES-ROUX, *Exposition universelle de 1900, Les Colonies françaises. L'Organisation et le Fonctionnement de l'Exposition des Colonies et Pays de Protectorat. Rapport général*, Paris, 1901 e DANA S. HALE, *Races on Display: French Representations of Colonized Peoples, 1886-1940*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 14.

L'immagine della Russia si trasformò lentamente nel garante di quella stabilità necessaria alla pacifica convivenza tra blocco occidentale e blocco orientale sia guardando alla penisola dei Balcani sia all'estremo oriente:[3]

> La ligne principale et la plus importante de la pénétration de l'Europe vers l'Inde, par le Golfe Persique, reste toujours aux mains de la Russie. […] La Russie sera toujours maîtresse des communications rapides, entre l'Europe et l'Inde […] La Russie n'a qu'à compléter l'œuvre civilisatrice si bien commencée par les chemins de fer de la mer Noire à la mer Caspienne et par la ligne de Samarkande. C'est à travers la Perse que devront se rejoindre un jour le voies ferrées du Caucase et du Transcaspien, comme c'est à travers le Caucase que le réseau européen un jour se soudera avec le réseau d'Asie.

In sostanza, il cambiamento principale della funzione attribuita all'alleanza con la Russia riguardava la dimensione "attiva" del sodalizio: se la politica estera mirava a un'espansione di tipo coloniale e allo stesso tempo al mantenimento degli equilibri con le altre nazioni europee, allora la Francia aveva giocato d'anticipo e con lungimiranza, stabilendo un forte sodalizio con quel Paese che più di tutti poteva essere utile, a livello imperialistico così come a livello militare. Un'alleanza flessibile, dunque, adattabile alle nuove esigenze della modernità e ai nuovi orientamenti diplomatici.[4]

«L'alliance, en effet, est forte et assez souple pour s'appliquer, suivant les circonstances, à des intérêts variables»,[5] scrive il giornalista e politico Francis Charmes ribadendo la necessità tanto per la Francia che per la Russia di uscire dal guscio, dai periodi di *puro raccoglimento* per riprendere attivamente parte agli affari esteri, soprattutto dopo l'incrinatura con il Regno Unito del 1898 – passata alla storia con il nome di *Crise de Fachoda* – che aveva in un certo senso inibito la politica espansionistica francese in Africa come anche nel resto delle zone colonizzabili.

Il cambiamento di secolo, dunque, aveva messo in atto nuovi meccanismi e nuove mire della nazione francese che si affacciava all'Europa con una sicurezza inaspettata, seppur costruita, e dinamicamente proiettata al futuro. Un futuro in cui era necessariamente compresa, come abbiamo ribadito, la presenza russa: così, i primi anni del XX secolo

[3] *De la Méditerranée aux Indes*, in «La Revue (Ancienne Revue des revues)», novembre 1902, pp. 489-490.

[4] Si legga in proposito *GIANNI CARIANI, Une France russophile? Découverte, réception, impact: la diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 283.*

[5] FRANCIS CHARMES, *Chronique de la quinzaine*, in «Revue des deux mondes», août 1899, p. 951.

furono spesi nel mantenimento e rafforzamento dell'alleanza, reputata necessaria come strumento di rafforzamento nazionale.

Il vero problema, però, sorse nel momento in cui l'alleata prese il sopravvento e non rimase più chiusa nei ranghi di «ago della bilancia» per la conservazione dell'asse diplomatico europeo. Se la stampa e l'opinione dei partiti politici tra Ottocento e Novecento avevano affermato in maniera unanime la gestione dell'alleanza come «pietra angolare della politica francese e fondamento solido della situazione internazionale»[6], le cose cambiarono radicalmente quando fu la stessa Russia a muoversi sempre più in un orientamento troppo marcatamente imperialistico e il suo stesso assetto politico fu minato all'interno dall'ombra della rivoluzione.

Nei primissimi anni del nuovo secolo la Francia dovette gestire due avvenimenti particolarmente delicati che misero a dura prova la solidità dell'opinione pubblica e la politica nei confronti dell'alleanza franco-russa: il conflitto tra Russia e Giappone e in seguito la rivoluzione del 1905 divennero in questo modo un nuovo termine di paragone con cui relazionarsi al paese alleato in un contesto, questa volta, al di fuori del proprio ambiente nazionale.

Il 1905, quindi, rappresentò la vera cesura nei rapporti tra Francia e Russia, in primo luogo perché la questione rivoluzionaria rimise in discussione immediatamente vecchi dubbi – come abbiamo visto, da lungo tempo già espressi – sull'opportunità per un Paese che aveva lottato per la repubblica di allearsi con un altro che faceva dell'autocrazia il suo modello di governo; in secondo luogo, perché la costringeva a gestire un giudizio nazionale che non era più così compatto ed eterogeneo, ma che da diverse parti cominciava a diventare lucidamente critico e pressante. Se gli articoli apparsi a più riprese su giornali quali «La Revue socialiste»[7] ma anche su testate molto più moderate come «La Revue (Ancienne Revues des Revue)» o le «Mercure de France» dichiararono posizioni apertamente *contro* il regime autocratico russo questo, per il governo francese, era un chiaro segnale di un'incrinatura troppo rischiosa per la politica estera.

Inoltre, la rivoluzione metteva in gioco discussioni che riconsideravano il ruolo francese come "finanziatore" della nazione russa e quindi, in un certo senso, come corresponsabile del terrore perpetuato dallo Zar: in un articolo scritto sotto pseudonimo -

[6] XX, *Le dilemme de notre politique extérieure*, in «Revue de Paris», mai 1899, p. 224.

[7] Si veda in proposito l'articolo di E. SEMENOV in due parti apparso in «La Revue socialiste», vol. XLI, gennaio-giugno 1905, p. 129-142 e 404-419.

da *Un Ami de l'alliance* – e apparso nella «La Revue (Ancienne Revues des Revue)» con il titolo *Comment sauver nos neuf milliards* la questione della gestione dell'Alleanza si profilava con maggior chiarezza.

La tradizione francese impediva alla coscienza nazionale di prendere parte a un massacro del popolo operato dall'autocrazia in nome degli *interessi comuni* ma allo stesso tempo la responsabilità nei confronti della Francia imponeva di salvaguardare l'investimento materiale fatto sulla Russia:[8]

> La vraie tradition française nous impose même le devoir d'être avec la nation contre la bureaucratie qui l'opprime et la ruine. […] De quel droit lui parlerons-nous alors de notre amitié, de notre alliance, de nos sympathies, si, par nos emprunts imprudents, nous avons poussé à la continuation de la guerre, et au maintien de l'autocratie, toutes deux également antipathiques au peuple russe?[…] Nos intérêts matériels en premier lieu, nos intérêts moraux ensuite. Il s'agit, en un mot, d'éviter notre ruine matérielle d'abord, et de sauver la dignité morale de la France ensuite. Et, pour la faire, il suffira de ne plus se laisser tromper par les appels de financiers plus ou moins véreux et intéressés et de ne pas jeter notre épargne aux quatre vents.

Ma l'interesse comune a questo punto della storia francese era già troppo in là per essere arginato, persino da uno scrupolo di coscienza nazionale e la linea ufficiale del governo, passata attraverso alcune voci editoriali importanti fu quella di riformulare sotto una nuova immagine la trasformazione in atto in Russia e di riaffermare il valore dell'alleanza in senso del tutto *utilitaristico* per la Francia.

L'idea di fondo, che passò come opera di convincimento dell'opinione pubblica, fu quella di una Russia in via di sviluppo che, in ritardo rispetto alla maggior parte dei paesi europei, attraversava nella sua storia di nazione un momento *necessario*, incontrovertibile sulla via del *progresso*.

La rivoluzione, dunque, fu in un certo senso mascherata dal buonismo della riforma politica e dell'evoluzione economica come movimento obbligatorio di una nazione verso il modello occidentale. Un approccio così permissivo e tollerante fu indispensabile e ancor più esternato dopo la proclamazione del Manifesto d'Ottobre e la *normalizzazione* degli anni successivi che, in un certo senso placarono momentaneamente i rimorsi di coloro che

[8] XX, *Comment sauver nos neuf milliards*, in «La Revue (Ancienne Revue des revues)», mars 1905, pp.156-157.

avevano chiuso un occhio davanti al dramma della rivoluzione e, a maggior ragione quando un'altra potenza si affacciò sullo scenario finora calcato da Francia e Russia.[9]

L'entrata in scena del Regno Unito con l'*Entente cordiale* del 1904 e successivamente con l'accordo anglo-russo definì la compattezza di un blocco che da un lato rafforzava la Francia nelle sue relazioni internazionali e allo stesso tempo poneva in isolamento l'impero tedesco che lentamente tentava di tornare alla ribalta europea.

Da un punto di vista francese, dunque, andava da sé che le nuove posizioni sullo scacchiere europeo imponevano uno sforzo nella gestione e riformulazione del significato dell'alleanza con la Russia anche a costo di legittimizzare un regime autocratico.

Il rilancio dell'immagine russa così come era accaduto negli anni '90 prima della ratifica ufficiale dell'Alleanza, passò ancora una volta per la strada della promozione culturale e dell'assimilazione artistica nel contesto urbano della capitale. Il punto di partenza, come abbiamo già accennato fu l'*Exposition Universelle* del 1900 che accelerò lo scambio tra gli artisti sia a livello musicale che a quello delle arti plastiche: il *Grand concert de musique russe* del 14 ottobre offerto da Vinogradskij in rappresentanza della nazione russa aveva presentato un giovane compositore come Vasilij Kalinikov e la sua Sinfonia in sol minore accanto a composizioni già udite di vecchi maestri come Čajkovskij, Musorgskij, Cui e Glinka che dimostrarono la convivenza, anche in Russia, di una tradizione e di una spinta verso il futuro:[10]

> Parmi toutes les merveilles accumulées sur les bords de la Seine et qui témoignent de tant de génies divers, la Section russe est bien faite pour appeler l'attention, provoquer l'étude et suggérer des réflexions sérieuses. Le peuple de l'extrême Europe est tout entier occupé à un transformisme qui, dans l'histoire de demain, lui réserve une place prépondérante. Tandis que l'activité des races latines tend à décroître, celle de la race slave progresse rapidement et les résultats acquis sont tels qu'il paraît certain que le XX^e^ siècle sera le siècle de l'empire des tsars.

La questione del trasformismo e del progresso slavo appartiene in questo momento storico tanto al concetto di arte quanto al concetto di politica: si applica cioè per traslazione a ogni campo che riguarda la Russia che è così finalmente affrancata, seppur apparentemente, dal

[9] In proposito: RICHARD PIPES, *The Russian Revolution*, New York, Vintage Books, 1991, pp. 3-53.

[10] MARTIAL TENEO, *Exposition Universelle de 1900*, in «Le Monde Artiste», 40^e^ année, n. 17, 29 april 1900, p. 260 si legga anche «Le Ménestrel», 66^e^ année, n. 42, 21 octobre 1900, p. 335-336.

suo barbarismo ottocentesco e illuminata come «maître absolu des destinées futures de l'Europe et de l'Asie».[11]

Il passaggio della Russia da paese al limite della civilizzazione a icona dell'avanguardia nonché a modello per l'Occidente è un momento fondamentale della storia della ricezione in quanto mostra come l'immagine costruita, artefatta e strumentalizzata di una nazione – sia in senso positivo che in quello negativo – abbia condizionato inevitabilmente anche il modo in cui l'arte in generale, e la musica in particolare, sarà fruita nel primo ventennio del Novecento.

Tornando al nostro discorso sullo specifico musicale, quando nel 1906 Sergej Djagilev arrivò ufficialmente a Parigi, mise in atto la sua «quiet revolution»[12] proprio a partire dalla considerazione che in Francia, all'inizio del nuovo secolo, il cambiamento di rotta avrebbe lasciato una più ampia libertà di espressione all'arte e agli artisti provenienti dalla Russia. Non è un caso che questo nuovo approccio *rivoluzionario*, nel significato etimologico del termine di ri-volgimento, che Djagilev e più precisamente il gruppo di artisti che a partire dal 1898 gravitarono intorno alla rivista «Мир искусства» [Il mondo dell'arte], cercarono sì le loro origini artistiche in un'applicazione sintetica dell'ideale dell'interdisciplinarietà – che voleva dire ricerca del segno evidente del modernismo russo – ma che in principio però trovarono la propria strada in un ambito ben più delimitato, quello dell'arte visiva.[13]

Non solo, il punto focale e di partenza, virò proprio nel senso primigenio di «riappropriazione delle origini», di ritorno ancestrale al principio originale delle forme di espressione artistica, che si declinò concretamente attraverso la riscoperta dell'arte russa addirittura indietro fino ai secoli XII e XIII. Il contributo essenziale a questa operazione di sintesi dello sviluppo storico-cronologico dell'arte slava arrivò dagli sforzi della principessa Marija Klavdievna Teniševa che seppe sfruttare appieno le ingenti risorse

[11] *Ibid*.

[12] L'espressione è mutuata dall'articolo di ANNA WINESTEIN, *Quiet Revolutionaries: The "Mir Iskusstva" Movement and Russian Design*, in «Journal of Design History», vol. 21, n. 4, 2008, pp. 315-333.

[13] L'esplosione dell'interesse per l'arte russa a Parigi è determinata anche in buona parte dalla presenza permanente di una nutrita colonia di artisti provenienti dall'est europeo come Sonia Delanauy-Terk, Pavel Petrovič Trubeckoj, Léopold Survage e Marc Chagall. Un fenomeno tutt'affatto isolato, basti pensare all'esperienza della città di Monaco di Baviera che nello stesso periodo è sede di un cospicuo centro di emigrazione artistica di area geografica russa che a partire dal 1911 gravitarono introno alla rivista *Der Blaue Reiter*.

finanziare appartenenti a suo marito – il principe Tenišev, proprietario di fonderie e industrie ferroviarie – per convogliarle quasi interamente verso i suoi interessi culturali.[14]

A partire dagli anni novanta dell'Ottocento il suo impegno si tradusse nel sostegno concreto dell'arte russa con un'impronta spiccatamente pedagogica: a San Pietroburgo prima, con l'istituzione di una scuola diretta da Il'ja Efimovič Repin che preparava i giovani artisti all'ammissione presso l'«Accademia Imperiale di belle arti» e, in seguito nella regione di Smolensk, a Talaškino, dove fondò un vero e proprio centro d'arte e di artigianato con lo scopo di riscoprire le forme artistiche popolari e rurali. Come nell'esperienza di Savva Mamontov e della sua tenuta-teatro privato di Abramčevo[15] anche Talaškino divenne la Mecca per tutti quegli artisti che pian piano incominciavano ad esternare la volontà di una coscienza storico-artistica: lo stesso Djagilev insieme ad Aleksandr Benois/Benua e Léon Bakst, e ai pittori Mstislav Dobužinskij e Vasilij Ivanovič Denisov furono letteralmente ispirati dagli intenti della Teniševa, che tendevano effettivamente verso la riscoperta e salvaguardia del patrimonio stilistico russo nelle sue espressioni sempre più orientate a preservare un'identità nazionale fino ad allora poco sconosciuta persino all'inteligencja russa.[16]

Con il trasferimento della Teniševa a Parigi nel 1905, definitivo però solo a partire dal 1919, il piccolo microcosmo di Talaškino – non a caso ribattezzato in Francia «Le petit Talaškino» – aveva l'occasione di respirare un'aria internazionale e di sperimentare all'estero la nuova "politica" di *primitivismo* dell'arte. In effetti, l'impatto in Francia fu ancora più eclatante se si pensa che insieme alla principessa furono trasferiti anche buona parte della sua collezione privata costituita da una ricca raccolta di icone dal XIII al XVII secolo, da croci in bronzo del XII secolo, porcellane del XVII e XVIII secolo nonché tutta una serie di gioielli, trittici e altre opere di tradizione slava che divennero oggetto della prima esposizione di arte antica russa organizzata al *Musée des Arts décoratifs* di Parigi:[17]

[14] Insieme a Savva Mamontov la principessa Teniševa sponsorizzò la rivista «Mir Iskusstva» fino alla chiusura del 1904 quando la stessa smise di sovvenzionare la rivista diretta da Djagilev e Benois a causa di prospettive piuttosto divergenti. Cfr. SJENG SCHEIJEN, *Djagilev: A Life*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 130-131.

[15] Sull'argomento: OLGA HALDEY, *Savva Mamontov, Serge Djagilev, and a Rocky Path to Modernism*, in «The Journal of Musicology», vol. 22, n. 4, 2005, pp. 559-603.

[16] Si legga in proposito JOHN E. BOWLT, *Russian art, 1875-1975: a collection of Essay*, Ardent Media, 1976, p. 32-33 e GIANNI CARIANI, *La découverte de l'art russe en France, 1879-1914*, in «Revue des études slaves», vol. 71/2, 1999. p. 398-399.

[17] DENIS ROCHE, *L'exposition d'art russe ancien au musée des Arts décoratifs*, in «Gazette des beaux-arts», 1er septembre, 1907, p. 264.

> L'art russe apparaît comme un art de premier jet, d'instinct, plus qu'un art d'étude, d'élaboration, de raffinement. Il offre, dans les quatre ou cinq parties auxquelles il a donné un développement considérable ou qui lui sont propres, de très remarquables qualités d'entente décorative, de caractère et de coloris. Il a sa physionomie à lui et on le reconnaît immédiatement pour peu qu'on ait pris la peine de l'examiner une fois; il porte évidemment l'âme de son peuple, laquelle, heureusement, n'est pas encore définie de tous points, comme peut l'être celle de telles ou telles autres nations, anciennes ou trop mûres. Il y a, pour les érudits et pour les artistes, beaucoup à trouver dans l'art russe comme beaucoup à espérer de lui. Si, comme il le semble, toute une génération actuelle d'artistes qui se sont mis à étudier ses vieilles formes avec ferveur et vénération parvient à séparer ses éléments propres et à les porter – ou contribue à les faire porter – à leur maximum de développement logique, de pureté esthétique et de beauté, elle aura bien mérité non seulement de son pays, mais de la reconnaissance du monde entier.

Come ricordato dal critico della «Gazette des beaux-arts» qualche mese prima, precisamente il 6 ottobre 1906, un'altra esposizione era stata allestita al *Salon d'Automme*, sempre sotto l'egida di Djagilev. Questa volta, si trattava di una retrospettiva di pittura e scultura che avrebbe presentato comprensivamente tre secoli di arte russa, dal XVII al XIX secolo, più l'esibizione della collezione di icone antiche di N. P. Lukačev: il suggestivo accostamento mescolava nelle sale del Grand Palais insieme alle opere di artisti contemporanei come Gauguin, Picasso, Rodin quelle di Benua, Korovin, Millioti, e ancora Borovikovskij e Levickij.[18]

La manifestazione fu ufficialmente aperta dal presidente della Repubblica Armand Fallières e tra i membri che sponsorizzarono l'evento ritroviamo la contessa Greffhule, personaggio cruciale per i successivi sviluppi di Djagilev in Francia.

L'importanza di questo panorama sulla prima esibizione di arte russa promossa da Djagilev e il suo gruppo non troverebbe sufficiente spiegazione se fosse percepita come evento isolato, spinto da una serie di fortunate coincidenze e di accadimenti storico-politici. Se al contrario, si legge questo primo passo in terra parigina come tassello di un programma estetico di ampio respiro, allora risulterà certamente più chiara la crescita esponenziale di produzioni russe, soprattutto in ambito operistico, proprio all'inizio del XX secolo. L'esperienza della mostra retrospettiva dell'arte slava aveva di per sé messo in luce alcune costanti del *modus operandi* di questi artisti attivi nella realtà russa: in primo luogo

[18] Sergej Djagilev aveva studiato a fondo la pittura del XVIII secolo e nel 1902 pubblica una monografia sull'argomento e in particolare sul pittore Dimitrij Grigorevich Levickij. Cfr. Русская живопись в XVIII веке. Том 1. Д. Г. Левицкий, 1735-1832 [Pittori russi del XVIII secolo. Vol. 1. D. G. Levitzkij].

essi si immaginavano come un movimento, agivano cioè seguendo una teoria dell'arte comune e con convinzioni estetiche affini. Va da sé che questa nuova prospettiva cambia radicalmente i modi della ricezione che sono *adesso* canalizzati in una dimensione progettuale dell'esportazione parigina dell'arte nazionale.

In altri termini, la mostra retrospettiva inaugurata da Djagilev e dai suoi ha il valore di una stringente operazione di *marketing* all'estero nel senso più positivo del termine. Era chiaro che per tutto l'Ottocento uno dei problemi principali della diffusione dell'arte russa veniva dalla scarsa conoscenza e dal pregiudizio che la Russia fosse vittima di uno sviluppo tardivo delle forme d'arte e di una spiccata influenza *étrangère* nelle sue manifestazioni. In questo modo, la rivalutazione di una dimensione storica dell'arte russa rappresentava il primo passo per una piena conoscenza e accettazione.

Novità e *originalità* erano i due presupposti imprescindibili affinché, rimanendo in un vocabolario economico, il "prodotto" fosse spendibile in una realtà che fino ad allora lo aveva ignorato o declassato.

Di conseguenza, la storicità dell'arte russa (come vedremo non solo applicata all'arte plastica ma alla musica, alla poesia, al design, etc.) è la *novità* su cui Djagilev fece leva come spinta iniziale, seguita da un nuovo concetto di *originalità* che paradossalmente assorbiva e accentuava tutti i *clichés* che avevano soffocato, durante l'Ottocento, un vero sviluppo dell'arte russa in Francia.

I concetti quali primitivo, barbaro, selvaggio sono ripresi con un'accezione del tutto nuova: essi diventano la tradizione, il punto di partenza, l'origine dell'arte russa. Perdono, cioè il loro senso dispregiativo e ne acquistano uno nuovo, quello di stile nazionale sul quale istruire la vera concezione dell'arte:[19]

> La création populaire, la tradition s'est conservée chez nous peut-être beaucoup mieux que dans d'autres pays. Notre paysan est resté plus artiste [...]. Toutes les conditions historiques de la Russie n'ont pu encore assourdir les mélodies populaires, retenir les rythmes de danses caractéristiques, effacer les dessins de la fantaisie locale. De là la saveur barbare de notre musique, l'expressif de nos ballets, l'ornemental de notre peinture. Il y avait un temps où les meilleurs artistes russes ne voyaient dans le peuple qu'un objet de pitié artistique, qu'un motif de peinture didactique. Mais on a compris depuis que cela était abaissant pour le peuple capable d'être lui-même un sujet du style national. Ce n'est pas lui qu'il faut instruire, c'est chez lui qu'on doit s'instruire dans le domaine

[19] JAKOV ALEKSANDROVIC TUGENDCHOL'D, *Section de l'art populaire russe, Salon d'automne: catalogue*, Paris, Kugelmann, 1913, p. 310, cit. in GIANNI CARIANI, *La découverte de l'art russe en France*, cit. p. 396.

> de la beauté. C'est lui qui a la vraie conception de l'art, perdue par nous, l'art, fête unique de l'âme, décoration de la vie, ornement du foyer et de tous les jours.

Certo, la descrizione del critico Jakov A. Tugendchol'd apparsa sul catalogo ufficiale della mostra d'arte popolare russa del 1913 poteva già vantare l'eco dell'esperienza dei *Ballets Russes* a Parigi, ma è essenziale come immagine puntuale di una tendenza di cui i *Ballets* saranno solo il culmine e una sintesi finale. Basta paragonare la critica di Tugendchol'd con le stesse parole scritte da Djagilev per l'esposizione del 1906 per avere la dimensione ideale di come, in questo preciso momento, si stesse muovendo una nuova concezione estetica dell'arte. Nel catalogo del *Salon d'automne*, redatto per non lasciare nulla al caso e puntualizzare le intenzioni di un'esibizione di questa portata e così inedita, Djagilev dichiara apertamente:[20]

> The aim of this exhibition is not the provision of a complete and scrupulously methodical conspectus of Russian art through all the stages of its evolution. Adequately to accomplish such a task would offer insuperable difficulties, and be of questionable value. Many names, once famous, are today shorn of their glory; some for the moment, but others for ever. Many an artist, to whom their contemporaries once attached an exaggerated importance, nowadays seem wholly without value, their influence on modern painting having been nil. That is why the work of certain painters has been deliberately omitted; painters who, in the West, have too long been considered solely representative of artistic Russia, who too long have offered only a distorted vision of the true nature and real importance of Russian national art to the eyes of Europe. This present exhibition is a glimpse of the development of our art as seen through modern eyes. Every aspect which has exerted a first-hand influence on the contemporary spirit of our country, will be found represented. It is a faithful image of artistic Russia today, in its strenuous seeking, its respectful admiration for the past, and its ardent faith in the future.

Il valore storico dell'esibizione aveva dunque due enormi vantaggi: da un lato offriva la possibilità di promulgare l'immagine fedele di una Russia finora solo mistificata e dall'altro di comunicare fuori dai confini nazionali la «fede ardente» nel futuro.

Il continuo parallelo tra passato e presente a cui Djagilev fa più volte riferimento traccia una nuova strada entro cui anche l'*avanguardia* può facilmente inserirsi. Lo sguardo retrospettivo è sempre concepito «in chiave moderna», cioè passato sotto il filtro dello sguardo contemporaneo e riproposto come segno evidente di continuità. Il concetto di linearità nella storia dell'arte diventa in questo modo il punto di riferimento per qualsiasi

[20] SERGE LIFAR, *Serge Diaghilev*, New York, Da Capo Press, 1976, pp. 121-122.

valutazione di tipo estetico: «lo spirito contemporaneo» russo, cioè, non è nato *ex abrupto* né modellato sulla tradizione straniera ma «distorto» semmai nella sua vera natura davanti agli occhi dell'Europa occidentale e per questo necessariamente da riportare alla luce.

Il recupero di una credibilità storica, grazie alla quale la Russia potesse essere riabilitata dalla secolare etichetta di "terra di confine" coinvolgeva necessariamente anche le discipline musicali. L'esperienza maturata da Djagilev come consigliere per i Teatri Imperiali di San Pietroburgo e come collaboratore attivo per il teatro privato di Mamontov era già la traccia di quello che sarebbe stato il percorso di "ri-creazione" dell'arte nazionale nella metropoli parigina. Dopo l'arte plastica fu infatti la volta della musica che portò alle estreme conseguenze il programma estetico del gruppo del «Mir Isskustva».

La presenza di Élisabeth Greffulhe come presidentessa d'onore durante l'esposizione al *Salon d'automne* incrementò subito le possibilità di realizzare un'esibizione simile anche nel capo musicale.[21] Con tutta probabilità, Djagilev aveva saputo delle attività di mecenate e dell'interesse della contessa per la musica russa dal cugino della stessa, il poeta Robert de Montesquiou, che aveva incontrato nell'autunno 1898 quando si era recato a Parigi accompagnando la principessa Teniševa, e che lo aveva introdotto nei circoli omosessuali parigini. Ufficialmente, però, fu presentato a casa della Greffulhe da un'altra aristocratica, la contessa de Pourtalès.[22] Nella sua monografia su Djagilev, Serge Lifar racconta di aver ricevuto direttamente dalla contessa Greffulhe i dettagli della visita e le impressioni del primo incontro, non immediatamente positive, ma che finirono per affascinare talmente la nobildonna fino a convincerla a sostenere economicamente e diplomaticamente una stagione di musica russa diretta da Djagilev:[23]

> At first I kept on wondering what on earth he wanted? There he sat, staring at that statue. Then suddenly he got up, and began looking at my pictures, and, I must say, some of the things he said were extraordinarily interesting. I soon realized that he was remarkably well informed, and that I was dealing with a man of very great culture… that made me begin to like him. But when he went to the piano, and began playing things by Russian composers who, I had never even heard of, I began to understand him, and why he had come. His playing was excellent, when he explained he

[21] In realtà, un primo assaggio era stato già programmato durante l'esposizione retrospettiva al Salon d'Automne con un concerto dal programma piuttosto variegato e quasi esclusivamente dedicato alla musica russa. Cfr. ROBERT BRUSSEL, *Concert de l'exposition d'art russe*, in «Le Figaro», 52[e] année, n. 311, 7 Novembre 1906, p. 3-4.

[22] SJENG SCHEIJEN, *Diaghilev*, cit. p. 151-152.

[23] SERGE LIFAR, *Serge Diaghilev*, cit. p. 122-123.

> intended organizing a festival of Russian music in the coming year I immediately, without the slightest doubts or misgivings, promised to do everything in my power to help make it successful.

Conquistando la benevolenza della contessa, Djagilev aveva così ottenuto qualcosa che nessun impresario, compositore o editore russo aveva mai osato sperare, ossia, il patronato ufficiale de *La sociétè des grands auditions musicales*.

Questo riconoscimento implicava automaticamente due importanti considerazioni: per prima cosa, assicurava a Djagilev la possibilità di entrare in contatto con tutta una serie di esponenti dell'alta società parigina che molto presto sarebbero serviti come veri e propri *investitori* e *mecenati* per ogni genere di impresa avesse in mente – ricordiamo che a questo punto della sua vita aveva perso il sostegno economico sia di Mamontov, in bancarotta e arrestato sia della Taniševa che non condivideva più le idee del gruppo – e, ancora, cosa non meno importante, aveva ottenuto un riconoscimento ufficiale a Parigi da un'istituzione di tipo privato, che voleva dire allo stesso tempo completa libertà gestione e una certa indipendenza economica dalle istituzioni governative russe e francesi.

In un certo senso Djagilev aveva cercato di ricostruire quelle circostanze così favorevoli che aveva sperimentato presso l'Opera privata di Mamontov, le quali avevano non solo ispirato ma fatto crescere e sviluppato la sua arte. Dopotutto, l'idea di muoversi verso Occidente era scaturita in parte anche dalle mutate condizioni a Mosca dopo che l'Opera privata del mecenate delle ferrovie, ormai diventata dopo il suo crollo economico «Товарищество частной оперы» ossia una società di gestione, si era definitivamente dissolta nella primavera del 1904 e quando anche i sussidi dello zar furono interrotti a causa della disastrosa guerra contro il Giappone.[24]

Dunque, l'opportunità di ritrovare un appoggio *privato* a Parigi, che finanziasse e divulgasse le sue iniziative, significava riappropriarsi anche all'estero di quella autonomia artistica e di una via del tutto privilegiata rispetto alle istituzioni di tipo pubblico che al contrario, come abbiamo già più volte visto, ostacolavano o rallentavano le iniziative straniere. Non solo, il modello di impresa privata, nel caso di Djagilev incontrò il favore di un altro personaggio di importanza capitale per lo sviluppo della musica russa a Parigi. Gabriel Astruc – figlio del famoso rabbino Élie Aristide Astruc uno dei sei fondatori dell'*Alliance israélite universelle* e attivo nel comitato belga di liberazione di Alsazia e

[24] Per una ricognizione puntuale dell'attività di Savva Mamontov come impresario d'opera si veda la monografia di OLGA HALDEY, *Mamontov's Private Opera: the search for modernism in Russian theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

Lorena – si era conquistato pian piano la fama di benefattore della musica – e specialmente per quella estera – grazie ad imprese impensabili solo dieci anni prima.

Partito come giornalista e pubblicista parlamentare, ben presto aveva trovato il modo di occuparsi della sua passione principale, quella della musica, fondando dapprima, intorno al 1895, una società di edizioni musicali rimpiazzando il socio del suocero Wilhelm Enoch proprietario della «Enoch Frères et Costallat», editrice di autori come Chabrier, Frenck, Messager, d'Indy, Plerne; poi una rivista, «Musica» nel 1900 e, infine, anche grazie al supporto finanziario del banchiere turco-ebreo, il conte Isaac de Camondo, una società *La Société Musicale G. Astruc & Cie* che a partire dal 1904 da un lato si assicurò i diritti di pubblicazione di importanti case editrici estere, come nel caso di quella di Sonzogno in Francia, e dall'altro si fece promotrice di importanti manifestazioni musicali gettando le basi per un vero e proprio "comitato internazionale di mecenatismo artistico".[25] Nel 1905 organizzò, infatti, il *Festival Beethoven* al Nouveau Theâtre e in collaborazione con Edoardo Sonzogno, sempre nella stessa primavera, un'intera stagione di opera italiana al Theâtre Sarah Bernhardt. L'anno seguente, nel gennaio 1906 presentò allo Châtelet *The London Symphony Orchestra*,[26]con un programma davvero originale che spaziava da *Phaéton* op. 30 di Saint-Saëns a *Don Juan* di Strauss fino alle ouvertures di *Die Meistersinger* e *Benvenuto Cellini.*

Fu ancora grazie alla contessa Greffulhe, la quale figurava nella lista dei presidenti onorari della *Société Musicale*, che Djagilev entrò direttamente in contatto con Astruc e insieme, i tre, pianificarono per la stagione successiva una serie di concerti da dare all'Opéra che furono ribattezzati con il titolo emblematico di *Cinq concerts historiques russes*. L'intraprendenza di Astruc coniugata a quella già nota di Djagilev si tradusse in una campagna organizzativa che fece appello a tutta la rete di conoscenze a disposizione dei due: dalla mobilitazione quasi esclusiva di Robert Brussel, critico musicale de «Le Figaro» e amico di Astruc, che già a partire dal 1906 incominciò a scrivere notizie su Djagilev e la sua impresa, all'ingaggio di interpreti d'eccezione come Fëdor Šaljapin,[27] il

[25] MODRIS EKSTEINS, *The Rite of spring: the Great War and the Bird of the Modern Age*, Mariner Books, 2000, p. 19-20.

[26] Cfr. «Le Ménestrel», 72e année, n. 2, 14 Janvier 1906, p. 12-13.

[27] L'attesa per la prima esibizione di Fëdor Šaljapin a Parigi è trepidante e le maggiori testate giornalistiche pubblicano notizie biografiche e artistiche sul basso russo. Cfr. CH[ARLES] DAUZATS, *Fédor Chaliapine à Paris*, in «Le Figaro», 53e année, n. 134, p. 2.

soprano Félia Litvinne e Arthur Nikitsch allora direttore della Filarmonica di Berlino e della Gewandhaus di Lipsia.

Il programma, in cinque serate dal 16 al 30 maggio comprendeva una mescolanza di musica sinfonica e operistica da *Ruslan i Ljudmila* di Glinka (I atto) a *Boris Godunov* (II atto) passando per la Sinfonia n. 2 di Taneev la Sinfonia n. 4 di Čajkovskij, il poema sinfonico *Tamara* di Balakirev, estratti dal *Vill'jam Ratkliff* di César Cui fino a *Mlada* il progetto collettivo di opera-balleto nella versione rivista di Rimskij-Korsakov.

Gli infaticabili giornalisti Brussel e Dauzats sulle colonne de «Le Figaro», mantennero una cronaca quasi in diretta dei cinque eventi e in apertura, il mattino seguente il primo concerto, scrissero:[28]

> Ce premier concert a comblé et au delà les espoirs de tous ceux à qui la musique russe est chère. Je vous avais déjà signalé la beauté des programmes admirablement composés par M. de Diaghilew pour constituer un tableau saisissant de la production moderne. J'imaginais en partie pour les avoir déjà entendus en Russie, ce que seraient les interprètes; j'imaginais l'accueil chaleureux qui serai fait à ces auditions: les uns et les autres ont dépassé mon attente. […] Jamais la salle de l'Opéra n'avait été plus brillante qu'hier soir. C'était dans les loges, à l'amphithéâtre, à l'orchestre la splendeur des grands galas; l'éblouissement des plus gracieux décolletés et des plus brillantes parures. Il faudrait citer toutes les élégances et toutes les beautés que compte en ce moment Paris et qui se trouvaient là réunies, pour venir entendre et applaudir les grands maîtres russes et leurs admirables interprètes. Et ce fut vraiment pour eux un magnifique triomphe et pour leurs auditeurs un incomparable régal.

Evidentemente non fu solo retorica quella dei due corrispondenti, se anche Djagilev nelle sue memorie ricorderà metaforicamente la riuscita del concerto come una vera e propria esplosione di entusiasmo da parte del pubblico e del Gran duca Vladimir Romanov in rappresentanza ufficiale del governo russo: «Il mio primo concerto si è concluso con uno scandalo spaventoso»[29]

A parte il successo così marcato dei *Cinq concerts historiques russes* la questione più appropriata dovrebbe riguardare la pertinenza più o meno elevata tra il titolo «concerti storici russi» e le musiche realmente messe in programma. In altre parole, che genere di retrospettiva intendeva offrire Djagilev e quale prospettiva estetica e musicale era sottesa a un'impresa che programmaticamente aveva lo scopo di offrire un excursus documentato

[28] ROBERT BRUSSEL E C[HARLES] D[AUZATS], *Les Concerts. Premier concert historique de musique russe*, in «Le Figaro», 53^{e} année, n. 137, p. 4.

[29] RICHARD BUCKLE, *Diaghilev*, London, Weindenfeld and Nicolson, 1979, p. 97

della storia della musica russa? Se si guarda in dettaglio i pezzi eseguiti nelle serate del maggio 1907, l'evidenza di una certa incongruenza balzerà immediatamente agli occhi: il compositore più "datato" tra quelli eseguiti è Glinka, seguito da un salto temporale che da Borodin fino a Cui, Musorgskij, Čajkovskij arriva fino ai più giovani. A questo, bisogna aggiungere che fin dalle prime rappresentazioni di *La Vie pour le Tsar* già circolava a Parigi il luogo comune di Glinka come "padre della musica russa" e che la maggior parte dei compositori in questione erano già apparsi nelle stagioni concertistiche e/o operistiche delle sale parigine: Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Cui e perfino Glinka – o dovremmo dire soprattutto Glinka? – non rappresentavano nessuna novità per pubblico e critica. La contraddittorietà tra la pubblicità che ottennero dai media i *Cinq concerts historiques russes* e la realtà effettiva delle esecuzioni non passò del tutto inosservata, soprattutto nel commento di chi come Debussy aveva un'ampia conoscenza del repertorio. In una lettera del 23 maggio indirizzata a Astruc, dice con il suo proverbiale sarcasmo:[30]

> I concerti russi? Sono ammirevoli – un po' di nepotismo nei programmi e, là dove si definiscono storici, delle strane dimenticanze. Comunque sia, benissimo l'avere eseguito il I atto del *Boris*

La considerazione dell'informatissimo Debussy non era affatto inappropriata dato che, effettivamente, i problemi più spinosi dell'organizzazione dei concerti erano sorti proprio dagli stessi musicisti russi.

Rimskij-Korsakov si lasciò a stento convincere dopo le innumerevoli suppliche di Djagilev e più o meno lo stesso accadde con Taneev che rispose all'invito solo dopo l'assicurazione che uno dei suoi pezzi fosse incluso nel programma. Tutti questi compromessi – ancora, Djagilev dovette accettare di far suonare qualcosa di Ljapunov e Skrjabin, i quali non godevano propriamente della sua stima – naturalmente fecero pensare che la vasta operazione dei cinque concerti assomigliasse più a qualcosa di commerciale o clientelare dove, più che una retrospettiva storica, si intendesse favoreggiare qua e là qualche giovane emergente nascosto tra nomi già più o meno noti. In definitiva, ai *Cinq concerts historiques russes* organizzati da Djagilev mancava essenzialmente la «storia», o meglio, il concetto di storia inteso come susseguirsi *lineare* di accadimenti nel tempo. In realtà, la prospettiva di questi concerti rispecchia più di quanto si possa pensare l'intento iniziale, sottendono cioè una dimensione storica *non-lineare* bensì *programmatica*, filtrata

[30] CLAUDE DEBUSSY, *Lettrés 1884-191 réunies et présentée par François Lesure*, Paris, Hermann, 1980, p.160.

cioè dagli occhi dei contemporanei, e in particolare, dai contemporanei dell'Europa occidentale.

Quello che Djagilev offrì con i suoi concerti fu quella parte di storia musica russa che potesse essere già compresa all'interno di una ricezione occidentale, ossia che rientrasse in un concetto estremamente funzionale di *repertorio*.

Ciò che cambia realmente e che determina non solo il successo dei *Cinq concerts historiques russes* ma anche un largo seguito dell'impresa di Djagilev a Parigi è di aver attribuito alla selezione dei lavori in programma il valore di progettualità, di averli presentati, cioè, in maniera *sistematica* in una sequenza ravvicinata di cinque sessioni.
Fino a questo punto, infatti, la penetrazione dei musicisti russi e dei loro capolavori era sempre avvenuta per iniziativa singola, isolata da un vero contesto. Come abbiamo già visto, Parigi aveva conosciuto larga parte dei lavori orchestrali e una singola opera di Čajkovskij, aveva visto sulla scena *Žizn' za Carja* di Glinka e sporadicamente nei programmi dei concerti musiche di Rimskij-Korsakov, Borodin, Glazunov; la Francia aveva addirittura subito l'impatto choc di opere come *Le Flibustier* di Cui o *Néron* di Rubinstein – andato in scena a Rouen il 14 febbraio 1894 –, ma mai una vera e propria esibizione programmata dell'arte musicale russa.

Certo, i primordi dei *Cinq concerts historiques russes* sono da ricercarsi nei concerti russi dati in occasioni delle *Expositions*, e in particolare come abbiamo già scritto durante quella del 1889,[31] ma questi, con tutta evidenza, erano troppo contestualizzati nell'ambito di un evento mondiale per conservare il proprio carattere di specificità, rientravano, cioè, nella "normalità" del momento dove ogni Paese poteva esibire, in una sorta di mostra etnografica, l'appartenenza a una determinata nazione senza che questo implicasse necessariamente un approccio *estetico* alla musica.

Per Djagilev, invece il punto di partenza era proprio l'esibizione di un percorso artistico, di una continuità che seppure in maniera non lineare attraversasse le composizioni dei musicisti russi: il compito principale di questa prima stagione russa era di dare una voce al concetto di *scuola*.

Che la maggior parte degli studi apparsi tra 1860 e i primissimi anni del Novecento parlassero in continuazione di un'*école russe*, era un dato di fatto assodato ma che a livello pratico non aveva avuto nessun riscontro.

[31] Cfr. Cap. 3.1.

Persino durante i concerti ricorrenti organizzati da Pasdeloup la questione di una "scuola" si era sollevata con forti dubbi. Alla domanda «existe-t-il une *école russe*?» il critico degli *Annales du théâtre et de la musique* si esprimeva in modo fortemente scettico:[32]

> Ce qui constitue, en effet, une école, ce n'est pas seulement la nationalité des artistes, ce sont avant tout les procédés adoptés et pratiqués par ces artistes pour réaliser le beau, tel qu'ils le conçoivent. Or, je ne vois rien de semblable. Je cherche en vain une formule personnelle, une manière originale; je ne vois que des musiciens, russes, il est vrai, mais qui composent d'après les procédés de l'école allemande, laquelle cherche ses effets dans les combinaisons harmoniques, tandis que l'école italienne cherche les siens dans la forme mélodique. Cette absence de personnalité des compositeurs russes a frappé un grand nombre de gens. Certes, l'on a applaudi, et beaucoup. On le devait, par courtoisie d'abord, et puis parce que tout cela est fort bien fait et souvent fort beau. Mais au fond, il y a une certaine déception dans le public. Beaucoup de gens, je l'entendais autour de moi, rappelaient à cette occasion la musique des tziganes, et s'étonnaient de ne retrouver ici rien d'analogue.

I *Cinq concerts historiques russes*, al contrario, delimitarono per la prima volta e in modo chiaro per il pubblico e la critica che esisteva realmente un gruppo che rispondeva a canoni estetici comuni, che si presentava coerente – seppur nella diversità delle epoche e degli stili – e che proprio questa coerenza, che li teneva saldamente uniti, derivava dall'appartenenza comune, dalla loro nazionalità, dallo spirito russo:[33]

> L'annonce de prochains festivals de musique russe au théâtre de l'Opéra doit avoir été accueillie avec ravissement par tout ce que Paris compte de fervents amateurs. Pour la première fois en France, il va devenir possible, grâce à la méthodique sélection qui nous sera offerte, de compléter et de concréter en une vue d'ensemble les aperçus que nous avions déjà de cette belle école musicale.

Il lungo saggio di Michel Dimitri Calvocoressi, che al contrario dei concerti davvero ripercorre la storia della musica russa anche pre-glinkiana, si chiude con una domanda ancora aperta, sul destino e gli sviluppi futuri della musica russa. Djaghilev aveva innaugurato la strada a una nuova visione dell'arte nazionale, conferendole l'attributo di vero e proprio movimento musicale autonomo. Il grande problema in questa fase così delicata di passaggio da una ricezione ancora acerba della musica russa all'estero all'ondata dirompente dei primi del Novecento è determinare quanto l'etichetta di Djagilev

[32] ÉDOUARD NOËL, EDMOND STOULLIG, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 8ème année, Paris, G. Charpentier, 1883, p. 542.

[33] MICHEL DIMITRI CALVCOCORESSI, *La musique russe*, in «Le Correspondant», 79ème année, 10 Avrile 1907, pp. 462-488.

possa essere stata apposta in maniera per così dire "artificiale" all'insieme dei lavori russi, come *slogan* efficace di un mercato ancora tutto da conquistare.

Un'osservazione ben espressa da Calvocoressi che ne coglie, anche se velatamente, l'essenza principale:[34]

> Je le répète, il est impossible de formuler, en l'état actuel de la musique russe, aucune conclusion autre que celle qui s'impose par le seul récit de la naissance et du développement de l'art musical en Russie. Cette grande leçon de volonté, de clairvoyance et de foi que donnèrent Glinka et ses continuateurs parle à elle seule mieux que tout commentaire. Et les œuvres qui viendront trancheront les questions qu'on voudrait se poser lorsqu'on observe le mouvement si complexe et, croirait-on volontiers, si incertain de l'heure présente. Qu'il suffise donc de considérer les fruits de cet immense effort artistique dont la Russie, au dix-neuvième siècle, fut le théâtre il y a là assez de vie et d'éternelle beauté pour satisfaire les plus exigeants d'entre nous. Grâce aux admirables maîtres qu'il engendra, ce pays a d'un coup pris rang parmi les plus riches en musique. Il est le seul dont on puisse faire pareil éloge; nul doute qu'il ne déméritera point.

[34] *Ibid*. p. 488.

4.2 *Intermezzo*: «Vers de nouveaux rivages!» à Paris et Moscou

In una linea ideale di demarcazione tra i diversi modi e strumenti di ricezione della musica russa in occidente, Musorgskij occupa quel posto legato a un tipo di assimilazione *a posteriori*, a una percezione indiretta che arriva già filtrata dal giudizio storico dei suoi contemporanei. Ancora più che nel caso di Glinka le cui rappresentazioni, come abbiamo visto, giungono con un ritardo di quasi mezzo secolo alle orecchie dell'ascoltatore "moderno", il caso Musorgskij rappresenta una modalità del tutto particolare di migrazione del repertorio da est verso ovest.

Come abbiamo visto a proposito dell'*Onegin* di Čajkovskij e dell'acquisizione per mano dell'editore Mackar dei suoi diritti per la Francia e il Belgio[1] era chiaro che, a dispetto di una chiusura più o meno palese delle istituzioni teatrali nei confronti della messa in scena di opere provenienti dall'estero, e quindi anche dalla Russia, fosse in atto già un tipo di circolazione tra pubblico e musicisti mediata dalla diffusione della stampa musicale così come anche dall'interesse della critica, che a partire dagli anni '80 dell'Ottocento, percepirà il repertorio russo anche come oggetto di indagine scientifica. La diffusione dell'editoria russa all'estero, ma anche la cessione dei contratti per la pubblicazione a editori fuori dai confini nazionali, fu alla fine del XIX secolo un fattore di ricezione molto più incisivo, perfino rispetto alle effettive messe in scena: permetteva, cioè, un'accelerazione della propagazione della musica che veniva così letta ed eseguita indipendentemente da un eventuale realizzazione ufficiale e/o pubblica.

In questo senso gli sforzi del mecenate russo Mitrofan Belajev furono determinanti non solo nella direzione della promozione dei capolavori russi ma soprattutto nella creazione di un vero e proprio ponte attraverso il quale la stampa potesse fungere da viatico per la conoscenza all'estero di compositori come Galuzunov, Balakirev, Rimskij-Korsakov e persino di incoraggiamento a giovani artisti come Skrjabin o il gruppo dei «Передвижники», gli artisti itineranti.[2]

A partire dal 1885, infatti, Belajev, ricco imprenditore e sostenitore di giovani compositori compatrioti, fonda la sua casa editrice «Edition M. P. Belaïeff» con doppia

[1] Cfr. Capitolo 3.1

[2] RICHARD TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through "Mavra"*, vol. I, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 47-49.

sede a Lipsia e Pietroburgo che diede una nuova spinta alla diffusione della letteratura musicale russa in Europa occidentale. Non solo, il suo fiuto per gli affari e l'efficienza amministrativa fece sì che alla gestione vera e propria dell'editoria egli affiancasse anche una puntuale promozione e commercializzazione del suo "prodotto": l'impresa più imponente fu quella di accollarsi l'organizzazione dei due grandi concerti di musica russa per l'Esposizione Universale di Parigi del 1889 che rappresentarono una delle primissime audizioni di musiche di Rimskij-Korsakov, Glazunov e Musorgskij.[3]

Se questo tipo di divulgazione musicale era piuttosto normale nell'ambito del corpus strumentale e da camera – sia per quel che riguarda il repertorio slavo che quello occidentale – l'audizione privata delle opere, e in particolare di quelle russe o di giovani autori francesi rifiutati dai palcoscenici ufficiali – divenne una prassi piuttosto consolidata nella Parigi di fine secolo che sopperì alla mancanza di un cartellone variegato e aperto alle novità correnti. Alla pratica rinnovata della Hausmusik dei salotti francesi – non solo in dimore private ma anche in luoghi di aggregazione popolare come la *Maison du Peuple* – si aggiunse quella semi-pubblica delle conferenze-concerto. quasi sempre di iniziativa privata, che allargarono il bacino di utenza ad un pubblico non così esclusivo come quello dei *salons*.

A questa seconda modalità di diffusione appartiene anche la primissima ricezione di Musorgskij in Francia. In effetti, il compositore e in particolare l'opera *Boris Godunov* sono l'esempio più emblematico di questa forma *parallela* e simultanea di assimilazione attraverso mezzi di propagazione privati e senza l'ausilio di istituzioni o sovvenzioni pubbliche. La rivelazione di Musorgskij alla Francia nacque, infatti, dall'intesa e dalla caparbietà di una coppia, Pierre e Maria d'Alheim, unita dall'amore reciproco per la musica del compositore russo e dal progetto di divulgazione all'estero e nella stessa Russia delle sue composizioni.

Pierre d'Alheim, nato da padre alsaziano e madre russa, era cresciuto tra Parigi e Londra con una solida educazione musicale e letteraria. Aveva studiato al «Lycée Condorcet» dove oltre alla passione per la letteratura aveva scoperto l'impegno politico abbracciando la causa della «difesa nazionale» di Léon Gambetta. A dispetto delle origini materne e dell'importanza di quest'ultima per la sua formazione, Pierre non aveva mai parlato russo in casa: fu questo il motivo principale che lo portò a scegliere per gli studi

[3] In proposito si legga MONTAGU MONTAGU-NATHAN, *Belaiev-Mæcenas of Russian Music*, in «The Musical Quarterly», vol. 4, n. 3, 1918, pp. 450-465.

universitari di frequentare l'«École des langues Orientales» e di consacrare definitivamente la sua carriera alla lingua e alla civiltà russa nonché alla letteratura francese.[4]

Le idee di d'Alheim, ispirate al socialismo, non lo abbandonarono neanche quando si trasferì a Bruxelles – con la prima moglie Maria Espejo – dove entrò a far parte di un gruppo di comunardi con il quale organizzò corsi serali intitolati "La jeune garde liberté de St. Josteunud" – dal nome del quartiere suburbano in cui erano localizzate le serate popolari – e conobbe personaggi di spicco come l'artista e architetto Henry van de Vende e la famiglia Madoux, proprietaria della rivista *L'Étoile Belge* e con la quale collaborerà in futuro come corrispondente da Parigi. Carico di nuovi stimoli, Pierre torna in patria nel 1895 quando incominciò la sua collaborazione con il mezzo-soprano Maria Olenina, futura compagna di vita, che a quel tempo studiava presso l'insegnante francese Julie Vieuxtemps.[5]

In una lettera a Pëtr Suvčinskij, scritta molto tempo dopo, precisamente intorno al 1950, Maria Olenina ripercorre le tappe che portarono la coppia all'idea di una vera Musorgskij *rénaissance* e alla nascita delle così dette *conférences*:[6]

> You asked yesterday who was still alive of those who attended Pierre d'Alheim's first *conférences*. I have brought you a notebook in which he collected all his articles and announcements, and also the list we kept of our first audience. I gradually keep recalling that time (and I also remember Debussy, among other things). In 1894 d'Alheim was editor of *Le Temps* (the Russian section of). Robert Godet was also there (for England). They came friends, and once Godet – he was friend of Debussy and of de Brayer whose name you will find in the list – asked d'Alheim to translate a few scenes from Boris, He and de Brayer were thrilled by it at that time, and Debussy too most probably.

[4] Pierre d'Alheim pubblicò anche due studi dedicati alla produzione del poeta francese del XV secolo François Villon: *Le jargon jobelin de maistre François Villon*, Paris, Savine, 1892 e *La passion de maître François Villon*, Paris, Ollendorf, 1900 nonchè una storia del balletto sotto gli zar, da Michail I fino a Nikolaj II: *Sur les pointes*, Société du «Mercure de France», 1897.

[5] Le informazioni sulla vita di Pierre d'Alheim e della seconda moglie Maria Olenina sono tratte dalle memorie di quest'ultima messe a disposizione nella monografia di ALEXANDER TUMANOV, *The Life and Artistry of Maria Olenina-d'Alheim*, The University of Alberta Press, 2000.

[6] Ibid., pp. 51-52. Per la questione sui diritti delle opere di Musorgskij si legga MONTAGU MONTAGU-NATHAN, *Belaiev*, cit. p. 460, nota: « Mme. D'Alheim, the pioneer propagandist of Moussorgsky in France, complains that when, armed with an official sanction from the composer's family for the translation and performance of some of his songs, she approached the publishers for permission to issue a French version of one number from each of the well-known cycles, for the purpose of propaganda, she received the assent of the Belaiev firm but an unconditional refusal from Bessel, who felt himself called upon, moreover, to refer to a French enactment which, since 1852, had ruled it an offence to publish. translate or perform, without due authorisation, any foreign work, *even in instances where no convention existed*».

> In early 1895 d'Alheim introduced me to Godet, who heard that I sang, and was very keen to arrange some *conférences* with performance of work by Mussorgsky, his songs. D'Alheim eagerly took up this idea, since he too was enthusiastic about Mussorgsky's genius.[…] In October of 1894 he was sent as correspondent of *Le Temps* to attend the funeral of Alexander III. In Petrograd he met up with Bessel, who told him that Mussorgsky's whole works were worthless and offered to sell them to d'Alheim for 600 rubles. D'Alheim did not have such a sum, and a year later he published his book on Mussorgsky in Paris, You can read about this in this large notebook.

Dunque, negli anni novanta dell'Ottocento Pierre d'Alheim coadiuvato dalla compagna Maria Olenina lavora contemporaneamente a due progetti tra loro assolutamente complementari: la scrittura della primissima biografia francese di Modest Musorgskij[7] e le conferenze-concerto che daranno un saggio "pratico" della musica del compositore a pubblico e critica parigini.

L'importanza di questa doppia impostazione del piano di lavoro dei d'Alheim è assolutamente innovatrice e funzionale: Pierre da esperto della stampa parigina e da giornalista professionista era a conoscenza della circolazione sempre più ampia di scritti e recensioni sulla musica russa ma che a questa speculazione teorica e di circostanza – dato il periodo favorevole di scambi favorevoli con Russia per via della novella Alleanza – corrispondeva, nella realtà, una scarsa conoscenza del repertorio in sé che era solo saltuariamente eseguito ed esperito a Parigi. In sostanza, la musica russa, e quella di Musorgskij in particolare, era qualcosa di cui si parlava molto ma di cui, effettivamente, si conosceva ben poco.

Non è un caso infatti che proprio sulle colonne de *Le Temps* Eugène Lautier, futuro uomo di stato e difensore dell'alleanza con la Russia anche dopo lo sgomento della rivoluzione del 1905, apra il suo articolo dedicato all'impresa del collega Pierre con la provocazione: «Connaissez-vous Moussorgski?... C'est un musicien russe que vous connaitrez bientôt» e continua «M. Pierre d'Alheim nous le présente dans un livre curieux qu'édite le Mercure de France. Et, dans quelques jours, commenceront à la Bodinière, des auditions de quelques œuvres de Moussorgski. C'est encore du Nord que nous vient l'harmonie».[8]

Le sessioni delle conferenze-concerto alla Bodinière occuparono i mesi di febbraio e marzo con cadenza settimanale e furono dedicate al quindicesimo anniversario dalla

[7] PIERRE D'ALHEIM, *Moussorgski*, Paris, Société du Mercure de France, 1896.
[8] EUGENE LAUTIER, *Moussorgski*, in «Le Temps», 36éme année, n. 12657, 25 Janvier 1896, p. 2.

scomparsa del maestro russo: attraverso *Une heure de musique russe*,[9] Pierre illustrava la vita e l'opera del musicista mentre Maria Olenina, accompagnata dal pianista Charles Foerster, ne dava un saggio musicale grazie alle sue pregevoli doti di cantante. Il programma comprendeva essenzialmente una selezione della produzione liederistica di Musorgskij e alcuni estratti da opere come *Le complot des Khovanski* [Chovanščina].

Inutile dire che l'accoglienza di questa iniziativa così insolita fu a dir poco entusiasta e non solo sulle pagine della stampa parigina. L'eco della Musorgskij *rénaissance* varcò i confini della Francia con ripercussioni anche nella stessa Russia. La Olenina, infatti, nelle sue memorie ricorda con particolare interesse gli articoli che Vladimir Stasov scrisse per recensire l'attività di promozione della musica russa ad opera sua e di suo marito che furono inviati «à presse la presse» direttamente alla sede del quotidiano parigino in omaggio a Pierre. La divulgazione della musica di Musorgskij non era, in effetti, qualcosa di così scontato: anche per gli ambienti russi si trattava di una novità assoluta che continuamente doveva combattere con l'ostilità della censura e del pregiudizio.

Ecco perché lo scambio con i musicisti russi, nell'ottica di un cambiamento, diventò per i d'Alheim, sempre più intenso e proficuo soprattutto quando Pierre fu inviato in Russia come corrispondente per il giornale «Le Temps».[10] Quello stesso anno, infatti, era uscita la prima redazione di Rimskij-Korsakov della partitura del *Boris Godunov* e la discussione sull'opportunità di una tale radicale revisione fu prontamente affrontata dall'Olenina, Milij Balkirev e César Cui:[11]

> It was quite unnecessary. The composer's orchestration was incomparably better suited to this drama of the people. Rimsky can be pardoned though – he has such a large family.

Proprio per evitare un "allargamento" di questa grande famiglia – si legga per scongiurare una ricezione falsata delle opere di Musorgskij – la Olenina propose di inserire anche nella stagione di Pietroburgo opere del compianto compositore, da lungo tempo trascurate o adattate a un gusto che non ne rispettava l'originalità.

[9] Ricordiamo che il titolo *Une heure de musique russe* fu contestato a Pierre d'Alheim dalla contessa Péthion che nello stesso periodo aveva organizzato conferenze-concerto di musica russa sempre nello stesso teatro. Cfr. Capitolo 1.4

[10] ALEXANDER TUMANOV, *The Life and Artistry*, cit., pp. 62-63.

[11] *Ibid*., p. 71.

Ma Balakirev, conscio dei soliti ostacoli burocratici e di censura, declinò ogni suo possibile coinvolgimento:[12]

> Cruel time have now begun. There is not a word of truth to be found anywhere, and any honest person should get out of here while the going is good and find some burrow and sit there and keep quite.

I tempi crudeli di San Pietroburgo non impedirono alla coppia d'Alheim di agire sul fronte occidentale programmando una seconda serie di conferenze tra la fine del 1896 e gli inizi del 1897. Il problema principale a questo punto della loro attività era esclusivamente di natura economica: la Olenina aveva addirittura sperato in un supporto ufficiale da Mosca ma, come aveva già mostrato il pessimismo di Balakirev, non ci fu nessun vero interessamento ufficiale per le *conférence*. Al contrario, e come spesso abbiamo già riscontrato nel corso della ricerca sul mecenatismo privato, il sostegno ai d'Alheim arrivò dalla cerchia di compatrioti russi a Parigi.

Grazie al biologo Lev Tarasevič – allievo di Pasteur e, dopo la sua morte collaboratore all'omonimo istituto francese – Pierre e Maria entrarono in contatto con la famiglia del pittore Louis Welden Hawkins, il quale fu ben felice di aiutare il nuovo amico e organizzare insieme a Pierre una doppia esibizione, di pittura e musica:[13]

> Pyotr wanted somehow to arrange a new series of *conférences* on Mussorgsky and an exhibition of pictures by Hawkins. He had some good friends in Brussels. Towards the end of the year our *conférences* actually began. The first was in the "Maison d'art" [22 dicembre 1897], an utterly bourgeois society institution. For the programme cover Hawkins produced a portrait of Mussorgsky and of myself.

A differenza dei ricordi di Maria Olenina d'Alheim, il debutto delle conferenze-concerto a Bruxelles avvenne qualche giorno prima, esattamente il 30 novembre, al «Cercle artistique et littéraire» con un'accoglienza più che calorosa che confermò l'interesse sempre crescente della città belga per la musica russa. Bruxelles , infatti, rimase per lungo tempo un punto di riferimento fisso per i coniugi d'Alheim che di volta in volta furono prontamente recensiti sulle colonne de «Le Guide Musical»:[14]

[12] Lettera di Milij Balakirev a Maria Olenina d'Alheim, *Ibid*. p. 72.
[13] *Ibid*. p. 74.
[14] « Le Guide Musical», 43^{e} année, n. 49, 5 décembre 1897, p. 806.

> M. Pierre d'Alheim a, dans sa conférence de mardi au Cercle artistique, révélé au plus grand nombre de ses auditeurs le génial poète et musicien qu'était Moussorgsky. […] M. d'Alheim, lui, a eu le courage de se faire l'annonciateur de ce grand incompris. Par la plume et par la parole, dont la conviction sincère pénètre l'esprit de ceux qui le lisent ou qui l'écoutent, il a anéanti les préjugés absurdes des pédants et étouffé les cris de jalousie. Et pour que sa victoire fût plus complète, plus définitive, il a fait parler Moussorgsky lui-même, en faisant chanter ses œuvres par une interprète profondément artiste, M^me^ Marie Olénine.

Il successo delle *conférences* non solo a Parigi ma ormai anche in area belga suscitò la curiosità e l'ammirazione perfino della stampa russa che a poco a poco cominciò a interessarsi seriamente all'impegno di Maria e Pierre d'Alheim. Dopo le recensioni di Stasov, a cui abbiamo accennato, sulle pagine delle riviste musicali russe e sui quotidiani si iniziò a parlare con molto zelo della 'questione musorgskijana' e della necessità di una rivalutazione estetica e storica della sua musica come patrimonio nazionale.

Due articoli, in particolare, apparsi tra la fine degli anni '90 dell'Ottocento e l'inizio del '900, diedero la giusta spinta affinché i concerti dedicati alla liederistica del compositore potessero essere programmati finalmente anche a Mosca e San Pietroburgo.

Nel 1898 Pavel Vejmarn pubblica il suo *Парижане и Мусоргский* [I parigini e Musorgskij] nella «Russkaja muzykal'naja gazeta»[15] e tre anni più tardi toccò alla penna di Semjon Kruglikov recensire sulle pagine della «Novosti dnja» con entusiasmo e profusione di elogi la promozione della musica vocale russa della coppia d'Alheim.[16] In entrambi i casi – dettaglio non trascurabile – i giornalisti si soffermarono sul carattere *programmatico* e *pratico* dell'iniziativa. Sulla possibilità, cioè, di rendere accessibile anche per un pubblico neofita e non "educato" la novità della musica di Musorgskij in un momento in cui la sua stessa arte non era apprezzata in patria: [17]

> For a long time now, via the foreign journal, I have been following the remarkable activities of the artist whose name stands at the head of the present note. […] The d'Alheim couple are drawn especially towards Mussorgsky, and they have done a great deal for him. He has published an interesting study of Mussorgsky as a separate volume, and has made splendid translations into French of the texts of his operas and songs. She had studied to perfection al that Mussorgsky has composed for the singing voice. And this she shows one concern – not just for the vocal repertoire

[15] «Russkaja muzykal'naja gazeta», n. 2, 1898, pp. 183-187.
[16] «Novosti denja», 12 novembre 1901.
[17] *Ibid*., cit. in ALEXANDER TUMANOV, *The Life and Artistry*, cit., p. 84.

> for such a voice as hers, but for demonstrating the *whole* of Mussorgsky to a western public that had no conception of him.

Evidentemente la dedizione della coppia di coniugi rese man mano i tempi maturi anche in Russia e Maria Olenina riuscì tra il 1901 e il 1902 a realizzare una cruciale tournée nelle due maggiori città del suo paese natale.

L'attività di trasmissione e conoscenza della musica di Musorgskij da parte dei D'Alheim, dunque, non solo rivestì un ruolo fondamentale per la ricostruzione storica del fenomeno della primissima ricezione della musica vocale russa – dato che essa si sviluppa in un arco temporale ampio e piuttosto articolato – ma rappresenta, allo stesso tempo, un caso esemplare di inversione di tendenza rispetto al fenomeno ricettivo finora osservato.

Se si guarda, infatti, la nuova manifestazione del movimento di diffusione del repertorio dalla prospettiva moscovita e pietroburghese – e non solo da quella europeo-occidentale – sarà chiaro che in questo preciso momento si assiste a una spinta contraria, che questa volta ha come centro propulsivo l'area occidentale – e la Francia, in particolare – e solo in seguito si allarga gradualmente e progressivamente verso la Russia, il luogo stesso in cui questa musica aveva visto la luce.

Un'osservazione del genere porta con sé due importanti considerazioni: da un lato la creazione durante il *fin de siècle* di un ponte ormai solidamente assestato tra Oriente e Occidente, fatto di scambi reciproci e intese vicendevoli, dall'altro la nuovissima possibilità che si fa strada pian piano nella coscienza russa di poter conquistare finalmente un "mercato" musicale.

Per la prima volta, cioè, il successo concreto e il consenso unanime di pubblico e critica conquistato dai d'Alheim mostrava con franchezza disarmante l'occasione di "razionalizzare" l'esportazione all'estero del prodotto musicale autoctono, anche quello che fino ad allora era rimasto trascurato dalla stessa produzione dei Teatri Imperiali e delle sale da concerto.

L'uso di una terminologia "commerciale" con lemmi quali *prodotto*, *esportazione*, *mercato*, per quanto possa sembrare fuorviante, quasi inappropriato in questo campo di indagine, è in realtà molto più circostanziato e incisivo rispetto a quel fenomeno di migrazione del repertorio russo all'estero che esploderà in tutta la sua flagranza all'inizio del Novecento.

In altre parole, se si segue l'intera parabola della diffusione della musica russa in occidente l'attività di Pierre e Maria d'Alheim è il primo tentativo di spostamento del centro di interesse da una produzione all'estero sporadica e di tipo isolato – si pensi a Čajkovskij ma anche allo stesso Cui – per un intervento sul territorio ben pianificato e reiterato sia nel tempo che nelle diverse zone geografiche. L'atteggiamento "professionale" che traspare dalla programmazione di divulgazione didattica di Pierre d'Alheim e di esecuzione ad opera di Maria Olenina può essere considerata come lo sfondo su cui quasi dieci anni più tardi agirà Djagilev nella sua promozione dei *Ballets Russes* all'estero: a partire dall'esposizione di arte russa passando per i *Cinq concerts historiques russes* fino alle grandi produzione degli anni '10 del Novecento, Djagilev acquisisce e si insedia su un terreno che è già stato coltivato da una nuova concezione.

La campagna di diffusione della musica russa fuori dai confini nazionali che poteva contare questa volta non solo sull'aiuto del mecenatismo privato o sulla benevolenza degli editori musicali, ma, soprattutto, sulla capacità di trasformazione e sensibilizzazione dell'attenzione di pubblico e critica, di sostegno alla musica come fenomeno di intrattenimento ma anche come oggetto di speculazione estetica. Capacità, in sostanza, di creare *audience*, nel senso più ampio e variegato del suo significato.
Al tempo stesso, la circolazione crescente di questa musica in Francia così come in altri paesi oltre la Russia non aveva niente a che fare con un mercato puramente economico. Almeno non nel senso comune in cui esso si può intendere.

E' bene distinguere, infatti, due diversi tipi di intenti che furono alla base di un cambiamento così epocale nella diffusione all'estero della cultura musicale prodotta nell'ambito del «Gruppo dei cinque».

Il raggiungimento di uno *status artistico* voleva dire essenzialmente l'esportazione di un modello nazionale forte, riconosciuto finalmente in quanto tale. Questo, nell'ottica dei d'Alheim significava una missione paideutica, che univa al rinvigorimento della musica nazionale la funzione "popolare" della divulgazione culturale: Musorgskij, in un certo senso, coniugava le idee socialiste di Pierre e l'orgoglio nazionale di Maria Olenina.

Due esempi, che mostrano eloquentemente questo *fil rouge* tra nazionalismo russo e socialismo della Terza Repubblica francese: il primo, riguarda la serata alla *Maison du Peuple* di Bruxelles che la «Section d'art d'enseignement» organizzò il primo febbraio 1898. Il titolo della conferenza già da solo suonava convincente ed efficace– *Moussorgski*

et le Peuple –, il secondo alla Maison du Peuple di Parigi dove, anche se erroneamente la recensione di Semjon Kruglikov riporta Bruxelles, ciò che rese indimenticabile l'evento fu l'esibizione della Olenina nell'opera *Chovanščina* alla fine, registri maschili compresi:[18]

> In a long series of evenings in which both of them figured – the husband as an inspired speaker and commentator on the songs advertised by the poster, and she as a brilliant and refined executant – there have been session lasting many hours and demonstrating total self-sacrifice. Forgetting utterly about herself, this singer hat tirelessly sung an entire opera from beginning to end with all the parts, both male and female. So it was, for example, in Brussels [sic!] Maison du Peuple in front of a two-thousand strong crowd of working people who were ecstatic at Mussorgsky's *Khovanshchina*, which Mme d'Alheim sang starting at eight o'clock and ending at one the morning.

L'ammirazione di Krugikov, dove *in nuce* si può addirittura leggere uno scorcio della futura concezione della musicologia sovietica, rispecchia in fondo il meccanismo perseguito dalla coppia d'Alheim: la creazione di un *proprio* pubblico «meet with them regularly, and increase her psychological contact with them».[19]

A tal proposito, non è affatto un caso che la maggior parte delle conferenze-concerto fosse pensata per un pubblico "popolare", a prezzi modici e in luoghi che potessero raccogliere il più largo numero possibile di pubblico seppure lontano dalle grandi istituzioni. In pratica, andando contro qualsiasi imborghesimento dei luoghi di produzione musicale a Parigi e anche degli stessi *Salons* così di moda all'epoca, Maria e Pierre d'Alheim pensarono a qualcosa che allargasse l'orizzonte dei fruitori e diventasse una vera e propria fucina di "lavoro". Da questo essenziale punto di partenza nacque l'idea della «Dom Pesni/La Maison du Lied» che sancì definitivamente un filo diretto tra la diffusione in Russia e in Francia della produzione vocale di stampo nazionale: non solo musica russa, ma musica popolare quindi in cui saranno coinvolti i maggiori compositori dell'epoca.

L'attività della «Dom Pesni», fondata a Mosca nel 1908 – e poco dopo esportata in Francia – seguì all'inizio le medesime modalità delle *conférences* di Parigi e Bruxelles ma ben presto si trasformò in un'istituzione stabile, con una sede legale e addirittura con un mensile d'informazione omonimo – a partire dal 1/14 febbraio 1910 – con testo bilingue russo /francese.

[18] «Novosti denja», cit.
[19] ALEXANDER TUMANOV, *The Life and Artistry*, cit., p. 149.

Ecco come annunciò Pierre d'Alheim l'attività della «Maison du Lied» nella prima uscita della rivista:[20]

> Une idée, longtemps nourrie en silence, amenée aux confins mêmes de la réalisation et, par la fatalité des choses, qui subordonnent la pensée aux faits, réintégrée dans l'arche sainte, autant dire par le temps qui va, rejetée au néant. […] Il s'agissait d'intéresser à cela le Public, et de l'amener insensiblement à entretenir le feu lui-même, régulièrement et longtemps, en fournissant le bois nécessaire à son entretien. Il s'agissait de faire comprendre à tous que l'œuvre d'art ne se produit réellement que par la collaboration intime et passionnée de l'Artiste créateur, de l'Interprète, et du Public, sans idée de prééminence, de vasselage ou d'ilotisme.

La triade perfetta individuata in artista creatore – interprete – pubblico, attraverso la quale secondo d'Alheim si realizza la vera opera d'arte, si concretizzò nella programmazione stagionale di tre cicli di sei o sette concerti solitamente nel periodo autunno/inverno a Mosca e successivamente replicati a Parigi: come mostra ad esempio, la recensione della «Revue française de musique» a proposito dei *récitals* di Maria Olenina accompagnata al pianoforte da Alfred Cortot:[21]

Le righe scritte da Félix Gaiffe, lette al di là del loro valore puramente informativo, svelano molto più di quello che in realtà dicono: rispetto ai primi anni dell'attività di Pierre e Maria d'Alheim, infatti, la crescita dell'istituzione «Dom Pesni» aveva lasciato che il repertorio si allargasse, che travalicasse la divulgazione esclusiva delle opere di Musorgskij per abbracciare una fetta considerevole della produzione vocale da camera occidentale. Ecco quindi che le *conférences* e i concerti tendono sempre più ad affrontare la "questione Lied" non più da un punto di vista nazionalistico ma di *genere*, dove tratti comuni a diverse prassi compositive vengono raggruppati e riunite sotto un unico emblema. La «Maison du Lied», quindi, superando le particolarità che avevano caratterizzato la prima ricezione della musica russa all'estero, aveva definitivamente trasformato l'elemento nazionale – quello che prima era considerato punto di forza della musica russa, italiana, francese, tedesca — in elemento *popolare*, sostituendo, cioè, la definizione univoca di specificità autoctona con l'internazionalizzazione dei caratteri di un genere, comune a diverse tradizioni nazionali.

[20] PIERRE D'ALHEIM, *Дом песни /La maison du Lied*, in «Dom pesni», n. 1, 1/14 febbraio 1910, p.1.

[21] FELIX GAIFFE, *La musique à Paris. Instantanès de Concerts*, in «Revue française de musique», 8e année, n. 10, 18 Décembre 1910, pp. 308-309.

La "missione", questa volta propriamente educativa e di propagazione *tout court* più di un ideale che della produzione artistica di un solo compositore, si volgeva in maniera focalizzata verso l'aspetto di erudizione non pedante bensì pedagogica, quasi didascalica della musica e dei suoi aspetti performativi, che potesse avvicinare a sé il maggior numero possibile di gente di qualsiasi estrazione sociale. Una musica per tutti, di sicuro meno impegnativa del genere operistico, che abbatteva di molto i costi di produzione e che riusciva a circolare con maggiore efficacia e velocità.

Il progetto popolare della «Maison du Lied» coniava di fatto anche una nuova accezione di ricezione culturale: non più propaganda e diffusione che esibivano l'etichetta del nazionale e del folklorico come peculiarità di una sola identità (quella russa) ma, al contrario, una propaganda che identificava quella stessa identità come concetto sovranazionale, reso compatto, questa volta, dall'elemento di un genere, la "canzone" come comune denominatore tradizionale e sociale dell'arte di ogni realtà nazionale.

Ecco perché accanto alle esibizioni di composizioni vocali da camera di Musorgskij i d'Alheim organizzarono a partire dal 30 novembre 1909 un ciclo di concerti e di analisi del repertorio tedesco tenuti da Oskar von Riesemann e intitolati "Lo sviluppo del Lied tedesco come forma artistica"; mentre qualche tempo dopo fu la volta di Sergej Murat affrontare lo stesso tema nell'ambito della lirica francese.[22]

Questa attività educativa, inoltre, andò ben presto oltre anche le prime aspettative di istituzionalizzazione della formula *conférence-concert*: il primo passo fu quello di aprire le porte della «Dom» a lezioni di canto e a una serie di concorsi (in tutto otto dal 1908 al 1913) che avevano come scopo la *traduzione* del testo – in russo o in altre lingue europee – dei principali lavori vocali da camera e, infine, l'*armonizzazione* di diverse canzoni popolari provenienti dalle più disparate nazioni.

L'idea di istituire una competizione internazionale col fine di tradurre e armonizzare capi saldi della tradizione è a ben vedere molto di più che un semplice passo avanti nel percorso di una istituzione musicale: è se vogliamo un vero e proprio passaggio, che riesce a traghettare le idee cardine sulle quali si basavano le così dette «realtà nazionali» ottocentesche verso nuovi lidi, *nouveau rivages* – per parafrasare lo slogan assunto dal giornale della «Dom» e preso in prestito direttamente da Musorgskij – che, all'alba del Novecento, erano pervasi da una voglia insaziabile di alterità artistica.

[22] ALEXANDER TUMANOV, *The Life and Artistry*, cit., p. 174.

Il testo, la canzone popolare e l'armonizzazione erano stati i pilastri su cui tutta una generazione di musicisti aveva costruito la propria idea di identità nazionale ed estetica: ritornare alle origini della tradizione popolare, alla purezza della lingua che da sola è già musica, significava accentrare caratteri dominanti e dare continuità stilistica a gruppi di compositori uniti in una "scuola".

Al contrario, l'idea della traduzione, ossia del "tradimento del testo originale" per una sua traslazione in idioma straniero e la stessa armonizzazione ad opera di un qualsiasi musicista – anche senza necessariamente legami "di sangue" con la tradizione che interpretava – voleva dire in sostanza, rompere il cordone ombelicale con una mentalità e un'eredità ottocentesca ormai al tramonto. E' il concetto di identità e coscienza nazionale che man mano tende a perdere la sua aurea di "sacralità" e di "purezza". Al nazionalismo si stava man mano sostituendo un'idea di cosmopolitismo artistico, il quale poteva finalmente integrare, disgregare e ricomporre senza mai negarla, la tradizione.

Questa nuova idea dell'arte musicale e della memoria popolare resa accessibile a tutti entusiasmò diversi compositori dell'epoca: essa, infatti dava essenzialmente la possibilità di esperire concretamente l'altro da sé, di riformularlo attraverso nuovi mezzi e di presentarlo come rinnovato. Una grandiosa opportunità che non sfuggì a Maurice Ravel il quale partecipò al quinto concorso indetto dalla «Maison du Lied» per l'anno 1910/1911. Ravel vinse il premio messo in palio di 500 rubli per la sezione delle canzoni popolari francesi, spagnole, italiane e ebree, a pari merito con Alexandre George che si aggiudicò la sezione scozzese e fiamminga e, in fine, Aleksandr Olenin – fratello di Maria – che conquistò il premio per le melodie russe. In una lettera del 3 novembre 1910 Ravel scrisse alla Olenina subito dopo aver ottenuto il riconoscimento:[23]

> Madame,
> By the same mail I am writing to Moscow in order to thank the jury for the pleasant and flattering distinction with which it has honored me.
> In this regard, I wish to express my sentiments of gratitude to you personally. Indeed, thanks to your kindness, it was possible for me to take part in the competition.

Gli arrangiamenti musicali di Maurice Ravel furono stampati insieme a quelli degli altri vincitori in un'antologia dal titolo *Sept chants populaires* pubblicata da Jurgenson nel 1911

[23] Lettera di Maurice Ravel a Maria Olenina d'Alheim, Parigi 3 novembre 1910, cit. in *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, a cura di Arbie Orenstein, New York: Columbia Univ. Press, 1989, p. 120.

e presentati in un *Récital* di gala alla «Salle des Agriculteurs» la sera del 19 dicembre 1910 con Maria Olenina, come di consueto, interprete assoluta.[24]

L'attività dei coniugi d'Alheim continuò in maniera ininterrotta fino alla rivoluzione russa del 1917 quando anche per grossi problemi finanziari e di orientamento politico i due furono costretti all'auto-esilio a Parigi. Nonostante poco dopo sopraggiunse improvvisa la scomparsa dell'amato coniuge Pierre, Maria continuò instancabile la sua missione a Parigi tentando addirittura un revival della «Dom Pesni» in pieno regime sovietico. Il permesso fu naturalmente negato: il suo concetto di cultura per tutti non coincideva evidentemente con quello della "purezza" della cultura proletaria.

Nonostante questo ultimo rifiuto l'arco ultra centenario della vita di Maria Olenina fu sicuramente un faro per l'espansione della musica russa in Occidente, per la conoscenza approfondita di un musicista fondamentale come Musorgskij, ma soprattutto per aver ridato nuova vita a una ricezione sempre più moderna, non più viziata da *clichés* culturali e pregiudizi politici ma animati dal puro amore per la conoscenza. La sua eredità sarà accolta dalle stagioni di musica russa che travolgeranno Parigi nei suoi stessi anni di lavoro e che proprio a partire dal *Boris Godunov* raggiungeranno nuovi e sempre più coinvolgenti *rivages*.

[24] Sept chants populaires| Traduction française de la "Maison du Lied"| Traduction russe de S. Swiridenko| Harmonisations de| Maurice Ravel| Alexandre Georges| Alexandre Olénine| Moscou| P. Jurgenson| Leipzig|. Sull'ultima pagina dello spartito si legge: «Ce Recueil d'Harmonisation a reçu le prix au 5-me Concours de la Maison du Lied (1910). Les «*Sept Chants Populaires* ont été interprétés pour la première fois par M-me Maria Olénine à Paris, le 19 Décembre 1910». Cfr. «Le Temps», 50eme année, n. 18067, 17 décembre 1910, p. 3.

4.3 *Boris Godunov*: «useful from the national point of view» à Paris

Il modello di diffusione culturale conquistato dai coniugi d'Alheim aveva stabilito, come abbiamo visto nel capitolo precedente, un allargamento del bacino d'utenza della musica russa che si era rivolta da un lato a uno strato sociale medio, dall'altro alla partecipazione diretta dei compositori, impegnati nei concorsi internazionali di traduzione e armonizzazione di canti popolari o cicli di Lieder più famosi.

Le *conférences*, inoltre, avevano aperto la strada a una ricezione di tipo "scientifico" attraverso la quale l'esperienza musicale di un repertorio per lo più estraneo coniugava il modo *performativo* con un criterio *educativo* di conoscenza dell'oggetto sonoro. Allo stesso tempo, però, era chiaro che a una tale iniziativa era stato negato qualsiasi sostegno ufficiale da parte del governo russo che non sponsorizzò i d'Alheim né in patria né tantomeno come ambasciatori in Francia della cultura nazionale.

Dalle memorie e dal carteggio di Maria Olenina si intuisce che la reticenza incontrata in Russia nasceva pressoché interamente dal rapporto controverso tra Musorgskij e la sua "patria matrigna", ma la difficoltà di ricezione che il compositore ebbe nel suo paese natale non spiega in maniera esaustiva un fenomeno più ampio, fatto di equilibri culturali e politici che riguardano da vicino la questione dell'esportazione all'estero e in Francia della musica musorgskijana.

La difficoltà, in realtà, aveva a sia che fare con la musica di Musorgskij in quanto tale e sia con il *mezzo* di trasmissione e divulgazione. La domanda fondamentale non riguardava il tipo di musica che si proponeva al pubblico al di fuori dei confini nazionali russi, non era un problema di censura, ma di *strumentalizzazione* dell'occasione ricettiva.

La «Maison du Lied» e i suoi principi avevano pian piano creato un percorso di neutralizzazione della componente nazionale per una dimensione collettiva e sovranazionale del patrimonio sonoro. Questo non negava assolutamente gli aspetti necessari di una caratterizzazione tipica e connotata della musica ma, in un certo senso, ne aveva sublimato i caratteri autoctoni condensando l'insieme di tutte le peculiarità di una sola identità nazionale in un universo musicale che superava la ristrettezza dell'etichetta, ormai anacronistica, di particolarismo ottocentesco.

Questo progresso nell'ambito della storia della ricezione musicale aveva un unico difetto, capace di pregiudicarne il valore nella dimensione temporale contemporanea: i d'Alheim erano benefattori senza il minimo interesse di rendita economica.

Non rispondevano, cioè a nessun "altro" profitto se non quello connaturale all'idea di conoscenza e diffusione del sapere. Quest'aspetto, sul quale torneremo nel corso delle prossime pagine, spiega l'evidenza di un altro approccio *contemporaneo* a quello di Pierre e Maria ma diametralmente opposto nei modi, declinazioni ed effetti.

L'esordio di Sergej Djagilev sulla ribalta delle scene parigine, e soprattutto la fortuna che in meno di un decennio l'impresario russo riuscì a costruirsi, partiva essenzialmente da una considerazione molto simile a quella dei d'Alheim: dalla constatazione banale nella sua semplicità, che Parigi, dopo gli intensi scambi con la Russia nella seconda metà del XIX secolo, a livello politico, economico e letterario era sostanzialmente quasi del tutto estranea ad aspetti culturali russi di ordine musicale o riguardanti l'arte più in generale. Se le premesse erano le stesse e gli intenti quasi sovrapponibili, i mezzi di realizzazione così come quelli di propaganda presero percorsi talmente differenti che le due strade, fatto piuttosto sintomatico, furono destinate a non incrociarsi mai.

Djagilev si rivolse a quel pubblico "coltivato", parte di un'élite culturale abbastanza sensibile e ricettiva che già aspettava e auspicava un arrivo messianico della musica russa. I suoi contatti principali, Djagilev li cercò tra quei salotti borghesi o aristocratici dove dominava la contessa Greffulhe o Gabriel Astruc e i circoli di nobili o benestanti russi emigrati come i Benardakij o Misia Sert che disponevano di un'influenza culturale oltre che economica. Djagilev, al contrario dei d'Alheim, era un uomo *economico*, capace cioè di far fruttare un'idea, di espanderla su ampia scala e di venderla con il massimo dei profitti.

Ecco perché dopo i primi e timidi avvicinamenti al mondo parigino, con l'esposizione di arte russa al *Salon d'Automne* nel 1906 e un anno dopo con i *Cinq concerts historiques russes*,[1] la progressione delle iniziative di Djagilev poté accelerare in un crescendo unico nel suo genere fino alla programmazione di vere e proprie *Saisons* monografiche, dedicate in esclusiva all'arte musicale russa.

Il nodo centrale, inoltre, risiede proprio nel *contenitore* scelto dall'impresario: non arte musicale in generale, ma la summa di tutte le arti per la Parigi dell'epoca, la fortezza

[1] Cfr. Cap. 4.1.

ancora inespugnata, il teatro d'opera. All'interno della cornice operistica che Djagilev sceglie come massima espressione della conquista di un mercato musicale, fino ad allora quasi tabu per i compositori russi, declina il senso della sua iniziativa: nel momento in cui l'opera è scelta come mezzo di comunicazione e diffusione della musica russa in Francia quasi automaticamente la sua missione si trasforma in missione nazionale, diventa in sostanza missione politica. Era proprio nel teatro musicale, infatti, che risiedeva l'essenza della dimensione identitaria: esso aveva raccolto durante tutto l'Ottocento le istanze sociali, politiche, economiche e ideologiche degli stati nazionali manifestandosi prepotentemente come prodotto unico delle differenze di lingua, tradizione e individualità delle realtà europee ed extra-europee. E, non in ultimo, proprio il "dramma" operistico aveva sancito la nascita della tradizione musicale russa come fatto autonomo nella storia della musica del paese, capace di competere finalmente senza alcuna – apparente e oltremodo ostentata – dipendenza dalla tradizione occidentale, e italo-francese in particolare.

Parlare di opera russa sulle scene parigine o su quelle milanesi era, dunque, già di per sé un fatto politico, nel senso di riaffermazione di un'identità nazionale agli occhi di quegli stati che fino ad allora avevano considerato la Russia esclusivamente come terra di confine, fuori da qualsiasi gioco o alleanza in materia di politica estera.

Il cambiamento degli equilibri europei, che videro la Francia in perenne conflitto con l'impero guglielmino, la tensione nell'area dei Balcani e l'inizio dell'imperialismo in area asiatica, avevano di fatto rovesciato l'assetto globale tra i vari stati affidando questa volta alla Russia un ruolo di spicco come interlocutore di riferimento tra est e ovest e come pedina determinante sullo scacchiere internazionale. La dimensione storica ha un suo corrispettivo nel progressivo espandersi della produzione di opere russe tra Ottocento e Novecento in Europa occidentale come via della mediazione diplomatica della presenza russa nella vita culturale francese, italiana, tedesca e inglese.[2]

Alla luce di questa considerazione è più chiara la posizione non univoca del governo russo nei confronti dei d'Alheim e come vedremo di qui a poco nei confronti di Djagilev: in altre parole proprio in questa fase di «apertura» politica all'estero la Russia come stato aveva ancora bisogno di una forma di nazionalismo «chiuso», chiaro e ben distinguibile

[2] Per una trattazione della ricezione della musica russa in Inghilterra si veda GARETH JAMES THOMAS, *The impact of Russian music in England 1893-1929*, Ph. D. thesis, University of Birmingham, disponibile all'indirizzo web http://etheses.bham.ac.uk/260/1/Thomas05PhD_A1a.pdf

come impronta principale di quell'immagine da offrire all'Occidente. Questo nazionalismo, declinato di volta in volta nei diversi ambiti della diplomazia all'estero, trovava nella dimensione operistica il più altro grado di identificazione dell'elemento «russo» come carattere dominante e, di conseguenza, di *dominazione*.

Questo complesso aspetto che viaggia in intersezione tra esigenze di stato e necessità culturali è assorbito e rielaborato nel progetto assolutamente ben calibrato della prima messa in scena fuori dalla Russia del *Boris Godunov* di Musorgskij all'Opèra di Parigi.

Il successo della serie di concerti del *Salon d'Automne*, che avevano presentato anche diversi estratti da opere come *Ruslan i Ljudmila* e lo stesso *Boris*, era riuscito a scardinare le porte parigine lasciando intravedere una possibilità di messa in scena *integrale* di titoli operistici del repertorio russo. L'ambizione di Djagilev, sostenuta da tutto un *entourage* di simpatizzanti, tra cui Michel Calvocoressi che è da subito nominato suo «second-in-command»[3] entrò subito nel vivo delle trattative organizzando un'udienza a San Pietroburgo tra lo zar Nicola II e uno dei due direttori dell'Opèra di Parigi Leimistin Broussan per definire i particolari dell'ingaggio degli artisti così come la richiesta dei decori, costumi e materiali di scena da far pervenire direttamente ai Teatri Imperiali. Nelle sue dettagliate memorie degli eventi intorno alla preparazione della prima parigina di *Boris*, Djagilev ricorda non senza un pizzico di ironia:[4]

> Ich hatte ihm eine Audienz beim Zaren vermittelt, Dieser arme Broussan – früher Operettenbariton in Lyon – hatte gerade hohes Fieber, als er sich nach Zarskoje Selo begab. Außerdem hatte er wirklich kein Glück, denn als er in das Gemach des Herrschers eingelassen wurde, hatte Seine Majestät ihm den Rücken zugekehrt und blickte nachdenklich aus dem Fenster in den Garten hinaus. Broussan wäre beinahe ohnmächtig geworden, wusste nicht, was er in diesen Augenblicken des Wartens, die ihm endlos vorkamen, tun sollte. Plötzlich drehte sich der Zar um und zuckte beim Anblick des Unbekannten zusammen, was Broussan in Angst und Schrecken versetzte. Doch als dem Zaren klar geworden war, mit wem er es zu tun hatte, war er die Liebenswürdigkeit in Person und sagte ihm, er sei glücklich zu erfahren, dass die Opéra für Werke russischer Komponisten Interesse zeige, und dass er ihn seinerseits auf die Opern von Tschaikowsky aufmerksam machen wolle […] Nachdem sie erfahren hatte, dass ich *Boris Godunow* aufführen würde, sagte die Zarin Alexandra Feodorowna zu mir: « Haben Sie nichts Langweiligeres finden können?».

[3] MICHEL DIMITRI CALVOCORESSI, *Music and Ballet*, London, Faber, 1934, p. 177.
[4] SERGEJ DIAGHILEW, *Apologie der Avantgarde*: *Memoiren aus dem Nachlass*, Schott, 2009, p. 22.

L'episodio aneddotico, e forse un po' romanzato nei ricordi di Djagilev, è rivelatore del cambiamento di atteggiamento tra la sprezzante Parigi che fino ad un decennio prima aveva trovato qualsiasi sorta di ostacolo per rallentare il processo di assimilazione dell'opera russa su i suoi palcoscenici – si pensi alla rappresentazione di *La Vie pour le Tsar* nel 1896 – e questa ingenua "sottomissione" di Broussard alla corte di Nicolaj II al quale è addirittura consigliato di trovare qualcosa di meno noioso (!).

Questo senso di superiorità, intesa finalmente come possibilità di gestire direttamente ogni fase della produzione senza dover in qualche modo dipendere dai capricci dei teatri parigini, sarà un motivo ricorrente nelle memorie di Djagilev: la sua direzione delle stagioni russe aveva determinato un'inversione di rotta trasformando quelle che fino ad allora erano state rappresentazioni sporadiche e con modesta risonanza – si pensi anche alla messa in scena de *Le Flibustier* o a quella semi-privata di *Onegin* –[5] in un'impresa stabile, con programmazione a lungo termine e con sovvenzioni provenienti tanto da investitori francesi che dalle stesse casse imperiali russe. Non è un caso che anche mistificando gli eventi storici Djagilev portò come mozione a suo favore per convincere il principale sponsor delle *Saisons* russe – il gran duca Vladimir – affermando che sarebbe stato necessario il massimo splendore nell'allestimento di *Boris*, «da sie die *erste* russische Oper war, die in Paris gegeben wurde».[6]

Non è certo ingenuità quella dell'impresario ben al corrente che altre opere russe avevano già varcato la soglia di Parigi ma è altrettanto chiaro che fosse determinato da lungimiranza e consapevolezza il suo pensare a Boris come la *prima* opera russa a Parigi, cioè la prima rappresentazione integralmente pianificata da un russo affinché «die in das internazionale Repertoire Eingang fand und die Meinung des Auslands über die russische Musik grundlegend veränderte».[7]

Il presupposto di base, cioè quello di cambiare l'opinione straniera sulla musica russa, sposava perfettamente la scelta di un'opera come il *Boris Godunov*: la sua circolazione *indiretta* – cioè attraverso esecuzioni private e in generale tramite la diffusione dello spartito tra la cerchia dei compositori – [8] aveva già entusiasmato critica e musicisti, molti estratti erano già stati eseguiti riscontrando dappertutto successo, Djagilev aveva la

[5] Cfr. Cap. 2.2 e 3.1.
[6] SERGEJ DIAGHILEW, *Apologie der Avantgarde*, cit. p. 21.
[7] *Ibid*.
[8] Si veda in proposito ANDRÉ SCHAEFFNER, *Debussy et la musique russe*, cit., p. 109.

possibilità – in accordo con lo Zar – di affidare il ruolo eponimo a Šaljapin ponendo così un'assicurazione sulla riuscita della serata e, infine, dato non trascurabile, proprio grazie all'ostinazione dei d'Alheim, Musorgskij era diventato parte dell'immaginario comune come *archetipo* dell'essenza russa nella musica e del suo risorgere e trasformarsi nel tempo.

In realtà in una fase ancora progettuale, l'idea di Djagilev era quella di affiancare al modello originario del dramma russo, rappresentato da *Boris*, un lavoro più giovane che mostrasse la continuazione e perpetuazione di alcuni tratti caratteristici: *Sadko* di Rimskij-Korsakov fu la scelta più naturale visto la facilità di scambio con il suo autore e perché l'opera, messa in scena il 16/29 settembre 1906 alla casa del popolo, poteva essere riproposta facilmente all'Opéra senza problemi e costi aggiuntivi di messa in scena e reperimento materiali. Nel gennaio 1907, inoltre, il Conservatoire National de Musique sotto la direzione di Eugène Georges Marty aveva eseguito in forma di concerto la seconda scena dell'opera, accolta con successo e replicata – come scrisse Michel Delines a Rimskij-Korsakov – la settimana seguente.[9]

La primavera del 1907 segnò anche l'inizio di una fitta corrispondenza tra Djagilev e Rimskij-Korsakov: per l'impresario, il supporto del compositore e direttore d'orchestra era indispensabile in vista della pianificazione e programmazione della stagione all'Opéra. Una sollecitudine, quella di Djagilev, che non di rado si trasformava in una vera e propria pressione di altro genere: «The Russians in this production [Sadko] must be – the conductor, the stage-manager, scene-painter, and costumer. This is no trifle – the entire organization is in our hands».[10]

Rimskij-Korsakov era dunque essenziale da un punto di vista puramente organizzativo ma, soprattutto, Djagilev contava sull'aiuto del compositore per risolvere la questione più spinosa che poteva presentarsi: rappresentare *Boris*, certo, ma quale *Boris*?

Se infatti la scelta del titolo da mettere in scena era stata piuttosto spontanea, tanto più che la produzione si *trasferiva* direttamente (artisti completi) dalla Russia a Parigi, non altrettanto semplice e lineare era sbrogliare la scelta della «versione musicale» da portare in Francia. Non di meno lo stesso Djagilev fu immediatamente bersagliato da coloro che gli erano intorno e premevano affinché *Boris* arrivasse alle orecchie dei Parigini nella sua

[9] NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV, *My musical Life*, London, Eulenburg, 1974, pp. 430-431.
[10] Lettera di Djagilev a Rimskij-Korsakov del 11/24 giugno 1907, cit. in *ibid*., p. 437.

forma più autentica. Gli esegeti di *Boris Godunov* in occidente sembravano davvero pullulare e interessarsi alla questione filologica molto più che nella stessa Russia.

Dopo l'uscita della revisione rimskijana nel 1896 per l'editore Bessel l'eco delle reazioni riverberò immediatamente in tutta una serie di pubblicazioni. Pierre e Maria d'Alheim, come abbiamo già osservato, avevano discusso a lungo con compositori e amici russi sull'opportunità di una revisione così radicale della musica di *Boris*. Sarà, inoltre la stessa Olenina a intrattenere una fitta corrispondenza con il musicologo Pavel Lamm quando quest'ultimo incominciò a lavorare alla nuova edizione originale del capolavoro musorgskijano.[11] Ma già alla fine degli anni novanta dell'Ottocento, quando l'idea di una messa in scena parigina era lontana anni luce, la revisione di Rimskij-Korsakov era messa in discussione come ad esempio da Jean Marnold nel suo articolo dal titolo programmatico *M. Rimsky Korsakoff et Boris Godounoff*.[12] Mentre qualche anno più tardi è la penna di Debussy che tendenziosa si scaglia contro i cambiamenti armonici e di tessitura operati sulla musica di Musorgskij a danno della "freschezza" e immediatezza della sua arte. La recensione al concerto di Maria Olenina interprete de *La chambre d'enfants* [Deskaja] è il pretesto che scatena il sarcasmo di Debussy:[13]

> Tous ces petits drames sont notés, j'y insiste, avec une simplicité extrême; il suffit à Moussorgsky d'un accord qui semblerait pauvre à monsieur… (j'ai oublié son nom!) ou d'une modulation tellement instinctive qu'elle paraitrait a monsieur… (c'est le même!) Nous aurons à reparler de Moussorgsky; il a des droits nombreux à notre dévotion.

Non era solo una questione che si dibatteva sulle pagine della carta stampata, l'insistenza più forte arrivava a Djagilev proprio dal suo «second-in-command» Calvocoressi che nello stesso frangente completava la sua monografia dedicata al compositore russo.[14]

L'interesse di Michel Calvocoressi, di origine greca, per la musica russa aveva origini lontane, dai tempi dei suoi studi al conservatorio parigino insieme a Maurice Ravel, un interesse che lo aveva spinto ad imparare la lingua russa e a diventare uno dei massimi promotori in Francia della musica e del nazionalismo di questa nazione.

---

[11] ALEXANDER TUMANOV, *The Life and Artistry*, cit. p. 220, 226.

[12] JEAN MARNOLD, *M. Rimsky Korsakoff et Boris Godounoff*, in «Mercure de France», 19eme année, 1908, pp. 332-336.

[13] CLAUDE DEBUSSY, *La chambre d'enfants, poème et musique de M. Moussorgsky*, in «La Revue Blanche», tome XXIV, Janvier-April 1901, pp. 623-624.

[14] MICHEL DIMITRI CALVOCORESSI, *Moussorgsky*, Paris, Alcan, 1908.

Nei suoi ricordi, inoltre, pubblicati sotto il titolo *Music and Ballet*, Calvoceressi ripercorre le tappe della prima ricezione in Francia di Musorgskij e la discussione accesa allorché Rimskij-Korsakov pubblicò la prima edizione rivista del 1896:[15]

> Rimskij-Korsakov and I had several talks on musical subject. I must confess that once I had the audacity to put my views on Mussorgsky's music against his, and to express my preference for the unrevised Boris Godunof. He was not offended in the least. He merely smiled, shook his head, and said: "You young people in France go picking out Mussorgsky's music just the specks of dirt; and then you put them all on an altar and worship them". He was alluding, I think, not only to the fact that a few people in France had already started a campaign in favour of the genuine Boris, but also to certain particularities of idiom and methods in the music of Debussy and Ravel, which certainly seem to be due to Mussorgsky's influence.

Lo studioso, quasi ossessionato dalla riscoperta del *Boris* "genuino" a partire dal 1905 intratterrà un intenso scambio epistolare con il compositore Balakirev (del quale aveva tradotto una raccolta di romanze)[16] e proprio grazie a quest'ultimo Calvocoressi riuscì ad entrare in contatto con l'editore Bessel e assicurarsi l'opzione per un'edizione francese del *Boris*. «Con lo spartito del 1874 tra le braccia»,[17] come lui stesso scrive, cercò un editore ma nessuno in Francia fu disposto a prendere in considerazione un'operazione editoriale del genere. Nonostante il fallimento di Calvocoressi – *Boris* apparirà in versione francese con copyright Bessel 1908, nella versione rivista da Rimskij-Korsakov e in traduzione francese di Michel Delines e Pierre Laloy – il dato interessante è che effettivamente *Boris Godunov* ebbe una circolazione in Francia, ancor prima dell'esecuzione promossa da Djagilev, nella sua veste *originale*. Una partitura era presente nella biblioteca del Conservatorio e Camille Saint-Saëns, dopo la sua tournée a San Pietroburgo aveva portato in patria un secondo esemplare che aveva condiviso con le persone a lui più vicine: Claude Debussy, Michel Calvocoressi, Robert Godet.[18]

[15] «Since then, all writers, Russian or non-Russian, have acknowledged that France played a leading part in the vindication of Mussorgsky's genius. But for de Brayer, Godet, and the d'Alheim, this vindication might have begun far later. Nobody realized at the time how great a service the d'Alheim were rendering to the musical world at large», in MICHEL DIMITRI CALVOCORESSI, *Music and Ballet*, cit. 151 e 173.

[16] Romances pour 1 voix avec accompagnement de piano| musique de M. Balakirev| traduction française de M. D. Calvocoressi | Moscou | Jurgenson | 1900.

[17] MICHEL DIMITRI CALVOCORESSI, *Music and Ballet*, cit. pp. 153-154.

[18] ANDRÉ SCHAEFFNER, *Debussy*, cit., p. 109.

Alla luce di questa considerazione non può più stupire lo "scandalo" suscitato dalla pubblicazione della revisione rimskijana e ancor più quando fu lo stesso Djagilev a risolversi per una messa in scena estremamente audace dell'opera di Musorgskij.

Come è del tutto prevedibile Calvocoressi sperò fino all'ultimo che Djagilev intendesse portare sulle scene parigine il «genuine Boris», ma le necessità di una produzione non coincidevano necessariamente con il desiderio filologico dei francesi. In primis si trattava di una produzione russa, dove ogni artista, solisti e coro, conoscevano *solo* la versione dell'opera rivista da Rimskij-Korsakov. Naturalmente era impensabile in tempi così stretti che essi potessero imparare da capo parti che erano state modificate profondamente nella tessitura vocale, nell'armonia e nelle modulazioni.

Un altro problema forse ancora più complesso riguardava la possibilità di recuperare il materiale orchestrale e le parti vocali "originali" di Musorgskij. «Diaghilef – scrive Calvocoressi – did not tell me that no full score and parts of the genuine Boris were available even in Russia. Probably he neither knew nor cared»,[19] in realtà come è ovvio la posizione di Djagilev era molto più complessa: egli era al corrente dell'esistenza di un manoscritto olografo negli archivi dei Teatri Imperiali ma allo stesso tempo, seppure non sarebbe stato difficile avere accesso a un documento del genere, un accordo tra Bessel e i Teatri Imperiali (giugno 1874) proibiva l'uscita di qualsiasi copia della partitura senza il permesso dell'editore.[20] Bessel al contempo aveva completamente sostituito nel suo catalogo lo spartito di Musorgskij con quello editato da Rimskij: a questo punto sembra che Djagilev non avesse molta scelta e che la decisione di portare a Parigi la revisione rimskijana fosse condizionata del tutto da contingenze esterne.

Questo è vero in parte, o meglio sarebbe interamente credibile se *Boris* fosse andato in scena all'Opéra nel 1908 in una forma *consona* a quella che normalmente veniva messa in scena nei teatri russi. Ma evidentemente non fu così.

Tornando indietro alle memorie di Rimskij-Korsakov si apprende che nell'estate del 1906 il compositore torna a lavorare sulla musica di Musorgskij:[21]

> The reproaches which I had had occasion to hear more than once for having omitted some pages of Boris Godunov when revising it spurred me to turn once more to that composition and, after

[19] *Ibid*. p. 178.

[20] Cfr. CARYL EMERSON e ROBERT WILLIAM OLDANI, *Modest Musorgsky and Boris Godunov. Myth, Realities, Reconsiderations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 120-121.

[21] NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV, *My musical Life*, cit. p. 421.

> subjecting the omitted portions to revision and orchestration, to prepare them for publication as a supplement to the orchestral score. In this wise I orchestrated Pimyen's story of the Tsar Ivan and Fyodor, the story about "popinka" (parrot), "the chiming clock", the scene of the False Dmitri with Rangoni at the fountain, and False Dmitri's soliloquy after the Polonaise.

Quando la decisione cadde su *Boris Godunov* per l'Opéra di Parigi, Djagilev chiese ancora alcune revisioni soprattutto per allargare il monologo di Boris e di conseguenza l'intera scena dell'incoronazione. In questa nuova forma, con la ri-orchestrazione del 1906 e le aggiunte richieste da Djagilev nel 1907, Bessel pubblicherà lo spartito in nuova edizione con copyright 1908.[22] Ecco quanto scriverà Rimskij-Korsakov nella prefazione a quest'ultima edizione:

> Pour cette édition de *Boris Godunov* j'ai retouché et instrumenté les scènes omises dans l'édition précédente vu la trop grande longueur de l'œuvre, voire: 1) Le récit de Pimen de la vie des tzars. 2) la scène (Boris et le tzarevitch Théodore) de la carte géographique. 3) La scène du perroquet et de Boris avec le tzarevitch Théodore et Chuoïsky. 4) L'épisode de la pendule à carillon. 5) la scène du faux Dimitri et de Rangoni et 6) Le monologue du faux Dimitri.

Di fatto, quindi, Djagilev aveva a disposizione l'edizione 1896, la ri-orchestrazione redatta da Rimskij-Korsakov dieci anni dopo e persino le aggiunte "personali" richieste esplicitamente nella primavera 1907. Nessuna di queste fonti, però, fu utilizzata per intero. Djagilev preferì di gran lunga arrangiare il *suo Boris*, alla *sua* maniera.

Come è possibile leggere nel programma della prima all'Opèra,[23] e come riportato da Emerson e Oldani, l'impresario russo selezionò sette scene dalla revisione di Rimskij, omise completamente la scena alla locanda sul fiume Lituano (quadro 2, atto I), la scena nel boudoir di Marina Mnišek (scena 2, atto II)[24] e, addirittura, riorganizzò le scene in modo del tutto arbitrario secondo lo schema seguente:[25]

[22] CARYL EMERSON e ROBERT WILLIAM OLDANI, *Modest Musorgsky*, cit. pp. 113-114.

[23] THEATRE NATIONAL DE L'OPERA, *Boris Godunow. Opèra en 3 actes et 7 tableaux de Modest Moussorgsky*, Paris, 1908.

[24] Versione Rimskij-Korsakov, Bessel ©1896.

[25] Questo schema riprende parzialmente e amplia quello pubblicato in CARYL EMERSON e ROBERT WILLIAM OLDANI, *Modest Musorgsky*, cit., p. 118.

Tavola 2, Confronto tra le versioni: Musorgskij, Rimskij-Korskov, Djagilev

Boris Godunov Musorgskij, 1874	***Boris Godunov*** Rimskij-Korsakov, revisione 1896	***Boris Godunov*** Parigi, Theatre National de l'Opéra, maggio 1908 (arrangiamento Djagilev)
Prologo	**Prologo**	**Atto I**
Quadro I Muro del monastero Novodevič'i vicino a Mosca	*Quadro I* Muro del monastero Novodevič'i vicino a Mosca	*Quadro I* Muro del monastero Novodevič'i vicino a Mosca
Quadro II Interno del Cremlino a Mosca. Piazza tra le cattedrali dell'Assunzione e dell'Arcangelo	*Quadro II* Interno del Cremlino a Mosca. Piazza tra le cattedrali dell'Assunzione e dell'Arcangelo	*Quadro II* Una cella nel monastero dei miracoli
		Quadro III Interno del Cremlino a Mosca. Piazza tra le cattedrali dell'Assunzione e dell'Arcangelo
Atto I	**Atto I**	
Quadro I Una cella nel monastero dei miracoli	*Quadro I* Una cella nel monastero dei miracoli	
Quadro II Locanda alla frontiera lituana	*Quadro II* Locanda alla frontiera lituana	
Atto II	**Atto II**	**Atto II**
Interno degli appartamenti reali nel Cremlino di Mosca	Interno degli appartamenti reali nel Cremlino di Mosca	*Quadro I* Castello dei Mnišek a Sambor. Giardino. (solo duetto)
		Quadro II Interno degli appartamenti reali nel Cremlino di Mosca
Atto III	**Atto III**	**Atto III**
Quadro I Boudoir di Marina Mnisek nel castello di Sandomir	*Quadro I* Boudoir di Marina Mnisek nel castello di Sandomir	*Quadro I* Una radura nel bosco di Kromy
Quadro II Castello dei Mnišek a Sambor. Giardino	*Quadro II* Castello dei Mnišek a Sambor. Giardino	*Quadro II* Grande sala nel Cremlino di Mosca

Atto IV	**Atto IV**	
Quadro I Grande sala nel Cremlino di Mosca	*Quadro I* Una radura nel bosco di Kromy	
Quadro II Una radura nel bosco di Kromy	*Quadro II* Grande sala nel Cremlino di Mosca	

Seguendo la corrispondenza tra Djagilev e Rimskij-Korsakov e l'argomentazione Emerson-Oldani, l'alterazione compiuta per la prima parigina risponderebbe essenzialmente a un adattamento dell'opera al gusto musicale francese e alla ricerca di una "spettacolarità" brillante che mirasse all'effetto teatrale sugli spettatori:[26]

> Not so much, it would seem, is lost from the omission of the scene in Marina's boudoir, and without it there are still many pages of genius in Boris. Why weaken the impression with this alien element, perhaps not of very highest quality? Concerning the first scene of prologue, my considerations are of an entirely different character, outside the province of music and of a purely theatrical nature. […] After this, and this is most important, an entr'acte of not less than fifteen minutes, for it is necessary to prepare the Coronation scene so that the French will go mad with its grandeur; that means, besides its sets, one must place on stage no fewer than 300 people, and this can delay the spectacle for more than a quarter of an hour.

Naturalmente non è difficile credere alle parole di Djagilev e sostenere l'importanza dell'impatto visivo e spettacolare nell'economia della sua messa in scena.[27] Ma a ben vedere i cambiamenti apportati al dramma di Musorgskij non convergono esclusivamente in una prospettiva del "grandioso": i tagli e la redistribuzione delle scene, e di conseguenza del materiale sonoro, stravolgono completamente la *drammaturgia* dell'opera. Certo, in un primo momento Djagilev pensa a un *rimodellamento* dell'opera,[28] ma deviare la cronologia degli eventi, confondere lo spettatore con un assemblaggio di scene in aperto conflitto temporale e spaziale, va oltre anche la stessa revisione rimskijana.

Guardando da vicino la redistribuzione dei quadri dell'Atto I Djagilev antepone all'incoronazione dello zar (Prologo, quadro II) la scena nella cella del monaco Pimen (Atto

[26] Lettera di Djagilev a Rimskij-Korsakov del 17/30 luglio 1907, cit. in *ibid*., p. 115.

[27] Cfr. CARYL EMERSON e ROBERT WILLIAM OLDANI, *Modest Musorgsky*, cit., p. 123 «Sacrificing from Rimsky's edition only two scenes (the Inn and Marina's Boudoir), the impresario created a version of Boris notable for its directness, brevity, and balance between the two main characters».

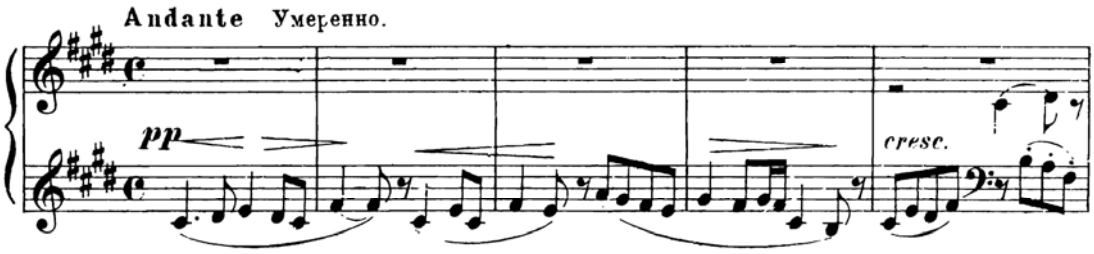
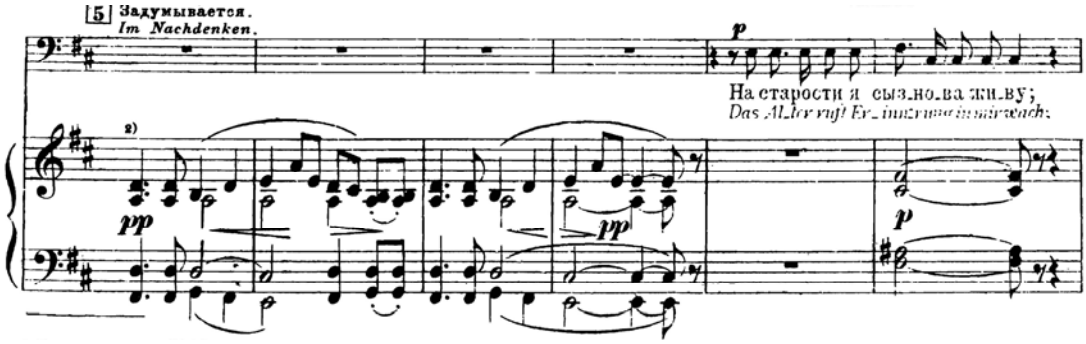
[28] NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV, *My musical Life*, cit., p. 437.

I, quadro I) annullando così l'articolazione drammaturgica di Musorgskij pensata in Prologo e quattro atti e trasformandola in una struttura contratta di soli tre atti e sette scene. Effettivamente a differenza di Puškin che nel suo racconto drammatico dà chiaramente indicazioni di tempo – gli eventi della scena prima risalgono al 1598 «Il palazzo del Cremlino 10 febbraio 1598» mentre la scena quinta si apre con «Notte. Una cella nel monastero dei Miracoli. Anno 1603» – Musorgskij omette nelle didascalie sceniche l'indicazione precisa dell'epoca in cui si svolgono i fatti. Ma il compositore ha certamente uno strumento retorico in più che gioca a suo favore: la narrazione più pregnante che si dipana attraverso un'articolazione temporale complessa di azioni che dal passato tornano sul presente e si ripercuotono sul futuro, Musorgskij l'affida direttamente alla capacità narrativa della musica e della segmentazione dei blocchi drammatici.

L'apertura del Prologo con il popolo vagabondo sulla scena, completamente indifferente a quanto sta per accadere, creava nell'intenzione teatrale del compositore un tutt'uno inscindibile con il quadro successivo dell'incoronazione: costruito con una fissità assoluta il concatenarsi delle due scene formava un blocco drammatico che già di per sé offriva la chiave di lettura dell'intera opera. Nessun effetto di spettacolarità nel senso di celebrazione, Boris sale al trono e il suo popolo l'acclama attraverso un puro atto di coercizione; persino l'inno di gloria «Slava!» è un atto di costrizione degli agenti di polizia sui vagabondi e «from the beginning to the end of the scene, as Moussorgsky wrote it, there is no progression. The whole scene remains at a standstill, as if frozen».[29] Se la scena è quindi bloccata in un tempo indefinito dove è la violenza (sul popolo e nella coscienza di Boris che sale al trono) a determinare l'articolazione drammatica, al contrario è la narrazione musicale che segue una progressione dinamica e di racconto nel racconto: l'esposizione del tema principale esposto dai fagotti nell'introduzione orchestrale all'opera (Es.8) contiene in sé già il materiale che Musorgskij elaborerà per l'apparizione del futuro zar nella scena dell'incoronazione e genererà al contempo la fisionomia del tema legato a Dimitri che comparirà nel primo quadro dell'Atto I nella cella di Pimen. (Es. 9) Il connettivo sonoro che Musorgskij crea a partire da una elemento "primigenio" da cui si dipana la colpa di Boris, la sua incoronazione e il falso Dimitri, determina nell'ascoltatore non solo quel processo uditivo tipico dell'elaborazione leit-motivica – cioè di aver sempre presente alla coscienza situazioni o personaggi che agiscono all'interno dell'opera – ma nel

[29] Igor Gliebov, cit. in M.[ICHEL] D.[IMITRI] CALVOCORESSI, *'Boris Godunov' as Moussorgsky wrote it*, in «The Musical Time», vol. 69/1, n. 1024, giugno 1928, p. 506.

caso specifico del *Boris*, stabilisce i legami drammatico-temporali degli eventi anche quando questi non si susseguono in un ordine di tempo lineare.

Esempio 8 MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, Prologo, Introduzione orchestrale

Esempio 9 MODEST MUSORGSKIJ *Boris Godunov*, Atto I, quadro I, cella di Pimen

L'inversione operata da Djagilev, dunque, neutralizza da un punto di vista drammatico l'unità del prologo inteso come fissazione temporale di un evento di causa-effetto incarnato dal binomio coercizione/potere e rallenta la tragicità della scena interrompendo la connessione diretta tra il popolo e l'incoronazione di Boris, ossia tra l'oppresso e l'oppressore: il potere logorante arrivava dal passato.

Un altro esempio di questo *ritardo* della tensione drammatica che Djagilev opera nel suo ri-assemblaggio delle scene dell'opera si ritrova nel corso del *suo* Atto II. Come risulta dalle memorie di Calvocoressi, già negli incontri preliminari che si svolsero nell'inverno 1908 tra lui, Djagilev e i due direttori dell'Opéra – André Messager e Leimistin Broussan – l'impresario russo dichiarò perentoriamente di voler tagliare la scena della locanda e quella della rivoluzione (atto IV, quadro I della revisione rimskijana), destando così non poche polemiche:[30]

[30] MICHEL DIMITRI CALVOCORESSI, *Music and Ballet*, cit., p. 182.

> I raised my voice in loud protest. If anything must go, I said, let it be the Polish act, which has nothing to do with the main issue of the drama. They all jumped up, and in turn protested: "That would be madness! What about the prima donna, and the first tenor, and the dances, and the love-duets?"

In un certo senso la preoccupazione di non avere un'opera "tradizionale" sulla scena del massimo teatro parigino, cioè un'opera senza duetto tra soprano e tenore e almeno un'aria di quest'ultimi da esibire in palcoscenico, richiamava alla stessa storia del controverso processo compositivo del *Boris Godunov* di Musorgskij. Infatti, per le stesse ragioni dovute a questioni di consuetudini teatrali, il compositore, nel 1872, aggiunse il cosiddetto «Atto polacco» per ottemperare alle obiezioni dei Teatri Imperiali. Ma ancora una volta, Djagilev non fu mosso da uno spirito di restaurazione di un "genuine Boris", anzi, probabilmente anche sotto le pressioni dei due direttori, esasperò la necessità di rispettare una certa prassi operistica estrapolando dal nodo drammatico che Musorgskij tesse intorno al personaggio di Marina e al suo rapporto con Dimitri esclusivamente una e sola «convenzione»: quella del duetto d'amore.

In questo modo, l'impalcatura drammaturgica dell'atto polacco è resa totalmente inefficace da due diversi punti: sulla scena rimangono solo Marina e Dimitri nel giardino del castello a Sambor, senza l'intervento precedente tra Rangoni e Dimitri e senza soprattutto l'antefatto necessario che si svolge nel boudoir di Marina e che ne svela le reali e diaboliche intenzioni. Djagilev, in sostanza, riduce quello che nella concatenazione di Musorgskij era quasi una *parodia* di duetto – dove "forma" e "semantica" si sviluppavano in aperto conflitto – ad un consueto pezzo di bravura, necessario alla scena ma senza alcuna pretesa di contestualizzazione. Avulso dal nodo drammatico che in un lungo arco congiunge nell'originale i rimorsi di Boris nell'atto II fino alla rivoluzione che chiude l'opera, il solo duetto tra Marina e Dimitri cancella totalmente in termini aristotelici una delle due *peripezie* dell'opera: senza intrigo, un altro malvagio, Marina, al pari di Boris nella trasformazione per Parigi perde del tutto la sua connotazione.

Sintomatico in questa direzione è anche lo spostamento del quadro nell'atto II e, soprattutto lontano dalla scena della rivoluzione. Anche in questo caso Djagilev scioglie la tensione e la consequenzialità drammaturgica degli eventi: la "rivoluzione" e l'acclamazione di Dimitri non sono più il risultato degli stratagemmi di Marina Mnišek, ma rimangono uno sfondo, come tutta la compagine corale del resto, alla quale è destinato il

ruolo minore di *grand-spéctacle* – Djagilev aveva previsto più di trecento comparse per accentuare l'effetto visivo sul palco – senza connessione drammatica e di forza agente all'interno dell'opera.

In effetti, come già accennato nelle parole di Calvocoressi, in un primo tempo l'impresario russo era intenzionato ad eliminare del tutto questo quadro dell'atto IV e terminare direttamente con la morte di Boris. Ma in questo caso fu lo stesso giornalista a impuntarsi e a impedire il taglio della scena:[31]

> Since you will not rest content unless you cut out one scene of vital importance, better cut this [la locanda sul fiume lituano] than the revolution scene, the very climax of *Boris Godunof*. They remained obdurate, so I burnt my boats and started shouting (deliberately overdoing the whole thing in the best Russian style, so as to produce the desired effect): "You must not suppress the Revolution scene! You must not! If you dare suppress it, I shall resign and explain why in letters to the whole Press!"

Nonostante il fervore del critico musicale e nonostante in qualche modo fu salvata la scena della rivoluzione, la profondità dei tagli e la distorsione operata sull'assetto drammaturgico non giustificano in assoluto quanto dichiarato preventivamente da Djagilev, cioè di avere agito nell'interesse dell'atto performativo e nella paura che Parigi fosse impreparata all'accoglienza di *Boris Godunov*. In realtà, come abbiamo avuto modo di dimostrare Parigi era tutt'altro che impreparata, anzi l'opera si presentava a un pubblico piuttosto colto, che aveva conosciuto parti di *Boris* nella sua versione originale e che aspettava come un evento epocale la sua messa in scena in un teatro francese.

Di questo orizzonte d'attese che lui stesso aveva contribuito ad accrescere, Djagilev era cosciente e, probabilmente in una sorta di impeto giustificatorio per aver deturpato il capolavoro musorgskijano, pubblicò sul programma di sala dell'Opéra dieci pagine in fac-simile dell'originale manoscritto di Musorgskij. Inoltre, come riporta l'impeccabile cronista Calvocoressi:[32]

> To my surprise and delight Diaghilef, on one of his visits to Paris during the winter, brought with him a number of copies of the 1874 edition and instructed me to distribute them to French critics as I thought fit. The result was that when noticing *Boris Godunof* as performed at the Paris Opéra, a number of critics inveighed severely – and in some cases violently – against Rimsky-Korsakof and clamoured loudly for the genuine text.

[31] *Ibid*., p. 183.
[32] *Ibid*., p. 179.

Un atteggiamento così contraddittorio genera naturalmente più di qualche sospetto: perché mai Djagilev avrebbe da un lato assicurato una circolazione "autentica" di Musorgskij e dall'altro ostacolato e mistificato una sua altrettanto "genuina" rappresentazione?
Una spiegazione plausibile ci viene ancora una volta dal carteggio tra Djagilev e Rimskij-Korsakov quando le fasi di progettazione del Boris a Parigi erano ancora ad uno stadio embrionale. Il 19/2 aprile 1907 Djagilev scrive:[33]

> Don't forget that I have to convince the Grand Duke Vladimir that our undertaking is useful from the National point of view; the Minister of Finance – that it is profitable from the economic point of view; and even the Director of Theatres that it will be of benefit for the Imperial Theatre. And how many others! And how difficult this is!

Evidentemente la questione era così stringente che a stretto giro Rimskij-Korsakov esasperato (!) da tutte le modifiche che venivano chieste per *Boris Godunov* e per il progetto di messa in scena anche della sua *Sadko* risponde perentorio:[34]

> Obviously my moving letters cannot move you from your theatrico-political point of view. The firmness with which you hold on to it deserves a better fate. […] I assure you that I, too, have theatrico-artistic point of view from which it is impossible to dislodge me. Once there are mixed up in this business the nationalism of the Grand Duke Vladimir Aleksandrovich and the calculations of the Minister of Finance, success becomes imperative at all cost. But for me there exists only artistic interest […]

La pressione maggiore, dunque, per Djagilev veniva esattamente da coloro che erano i suoi stessi sponsor. Assicurare la messa in scena di *Boris Godunov* voleva dire accettare il compromesso che l'opera trattava prima di tutto un affare *utile* dal punto di vista nazionale. Il passo successivo per comprendere la dinamica progressiva dei rapporti tra Djagilev, il governo russo e la Francia è quello di comprendere perché una rappresentazione di opera russa poteva essere caricata di tale importanza da diventare un caso "politico".
Dopo l'avvio trionfante dell'alleanza tra Francia e Russia e l'entusiasmo delle rispettive nazioni, l'inizio del XX secolo aveva incominciato a veder vacillare molte delle premesse gloriose che avevano sancito l'*amitié* del 1893. Due episodi in particolare destabilizzavano l'opinione pubblica francese: da un lato i finanziamenti occulti che la Francia aveva elargito per l'alleata che tra il 1904 e il 1906 subiva una profonda crisi politica ed

[33] NIKOLAY RIMSKY-KORSAKOV, *My musical Life*, cit. p. 436.
[34] *Ibid*. p. 438

economica, dall'altro la necessità di mantenere in vita i rapporti così stretti con la Russia che intanto aveva stipulato la famosa *Entente cordiale* con il Regno Unito nella speranza di fare "blocco unico" contro le altre potenze europee.

Dal suo canto la Russia aveva l'impellente necessità di risollevare le sue sorti: la disfatta in Manciuria e la rivoluzione del 1905 avevano minato profondamente l'assetto globale dell'autocrazia russa che necessitava una riabilitazione morale ed economica nei confronti dell'opinione pubblica francese e di quella nazionale.[35]

In questa prospettiva è chiaro che l'«affare nazionalista» in cui Djagilev doveva barcamenarsi riguardava da vicino la possibilità di *ostentare* la sponsorizzazione del governo dello Zar così come la celebrazione e la sua benevolenza in Francia.

Non a caso la prima dell'opera a Parigi andò in scena il 19 maggio 1908 in onore del compleanno dello zar Nikolaj II e alla terza ripetizione, il 24 dello stesso mese, dopo il secondo atto il Gran Duca Vladimir e la Gran Duchessa salirono sul palcoscenico congratulandosi personalmente con la compagnia e in particolare con Djagilev che ricorda:[36]

> Vor der Rückkehr nach Petersburg fragte er [il GranDuca] mich; «Stimmt es, dass du ein Defizit von 200.000 Rubel hast? Sag mir die Wahrheit und ich werde den Zaren bitten, die Kosten zu übernehmen» Ich entgegnete ihm, dass das nicht stimme. Er lächelte und fügte hinzu: « Willst du mir das vielleicht lieber schriftlich mitteilen? » Ich wiederholte erneut, dass davon kein einziges Wort wahr sei. Da kam er auf mich zu und sagte: «Möge dich dies vor allen Intrigen schützen». Und mit einer großen Geste segnete er mich mit dem Zeichen des Kreuzes und küsste mich».

Come vedremo nel corso della successiva stagione russa di Djagilev a Parigi, la benedizione del Gran Duca e quella dello Zar in generale, non tardò a trasformarsi in un vero e proprio "anatema" che nonostante tutto influirà solo parzialmente sull'ascesa dell'impresario russo, il quale man mano troverà l'appoggio "indipendente" di diversi finanziatori e investitori stranieri.

[35] RENÉ GIRAULT , *Sur quelques aspects financiers de l'alliance franco-russe*, cit. p. 68.
[36] SERGEJ DIAGHILEW, *Apologie der Avantgarde*, cit. p. 30.

A questo primo stadio della sua vita parigina Djagilev e l'opera russa non possono sottrarsi dall'essere una sorta di merce di propaganda, confezionata all'occasione per le diverse esigenze diplomatiche. Gli «elegant extracts»[1] confezionati da Djagilev per il pubblico parigino di fatto rispondono esattamente a un orientamento di dissoluzione di qualsiasi conflitto drammatico in nome di singole scene staccate dal loro contesto primario e proposte all'auditorio come decorazione sonora per la rievocazione di un potere (debitamente epurato), di un'autocrazia, quella zarista, tristemente e sanguinosamente al tramonto.

[1] MICHEL DIMITRI CALVOCORESSI, *Music and Ballet*, cit. p. 181.

4.4 La *Saison Russe* allo Châtelet

I *Cinq Concert historiques russes* avevano aperto la strada a una nuova idea di esportazione musicale che, in questa fase embrionale, non risultava ancora ben definita neanche per il suo entusiasta promotore. In effetti, il tratto distintivo che separa Djagilev e questa seconda fase della musica russa in occidente dalla primissima ricezione ottocentesca non è tanto la puntualità dei programmi, disseminati in un crescendo temporale e di contenuto (esposizione retrospettiva – concerti storici – *Boris Godunov* – stagione di opera e balletto), ma il concetto di *progettualità* a lungo termine che è sempre sotteso e ben presente nella prospettiva impresariale delle stagioni russe. Anzi, è proprio l'idea di "impresa" e "impresario" che qui assume una sfumatura determinante: nonostante, di fondo, in un primo momento Djagilev abbia proceduto quasi "per tentativi" – cercando cioè di interpretare gli umori di Parigi – il suo risultato, pianificato e di volta in volta predisposto *ad hoc* per il pubblico pagante, non poteva che essere vincente.

La gradualità con cui la sua stagione russa si apre a Parigi nel Novecento segue di fatto la progressione con cui la stessa capitale sembra ormai essere più indulgente nei confronti delle avanguardie – straniere e autoctone – e, più in generale, quando la programmazione concertistica e teatrale tende a diversificarsi in ottica modernista.

Se, infatti, si da uno sguardo alle tendenze dei primissimi anni del Novecento il cambiamento di rotta apparirà con maggiore pregnanza: incominciava a sciogliersi il rapporto conflittuale con gli esponenti della *jeune école* grazie alla rappresentazione della *Louise* di Charpentier nel gennaio del 1900 o al *Pelléas et Mélisande* di Debussy due anni più tardi, così come anche pregiudizi verso quelle opere delle "vecchia" scuola e, più in generale, verso le influenze provenienti dall'estero. Si pensi, in proposito, che in lasso di tempo ristretto Parigi assistette alla rappresentazione di opere quali *Götterdämmerung* di Wagner nel 1902, alla *Salome* di Strauss nel 1907 per non parlare di un'intera «Saison italienne» nel 1905, che presentò le punte di diamante di Casa Sonzogno: *Adriana Lecouveur*, *Siberia*, *L'amico Fritz*, *Fedora* e *Andrea Chenier* impazzarono sul palcoscenico del Théâtre Sarah Bernhardt.

Un'apertura del genere era impensabile senza l'aiuto di tutta quella rete di mecenatismo e sostegno privato che si era innescata a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento e che aveva cercato di scardinare la tradizionalità dei repertori e delle

istituzioni. In questo modo, Djaghilev si inseriva in un terreno perfettamente coltivato e pronto alla ricezione della novità, anzi, ne era affamato.

L'apertura dei confini nazionali, nel senso di prospettiva critica e programmazione, portava con sé anche il vantaggio di una maggior concorrenza tra teatri e sale da concerto: i maggiori teatri nazionali cercavano di svecchiarsi – si pensi alla nuova direzione di Albert Carré all'Opéra-comique o la rappresentazione di *Samson et Dalila* finalmente data all'Opéra anni dopo la prima di Weimar – mentre prendevano sempre più piede nuove istituzioni private che offrivano un'ampia gamma di rappresentazioni e prime assolute: dal Théâtre Sarah Bernhardt allo Châtelet diretto da Gabriel Astruc fino al Théâtre des Champs Élysées che sempre Astruc inaugura nel 1913. Così, nel nuovo contesto formatosi tra *fin de siècle* e prima decina del Novecento, la possibilità di una vera e propria stagione russa non era impensabile ma, al contrario, *auspicabile*, in quanto chiudeva il cerchio formato dai tre poli principali che occupavano la recente scena parigina: nuovi lavori francesi, musica tedesca e stagione italiana.

Dopo il successo dei *Cinq Concert historiques russes* Djaghilev aveva lasciato Parigi con la promessa di ritornarvi con un'intera stagione operistica. Ma il primo passo, più che ambizioso seppure meno impegnativo rispetto ad un intero cartellone, fu quello di inserire un titolo russo all'interno della produzione dell'Opéra.

La scelta non fu immediata, anzi si potrebbe dire piuttosto sofferta dato che i parametri di una decisione del genere avevano messo in gioco tutto un lavoro di diplomazia e precisione organizzativa che rischiarono di minare anche i rapporti tra Djagilev e i suoi stessi collaboratori. Si trattava di scegliere un'opera rappresentativa, che non rischiasse il fiasco simile a quello che altre opere russe messe in scena precedentemente avevano avuto ma, al contrario, rendesse con evidenza quello spartiacque che Djagilev intendeva segnare tra sé e il passato ottocentesco.

Naturalmente non fu un caso che dopo mille indecisioni la sua scelta – a costo di duri litigi con Rimskij-Korsakov al quale aveva promesso in primo momento di mettere in scena la sua *Sadko* – cadde in fine sul *Boris Godunov* di Musorgskij che, come abbiamo visto nel capitolo precedente,andò in scena all'Opéra nella stagione 1908.

Da buon conoscitore ormai dell'ambiente culturale parigino l'impresario russo aveva ben compreso che *Boris* era già pienamente conosciuto e studiato tra gli intellettuali e i circoli aristocratici francesi e che la stima di cui godeva l'opera sarebbe potuta trasformarsi

facilmente nella stima per l'impresa di colui che finalmente l'aveva portata su un palcoscenico della capitale.[1]

L'urgenza di conquistare in breve tempo il consenso di Parigi si imponeva come condizione necessaria al fine di progettare una vera stagione russa. L'impresa era tanto più importante e stringente se si pensa che accanto all'idea di messe in scena operistiche si affacciava sempre con maggiore forza il progetto di sponsorizzare all'estero la nuova arte che Michail Fokine aveva messo a punto ai Teatri Imperiali russi.

Di fatto, era pressoché impensabile decidere per una programmazione parigina che comprendesse esclusivamente balletti; di certo Djagilev aveva tutta l'intenzione di orientare la ricezione dell'arte russa all'estero verso quella che lui stesso stava plasmando come avanguardia, come arte completa ed esaustiva fatta di visualità, fisicità e musica, ma la lungimiranza di Astruc aveva escluso a priori la possibilità di un cartellone di soli balletti: la riuscita della stagione non poteva prescindere dalla messa in scena di una sapiente mescolanza di opera e ballo che accontentasse e diversificasse il più possibile i gusti dell'utenza. *Boris Godunov* aveva dimostrato con il suo successo del 1908 che l'opera russa aveva trovato finalmente uno squarcio in cui inserirsi nella programmazione dei teatri senza temere alcun fiasco, allo stesso tempo però l'esperienza dei *Cinq Concert historiques russes* in cui si erano esibite con successo le prestazioni del corpo di ballo per *Mlada* su coreografia di Minkus, aveva insegnato che la capitale era pronta anche per un nuovo genere di spettacolo.

Lo spirito intraprendente di Djagilev e quello pratico di Astruc optarono per una stagione mista che comprendesse sia opere che balletti e, inoltre, i rispettivi compiti furono fin da subito messi nero su bianco: Djagilev si assumeva la responsabilità finanziaria dell'operazione mentre ad Astruc competeva quella organizzativa e promozionale dell'evento. La sicurezza di poter agevolmente gestire la questione economica era in certo senso dato acquisito per Djagilev dopo l'esperienza del *Boris*, in quanto sperava di poter contare ancora su Šaljapin e gli artisti dei Teatri Imperiali – che avrebbero volentieri accettato un ingaggio parigino alla fine delle stagioni di Mariinskij e Bol'šoj – e, dettaglio non trascurabile, anche pensava di ottenere in prestito dalla Russia anche una parte dei

[1] Per una ricognizione esaustiva della circolazione del *Boris Godunov* prima della sua rappresentazione ufficiale a Parigi si veda ANDRÉ SCHAEFFNER, *Debussy et ses rapport avec la musique russe*, in *Musique russe*, a cura di Pëtr P. Suvčinskij, vol. I, Paris, 1953, pp. 95-139.

decori per le opere in programma.[2] Il sostegno più importante però, Djagilev sperava di ottenerlo da colui che fin dai suoi esordi aveva considerato come «finanziatore principale» e protettore dell'arte russa all'estero.[3] In effetti, suo era stato il merito di sostenere l'impresa dei concerti del 1905 e ancora, per la messa in scena del *Boris*, aveva intercesso presso lo zar per accordare decori e costumi ai produttori parigini e, non di meno, in questa occasione il gran duca Vladimir Romanov era riuscito ad ottenere la somma considerevole di 100,000 rubli direttamente dalle casse imperiali per finanziare la stagione russa nella capitale francese.[4]

Ma evidentemente non tutto andò come previsto e Djagilev si trovò a dover affrontare due importanti problemi che questa volta riguardavano direttamente la famiglia imperiale. Il primo fu la morte improvvisa del Gran duca Vladimir, la notte del 22 febbraio 1909, proprio quando Djagilev si era recato a Pietroburgo per finalizzare il sussidio dello zar. Di fatto, egli aveva perso un valido alleato alla sua impresa, ma allo stesso tempo era oltremodo sicuro che la famiglia imperiale avrebbe onorato la memoria del Gran duca e concesso ugualmente il pattuito.

Questa volta, però, dovette scontrarsi con le civetterie di una donna molto influente a palazzo e questo pregiudicò definitivamente il buon esito del suo viaggio in patria e i suoi rapporti con la famiglia imperiale.

Matil'da Feliksovna Kšesinskaja, prima ballerina al Mariinskij e allieva di Marius Petipa aveva sempre nutrito per Djagilev una profonda amicizia e grazie ai suoi rapporti personali piuttosto stretti con il Gran duca Vladimir (le cronache la ricordano come la sua amate, ma anche come "fidanzata" dello zar) aveva più volte perorato la causa dell'impresario per questioni di natura finanziaria. Lo strappo tra i due fu inevitabile quando Djagilev non incluse la «prima ballerina assoluta» tra gli interpreti principali ma le relegò un ruolo di secondo ordine:[5]

> During my further discussions with Diaghilev about the projected season and the repertoire I noticed that his attitude towards me was beginning to change completely, in spite of our former

[2] BUCKLE RICHARD, *Diaghilev*, cit. p. 129.

[3] Nelle sue memorie Djagilev scrisse: «Der Großfürst Wladimir Alexandrowitsch hatte eine entscheidende Rolle bei den Geschicken der Kunst unseres Landes gespielt und ohne ihn hätten die russischen Künstler keine einzigen Schritt in Europa getan» in SERGEJ DIAGHILEW, *Apologie der Avantgarde. Memoiren aus dem Nachlass*, Mainz, Schott, 2009, p. 30.

[4] ALEKSANDRE BENOIS, *Reminescences of the Russian Ballet*, London, Putnam, 1941, p. 280.

[5] MATIL'DA FELIKSOVNA KŠESINSKAJA, *Dancing in Petersburg: The Memoirs of Kschessinka*, New York, 1961, p. 111-112.

> friendship. Tackling the question of the distribution of ballets, Diaghilev proposed giving Pavlova *Giselle*, in which she was incomparable and had always won brilliant and deserved success. As for me, he offered me an unimportant role in *Le Pavillon D'Armide*, which would not have allowed me to prove my worth and to be certain of success with the Paris public. In spite of violent arguments in this point, Diaghilev would not give in. O could not accept his invitation to appear in Paris in these terms. I therefore declines to take part in his season. I could not intercede on behalf of a project in which I was no longer taking part. I therefore asked that my requests for a subsidy should not be followed up. All Diaghilev's efforts to obtain that subsidy by other means failed.

Il problema nasceva così increscioso a causa delle numerose pressioni che Djagilev subiva già nelle fasi iniziali di progettazione della *Saison russe*: da un lato vi erano le velleità artistiche di Fokine che considerava la tecnica della Kšesinskaja ormai superata – e alla quale aveva preferito Anna Pavlova, sua acerrima rivale – ma, d'altro canto, era ben chiaro che bisognava difendersi dalle cattive influenze che potevano in un modo o nell'altro arrivare a corte e compromettere la riuscita dell'impresa.

Non è facile stabilire realmente che peso potesse avere avuto questo nuovo «nemico sulle punte» per la reputazione della *Saison russe* presso la corte imperiale – tanto più che Djagilev, per intercessione di Astruc, ricucì i rapporti con la Kšesinskaja offrendole un importante ingaggio per la stagione seguente – ma, quanto meno, ci fu un tentativo di "sabotaggio" se il Gran duca Andrej Vladimirovič, figlio del defunto e futuro *marito* della «prima ballerina», scrisse allo zar Nikolaj II il 18 marzo 1909:[6]

> As was to be expected, your telegram wrought havoc in the whole Diaghilev business, and now in his attempt to save his beastly affair, he is resorting to every subterfuge, from the vilest flatteries to absolute falsehoods. According to information given me, Boris [Gran duca Boris Vladimirovič, fratello di Andrej] who will ne in attendance on you tomorrow, has been got at on behalf of Diaghilev, and sympathizes with his grievances. He therefore means to request you not to restore your patronage, for that the letter no longer desires, but to allow him to continue to use the Hermitage for rehearsals, and to borrow the décor and costumes used in the Mariinsky Theater for the season in Paris. We very much hope that you will not take the bait, which, let me warn you, will be cast very cleverly, nor grant permission for either the use of the Hermitage or the setting. It would only be conniving at a most unsavoury business which sullies the memory of dear Father.

La lettera sortì l'effetto sperato: il Gran duca Boris Vladimirovič non accordò più l'aiuto promesso e Djagilev perse anche la possibilità di utilizzare i decori del Mariinskij e

[6] Lettera cit. in SERGE LIFAR, *Serge Diaghilev*, cit. pp.132-133.

l'Hermitage per le prove. Ma, se da un lato gli intrighi amorosi di palazzo tentavano un attacco diretto e personale all'impresa, dall'altro, anche a livello diplomatico il ruolo della *Saison russe* come esportazione culturale della Russia all'estero non poteva essere taciuto neppure dalla corte imperiale.

In un certo senso, anche le alte sfere dovettero cedere all'evidenza: ormai erano in gioco interessi politici ed economici che sovrastavano gli eventi in sé. Il piano di finanziamento (esplicito o indiretto) che aveva sostenuto Djagilev durante l'esposizione d'arte russa, i *Cinq concerts historiques russes* fino alla messa in scena di *Boris Godunov*, aveva innescato un processo ormai incontrovertibile. Questo fu molto chiaro proprio nel momento in cui Djagilev tornò a Parigi senza alcuna possibilità di finanziare la stagione e prontamente, una parte della somma necessaria, fu anticipata dall'immancabile Élisabeth Greffulhe e dalla nuova mecenate e amica Misia Sert, già determinante in occasione del *Boris* e futura consigliera per ogni decisione riguardante i *Ballets Russes*.[7] Non solo, lo stesso Astruc aveva preso di petto la situazione e cercato di trovare un rimedio affinché il sogno della *Saison* non sfumasse del tutto:[8]

> Si vos danseurs sont ce que vous dites, si vous amenez ici artistes, décors et costumes, je fais mon affaire de la location du Châtelet, de l'organisation et de la propagande. Un capital de garantie d'une centaine de mille francs suffira. Le lendemain, le contrat était signé et peu après je commençais la tournée des mécènes. Isaac de Camondo, Andreé Bénac, Henry Deutsch de la Meurthe, Herni de Rothschild, Basil Zaharof, Arthur Raffalovitch, premiers souscripteurs de mon syndacat [la «Société musicale»], furent les bons semeurs de cette graine d'où dévaient germer vingt années de moissons magnifique

La lista dei finanziatori che Astruc cita nelle sue memorie, che potrebbe essere allungata anche con il nome di Otto Kahn, svela un aspetto interessante della vicenda: la maggior parte di loro, come lo stesso Astruc del resto, era di origine ebrea – una scelta singolare quella di finanziare Djagilev data la notorietà del regime anti-semita di Nicolaj II – altri, invece, come Arthur Raffalovich, direttore della camera di commercio russa a Parigi e André Bénac, direttore della Banca di Parigi e dei Paesi Bassi, avevano avuto un ruolo

[7] In proposito Sergej Grigoriev, fedele collaboratore di Djagilev scrive: «It appear he had been able to do what he wanted. His great friends Madame Edwards (afterward Madame Sert) and the Comtesse Greffulhe had given him all the help they could, and their efforts had been successful. They had formed a committee of influential and wealthy people, under whose auspices Diaghilev had been able to announce his season», cit. in ARTHUR GOLD e ROBERT FIZDALE, *The life of Misia Sert*, London, Macmillan, 1980, p. 134.

[8] GABRIEL ASTRUC, *Le Pavillon des Fantômes, Souvenirs*, Paris, Mémoire du livre, 2003, p.464-465.

chiave nella concessione così discussa del prestito finanziario alla Russia dopo la rivoluzione del 1905.[9] La sensazione, dunque, è che al di là delle contingenze la *Saison russe* fosse diventata un vero e proprio caso diplomatico. Da un lato la corte imperiale, la politica espansionistica russa, i nuovi assetti europei, dall'altro una sorta di contrappeso – in questo caso rappresentato dalla compagine ebrea e da coloro che avevano elargito "fondi neri" alla Russia – che in modo più o meno esplicito dovevano necessariamente controllare la polveriera politica dell'est che rischiava di esplodere da un momento all'altro.[10]

Il controllo economico e, come vedremo in seguito, anche quello mass-mediatico, l'introduzione dell'arte russa in Europa occidentale voleva dire controllare l'opinione pubblica e tenere sotto scacco persino eventuali asperità della politica zarista. Non è difficile intuire la problematicità della situazione, da un punto di vista di identità e questioni razziali, se si pensa al clima culturale francese dopo l'*Affaire Dreyfus*, e quali conseguenze, in vista della riaffermazione dell'Alleanza con lo zar, avrebbe potuto avere un rafforzamento di idee antisemite provenienti dalla corte russa; tanto più che per alcuni estremisti cattolici, come il critico d'arte Maurice Denis, la filiazione tra Djagilev e i suoi finanziatori era piuttosto ingombrante «Saison russe: ballets juifs» scrive il critico sul suo diario del 1910.[11]

D'altro canto, gli stessi banchieri che si erano impegnati nei prestiti all'alleata così come i vari produttori di petrolio, oro, armi e beni di vario genere (Otto Kahn, Isaac de Camondo, Basil Zakharov) avevano di fatto investito su un'*operazione politica*, sulla solidità della diplomazia estera della Francia anche (o soprattutto) nei suoi rapporti con quella che si profilava sullo scenario internazionale come una tra le più grandi potenze.

Finanziare Djagilev in sostanza, significava salvare un'immagine, accuratamente costruita e ancora da rafforzare e allo stesso tempo tenere a bada lo zar e la sua politica di autocrazia e colonialismo nonché i nuovi rapporti che egli stava progressivamente e riallacciando con la Germania.

---

[9] LYNN GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 278.

[10] Si legga in proposito: RENÉ GIRAULT , *Sur quelques aspects financiers de l'alliance franco-russe*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», vol. 8, n. 1, 1961, pp. 67-77 e OLGA CRISP, *The russian Liberals and the 1906 Anglo-French Loan to Russia*, in «The Slavonic and East European Review», vol. 39, n. 93, 1961, pp.497-511.

[11] La stessa opinione pubblica non mancò di sottolineare i legami tra i magnati di origine ebrea e l'organizzazione della Saison. Ad esempio Paul Morand nel suo necrologio per Léon Bakst scrive sul «The Deal» di Chicago: «great Israelite audiences that established the succes of the Russian Ballet». Cit. in LYNN GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes*, cit., p. 284.

Un particolare, questo, che non sfuggì di certo alla corte imperiale che contemporaneamente attuò una propria strategia diplomatica a riguardo. L'incidente causato dai vezzi della Kšesinskaja e la situazione non proprio rosea delle casse dello zar avevano fatto sì che si tagliassero i ponti con Djagilev e la sua ricerca estenuante di finanziamenti. Una scelta drastica che fu confermata dall'assistente del direttore dell'Opéra in una lettera inviata a Misa Sert, quando le speranze di realizzazione di una stagione russa sembravano molto flebili e anche gli stessi rapporti tra Djagilev e Astruc rischiavano di incrinarsi rischiosamente. Il 27 giugno 1909 Pierre-Barthélemy Gheusi scrive:[12]

> Oh…My dear friend!... what I learned then, with no room for doubt, makes it absolutely impossible for me to join forces with this ostentatious, conscienceless man [Sergej Djagilev]. And I hasten to write you so that our dear Sert, so loyal and so proud, will be warned. Benois is a perfect gentleman as a well as a great artist But the other!!! Messager and Carré (who know a good deal) have also enlightened me. In short, I must not, I cannot be associated in any way with Monsieur S de D. I'll give you more details when you return.
> There will be no *official* Russian season in Paris next year. That is the *formal* wish of the Russian court and the Grand Dukes. Therefore I shall evade, with the greatest courtesy, or rather delay as long as possible, the offers in question. I myself am with Sert, with all my heart – with you-. But my strict duty is to advise you, both of you, not to get mixed up with certain others. Is that clear?

La posizione ufficiale dello zar a questo punto era molto chiara: non c'era nessun coinvolgimento del governo nell'impresa di Djagilev e la sua stagione era per così dire *non autorizzata*, anzi vi era come un ammonimento tacito a non lasciarsi coinvolgere in tale faccenda.

Le cose, però, cambiarono rapidamente: Djagilev fu costantemente *monitorato* da Nikolaj II come mina vagante per i rapporti diplomatici tra Francia e Russia e quindi, la posizione ufficiale della corte nei confronti della *Saison russe* cambiò repentinamente, o meglio si mitigò, quando fu chiaro che Djagilev, in fondo, non aveva bisogno di alcun appoggio *formale* ma che, del tutto *ufficiosamente*, era sostenuto da tutta una rete di contatti e finanziatori occulti che avevano ad ogni costo reso finalmente possibile il suo «sogno».

Nell'aprile 1909, in una lettera all'impresario russo, Astruc scrive di aver avuto notizia che un "gentiluomo" rivolgendosi al direttore de «Le Temps» aveva chiesto di inserire una

[12] Lettera cit. in ARTHUR GOLD e ROBERT FIZDALE, *The life of Misia Sert*, cit. p. 137-138.

nota dell'ambasciata russa sull'imminente debutto della *Saison russe*. Ecco quanto apparve sulle colonne del quotidiano:[13]

> Nous avons parlé des intéressantes représentations russes qui auront lieu prochainement au Châtelet. A ce propos, on nous écrit de Saint-Pétersbourg que cette saison russe avait été décidée des l'an dernier à la suite des belles représentations de *Boris Godounof*, à l'Opéra, sous le patronage de grand-duc et de la grande-duchesse Wladimir. Les principaux artistes devaient revenir de même que le fameux corps de ballet de la cour. Malheureusement, la mort du grand-duc Wladimir a modifié ces projets et la grande-duchesse, toute à sa douleur, a, quant présent du mois, abandonné cette idée.
>
> Par suite, les principales étoiles du ballet, la Kschesinska en tète, ont renoncé à venir se faire applaudir cette année.
>
> Les représentations du Châtelet, bien que comprenant des artistes de la cour réunis à des éléments Etrangers et malgré l'intérêt qu'elles susciteront certainement, n'auront pas le caractère officiel; les costumes, les décors, la musique même des ballets spéciaux de la cour ne pouvant être utilisés qu'avec l'autorisation du ministère de la maison impériale et à condition que tout le corps de ballet y prenne part.

La dichiarazione al giornale suonava come un chiaro stratagemma per un salvataggio in extremis: da un lato, infatti, ribadiva l'intenzione della corte a non ufficializzare l'evento tramite una serie di vere e proprie *excusationes non petitae* (come quella sulla non partecipazione volontaria della Kšesinskaja all'evento!) ma allo stesso tempo, manteneva comunque un ruolo istituzionale forte che addirittura si arrogava il diritto dell'ideazione della stagione – nata sotto il patrocinio del Gran duca Vladimir – e persino la possibilità o meno di concedere l'autorizzazione all'uso di materiali e della musica dei balletti.

In altre parole, lo zar si arrogava la *proprietà artistica* della stagione e la disconosceva come figlia illegittima, ma per evidenti ragioni diplomatiche, non poté fare a meno di omaggiarla alla sua prima assoluta inviando in rappresentanza la sera del debutto l'ambasciatore russo a Parigi Aleksandr Nelidov e il suo consigliere Anatolj Nekludov e altri esponenti del corpo diplomatico.[14]

Era questo il modo, in sostanza, un gioco di poteri con cui lo zar intendeva trattare una situazione molto delicata, andata al di là delle normali aspettative di una stagione teatrale e che si stava prefigurando come una sorta di vero e proprio monopolio culturale. Un

[13] «Le Temps», 49eme année, n. 17466, 22 Avril 1909, p. 3.

[14] Per una lista completa di coloro che parteciparono alla prima serata di gala si veda RAUL BRÉVANNES, *Le Gala russe*, in «Le Figaro», 55^{e} année, n. 139, 19 Mai 1909, p.4.

monopolio difficile da arginare soprattutto se, come già si era intravisto in precedenza, per la mentalità di affarista di Astruc voleva dire esclusiva commerciale e mediatica.

In effetti, una volta appianati i problemi economici con la garanzia di 100.000 franchi messi insieme grazie ai vari finanziatori, Astruc mosse la sua macchina organizzativa che coinvolse in primo luogo gli organi di stampa a ogni livello: dagli articoli apparsi su «Le Figaro» a firma di Robert Brussel fino agli studi monografici editi sempre in questo stesso arco di tempo.[15] Il merito "commerciale" di Astruc nella promozione degli eventi risiedeva proprio nella sua capacità di monopolizzare l'attenzione e di formare un gusto, una moda che plasmasse nel senso vero della parola il pubblico.

Ecco perché in un lasso di tempo di pochi mesi furono commissionati alla rete di giornalisti facente capo a Brussel articoli con una media impressionante: dai piccoli ritratti degli artisti fino alle recensioni vere e proprie degli spettacoli, le pagine del quotidiano martellarono letteralmente i lettori con ogni genere di informazione riguardante la *Saison russe*. Fino a quando espressioni del genere entrarono a far parte del vocabolario comune del pubblico francese, ancor prima che esso riuscisse ad udire una sola nota di questi ormai celebri *ballets*:[16]

> Une saison russe! Que de souvenirs le seul énoncé de ce titre n'éveille-t-il pas dans l'âme des amateurs de musique!
>
> Quelle soirée, quelle salle, quelle assistance! Aurai-je jamais assez d'épithètes pour dépeindre un tel spectacle, depuis le brouhaha haletant des automobiles en files interminables, jusqu'à l'éclat miroitant des diamant qui scintillent encore tout là–haut, aux derniers rangs de l'amphithéâtre?
>
> Un coup d'œil encore: un pas rectifié, un trait de flute assuré, un jeu de lumière réglé, un velours assujetti au rebord d'une loge et demain, Paris verra, comme par l'effet d'un miracle, un des plus beaux spectacle qui lui aient été jamais offerts.

Questo atteggiamento di Astruc, in fondo, è comprensibile se si pensa al rischio che stava correndo: una stagione nata non proprio sotto ottimi auspici e con problemi diplomatici

[15] Si veda in proposito gli scritti di Michel Dimitri Calvocoressi: *La musique russe*, in «Le Correspondant», 10 Mai 1907, pp. 462-488 e *L'Avenir de la musique russe*, cit. o ancora di Louis Laloy, *La musique russe*, in «La Grand revue», 10 Juin 1908, pp. 597–606 e *La musique. La saison russe. La flute enchantée*, in «La grande revue», 10 Juin 1909, pp. 607-610.

[16] G.[ASTON] DAVENAY, *Une «Saison Russe»*, 55e année, n. 112, 22 Avril 1909, p. 1; RAOUL BREVANNES, *La Saison russe au Châtelet*, in «Le Figaro», 55e année, n. 138, 18 Mai 1909, p.1 ; RAUL BREVANNES, *Le Gala russe*, cit.

non indifferenti aveva bisogno di un'attenzione spasmodica per il particolare che creasse l'*illusione* dell'eccezionalità dell'evento. Certo, in sé l'impresa di Djagilev era fuori dalla norma, ma nelle mani di Astruc si trasformò nell'evento, nel meraviglioso.

Un'idea della perfezione raggiunta nell'atto organizzativo si ritrova nelle sue memorie, quando egli stesso racconta la messa a punto della sala dello Châtelet per la prima:[17]

> J'avais pour principe de soigner mes salles de générale comme de véritable mises en scène. En mai 1909, le soir de la révélation du Ballet russe, j'offris aux plus belles artistes de Paris un fauteuil de balcon de premier rang Sur 52 invitées, 52 avaient répondu oui. J'établis dans le lacement une alternance rigoureuse entre les blondes et les brunes et comme tout le monde était arrivé à l'heure exacte, quand le régisseur frappa les trois coups, un sourire de satisfaction éclaira tous ce jolis visages et la salle éclata en applaudissements.

L'immagine dell'imbonitore Astruc che un tocco di magia dirige l'estetica della sua sala per renderla il più *agréable* possibile per l'uditorio, dà una dimensione fedele dell'influenza sociale di quest'uomo nel creare pura *spettacolarità*. Ma evidentemente, neanche il tocco di Astruc riuscì a salvare questa prima stagione di Djagilev e se a livello mediatico e di ricezione il successo fu eclatante, da un punto di vista economico si rivelò uno sfacelo. Il totale delle spese ammontava a circa 600.000 franchi di cui solo 500.000 erano stati ripagati dagli incassi. Un aiuto venne da Raoul Gunsbourg, allora direttore dell'Opéra di Monte Carlo che comprò l'intero stock di materiali di scena per una somma di 20.000 franchi. Ma il debito nei confronti di Astruc restava comunque ingente e man mano i rapporti tra i due degenerarono rovinosamente.[18] Anche questa circostanza, inoltre, rivelò con particolare pregnanza l'onnipresenza della corte imperiale in tutte le questioni che riguardarono Djagilev e la stagione russa.

Dovrebbe infatti sorprendere, o non più di tanto alla luce degli ultimi sviluppi, che il ruolo di spionaggio ai danni dell'impresario russo fosse toccato proprio a Gabriel Astruc, che compilò un dettagliato «Rapport Confidententiel»[19] sulla gestione economica di Djagilev che, attraverso il barone Vladimir Freedericksz, sarebbe arrivato direttamente nelle mani dello zar. Certo, questo per Astruc era una sorta di assicurazione finanziaria dato l'ammontare del debito ma, allo stesso tempo, il suo ricatto dimostrava forse

[17] GABRIEL ASTRUC, *Le Pavillon des Fantômes*, cit. p. 355.
[18] BUCKLE RICHARD, *Diaghilev*, cit. pp.152-153.
[19] *Rapport Confidentiel sur la SAISON RUSSE organisée à Paris au Théâtre Municipal du Châtelet en Mai-Juin 1909 par le soins de MM. Segre de Diaghilew et Gabriel Astruc*, Parigi, Archivi Nazionali.

un'impazienza che superava il momento: il successo artistico dei *Ballets* stavano proiettando Djagilev in una dimensione di autonomia.

In sostanza, di lì a poco non avrebbe più avuto bisogno né di Astruc né di un consenso ufficiale dell'impero. Questa intuizione, supportata poco dopo dai fatti – un mese più tardi, infatti, Djagilev segnò un contratto di 100.000 franchi con l'Opéra di Parigi grazie al quale poté estinguere definitivamente il suo debito – finì per rabbonire Astruc che scese a compromessi e si assicurò comunque la cura dell'aspetto amministrativo e promozionale della stagione seguente con una provvigione del 5%.[20]

Ma non placò il risentimento della corte imperiale che, avendo chiaramente perso ogni possibilità di influenzare l'andamento del monopolio culturale russo – e soprattutto il suo mescolarsi ormai agli stimoli occidentali – nella primavera del 1910 ripudiò completamente Djagilev: «the Tsar was persuaded to command all Russian embassies to refuse any support to the Diaghileff enterprise».[21]
I rapporti di sudditanza economica e i relativi condizionamenti tra Djagilev e la corte imperiali erano definitivamente terminati.

Il dato evidente del bilancio di questa prima stagione allo Châtelet fu, al di là dei problemi di budget e di guadagno, la conquista di un consenso popolare e la prospettiva di lasciare perdurare nel tempo questo successo.

Il contratto firmato con l'Opéra, il primo teatro di Parigi, era di per sé un segno evidente per Djagilev che la sua impresa marciava nella giusta direzione. Inoltre, anche fuori dalla capitale francese cominciavano ad arrivare: Monte Carlo, Londra e New York erano le tappe future dei *Ballets Russes*.

Non solo, l'impresa più significativa della stagione allo Châtelet era stata quella di forgiare un certo tipo di indirizzo estetico – e allo stesso tempo di assorbirne quello corrente – di aprire, cioè le porte a una moda che alla fine fece capitolare Parigi permettendo a Djagilev di ottenere un contratto all'*Opéra* addirittura *senza opera*.

Il problema del repertorio in questa fase rappresenta un aspetto cruciale della ricezione e al contempo dimostra in modo graduale l'orientamento dell'arte russa in occidente così come anche quella degli stessi artisti in Russia. Il programma per la stagione 1909 aveva proposto quattro opere – *Knjaz' Igor*, *Pskovitjanka* (ribattezzata per l'occasione *Ivan le*

[20] BUCKLE RICHARD, *Diaghilev*, cit., p. 156.
[21] PETER LIEVEN, *The Birth of Ballets-Russes*, London, 1936, p. 116.

Terrible), *Russlan i Ljudmila* e *Judif'* di Aleksander Serov – e quattro balletti *Le Pavillon d'Armide*, *Le Festin*, *Le Sylphides* e *Cléopâtre* dei quali nessuno rappresentava una prima assoluta. Sicuramente si trattava di lavori mai visti sui palcoscenici francesi ma in concreto il cartellone presentato non era altro, come notarono i suoi stessi collaboratori, una grande "salade russe", una giustapposizione di pezzi eterogenei senza un apparente indirizzo estetico.[22]

In un primo momento, anzi, le intenzioni di Djagilev erano addirittura quelle di riprendere la messa in scena di *Boris*, ascoltata dal pubblico parigino solo un anno prima, idea che sfumò quando fu chiaro che i decori e i costumi non sarebbero potuti essere più affittati o presi in prestito dai Teatri Imperiali. Per contro, le difficoltà finanziarie avevano obbligato a tagli drastici delle spese, così che le opere in programma non poterono andare in scena in forma integrale, bensì in forma ridotta, un atto per serata, ad esclusione di *Ivan le Terrible* che sostituì *Boris* come opera di punta della stagione.

Naturalmente la "disgregazione" delle opere non rispondeva solo a questioni di natura pratica ma in generale all'idea di spettacolo che Djagilev aveva in mente. In un certo senso, questa *Saison* doveva rappresentare una sorta di «biglietto da visita» per il gruppo facente capo all'ex «Mir Isskustva», una presentazione di idee estetiche e tendenze. Seguendo questa prospettiva la rappresentazione seppur integrale di un solo lavoro non avrebbe restituito l'idea principale del «gruppo», mentre, al contrario, la parzialità seppur pregiudicante era essa stessa specchio di un'azione collettiva; fotografava, cioè, la realtà, lasciandosi "saggiare" dal pubblico nelle sue piccole e diversificate dosi esemplificative.

Questo modo di interpretare lo spazio artistico è chiaro soprattutto nella scelta dei balletti: se si esclude *Le Pavillon d'Armide* composto da Nikolaj Čerepnin con musiche originali, a livello musicale il resto dei lavori si presentarono davvero come *pot-pourri* di dubbio interesse. *Le Festin* non era altro che un *divertissement* in cui Fokine aveva coreografato diverse danze celebri russe come *Gopak* tratto da *Soročinskaja Jarmarka* di Musorgskij, *Trepak* da *Ščelkunčik* di Čajkovskij o ancora *Mazurka* e *Lezginka* da *Ruslan i Ljudmila* di Glinka. Una sorte peggiore era toccata a *Les Sylphides* (che in principio aveva il titolo di *Chopiniana*) in cui Glazunov, Stravinskij e Tanejev avevano orchestrato vari pezzi di Chopin. Infine il caso *Cléopâtre*, tratto da *Une nuit d'Egypte* di Fokine e che in principio avrebbe avuto musiche originali di Anton Arenskij, ma che Djagilev fece

[22] L'espressione è di Valter Nuvel, riportata in SERGE GRIGORIEV, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Constable, London, 1953, p. 19.

modificare aggiungendo pezzi preesistenti di Glinka, Musorgskij, Glazunov, Rimskij-Korsakov, Čerepnin.

Questo panorama del repertorio andato in scena per la sensazionale *Saison russe* lascia sorgere in modo piuttosto immediato due importanti questioni: una riguarda il posto dell'Opera, intesa come genere, in un'estetica dell'ecclettismo portata avanti dal «Mir Isskustva» e di conseguenza, scendendo più a fondo, se questo eclettismo o in generale l'idea di arte d'inizio secolo non abbia fatto nascere una sorta di «paradosso dell'avanguardia». Una risposta al nuovo concetto di *stage-work* coniato dal circolo di Djagilev ci viene da una riflessione sul teatro di Aleksandr Benua/Benois:[23]

> Ballet is perhaps the most eloquent of all spectacles in as much a sit allows two of the supreme conductors of thought – music and gesture – to display all their fullness and depth, without imposing words on them; words which always put fetters on thought, bringing it down from heaven to earth-. Ballet possesses that sense of liturgical ritual of which we have lately dreamt so intensely.

La nuova ricerca del significato di "teatralità" è dunque un chiaro e netto capovolgimento del «Mogučaja kučka». Il gesto si dovrà sostituire alla parola, quella parola che rendeva sacre le opere di Dargomiskij, Musorgskij e aveva infuso le riflessioni sul dramma per musica di Cui. Basta confrontare la teoria di Benois con il manifesto della *nuovelle école* che Cui in *La musique en Russie* raccontò al mondo occidentale:[24]

> Le texte ne sert pas exclusivement à faciliter l'émission de la voix, car si telle était sa destination, il suffirait d'en prendre un au hasard et de l'accoler à une musique quelconque. Puisque les textes varient, puisque chacun d'eux a un sens particulier, il est de toute nécessité que la partie musicale y soit intelligemment appropriée. Chaque phrase de texte doit avoir son équivalent dans une correcte déclamation musicale C'est du sens du texte que doit sortir la phrase musicale, les sons étant destinés à compléter l'effet de la parole. Le sentiment psychique peut souvent être exprimé en musique avec plus de profondeur et de puissance qu'il ne pourrait jamais l'être au moyen des mots.

Dunque, sciogliere le catene delle parole voleva dire di fatto annullare il concetto di teatralità nell'opera lirica e reinventare un nuovo tipo di arte che lasciava approdare la Russia a un nuovo tipo di arte drammatica.

---

[23] ALEKSANDR BENUA, *Beseda o balete*, in *Teatr. Kniga o novom teatre*, St. Petersburg, 1908, cit. in SJENG SCHEIJEN, *Djagilev*, cit., p. 170.

[24] CÉSAR CUI, *La musique en Russie*, Paris, Fischbacher, 1880, p. 74-75.

Non solo, scardinare il rapporto simbiotico che la *nouvelle école* aveva stabilito tra poesia e musica adottando molto spesso come testo mostri sacri della letteratura, significava raggiungere il cuore della definizione di arte rappresentativa e trasformarla così in *arte performativa*. Se l'opera russa dell'Ottocento aveva foggiato la propria teoria dell'arte su concetto di realismo, la nuovissima frontiera del «Mir Isskustva» prendeva a modello un naturalismo reso artificiale dall'esagerazione di caratteri dominanti: il grottesco per esaltare l'effetto scenico. Allora il "dramma" diventa un'arte di effetti puramente visuali e di sostanza corporea insita nell'atto della danza. La stessa idea lanciata un po' oltre verso la pura teorizzazione fu espressa dal critico teatrale Aleksander Bakshy che ripercorrendo le tappe del teatro moderno russo congiunge l'arte di Fokine e Benois a quella del dramma di Nikolaj Evreinov, Mejerchol'd e il teatro contemporaneo:[25]

> The word plays a subordinate part in the theatre. We hear more by eyes than bye ears. Ergo – literature must not dominate the stage bat must play second-fiddle to the independent art of the theatre. […] I have yet to make a passing reference to the effect which the ideas, evolved on the dramatic stage, produced on the Russian ballet and opera. The performances of the Russian dancers were not an isolated phenomenon free from connection with of the theatrical life of the country. On the contrary, they were only a ramification of the tree planted and nurtured on the dramatic stage.

La stagione del 1909 era quindi un primissimo tentativo di messa in pratica di un'estetica *anti-operistica* tradizionale ma che, come abbiamo visto per una questione puramente economica e di immagine, non poté fare a meno di mettere in scena alcuni titoli di repertorio. In questo Djagilev era certo meno radicale di Fokine o Benua dato che doveva assicurare una riuscita alla prima impresa estera che non poteva ancora permettersi una stagione fuori dai normali schemi produttivi dei teatri parigini. Infatti, l'inserimento di un'intera produzione operistica ed estratti da altri tre titoli assicurava innanzitutto la presenza sulla scena di personaggi come Šaljapin, il soprano Félia Litvinne e Lidia Lipkovska che erano una garanzia per il pubblico e non di meno, creavano una certa continuità con le programmazioni delle stagioni precedenti organizzate da Djagilev (*Ruslan i Ludmjla* e *Knjaz' Igor* erano già stati ascoltati durante i *Cinq concerts historiques*), facendo in modo cioè che l'opera russa cominciasse a circolare ed essere assimilata dal pubblico.

[25] ALEKSANDR BAKSHY, *Evreinov, Fokin, and Benois*, in *The Path of the Modern Russian Stage and Other Essays*, London, C. Palmer & Hayward, 1916, pp. 77-88.

Ma il problema che sussiste nei primi anni venti del novecento tra l'affermazione dei *Ballets russes* come "avanguardia" e l'iconoclastia riservata al dramma per musica non si risolve con problemi di natura pecuniaria o di immagine. In primo luogo, la grande dicotomia che sussiste nell'incontro tra est e ovest, tra Russia e Europa occidentale risiede nel loro vivere per così dire una ricezione ritardata che sfasa il percorso dell'assimilazione. Se escludiamo alcuni casi eccezionali come le produzioni di Cui o Rubinstein che videro la rappresentazione delle loro opere nella contemporaneità e quindi il pubblico le poté esperire nel tempo in cui furono concepite e composte, il resto del repertorio che arrivò sui palcoscenici francesi, italiani e tedeschi, rappresentava una novità anacronistica. In altre parole la *nouvelle école* arrivò alle orecchie occidentali quando era già vecchia.

Questa dimensione *asincrona* dell'opera russa portò inevitabilmente a una percezione sdoppiata del fenomeno musicale, soprattutto quando nel Novecento si affacciò una nuovissima scuola sulle scene internazionali: mentre il pubblico e la critica bramavano ancora ascoltare le produzioni degli esponenti del "possente gruppetto" e gli stessi compositori come Ravel, Saint-Saëns, Dukas, Debussy ne acclamavano e assorbivano le novità linguistiche, dall'altro lato, la nuova generazione dei Benois, Fokine e Bakst ne distruggevano le fondamenta.

Per avere un esempio piuttosto incisivo del doppio livello temporale dell'assimilazione russa bisogna ricorrere alle parole della critica, quella meno direttamente coinvolta nell'affare Djagilev-Astruc, che davanti ad uno spettacolo che si presentava di autentica novità, quello del balletto, non può esimersi dal riservare cinque pagine entusiaste alla prima di *Pskovitjanka*:[26]

> Je l'admire et je l'aime, cet art, pour ses beautés d'abord, et puis, et non moins, pour la franchise, le rudesse, avec laquelle il contredit et, si vous voulez, il bouscule un certain nombre de conventions ou de préjugés, que, depuis Wagner, au nom même (dont on abuse) de Wagner, quelques-uns nous proposent et voudraient nous imposer comme des principes ou des lois. Point de salut hors de leur église, et leur église a pris ces trois articles ou ces trois dogmes: sujet légendaire, leitmotiv et « tout à l'orchestre, » pour la base ou le fond de sa doctrine et de sa pratique, de sa foi et de ses œuvres. Mais voici que le génie russe vient ébranler, ruiner cette triple base et, sur ses débris élever un drame lyrique libre et vivant. Entre les divers éléments: l'orchestre, le chant, le verbe, il semble que le génie russe ait trouvé le secret des justes rapports et des partages harmonieux. Dans le style d'Ivan le Terrible, tout s'accorde, se fond, et rien ne

[26] CAMILLE BELLAIGUE, *Revue musicale. La Saison russe du Chatelet*, in «Revue des deux mondes», LXXIX[e] année, 1909, pp. 446-447.

> prédomine. Avec sa valeur et sa vie propre, la parole y a pourtant sa vie de relation. Indépendante, mais non pas isolée, encore moins étrangère, elle tient, comme un vigoureux bas-relief, au fond d'harmonie et d'orchestre dont elle se distingue, sans en être séparée. Très déclamée, elle est aussi très vocale, très mélodique, et jamais elle ne renonce à chanter.

Naturalmente il critico Camille Bellaigue è pienamente cosciente che si tratta di un'opera scritta trentasei anni prima e, nonostante la Francia proprio nei primi anni del Novecento assisteva a un rinnovamento profondo del suo linguaggio operistico, non può non riconoscere l'impatto forte della scrittura di Rimskij-Korsakov e la sua eredità per quella europea. L'avanguardia e la tradizione, nella prospettiva occidentale di questo momento storico, finivano per convergere, perché una viveva dell'altra, ne assorbiva i mezzi e la proiettava in avanti verso un nuovo concetto di dramma per musica.

Ma è altrettanto chiaro che gli stessi artisti russi vivessero un rapporto di attrazione e repulsione nei confronti del proprio passato musicale: se le idee teorizzate rappresentavano una presa di distanza piuttosto netta dalle convenzioni dell'opera, di fatto nessuno di questi esponenti né Djagilev, né Fokine, né tanto meno Benois erano dei musicisti. Il concetto di arte performativa globale dove visualità e gesto si fondevano sul palco era un'idea molto chiara ma non risolveva il problema dell'*aspetto musicale* dell'atto performativo. Di fatto, anche la nuovissima scuola viveva una "crisi", cioè nel suo paradosso avanguardistico tutti i mezzi dello spettacolo tendevano alla modernità – tecnica di ballo, scenografia, concezione dello spazio scenico – ma nessuna originalità, in questa prima fase, riguardava la musica in sé, come elemento fondante della teatralità.

In tutti i balletti presentati, infatti, la musica aveva un posto accessorio, ripercorreva in sostanza tramite assemblaggio, le tappe tradizionali del repertorio ottocentesco russo. E persino quando, come nel caso delle musiche di Arenskij per *Une nuit d'Egypte*, si trattava di composizioni originali, Djagilev optò per un cambiamento netto in favore di musiche della tradizione.

Da questa constatazione, un'ulteriore riflessione ci porta più avanti nel comprendere la nascita dell'estetica dei *Ballets Russes* e del loro distacco dall'estetica del dramma e, a questo punto, dalla musica più in generale: il peso del «Mogučaja kučka» nella storia della musica russa e la pesante eredità di un gruppo che nelle sue presenze più longeve arriva fino agli anni dieci del nuovo secolo (Rimskij-Korsakov muore nel 1908, Balakirev nel 1910 e Cui nel 1918) era troppo opprimente e ingombrante per una libera e innovativa

azione di avanguardia. In altre parole la sacralità dell'opera inibiva il pensare a una nuova forma artistica – o almeno che si professava tale dato la lunga tradizione del balletto in Russia – che ripudiava il testo come il suo elemento costitutivo, pur presentandosi in maniera aperta come «teatro totale».

Un caso esemplare, in questo senso, è rappresentato dalla genesi del balletto *L'oiseau de feu* andato in scena nella stagione seguente del 1910. Durante la discussione del programma per la nuova *Saison* Djagilev scrisse dal suo soggiorno veneziano ad Anatolj Ljadov:[27]

> I want a ballet and a *Russian* one – the first Russian ballet, for there aren't any – there's Russian opera, Russian symphonies, Russian song, Russian dance, Russian rhytm – but no Russian ballet […]; there has never been such a ballet before. It is imperative that I present one in May 1910 in the Paris Opéra and at Drury Lane in London. We all consider you now as our leading composer with the freshest and most interesting talent.

Naturalmente Djagilev non è un ingenuo e ha ben presente quanto il balletto come arte fosse parte integrante della storia russa, ma quello che lui intende come "balletto russo" è proprio il raggiungimento e la conquista di un'avanguardia in tutti i mezzi espressivi, anche nella musica. Va da se che un compositore della vecchia scuola come Ljadov era inadeguato per un compito del genere: i suoi ritardi e le effettive difficoltà nel realizzare i desideri di Djagilev lo portarono all'impossibilità di comporre. La scelta allora fu completamente opposta e il lavoro passò a un giovane pupillo di Rimskij-Korsakov: Igor Stravinskij.

L'arrivo di Stravinskij marca di fatto la nuova era dei *Ballets Russes*, nel senso di svincolamento e utilizzo funzionale della tradizione, ma allo stesso tempo fu chiaro che l'aggettivo "russo" nell'accezione che Djaghilev voleva dare al termine era esso stesso fuori dalla contemporaneità del Novecento. Era necessario, per la costruzione di un'avanguardia artistica, la fusione con esperienze compositive di musicisti russi e non russi, cosa che si realizzerà grazie ai sodalizi con Debussy, Ravel, Strauss e ancora de Falla e Satie e che in una prospettiva del tutto rinnovata riuscirà a riconciliarsi perfino con dramma per musica: sue infatti saranno le produzioni di Le Rossignol e Oedipus Rex segneranno, infatti, una strada di possibile rinnovamento anche dell'opera russa.

[27] Lettera di Djagilev a Ljadov del 4 settembre 1909, cit. in SJENG SCHEIJEN, *Djagilev*, cit., p.191

Il concetto di «russo» come espressione del nazionale era definitivamente tramontato e lasciava il posto a quello di «sincretismo» dell'arte che fu di fatto la vera avanguardia di Djagilev.

Capitolo quinto

Modest Musorgskij e il «tremendamente russo»

5.1 *Boris Godunov* ovvero dell'anarchismo meditato alla Scala

Il Novecento italiano si era aperto con un'importante rappresentazione che avevano reso omaggio al dramma russo celebrandolo sul prestigioso palcoscenico del Teatro alla Scala. *Evgenij Onegin*, messo in scena nel 1900[1] aveva scandito per il pubblico milanese un cammino verso il nuovo secolo che, al contempo, aveva trascinato con sé anche un *passaggio* – verso un nuovo tipo di ascolto e di produzione musicale – con cartelloni teatrali proiettati verso uno svecchiamento del repertorio tradizionale o nella ricerca di un'utopica continuità con il melodramma ottocentesco.

Se si guarda alle "prime" operistiche in un lasso di tempo che lambisce il primo decennio del XX secolo è facile ricostruire quest'urgenza di *novità* che il *fin de siècle* aveva annunciato e che gli albori del '900 non intendevano deludere. *Tosca* aveva inaugurato in gennaio questa svolta di secolo con la sua *prèmiere* al Teatro Costanzi di Roma mentre *Onegin* gli aveva fatto eco a meno di tre mesi di distanza sul palcoscenico scaligero. E inoltre, contemporaneamente, il massimo teatro milanese proponeva di anno in anno ancora qualche eco della «giovane scuola» verista con *Le Maschere* di Mascagni o *Siberia* di Giordano, insieme a lavori di compositori d'opera che cercarono di inseguire nuove strade dai contorni più rifiniti – come l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea o *Madama Butterfly* di Puccini.

Il nutrito panorama di opere in prima esecuzione che campeggiavano nelle programmazioni teatrali nazionali sono il giusto sfondo alla constatazione del posto di rilievo che le opere russe occuparono nel sistema produttivo d'inizio secolo. Infatti, anche

[1] Cfr. Cap. 3.2.

se portate sulla scena con un considerevole ritardo, esse di fatto furono considerate alla stregua di vere e proprie "prime assolute", senza che si distinguesse molto spesso lo scarto temporale tra l'anno di composizione e quello di *ricezione* in Italia con conseguenti errori grossolani, da parte di alcuni critici, che posero in paragone costante queste composizioni di matrice ottocentesca con le novità assolute di produzione contemporanea.

Inoltre, come abbiamo già ricordato, l'Italia era a tutti gli effetti la nazione che per *prima* aveva vissuto la rinascita del dramma per musica russo sui propri palcoscenici: in anticipo rispetto a Francia e Germania *Una vita per lo Czar* era stata proposta come novità assoluta a pubblico e critica nazionale e internazionale già alla metà degli anni '70 dell'Ottocento e, se vogliamo, questo primato *temporale* almeno sulle produzioni francesi, continuerà anche nella messa in scena dei due capolavori di Pëtr Il'ič Čajkovskij.

Ma, ad un tempismo piuttosto accentuato nella proposizione dei capolavori russi sui palcoscenici italiani non corrispondeva lo stesso tipo di prontezza nella discussione critica e nella conoscenza del repertorio da un punto di vista analitico o scientifico più in generale. Parigi subiva un certo ritardo nella produzione operistica dei lavori russi – ritardo che durò fino al 1908 quando le prime produzione di Sergej Djagilev determinarono una concreta inversione di tendenza e compensato in parte dai cartelloni operistici di Nizza – ma allo stesso tempo percorreva una dimensione di conoscenza e propaganda della musica russa che non aveva pari nel resto d'Europa. La spiegazione è da rintracciare nuovamente in un sistema di circolazione del repertorio molto più fluido in Francia e soprattutto sostenuto da tutta una rete di borghesia e aristocrazia che attuò un vero e proprio mecenatismo culturale nei confronti della civiltà slava. Al contrario, i salotti italiani preferirono rimanere in una dimensione di "protezionismo nazionale" oppure, nel caso di un'esterofilia più d'avanguardia, la discussione sull'opera in musica si incentrò sul dibattito intorno alla poetica wagneriana spesso dalle tinte esasperate – come nella novella Scapigliatura – o su nuovi orizzonti aperti dal mercato francese all'esotismo, confusamente assimilato all'estetica del verismo o dell'espressionismo senza alcuna precisa connotazione.[2]

[2] Sul problema dell'esotismo nell'opera italiana fin de siècle si veda: GILLES DE VAN, *L'exotisme fin de siècle et le sens du lontain*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo atti del 2. Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo": Locarno, Biblioteca Cantonale 7-8-9 ottobre 1993*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Casa musicale Sonzogno, 1995, p. 103-118; ANSELM GERHARD, *Una fiaba cinese per il «cervello moderno». Versi tronchi e profumi misteriosi in un'opera novecentesca*, in «La Fenice prima dell'opera», 2007/8, pp. 15-28 e MICHELE GIRARDI,

A questo bisogna aggiungere il ruolo di diplomazia culturale svolto dalla musica nell'ambito delle relazioni politiche tra Francia e Russia che servirono da acceleratore dei processi di assimilazione di una tradizione operistica fino ad allora poco conosciuta: un particolarissimo sodalizio quello dell'Alleanza che funzionò come catalizzatore di scambi culturali tra le due nazioni e che, come abbiamo visto nel capitolo precedente, avrà all'inizio del Novecento notevoli ripercussioni sulla realtà italiana.[3]

Un ponte diretto tra le prime stagioni russe a Parigi e l'Italia fu tentato proprio da Djaghilev che cercò di attuare nella penisola la stessa "strategia" di introduzione della cultura russa adottata in Francia, con un sistema graduale di assimilazione: il successo dell'esibizione di arte russa al *Salon d'Automne* nel 1906 –[4] che di fatto rappresentava il primo passo della continuità che Djagilev attuò con le *Saisons Russes* di musica e balletto – incitò l'impresario russo a pensare di espandere i confini della sua attività allargandola ad una vera «world-wide conquest».

La prima tappa fu Berlino, nel dicembre 1906, dove l'esibizione di arte russa fu presentata con successo alla «Galerie Eduard Schulte» con il titolo programmatico di *Zwei Jahrhunderte russischer Kunst* mentre, l'anno successivo, fu la volta di Venezia che accolse i capolavori russi in occasione della VII Esposizione internazionale d'arte (22 aprile-21 ottobre 1907).

Ancora una volta fu grazie all'intermediazione della contessa Greffulhe che Djagilev ottenne la giusta raccomandazione presso la direzione veneziana:[5]

> Il est très nécessaire que Vous vous rendiez compte vous-même de l'effet des œuvres Modernes Russes. Mr Serge Diaghilew a su arranger tout l'ensemble de l'exposition avec un goût parfait […] Ce qui est ravissant, ici, c'est l'effet de contraste obtenu par ce résumé de siècles. 1° la salle des Icones sur étoffe d'or pâle parenté avec les primitifs de Byzance et certain Duccio de Sienne. Ensuite les Lewitzky parenté avec notre art française du temps etc etc, puis l'art moderne, l'art 1890.

Un'immagine musicale del Giappone nell'opera italiana fin de siècle, in *L'oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, vol. I, a cura di Loretta Innocenti, pp. 583-593.

[3] Cfr. Cap. 1.3.

[4] Cfr. Cap. 4.1.

[5] Lettera della Contessa Élisabeth Greffulhe ad Antonio Fradeletto, segretario generale dell'esposizione d'arte veneziana, cit. in MATTEO BERTELÉ, *La Russia all'Esposizione internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914). Per una storia della ricezione dell'arte russa in Italia*, tesi di dottorato, Università Cà Foscari di Venezia, p. 118, disponibile all' indirizzo web: http://dspace.unive.it/bitstream/10579/1075/1/TESI%20DOTTORATO.pdf

L'accoglienza italiana non fu esattamente entusiastica: soprattutto perché, a differenza degli altri padiglioni stranieri presenti all'esposizione, la Russia si esibiva con una *retrospettiva* piuttosto ampia di lavori tra loro eterogenei che abbracciavano diversi autori e stili di arte per la prima volta riuniti davanti al pubblico italiano:[6]

> Bisogna riconoscere che soltanto quest'anno è dato ai visitatori dell'esposizione di Venezia di rendersi conto, se ancora non in forma affatto completa, in modo però abbastanza complesso ed esatto, dei vari aspetti e dei più caratteristici rappresentanti dell'odierna arte russa. Il merito ne va dato sopra tutto a Serge Diaghileff, il quale ha acconsentito, in seguito a premuroso invito del Fradeletto, a trasportare in Italia, sia anche con assai discutibili esclusioni, un centinaio delle scolture e delle pitture dell'ultimo trentennio che avevano figurato nell'importante esposizione russa, fatta, lo scorso anno, a Parigi nel Salon d'automne. […] Ma purtroppo il pubblico italiano, come del resto, quale più quale meno i pubblici di tutti i paesi, ha velleità schioccherella di comprendere e giudicare subito le opere d'arte su cui si posano i suoi occhi, non rendendosi ragione che esse sono da considerare pari di esseri viventi, con cui bisogna sapere stringere conoscenza e che non possonsi penetrare che un po' alla volta. […] Coloro che ridono, si scandalizzano o crollano compassionevolmente alle spalle dinanzi a queste insolite opere russe hanno, però, mai pensato alla profonda compiacenza spirituale che può procurare un perspicace e sottile lavoro di approccio e poi di lenta conquista estetica?

Il giudizio altalenante sull'arte russa all'Esposizione di Venezia fu confermato anche dal riscontro economico poco lusinghiero che le opere sortirono: solo una, infatti, una testa in terracotta di Dmitrij Stelleckij fu venduta mentre il resto non suscitò la curiosità di collezionisti e amatori.[7]

Il problema di fondo, sottolineato dal critico d'arte Pica risiedeva proprio nel contatto ancora così acerbo tra cultura italiana e cultura russa. La «lenta conquista» necessitava un'educazione vera e propria alla ricezione di una civiltà così diversa e scioccante come quella slava. Come abbiamo sottolineato, il primo germe piantato in Italia da Djagilev non incontrò quel terreno così fertile e ricco di stimoli trovato, al contrario, sulla via francese e l'assimilazione della lezione artistica così come di quella musicale ebbe uno sviluppo sicuramente più lento e graduale nella penisola italiana rispetto a quello incalzante della città di Parigi.

[6] VITTORIO PICA, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto d'Arti grafiche, 1907, p. 131-132.

[7] MATTEO BERTELÉ, *La Russia all'Esposizione*, cit. p. 138.

Altro discorso è invece la fascinazione costante che la Russia esercitò sulla cultura italica proprio nel senso di nazione esotica, che potesse incarnare quel sentimento del *lontano* e inesplorato tanto caro alla cultura decadente di fine secolo. Non a caso la ricostruzione di un clima culturale italiano tra Ottocento e Novecento non può prescindere dal ruolo dell'editoria nella prima diffusione della *letteratura* russa. Certo, il fiorire di un interesse per autori quali Tolstoj, Dostoëvskij, Gogol' e Puškin alla fine degli anni '60 del XIX secolo è una diretta conseguenza dell'ondata di traduzioni francesi ad opera di Prosper Mériméé, Louis Viardot – marito proprio del mezzo soprano Pauline Viardot Garcia, altra ambasciatrice della musica russa a Parigi – e Eugène-Melchior de Vogüé, sulla base delle quali la casa editrice milanese «Treves» incomincia a pubblicare e diffondere le prime traduzioni di romanzi e poesie russe in italiano.[8]

A ben vedere è sempre in area torinese ad opera dei «fratelli Bocca» che si assiste a un'apertura dei confini del campo della letteratura e a un primo approccio alla trasmissione degli scritti sulla musica russa: l'editore, infatti, nel 1894 aveva fondato l'innovativa «Rivista musicale italiana» – sulla scorta del «Giornale storico della letteratura italiana», periodico di critica ed erudizione letteraria – con il chiaro intento di promuovere la cultura e gli studi sulla storia musicale.[9] Due anni dopo la messa in commercio, la rivista pubblicherà lo studio monografico di Arthur Pougin, *Essai historique sur la musique en Russie*, in due parti, rispettivamente nelle uscite del terzo volume 1896 e del quarto 1897.[10] Il saggio di Pougin, apparso in originale francese, fu uno dei primissimi riferimenti in Italia per un orientamento sul panorama musicale russo almeno fino agli esordi del Novecento quando, l'incremento di opere di autori come Čajkovskij e Musorgskij nei cartelloni teatrali, suscitò la curiosità della critica e potenziò anche la produzione di scritti analitici o di riflessione sulle loro composizioni e, più in generale, sulla storia del dramma per musica in Russia.

Luigi Alberto Villanis, critico musicale piemontese, presenterà, ad esempio, sulle pagine del «Marzocco» dell'ottobre 1905 l'articolo *I nuovi orizzonti musicali in Russia* in cui ripercorrerà le tappe fondamentali della produzione da Bortnjanskij a Rimskij-

[8] LAURENT BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg: diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Brussel, Istituto storico belga di Roma, 2007, p. 31.

[9] Cfr. Il saggio introduttivo alla primo numero della rivista: LA DIREZIONE, *Ai lettori*, in «Rivista musicale italiana», anno I, n. 1, 1894, pp. 1-6.

[10] ARTHUR POUGIN, *Essai historique sur la musique en Russie*, in «Rivista musicale italiana», vol. III, anno 1896, pp. 36-77 e vol. IV, anno 1897, pp. 44-94; il saggio ebbe ampia circolazione anche come estratto autonomo in versione integrale nel 1897.

Korsakov,[11] mentre Angelo Solerti ancora sulla «Rivista musicale italiana» esporrà un accurato studio sulla melodia nell'opera di Glinka, anch'esso stampato in francese.[12] La prassi di pubblicare in doppia lingua francese/italiano, dimostra la persistenza di un modello culturale che continuava da un lato a pensare alla lingua dei cugini d'oltralpe come al mezzo di comunicazione d'élite, letterario e quindi "scientifico", dall'altro che, come nel caso di Pougin, che il «vuoto» d'informazione sulla musica russa in Italia non poteva fare a meno di guardare all'esperienza francese che da tempo aveva incominciato a discutere le problematiche del dramma russo in maniera sistematica.

A più riprese, inoltre, riviste specializzate incominciarono a stampare ritratti biografici di diversi compositori: «La nuova musica» nel 1902, ad esempio, propone una breve biografia di Čajkovskij tratta dal fratello Modest,[13] e ancora il «Mondo Artistico» aprirà la prima pagina dell'agosto 1909 con uno schizzo sulla vita di Michail Glinka.[14]

Quello che più colpisce dallo spoglio delle riviste del primo Novecento è l'assoluto anacronismo del termine *nuovo* applicato all'analisi e alla critica dell'opera russa: i «nuovi orizzonti» descritti da Villanis o l'analisi proposta da Solerti guardano all'oggetto di indagine con strumenti d'osservazione moderni, evitando o eludendo accuratamente qualsiasi contestualizzazione di tipo storico. Glinka, Musorgskij e Čajkovskij oramai morti rispettivamente nel 1842, 1882 e 1891, sono fissati in un *hic et nunc* come paradigma estetico dell'insieme di mezzi compositivi *estranei* alla realtà italiana e pertanto detentori di un approccio *moderno* al fare musica.

Il *tempo sospeso* in cui sono congelati i capolavori russi risponde cioè ad un ideale estetico di superamento della convenzionalità della tradizione che viene percepito in quanto tale ma che stenta ad essere esplicitato: la musica russa in questa fase della ricezione italiana non rientra in una categorizzazione cosciente ma è assimilata come risposta ad un'esigenza generale, di rinnovamento e quindi di *progresso*.

Non solo, il vantaggio di un approccio concreto al repertorio russo risultava spendibile da due opposti punti di vista: da un lato poteva facilmente indicare un percorso alternativo al confronto problematico con l'eredità di Wagner e Verdi, che in un certo senso inibivano

[11] LUIGI ALBERTO VILLANIS, *I nuovi orizzonti musicali in Russia*, «Rivista musicale italiana», anno X, n. 44, 29 ottobre 1905, pp. 2-3.

[12] ANGELO SOLERTI, *Glinka. Etudes analytiques*, in «La nuova musica», vol. XI, 1904, pp. 725-760.

[13] X., Una biografia di Tschaikowsky, in «Rivista musicale italiana», vol. XII, 1902, p. 56.

[14] ELISABETTA ODDONE, *Michele Glinka. Un musicista innamorato dell'Italia*, in «Il Mondo Artistico», 1 agosto 1909, p. 1-2.

la produzione operistica italiana, in profonda crisi di mezzi formali ed espressivi; mentre d'altro canto, per coloro che al contrario rimanevano ancorati ad un discorso d'avanguardia che non prescindesse dalla lezione wagneriana ma che ne rappresentasse un progressivo superamento, la compagine russa dimostrava la possibilità di attuare, in un nazionalismo progettuale, una modernità sonora non solo nel teatro d'opera ma anche in quella che, a giusta ragione, si mostrava come anello debole della catena musicale italiana, ossia la composizione strumentale:[15]

> Per chi finemente consideri – scrive Villanis – anche l'arte nordica si chiarisce tributaria della Germania nei metodi e nello studio delle risorse tecniche. E' una nuova manifestazione di quella potenza attrattiva, che dal cielo sinfonico si sprigiona, e come in vortice immenso inghiotte ogni altra energia. Però contro questo assorbimento, da alcune decadi, lotta la Russia musicale con piena coscienza d'indirizzo e con sensibile vittoria: non rinunziando al bagaglio di forme classiche, contro cui la stessa Germania giovanissima insorge: ma rifiutando energicamente quella nuova influenza wagneriana che, simile a cappa di piombo, grava sulla produzione sinfonica europea. In altri termini, la giovane scuola russa si è levata contro i confini che con Berlioz e Liszt nel campo sinfonico e formale, con Schumann e Chopin nei generi pianistici ed espressivi, la comprimevano.

Se la questione della musica sinfonica italiana fu un tema tra i più dibattuti per quei compositori della «generazione dell'80» che dovettero fare i conti con l'ingombrante tradizione ottocentesca e le possenti spinte provenienti dai nuovi mezzi musicali dell'area mitteleuropea, non di meno la Russia, o meglio l'idea trasfigurata di una scuola nazionale facente capo a Glinka e protrattasi fino al «possente gruppetto», indicò finalmente la strada per quelle nuove spinte nazional-popolari che si insinuarono tendenziose nel tessuto culturale italiano di inizio secolo. In questo modo, l'anacronismo era davvero perfetto: mentre le nuove tendenze dell'arte russa contemporanea cercavano in tutti modi di togliersi di dosso l'etichetta così stringente di "scuola nazionale" – si pensi all'idea tanto cosmopolita e multimediale dei *Ballets Russes* di Djaghilev – parte di critica e compositori italiani rimanevano impantanati in un tipo di ricezione condizionata ancora da una imponderabile formula standardizzata:[16]

> Elevando le trincee di un vero protezionismo nazionale fino al punto da rifiutare energicamente ogni soccorso di altre influenze, giungessero esse dalla scena melodica d'Italia o dal profondo

[15] LUIGI ALBERTO VILLANIS, *I nuovi orizzonti musicali*, cit. p. 2.
[16] *Ibid*. p. 3.

> sistema wagneriano. *Accettare la forma elaborata da classici e romantici, come patrimonio universale: in questo forziere racchiudere quel patrimonio di canti che attraverso ai secoli l'anima russa aveva elaborato:* ecco il vantaggio della nuova falange, fortemente voluto e scrupolosamente da quel giorno osservato.

E' chiaro che la lettura del critico musicale in fondo non abbia nulla a che fare con una ricostruzione *storica* dell'idea di dramma per musica nella Russia di metà Ottocento ma che essa suoni (e non a caso Villanis usa il corsivo) quasi come auspicio, come monito per i compositori contemporanei a rimanere nei ranghi di uno spirito «puramente italico» nella produzione musicale.

Il dissidio tra nazionalismo, apertura cosmopolita, tradizione e avanguardia, che informerà completamente l'estetica compositiva da Puccini fino a Casella, Malipiero e Pizzetti, rappresenta il fondale critico e di problematica culturale sul quale andò in scena l'opera russa che più di tutte forse sfuggiva ad uno standard di categorizzazione estetica.

Boris Godunov, infatti, nella sua messa in scena scaligera del 14 gennaio 1909 segnò lo spartiacque tra le vecchie convinzioni di critica e pubblico in materia di musica russa e la nuova ricezione italiana che assunse il capolavoro di Musorgskij come pietra miliare e di paragone per un rinnovamento *compositivo* e di *estetica* dell'italianità in musica.
La connessione diretta tra Parigi e l'Italia che Djagilev aveva stabilito in occasione dell'esposizione a Venezia si ripropose nuovamente quando la direzione del Teatro alla Scala ventilò l'ipotesi di portare sulle scene milanesi il capolavoro di Musorgskij. Con tutta probabilità un primo progetto di scambio tra l'Opéra e il teatro milanese si deve a Giulio Gatti-Casazza e Arturo Toscanini, allora rispettivamente direttore artistico e direttore musicale del Teatro alla Scala così come all'abilità imprenditoriale di Casa Sonzogno – rappresentante italiano dell'editore Bessel – che proprio nello stesso frangente organizzava a Parigi una stagione di opera italiana allo Châtelet diretto da Gabriel Astruc.[17]

In realtà, in modo particolare per Arturo Toscanini, Musorgskij e *Boris Godunov* rappresentavano una specie di ossessione, una passione che accompagnava il maestro da tempo, molto prima che si avanzasse l'opportunità di una produzione italiana dell'opera.[18]

[17] Cfr. FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento*, Torino, EDT, 2003, pp. 73-84.
[18] Nelle sue memorie Robert Aloys Mooser ricorda di aver incontrato Arturo Toscanini nel 1898 in un rifugio presso Chamonix e di aver discusso per lungo tempo la situazione del Boris Godunov nei Teatri Imperiali russi e la revisione operata da Rimskij-Korsakov. Cfr. R. ALOYS MOOSER, *Souvenirs. Saint-Pétersbourg 1896-1909*, Géneve, Georg Editeur, 1994, pp. 85-88.

Ad ogni modo, fu grazie alle conoscenze di Gatti-Casazza, amico dell'imprenditore Gabriel Astruc e presente a Parigi al «lancio» del nastro nascente di Djagilev, che i due entrarono in contatto «vivo» con le produzioni russe e la loro realizzazione in ambito occidentale. Ma nel 1908 l'inasprirsi dei rapporti con l'amministrazione scaligera e l'incontro a Parigi con Otto H. Kahn, principale investitore del Metropolitan di New York, determinarono la rottura definitiva della loro decennale attività musicale a Milano.[19]
L'insostenibilità del clima di tensione alla Scala deflagrò con la messa in scena di *Pelléas et Mélisande* sul palcoscenico scaligero il 2 aprile 1908: un fiasco totale da parte del pubblico che sancì, oltre alla partenza non senza polemiche di Gatti-Casazza – che lasciò la guida del teatro scaligero nelle mani del giovane Vittorio Mingardi – anche le dimissioni del direttore d'orchestra Arturo Toscanini, al quale fece seguito la direzione musicale stabile di Edoardo Vitale.[20]

Seppur rischioso, date le tendenze piuttosto esterofobe dimostrate dall'uditorio milanese nel caso di Debussy, il progetto del *Boris* andò avanti e il nuovo direttore artistico Mingardi fu invitato ad assistere alla prima parigina dell'opera di Musorgskij in vista di una sua riproposizione l'anno seguente alla Scala. Lo scambio tra i due teatri era reciproco: la Scala prendeva in consegna quasi integralmente la produzione parigina di *Boris* mentre in cambio l'Opéra avrebbe portato sul suo palcoscenico una riesumazione de *La Vestale* di Spontini – comparsa nel cartellone milanese del 1908 – per l'inaugurazione della *saison d'hiver* 1909.[21]

Abbiamo specificato *quasi integralmente* poiché la direzione scaligera non aumentò il rischio già alto dell'opera azzardando una produzione *in russo*, cantata in lingua originale da artisti russi, ma si limitò ad assumere la «star» della compagnia, Fëodor Šaljapin, già ben conosciuto e amato dal pubblico italiano insieme al decoratore Aleksandr Golovin già attivo negli ambienti scaligeri. Il basso russo, infatti, aveva già avuto modo di fare bella mostra di sé e delle sue capacità canore sotto l'egida della bacchetta di Toscanini, interpretando magistralmente il *Mefistofele* di Arrigo Boito al fianco di Enrico Caruso nel ruolo di Faust ed Emma Carelli in quello di Margherita e spalleggiato dall'amico Golovin

[19] Sfumata la possibilità di portare l'opera di Musorgskij sulle scene scaligere, Toscanini e Gatti-Casazza riuscirono ad organizzare la prima esecuzione statunitense del Boris Godunov che fu diretta dal maestro il 19 marzo 1913 dal palcoscenico del Metropolitan di New York.
[20] Cfr. PIERO MELOGRANI, *Toscanini. La vita, le passioni, la musica*, Milano, Mondadori, 2007, p. 73-74.
[21] Cfr. «Le Ménestrel», 75° année, n. 3, 16 Janvier 1909, p. 23.

che si occupò della scenografia dell'opera. Si trattava del suo debutto internazionale, acclamato dal pubblico la sera del 16 marzo 1901.

Šaljapin, dunque, rappresentava di certo una prima garanzia di successo per l'esordio della nuova direzione della Scala, che in nessun modo poteva permettersi un fallimento. Il cantante incarnava nella percezione italiana dell'epoca una sorta di meccanismo di immedesimazione: tutto ciò che era legato a lui rappresentava automaticamente la *russicità*, il divo era diventato dopo il successo parigino l'opera stessa, Šaljapin *era* Boris e nessuno al quel tempo avrebbe immaginato una identificazione più stretta tra interprete, uomo e personaggio.

Le attese e i timori per la riuscita dell'impresa furono così pressanti che Mingardi e Vitale affidarono al cantante molte più incombenze rispetto a quelle che normalmente spetterebbero a un interprete. Nelle sue memorie, Šaljapin racconta che accettò immediatamente dopo il successo parigino di far rivivere l'opera alla Scala, non senza qualche inevitabile intoppo:[22]

> On my return to Russia, I found that the administration of La Scala had already requested Golovin to supply designs for the scenery; and I speedily received a score with a translation into Italian, which, however, was very blandly done: certain rhythms in the music had been altered; notes had been added, and other notes removed. This was inadmissible. I request [Riccardo] Drigo, the conductor of the Petersburg Imperial Ballet, to assist me in correcting the translation. He consented, and between us we succeeded in making a new and fairly satisfactory translation.

Šaljapin, dunque, operò alcune modifiche allo spartito con testo italiano che Sonzogno pubblicò nel 1909, basandosi sull'ultima versione adattata da Rimskij-Korsakov, copyright Bessel 1908.[23] La traduzione si basava sulla versione francese di Michel Delines adattata per l'occasione da Enrico Palermi amico di Pirandello[24] e autore del dramma in tre atti *Nuora*, edito nel 1900.

Come abbiamo già accennato a proposito della letteratura russa, era prassi corrente fino agli anni venti del Novecento che in Italia si ricorresse a traduzioni di "seconda mano", ossia operate su un testo già tradotto, il più delle volte su fonte francese. Era altresì pratica d'uso che gli adattamenti in forma italiana fossero redatti da autori che avevano sì

[22] FEODOR IVANOVITCH CHALIAPINE, *Pages From My Life. An autobiography*, New York & London, Harper & brothers, 1927, p. 260.

[23] Boris godunoff: Dramma Musicale Popolare| M. Mussorgsky; trad.: Michele Delines, Enrico Palermi; libretto: M. Mussorgsky| Milano| Sonzogno|1909.

[24] Cfr. ELIO PROVIDENTI, *Colloqui con Pirandello*, Firenze, Polistampa, 2005, p. 71.

esperienza nel campo della versificazione – si parla infatti di «adattamento ritmico» – ma il più delle volte risultavano totalmente ignari della lingua russa, «insomma dei canovacci » come scrisse lo slavista Ettore Lo Gatto «riveduti e corretti, che qualche volta tuttavia riuscivano bene».[25]

A volte però, il risultato evidentemente non era dei migliori: già a proposito dell'adattamento di Carlotta Ferrari per *La Vita per lo Czar* di Michel Glinka abbiamo osservato che proprio la scelta di "autori" teatrali o poetici per la revisione italiana di opere straniere molto spesso non era effettivamente garanzia di fedeltà al testo originale, ma il più delle volte creava una sorta di fraintendimento autoriale per cui il dramma assumeva sfumature così "corrotte" da condizionare la stessa ricezione dell'opera.

Il caso del *Boris Godunov* in questo senso è ancor più esemplare in quanto la sua prima alla Scala sottende una stratificazione di modifiche e adattamenti che coinvolsero non solo la pubblicazione finale dello spartito e del testo a stampa da parte di Sonzogno ma, coinvolsero la stessa messa in scena e ancora una volta la distribuzione dei singoli quadri dell'opera.

Seguendo nuovamente i ricordi di Šaljapin, oltre alle modifiche testuali dello spartito, egli durante le prove, si comportò come vero e proprio direttore di palcoscenico, spiegando agli artisti italiani e al coro quello che non era immediatamente comprensibile e come dovessero interpretare i personaggi musorgskijani; si occupò persino di scegliere le fattezze dei costumi, che furono comandati direttamente dalla Russia, e della disposizione scenica di coro e solisti per enfatizzare alcuni particolari effetti di chiaroscuro dell'opera:[26]

> Their voices [del coro] are, so to say, brilliant; when it is necessary to sing with the full power of the voice, the effect is splendid; but it is difficult to get them to sing well in a minor key or with piano or pianissimo effect. In order to obtain the proper effect of the prayer in Pimen's cell, it became necessary to place the chorus a long distance away behind the scenes and to conduct it by means of signals with an electric lamp, the switch of which was under the hand of the conductor in the orchestra. The result was very good. The voices of Pimen and Dimitry stood out clearly and distinctly, and the chorus was only just audible.

[25] ETTORE LO GATTO, recensione a N. Gogol, *Come Ivan Ivanovič questionò con Ivan Nikiforovic*, in «L'Italia che scrive», n. 10, 1923, p. 181, cit. in SILVIA MAZZUCCHELLI, *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939)*, in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», anno XIII, vol. 2, 2007, 20-30.

[26] FEODOR IVANOVITCH CHALIAPINE, *Pages From My Life*, cit. p. 261-262.

Inadeguatezza e imbarazzo, quello che traspare dai ricordi dell'artista russo, sentimenti che lasciano intravedere la situazione in bilico del Teatro alla Scala di fronte alla messa in scena di un'opera per la quale il gruppo di lavoro a disposizione, compreso il direttore d'orchestra, era semplicemente impreparato.

Guardando più in profondità alle fonti a nostra disposizione è possibile affermare che l'insufficienza di informazioni e di *mezzi* affinché l'opera fosse adeguatamente preparata arrivò a coinvolgere la stessa ricezione sia da parte del pubblico che di quello della critica che ne recensì lo spettacolo. Sul frontespizio del testo stampato in occasione della *prèmiere* del 14 gennaio 1909 si trova impressa la seguente dicitura:« Boris Godunow | Dramma musicale popolare in tre atti e sette quadri| Traduzione ritmica di Michele Delines e Enrico Palermi»; all'interno l'articolazione del dramma si sviluppava in:

Tavola n. 2

Atto I	**Atto II**	**Atto III**
Quadro I *Convento di Novodievici*	Quadro IV *Giardino del castello*	Quadro VI *Foresta di Kromy*
Quadro II *Cella di Pimen*	Quadro v *Appartamenti Kremlino*	Quadro VII *Sala Duma al Kremlino*
Quadro III *Scena dell'Incoronazione*		

Quale Boris andò dunque in scena alla Scala? Esattamente la stessa versione, assemblata, arrangiata e riordinata *ex novo* da Sergej Djagilev per la prima a Parigi del 1908, con l'eliminazione del Prologo e della prima parte dell'«atto polacco», la contrazione in tre atti e l'anticipazione della scena di Pimen che precede quindi l'Incoronazione dello zar Boris e annulla il significativo stacco temporale che Musorgskij aveva interposto fra primo e secondo atto.[27]

Il fatto in sé non dovrebbe risultare più di tanto «scandaloso» visto che la Scala portava in scena una produzione che rispondeva *idealmente* a quella eseguita all'Opéra parigino. In più, il teatro, si avvaleva per un'esecuzione *fedele* ai canoni russi di Šaljapin, interprete

[27] Cfr. Cap. 4.3.

principale della versione francese e sostenitore incondizionato delle alterazioni di Rimskij-Korsakov e Djagilev al tessuto drammaturgico di Musorgskij.[28]

Il vero nodo centrale che porta, di conseguenza, a considerazioni molto più pregnanti risiede nella constatazione che *questa* versione di Djagilev fino agli anni venti del XX secolo sia assunta come *normativa* per la messa in scena del *Boris Godunov* di Musorgskij in qualsiasi teatro italiano. Dopo il battesimo ricevuto a Milano, infatti, l'opera del compositore russo ebbe una presenza a dir poco incredibile nei cartelloni della Penisola, con altre due produzioni, solo per citare quelle principali, nel giro di due anni che videro *Boris* sul palcoscenico del Carlo Felice di Genova il 19 dicembre 1909 e su quello del Teatro Regio di Torino il 2 marzo 1910 e infine il 18 novembre 1911 al Comunale di Bologna.

Non solo, a differenza della critica francese che si scagliò furente nei confronti di una messa in scena che non rispettava né lo spartito del 1874 né tantomeno quello rivisto da Rimskij-Korskov, le recensioni al *Boris* milanese, come a quello in scena a Torino e Genova, non misero minimamente in discussione la veste artefatta dell'opera, scambiandola miserevolmente come quella *realmente d'autore*.

Il critico della «Rassegna Melodrammatica» riporta all'indomani della prima alla Scala:[29]

> Ci guarderemo bene, dopo una sola audizione, di tentare una disamina dell'opera di Moussorgsky: già un azzardo esprimere delle impressioni. Per ciò che riguarda il libretto, si tratta di quadri non legati fra essi da unità drammatica: ciascuno sta a sé, sono episodi, scene più o meno drammatiche a cui manca il filo che avvince l'una all'altra o, se esiste, è così sottile da riuscire quasi invisibile

L'esito della prima scaligera arriva immancabilmente anche sulle colonne de «La Perseveranza», anch'essa concorde nello scrivere che la qualità degna di nota dell'opera di Musorgskij risiedeva esattamente nella costruzione drammaturgica concepita a mo di *puzzle* senza alcun pericolo per l'unità del dramma:[30]

[28] «Today a number of people inveigh against Rimsky-Korsakov for having "disfigured" Musorgky, as they call it. I am not a composer, but in my humble opinion such a reproach is profoundly unjust» in FEODOR IVANOVITCH CHALIAPINE *Man and Mask: Forty Years in the Life of a Singer*, New York, Knopf, 1932, p. 160.

[29] «Rassegna Melodrammatica», 16 gennaio 1909, p. 3.

[30] «La Perseveranza», 13 gennaio 1909, p. 3.

> Prescindendo anche dal suo contenuto musicale, i frequentatori della Scala debbono trasportarsi in un ambiente e tra costumi agli antipodi anche con quelli dell'italico medioevo, e tenere presente che lo spartito è intessuto di melodie dalla pretta intonazione popolare. […] Melodie dovute all'estro del compositore intonacano tutto intero l'organismo di questo dramma musicale, se pure dramma si può veramente chiamare un seguito di quadri che Moussorgsky non si è preoccupato di unire l'uno all'altro coi rapporti dell'azione. […] I quadri si possono anche spostare – come si fa anche per la produzione della Scala, senza scapito alcuno pel risultato dell'opera d'arte.

Le recensioni sui quotidiani e sulle riviste milanesi si susseguirono giorno dopo giorno a scandire "criticamente" le otto ripetizioni dell'opera alla Scala, ma sempre con *focus* principale sulla frammentarietà del libretto e sulla mancanza di intreccio drammatico, un'opera d'arte, insomma, quella di Musorgskij, «disorganica», fatta di scene agglomerate e tutta tesa a liberarsi da qualsiasi convenzione operistica.[31]

Seguendo questa sorta di filo conduttore intessuto dai critici risulta più chiaro comprendere quanto il pregiudizio e la mancanza di una vera informazione abbia giocato un ruolo deviante sull'accoglienza del *Boris*. La discussione sui quadri dell'opera che sembravano di fatto *zoppicare* da un punto di vista della tenuta e dell'effetto del dramma non ebbe un risvolto *vero* di indagine critica solo perché mossa da un semplice considerazione preliminare: nonostante si riconoscesse a Musorgskij lo statuto di compositore d'arte, in fin dei conti, esso poteva altresì peccare di qualche stravaganza. Si trattava comunque di un genio primitivo, istintivo, anti-accademico che sdegnava di proposito ogni rapporto prestabilito: in questo si concretizzava il suo «anarchismo meditato», nella rottura dei legami stabili del dramma di tradizione e nell'esplorazione di nuove soluzioni musicali e drammaturgiche.[32]

Naturalmente, dietro una ricezione per lo più condizionata dalla rielaborazione operata da Djagilev, persiste comunque un'intuizione, che tenderà a rimanere costante nell'assimilazione del *Boris Godunov* nella prima metà del Novecento. Musorgskij risolveva nei suoi aspetti così contraddittori di primitivo, popolare e allo stesso tempo avanguardistico, molti delle polemiche che il teatro in musica attraversava nei suoi anni difficili di inizio secolo. Il primo ad assumere una posizione concretamente dialettica nei confronti del compositore fu Giannotto Bastianelli, allora collaboratore de «La Voce» e subito pronto a reagire agli anni caldi in cui Musorgskij impazzava sulle scene italiane.

[31] «Il mondo Artistico», 21 gennaio 1909, p. 4.
[32] «Il tempo», 15 gennaio 1909, p. 3.

Il 14 luglio 1910, Bastianelli lascia pubblicare al foglio fondato e diretto da Prezzolini un articolo dal titolo programmatico *Moussorgsky e Debussy* che nasce come recensione al volume di Michel Calvocoressi edito da Alcan[33] e si apre a tutta una costellazione di considerazioni che modelleranno la base del suo universo critico.

Il centro della sua discussione è la *forma musicale* trattata come processo lento e incontrovertibile di progresso che solo però attraverso questa *lentezza*, senza stacchi netti dalla tradizione riesce a non degenerarsi e regredire come, al contrario, nell'arte decadente di Debussy:[34]

> La personalità del Moussorgsky vi rivive intera, con tutte le sue qualità di contenuto e di forma. In quanto al contenuto egli fu uno dei più vasti poeti-musicisti che abbiano finora avuto le nazioni; in quanto alla forma egli offre allo studioso un esempio direi quasi esterno ed onnivisibile di quella miracolosa autogenesi musicale *che riavviene in ogni vero compositore anche se egli in tre quarti della sua opera siasi riadagiato «dans le sein de la tradiction»*.

Quello che a Bastianelli preme sottolineare del fenomeno Musorgskij è proprio il meccanismo perfetto che il compositore riesce a ingranare fra «autogenesi» – intesa come capacità di creare spontaneamente nuova musica – e «sein de la tradition», ossia fra avanguardia e ripristino della tradizione musicale. Un discorso questo, che lo porta ancora più lontano nella suo dissertare l'arte del compositore russo fino a contrapporlo in un singolare faccia a faccia persino con lo sviluppo dell'arte musicale tedesca nelle sue due fasi paradigmatiche incarnate da Beethoven e Wagner:[35]

> Certo una differenza empirica tra lo sviluppo dell'arte dei classici tedeschi e dell'arte moussorgskyana c'è. Ma non consiste alche che in questo: che in Wagner e in Beethoven la forma personale, che, in quanto personale, trascende quanto quella moussorgskyana la tradizione sembra staccarsi a poco a poco con processo lentissimo dall'imitazione più o meno vivace e libera dei modelli estranei a sé stessa: mentre in Moussorgsky il miracolo non accade per crisi lenta e ai più – cioè a quei critici, oggi moltissimi, che non sanno vedere che i fatti facilmente rientranti nello schema estetico di moda – segreta e inavvertibile, sibbene avviene *coram populo*, con un salto apparentemente improvviso. L'arte è infatti sempre partenogenesi: ma mai come in Moussorgsky colpisce anche i meno inclini a cogliere l'immutabilità delle categorie sotto il molteplice intrecciarsi dei fenomeni.

[33] MICHEL DIMITRI CALVOCORESSI, *Moussorgsky*, cit.
[34] GIANNOTTO BASTIANELLI, *Moussorgsky e Debussy*, in «La Voce», anno ii, n. 31, 10 luglio 1910, p. 2.
[35] *Ibid*.

Il salto improvviso di Musorgskij e il suo cambiamento «coram populo», interpretavano di fatto le istanze di rinnovamento che Bastianelli da un lato e la polemica di una parte di compositori-intellettuali dall'altra sollecitarono nel primo ventennio del Novecento.
La crisi del melodramma di tradizione che aveva determinato la perdita di quel primato italiano perdurato a larghi tratti per tutto l'Ottocento, innescò una sorta di corsa alla rivincita, al riscatto morale e artistico che nell'Italia, all'alba del nuovo secolo, si sviluppò in correnti e gusti frammentari, tutti tesi al rinnovamento ma nessuno con una direzione programmatica ben delineata. Wagnerismo, neo-patriottismo e iconoclastia del dramma wagneriano e/o verdiano si affastellavano confusamente negli scritti dei critici come nelle poetiche dei compositori che raramente riuscirono ad uscire dal pantano di una "crisi culturale" e a trovare vere soluzioni e sperimentazioni di nuovi linguaggi musicali.[36]

In questo senso è da leggere la necessità non solo di un ritorno «all'antico», inteso nel senso di superamento dei confini ottocenteschi per una tradizione ancor più primigenia, di Rinascimento e «musicalità religiosamente e imperialmente italiana»,[37] ma anche la ricerca di una dimensione europea, che allargasse e lasciasse ispirare i confini italiani ormai stretti seppure senza il consueto riferimento alla Germania wagneriana o alle nuove realtà mitteleuropee. Fu quasi naturale, dunque, date le premesse che lo sguardo si volgesse alla realtà russa e che Musorgskij, in particolare, fosse l'ispiratore di un bisogno *rivoluzionario*.

Non solo, la lezione russa venne presa così alla lettera che il riferimento non fu soltanto ideale ma si esteriorizzò in una riproposizione in chiave italiana di una vera "scuola", quella del «Mogučaja kučka», ribattezzata per l'occasione in «Lega dei cinque italiani» a cui aderirono insieme a Bastianelli anche Malipiero, Renzo Bossi, Pizzetti, Respighi.

Il manifesto dei cinque, uscito su «Le Cronache Letterarie» con il titolo suggestivo di *Per un nuovo Risorgimento*,[38] indicava il «genio barbarico» di Musorgskij come guida per le nuove generazioni, come giusto mezzo tra attaccamento nazionalista ad una tradizione folklorica, primitiva e genuina della musica, al tempo stesso però proiettata verso una nuova dimensione del linguaggio e della forma musicale. Una «musica dell'avvenire» con lo sguardo indietro, per usare un sarcastico eufemismo.

---

[36] Si veda in proposito JÜRGEN MAEHDER, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale della generazione dell'Ottanta*, in *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 7-9 giugno 2001*, a cura di Mila De Santis, Firenze, L. S. Olschki, 2003, pp. 223-224.

[37] GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo dia della musica*, cit., p. 48

[38] GIANNOTTO BASTIANELLI, *Per un nuovo risorgimento*, cit.

Il tratto più interessante di questo aspetto della ricezione di Musorgskij in Italia è sicuramente la sua *versatilità*, cioè di volta in volta a seconda delle esigenze più eterogenee il «genio» di Musorgskij – e per traslazione quello della musica russa – è invocato come parametro di riferimento *ideale* per esigenze spesso anche in opposizione tra loro.

Se Bastianelli e i quattro con le loro riflessioni sul Decadentismo europeo e italiano entravano sempre più in conflitto con il gesto verdiano e con il perpetuarsi degli stilemi ottocenteschi nel melodramma, un altro protagonista di questa turbolenta «generazione dell'80», Alfredo Casella, intravedeva in Musorgskij, al contrario, un elemento di continuità con la parola scenica di Verdi – soprattutto in *Falstaff* ritenuto il suo testamento ideale – ma allo stesso tempo un confine ancora misterioso e da esplorare sul quale appoggiare anche una rivalutazione delle influenze straniere sui compositori italiani, nel senso più ampio e ragionato del termine. Sulle pagine de «La Prora» Casella scriverà:[39]

> La storia musicale italiana dell'ultimo trentennio è caratterizzata da un profonda incertezza stilistica. Spentosi il genio verdiano – lasciandoci però quel luminoso testamento: il *Falstaff* – si iniziò in Italia il duplice fenomeno – che oggi tuttora dura e quotidianamente si acuisce – della decadenza teatrale, e della contemporanea rinascita del sinfonismo, ovvero musica pura. […] Ma nell'ultimo quindicennio – si verificano da noi sensibili segni di influenza slava. Prima quella di Mussorgski, se non sempre evidente, innegabile e profonda nondimeno, specialmente in Pizzetti e Malipiero. E negli ultimissimi anni, vediamo le più giovani generazioni avvicinarsi singolarmente a Strawinski nella ricerca di un'arte anzitutto dinamica, lineare e saldamente costrutta. Riassumendo dunque quel periodo nostro storico che venne da molti ignoranti definito sprezzantemente «asservimento allo straniero» – mentre invece altro non era che un magnifico ed esemplare lavoro di paziente assimilazione.

Il passaggio da «influenza» come *infezione* ad assimilazione come *accrescimento* delle potenzialità espressive del fare musica segnerà un punto fondamentale nel cambiamento di indirizzo della musica strumentale così come di quella drammatica italiana che lentamente sarà costretta a ripensare sia alla tradizione nazionale del melodramma ottocentesco come al dramma wagneriano e al simbolismo francese.

Ma ad una riflessione rivolta al passato in cui Musorgskij e la tradizione russa giocavano il ruolo di mediazione tra le spinte oltremodo nazionaliste e quelle al contrario esterofile, l'eredità del compositore russo travalicò persino i limiti di un discorso contemporaneo per essere catapultato direttamente in un'idea di primitivo e nazionale,

[39] ALFREDO CASELLA, *Contributo ad un nuovo stile musicale nostro*, in «La Prora», n. 2, 1924, p. 35.

inteso come rottura definitiva con l'accademismo e il «passatismo» di conservatori e istituzioni italiane, dove Musorgskij torna ad essere, suo malgrado "il musicista ignorante" ma dotato di quella spontaneità determinante per la sua verità drammatica.
Il *Manifesto dei musicisti futuristi* firmato da Francesco Balilla Pratella indicherà proprio Musorgskij, trasfigurato in esempio di «morte della tradizione» come strada per l'attuazione dei principi del movimento. Accolto nell'olimpo insieme a Wagner, Strauss e Debussy:[40]

> In Russia, Modesto Mussorgski, rinnovato attraverso l'anima di Nicolò Rimsky-Korsakoff, coll'innestare l'elemento nazionale primitivo nelle formole ereditate da altri e col cercare verità drammatica e libertà armonica, abbandona e fa dimenticare la tradizione. Così procede anche Alessandro Glazunow, pur rimanendo ancora primitivo e lontano da una pura ed equilibrata concezione d'arte.

Nel clima del Novecento italiano, la prima rappresentazione scaligera del *Boris Godunov* di Musorgskij riesce a far deflagrare ansie, malumori e insoddisfazioni della cultura musicale italiana in pesante affanno rispetto alle istanze innovatrici del resto d'Europa. L'impatto con l'alterità del melodramma russo seppure in ritardo di quasi mezzo secolo assume su di sé le necessità di una nazione, l'Italia, ancora incerta nel superamento della sua crisi di fine secolo.
Nel suo essere declinato a seconda dei diversi orientamenti come simbolo di un nazionalismo acuto o di un rifiuto ostentato dei canoni tradizionali, o ancora, come il *nuovo benefico* che viene dal passato, Musorgskij diventa un vero e proprio *transfert culturale*, come proiezione, a volte anche mistificata, di un modello drammatico-musicale al quale *coscientemente* i musicisti italiani avevano necessità di rifarsi ma che *incoscientemente* per ragioni ideologiche non potevano rintracciare in altre nazioni, storicamente nemiche come Francia e Germania.

[40] FRACESCO BALILLA PRATELLA, *Manifesto dei musicisti futuristi*, in «Rivista musicale italiana», vol. XVII, 1910, p. 7-11.

Una risposta alla delusione, dunque, questo *Boris Godunov*, quella della crisi del linguaggio operistico che Massimo Mila, nel suo *Cent'anni di musica moderna*, ricorderà con il consueto acume:[1]

> In Italia una sola opera di grande valore riuscì ad introdursi con pari favore presso gli incolti come presso i competenti e fu il *Boris*. Si rividero nei loggioni le folle intente ed entusiaste delle rappresentazioni wagneriane; quelle che erano accorse al supremo convegno loro fissato da Boito col *Nerone* e ne erano uscite, in sostanza, deluse.

[1] MASSIMO MILA, *Cent'anni di musica moderna*, Torino, EDT, 1992, p. 77.

5.2 Epilogo oltre *Boris*: musica per un «Accordo» a Racconigi

La presenza russa in Italia fa parte di una costante storica che per vari versi e motivazioni ha attraversato la vita del paese dando vita a una florida tradizione di scambi.

Il rilievo culturale che perdurava fin dal XVII secolo, come *viaggio* e assimilazione artistica dei tesori della Penisola, cambiò fattezze tra la seconda metà dell'Ottocento fino alle soglie della rivoluzione d'Ottobre. Il ceto nobiliare russo e la sua classe dirigente non furono i soli a visitare e abitare l'Italia, al contrario, man mano si fece strada un'altra componente della stratificata società russa, attiva politicamente, che scorse in quella italiana, nel pieno del suo fermento risorgimentale, un alter ego, uno specchio di quell'impegno politico che si auspicava in Russia, stretta tra l'opposizione all'autocrazia zarista e anelito rivoluzionario.[1]

E' proprio il Risorgimento a rendere il suolo italiano luogo ideale per coloro che vivevano in una Russia *nascosta*, braccati dalla polizia zarista e in costante pericolo di deportazione in Siberia. Lo spirito mazziniano e l'ideale garibaldino incarnarono così l'esigenza di rivincita nazionale e non pochi personaggi di spicco, seguaci di un'idea socialista e rivoluzionaria, furono i protagonisti di una prima vera ondata di migrazione, fatta di motivazioni politiche ma anche di puro spirito solidale: Herzen, Bakunin, Golovin, interpreti delle istanze di opposizione che animavano la scena russa, si trasferirono tra gli anni quaranta e cinquanta dell'Ottocento a Nizza, Genova e Torino dimostrandosi attivi nelle vicende rivoltose italiane.[2] Ivan Golovin, in particolare, dopo aver dimorato sulla Costa Azzurra e collaborato con il settimanale *Carillon*, nel 1852 fondò il «Journal de Turin», di vita breve ma che in questi anni cruciali diventò la voce "russa" di divulgazione del governo sabaudo post-quarantotto, con accesa propaganda anche in Francia e negli ambienti segreti dei socialisti russi.[3]

D'altro canto, come abbiamo avuto modo di dimostrare con la prima messa in scena di *La Vita per lo Czar* a Milano, l'idea di unire idealmente i due paesi in un unico soffio nazionalista, era assolutamente reciproca: la frangia socialista russa guardava al

[1] Si legga in proposito ETTORE LO GATTO, *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*, Roma, Editori riuniti, 1971, pp. 13 e ss.
[2] ANGELO TAMBORRA, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Bari, Laterza, 1977, p. VII-VIII.
[3] ŠLIWOWSKA WIKTORIA, *Un émigré russe en France: Ivan Golovine, 1816-1890*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», vol. 11, n. 2, p. 236.

Risorgimento e all'Unità d'Italia come a un modello, a un riferimento politico da ripercorrere in patria mentre l'infante Italia, bisognosa di un'«opera nazionale», guardava a Glinka, padre della tradizione musicale russa, stravolgeva la traduzione del libretto del suo capolavoro, donandogli un colorito più «nostrano» fatto di patria e non di Zar, di popolo contro «l'aborrimento al giogo straniero» e di rivincite di una «terra oppressa».[4]

Il nuovo legame istauratosi tra gli esuli russi e la penisola italiana si rafforzava e sosteneva proprio grazie alla specificità delle condizioni politiche che subentrarono all'inizio del nuovo secolo quando, il clima sostanzialmente liberale del governo Giolitti, garantiva un'accoglienza non problematica alla generazione di socialisti e rivoluzionari che si preparavano a scendere in campo contro l'autocrazia zarista. In questa prospettiva, un ruolo fondamentale fu giocato anche dall'ascesa di un vero e proprio partito socialista italiano – in origine «Partito dei Lavoratori italiani» – che si strinse a doppio filo, dunque, ai cugini russi nell'aspra critica della politica dello zar e della sua sfera d'influenza sul resto d'Europa.[5]

La crescita dell'emigrazione russa in Italia per motivi ideologici o di asilo politico, era stata inversamente proporzionale a quella delle relazioni diplomatiche tra i due stati: sul finire del XIX secolo, infatti, alla corsa verso il colonialismo e alla conquista di ambiti di interesse strategico non si era sottratta l'Italia né tantomeno la Russia cosicché la rivalità imperialistica tra le due finì per compromettere definitivamente i già difficili rapporti.

In particolare, sotto il governo Crispi e durante la campagna d'Etiopia allorché lo Zar decise di appoggiare l'imperatore etiope Menelik II;[6] un atteggiamento ostile restituito dall'Italia qualche anno più tardi, in occasione della guerra russo-nipponica quando la maggior parte dell'opinione pubblica italiana si schierò apertamente a favore del Giappone.[7]

Il quadro peggiorò sensibilmente all'alba del 1905 nel momento in cui lo zarismo subì una doppia disfatta: in Oriente perdendo così una delle sue più importanti regioni egemoniche – che passò direttamente nelle mani dell'Impero giapponese – e in patria con

[4] Cfr. Cap. 1.1

[5] Per un inquadramento generale sui legami tra socialismo italiano e socialismo russo si veda: RENATO ZANGHERI, *Storia del socialismo italiano*, vol. II, Torino, Einaudi, 1997 e STEFANO CARETTI, *La rivoluzione russa e il socialismo italiano (1917-1921)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974.

[6] Sull'argomento: ENRICO DECLEVA, *Da Adua a Sarajevo. La politica estera italiana e la Francia. 1896-1914*, Bari, Laterza, 1971.

[7] Si legga ad esempio l'aggiornamento costante sul conflitto tenuto dal deputato Luchino Dal Verme intitolato *La guerra in Estremo Oriente* in «Nuova Antologia», vol. CXVI, 1905, pp. 136-168.

la «Кровавое воскресенье» la domenica che inondò di sangue le strade si San Pietroburgo ma che allo stesso tempo diede il primo forte scossone anche alla politica interna russa. Questo significò, in ambito italiano, un'affluenza ancora più intensa di proscritti e un inasprimento della stampa nei confronti di uno Zar, visto ormai nel suo imminente declino.

Accanto ai rivoluzionari, anche l'*intellighencija* russa incominciò a mal sopportare la permanenza in patria: Maksim Gork'ij, ad esempio, che nel 1906 scelse Capri per il suo esilio politico e immediatamente coagulò intorno a lui una piccola colonia di artisti, musicisti e letterati che gravitarono intorno alla «Casa rossa», la villa che lo scrittore scelse per il suo soggiorno caprese.

Primo fra tutti Fëdor Šaljapin, grande amico di Gork'ij con il quale lavorò alla preparazione della sua biografia –[8] che non risparmiò le proprie doti vocali allietando con una serie di esibizioni estemporanee la popolazione isolana, Sergej Rachmaninov e il mecenate Savva Mamontov che sulle pagine della «Novaja Rus'» raccontò le immagini del suo viaggio e dell'ospitalità di Gork'ij.[9]

Il panorama delle connessioni Italia-Russia, dunque, non era mai stato così diversificato: da un lato rapporti istituzionali tesissimi che intorbidivano le acque della politica estera non solo strettamente tra governo italiano e governo russo ma, in prospettiva, anche di quelle alleanze e di quei giochi di potere che si stavano delineando sullo sfondo europeo; dall'altro, una realtà ristretta nell'ambito di un'élite intellettuale che privilegiava la penisola e diffondeva un'immagine culturale e politica russa estremamente diversa da quella promulgata dalla linea ufficiale del governo.

Quindi, mentre, come abbiamo visto, la Francia era impegnata sul fronte dell'*Alliance* con profusione di manifestazioni musicali, artistiche e dimostrative, che nella maggior parte dei casi furono gestiti e architettati dalla regia centrale del governo francese, l'Italia al contrario ostentava un altro tipo di sentimento filorusso che si trasmetteva attraverso organi di stampa come voce *alternativa* proprio a quel dilagare di egemonia e pressioni che lo Zar stava esercitando su nazioni come la Francia.

Questa situazione politica così agli antipodi rispetto al substrato di compromessi accettati da Parigi nel tentativo di "fare blocco" contro Germania e Austria e risalire la

[8] *Chaliapin: an autobiography as told to Maxim Gorky: with supplementary correspondence and notes*, a cura di Nina Froud and James Hanley, London: Columbus Books, 1988.

[9] SAVVA MAMONTOV, *U gor'kogo na Kapri*, in «Novaja Rus'», 26 maggio 1909, cit. in PIERO CAZZOLA, *Artisti russi a Capri dall'Ottocento ad oggi. L'esilio politico di M. Gorkij*, in *L'Italia dei russi*, cit. p. 254.

china della scena internazionale, spiega in parte la battuta di arresto o l'insuccesso che l'opera russa subisce in Italia in un arco di tempo che va dal 1874, anno in cui è messa in scena *Жизнь за Царя* di Glinka al Dal Verme e il 1909, data che segnerà il debutto del *Boris Godunov* di Musorgskij al Teatro alla Scala. E' chiaro che la musica e in particolare l'opera, abbia giocato un ruolo di primo piano per la codifica di un'immagine rinnovata della Russia all'estero: la conquista di un posto nelle programmazioni dei teatri francesi significava l'uscita definitiva da anni di isolamento culturale e affrancamento dal ruolo di nazione di confine. In questo senso l'opera diventava un «mezzo politico» di affermazione di un'identità ma anche di esportazione di un modello culturale che a poco a poco s'integrava, ed era assorbito nel tessuto socio-culturale francese.

Si potrebbe affermare, senza rischi di esagerazione, che Francia e Russia attuarono il loro programma di alleanza in primo luogo tra i palcoscenici dei teatri d'opera e nelle sale da concerto, soprattutto quando l'evidenza di una crisi dell'autocrazia e l'ombra delle rivoluzioni minarono la reputazione dello Zar così come dello stesso governo francese nel campo della politica estera.

Così, mentre risultava sempre più chiaro che le mire espansionistiche e la gestione scellerata del paese stavano riducevano man mano la Russia zarista al collasso, è esattamente in questo momento che il governo russo promuove con la massima dedizione la sua opera di «esportazione culturale», finanziando le prime stagioni di Djagilev – fino a che esse rimasero nei ranghi della tradizione – come alibi certo, ma anche come estremo tentativo di mantenere in piedi un'«immagine della Russia aurea» costruita *a posteriori* e rappresentata dalla compagine musicale della «nouvelle école», interprete dell'originario e ormai *artefatto* spirito di attaccamento alla nazione.

E' altrettanto evidente che tutta questa strategia politico-culturale non aveva nessuna ragion d'essere nella penisola italiana che al contrario, rappresentava la voce *contro* il valzer delle alleanze e contro quel ruolo chiave che la Russia stava assumendo nello scenario internazionale. Nel 1905, ad esempio, i socialisti italiani, uniti idealmente alle aspirazioni rivoluzionarie dei russi, appoggiarono unanimemente l'anelito sovversivo della lotta e si schierarono decisamente contro anche quei famosi finanziamenti – di cui abbiamo già avuto modo di discutere – che Nikolaj II, sull'orlo lastrico dopo il conflitto con il Giappone e la «domenica di sangue», aveva chiesto insistente soprattutto ai banchieri della Francia alleata. Una campagna mediatica ancora una volta condotta da Gork'ij che il 18

aprile 1905, sulle colonne dell'«Avanti!» fece appello all'opinione pubblica italiana ed estera con il significativo slogan *Non un soldo alla Russia*. [10]

Certo, proprio il 1900 aveva portato a Milano la prima rappresentazione italiana di *Onegin* che cercò di invogliare la ripresa del melodramma russo in Italia, ma, come abbiamo visto, si trattò essenzialmente di una scelta *estetica*, di una necessità artistica di Toscanini in primo luogo, che aveva a che fare solo con l'esigenza di rinnovamento da imporre alle scene scaligere, senza nessun'intenzione di solidarietà con il mondo russo ospitato in Italia né di rappresentanza alle istanze degli esuli rivoluzionari.

Semmai, per individuare un tentativo di dare voce all'*altra* Russia non solo con mezzi stampa ma anche come «voce musicale» fu percorsa – seppure senza risultati evidenti – da Giacomo Puccini, che cercò un contatto diretto con Maksim Gork'ij intorno al 1904, attraverso la scrittrice e giornalista Matilde Serao che gravitava nell'*entourage* dello scrittore russo. Puccini nella sua inquietudine di rinnovamento non solo sonoro ma anche di struttura formale e di linguaggio teatrale pensò a *I racconti della steppa* dello scrittore russo che all'epoca erano facilmente disponibili in traduzione francese e in procinto di essere pubblicati in italiano.[11] Il progetto di immortalare la letteratura di Gor'kij in tre atti unici, giustapposti l'uno all'altro in "trittico" non andò in porto, certo, ma rimase pur sempre impressa nel gesto creativo del compositore alla ricerca di drammaturgie sperimentali come coinvolgimento in un forte impegno sociale.

Oltre Puccini, dunque, non ci furono ulteriori tentativi di espressione operistica votati a interpretare la nuova dimensione culturale e politica russa, né il dramma di tradizione del «gruppo dei cinque» così come quello di Čajkovskij o Rubinštejn poteva cantare la realtà degli esuli o la loro necessità di non aderire alla politica contemporanea della Russia zarista. Già troppo connotato nell'ambito delle celebrazioni di una Russia tesa nell'auto-promozione all'estero, il teatro d'opera russo aveva perso il suo originario significato e anche quegli artisti come Musorgskij, per molti versi Čajkovskij e lo stesso Rimskij-Korsakov che avevano subìto censura o addirittura l'ostracismo in patria erano stati *ri-collocati* e *riabilitati* per la nuova propaganda patriottistica all'estero.

[10] ANGELO TAMBORRA, *Esuli russi in Italia*, cit., p. 9; si veda anche GASTONE MONACORDA, *Rivoluzione borghese e socialismo: studi e saggi,* Roma, Editori riuniti, 1975, p. 220.

[11] Si legga in proposito: MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 263.

Ma gli scenari storici così come quelli politici di questo primo scorcio del XX secolo erano destinati a cambiare a velocità molto elevata: l'Europa era una polveriera in costante rischio di deflagrazione e le diverse mire coloniali, di potere ed egemoniche degli stati europei ed extra-europei premevano intorno ad un asse strategico che spaccava letteralmente il mondo in est/ovest, con i Balcani come centro di equilibrio, e nord/sud dove l'Italia e ancora i Balcani si trovano in posizione privilegiata di passaggio verso le colonie d'Africa e, attraverso la Turchia, verso il Medio Oriente.

Era chiaro che il livello di tensione raggiunto dai rapporti tra Italia e Russia – e di conseguenza anche con la Francia – non giovava a nessuna delle tre nazioni: l'attenzione di Giolitti e del ministro degli esteri Tittoni si rivolse quindi soprattutto alla regione balcanica, il che voleva dire avere a che fare necessariamente con la Russia e l'Austria. La questione dell'irredentismo, inoltre, non facilitava di certo le cose e l'Italia si trovava stretta in un'impasse internazionale dalla quale doveva necessariamente venire fuori se non voleva rimanere isolata sullo scacchiere della politica estera.[12]

In questo clima di graduale allontanamento dell'Italia dall'asse della Triplice Alleanza e di lento avvicinamento all'intesa franco-russa, la presenza di così tanti esuli e rivoluzionari proscritti sul suolo della penisola preoccupò e non di poco le unità governative che attuarono sempre di più una sorta di controllo a distanza affinché essi non compromettessero la già precaria situazione. E' proprio Giovanni Giolitti che nel 1909 ordina al capo della polizia Francesco Leonardi:[13]

> Raccomandare a Napoli, come abbiamo fatto per Chiavari, di tener sorvegliati i movimenti di questi individui. Informare di tutto il ministero degli Esteri per opportuna notizia e perché veda se si possono aver informazioni sul conto degli individui predetti a mezzo delle ambasciate di Pietroburgo e di Parigi.

Naturalmente, per Giolitti e la sua politica estera era ancora conveniente sperare in un accordo a tre, con Austria e Russia sulla questione dei Balcani, che permettesse di non prendere posizioni drastiche contro l'una o l'altra fazione. Ma gli eventi cominciarono a precipitare: l'opinione pubblica italiana, come comprensibile, era sempre più ostile

[12] ALFREDO CANAVERO, *Il trattato di Racconigi e la politica estera italiana tra alleanza e amicizie*, in *Un viaggio, un'epoca. La visita dello zar Nicola II a Racconigi (23-25 ottobre 1909). Atti del Convegno nazionale, Racconigi, 22-23 ottobre 1999*, a cura di Bartolo Gariglio, Cuneo, Soc. studi Stor. Archeologici, 2002, pp. 20-23.

[13] Cit. in ANGELO TAMBORRA, *Esuli russi in Italia*, cit., p. 10.

all'Austria e l'annessione della Bosnia-Erzegovina all'impero Austro-Ungarico nel settembre 1908 smosse finalmente le acque e fu chiaro che necessitava giocare la partita su un altro fronte: in maniera del tutto provvidenziale il ministro degli esteri Isvol'skij annunciò la visita dello Zar a Vittorio Emanuele III.[14]

Il viaggio di Nikolaj II, naturalmente, non era soltanto un atto di cortesia, ma un segno evidente del cambiamento di prospettiva, volto a stringere una vera e propria intesa che salvaguardasse gli interessi di Italia e Russia: mantenimento dello status-quo nei Balcani, intenti di azione comune e cooperazione nell'oriente europeo – si legga a favore dell'Italia in Tripolitania e Cirenaica – il tutto ratificato in accordo formale nella residenza invernale della corte Sabauda durante la visita a Racconigi del 23 e 25 ottobre 1909.[15]

La scelta di una villa di campagna situata a Racconigi nella provincia di Cuneo era quasi d'obbligo per salvaguardare l'incolumità dello Zar: già nel 1903 il governo russo era stato costretto a rinunciare a una visita in Italia a causa delle violente proteste dei socialisti russi e di quelli italiani. Si temeva, dunque, una recrudescenza dei fenomeni di dissenso e così come la possibilità di attentati terroristici.[16]

Per questo motivo, oltre a impiegare un folto numero di guardie per la sicurezza di Nikolaj II e a impegnare la polizia nel monitoraggio delle frange più estremiste dei russi sul suolo italiano, il governo attuò una politica di sensibilizzazione dell'opinione pubblica che sui quotidiani come «Il Corriere della sera», «Perseveranza» e «La stampa», trovava lo spazio necessario alla preparazione della visita come evento di tutto rilievo per il futuro della penisola italiana:[17]

> Oggi si incontrano a Racconigi il Re d'Italia e l'Imperatore di Russia: nella vita della Patria nostra è questa un'ora storica; questo incontro è il simbolo e la consacrazione di un'amicizia che è interesse supremo dell'Italia mantenere viva e fiorente. […] La Russia, che ha nei Balcani lo stesso interesse dell'Italia nell'impedire l'ingrandimento della influenza austriaca, può procurare la *messa in valore* dell'alleanza italiana

A questo punto del nostro «ritratto» storico-politico dell'Italia *fin de siècle* nei suoi rapporti con la Russia, è lecito domandarci perché precisamente dalla stagione 1909/1910

[14] ALFREDO CANAVERO, *Il trattato di Racconigi*, cit. pp. 27-28. Si veda anche GUIDO DONNINI, *L'accordo italo-russo di Racconigi*, Milano, A. Giuffré, 1983, p. 81-83.

[15] Si veda anche: ALAN JOHN PERCIVAL TAYLOR, *The Struggle for Mastery in Europe: 1848-1918*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 472 e ss.

[16] ALFREDO CANAVERO, *Il trattato di Racconigi*, cit. pp. 17-18.

[17] ANONIMO, *Convegno storico*, in «La Stampa», 23 ottobre 1909, p. 1.

in poi, improvvisamente, cambia il panorama dei cartelloni operistici italiani con una crescita esponenziale di messe in scena di lavori russi.

Tavola n. 3, *Le opere russe sulla scena italiana 1874-1915*

Data	Città	Titolo
20 maggio 1874	Milano, Teatro dal Verme	M. Glinka, *Žizn' za Carja*
7 aprile 1900	Milano, Teatro ala Scala	P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*
18 gennaio 1906	Milano, Teatro alla Scala	P. I. Čajkovskij, *Pikovaja Dama*
23 novembre 1907	Bologna, Teatro Comunale	P. I. Čajkovskij, *Iolanta*
14 gennaio 1909	Milano, Teatro alla Scala	M. Musorgskij, *Boris Godunov*
23 ottobre 1909	Treviso, Teatro Comunale	M. Musorgskij, *Boris Godunov*
19 dicembre 1909	Genova, Teatro Carlo Felice	M. Musorgskij, *Boris Godunov*
2 marzo 1910	Torino, Teatro Regio	M. Musorgskij, *Boris Godunov*
28 gennaio 1911	Trieste, Teatro Verdi	M. Musorgskij, *Boris Godunov*
18 novembre 1911	Bologna, Teatro Comunale	M. Musorgskij, *Boris Godunov*
25 dicembre 1911	Parma, Teatro Regio	M. Musorgskij, *Boris Godunov*
18 aprile 1912	Milano, Teatro alla Scala	N. Rimskij-Korsakov, *Pskovitjanka*
26 dicembre 1915	Milano, Teatro alla Scala	A. Borodin, *Knjaz' Igor*

La Tavola n. 2 prende in considerazione un arco di tempo che va dalla prima di *Žizn' za Carja* il 20 maggio 1874 al Teatro Dal Verme di Milano fino alla scesa in campo dell'Italia nel primo conflitto mondiale.

Se si compara la concentrazione di rappresentazioni a cui si assiste grossomodo tra gli anni dieci e venti del Novecento con il cinquantennio precedente balzerà agli occhi con una certa evidenza l'enorme scarto tra il lungo lasso di tempo che comprende gli anni settanta dell'Ottocento fino all'inizio del nuovo secolo e il ristretto intervallo che percorre il 1909 fino al 1915.

La campagna di *riconciliazione*, se così vogliamo dire, dell'immagine della Russia e dello Zar con la cultura e la società italiana non passò effettivamente solo attraverso gli organi di stampa. Preparare e consolidare la visita dello Zar, questo era l'intento per mantenere viva l'importanza del trattato di Racconigi.

Se può sorgere anche un piccolo dubbio sulla prima di Musorgskij alla Scala – solo una manciata di mesi prima della ratifica dell'accordo – nel suo significato politico e di viatico nei rapporti tra Italia e Russia, è chiaro che la circolazione dell'opera in sei città italiane in due anni seguisse gli echi della visita e dell'immagine dello Zar che i giornali avevano accuratamente e calorosamente dipinto.

E' naturale che, ancora una volta, come abbiamo assistito in Francia, la mediazione e la trasmissione delle idee e di un certo condizionamento mediatico passi anche attraverso quel mezzo di comunicazione così incisivo rappresentato dal teatro d'opera.

Non solo, per avvalorare la nostra tesi bisogna necessariamente analizzare in prospettiva biunivoca gli eventi che caratterizzarono le «sorelle latine» – Francia e Italia – in questi anni ravvicinati che abbracciano il primo ventennio del Novecento: non sorprenderà che la diffusione, debitamente sponsorizzata da governi e diplomatici, si declini in modalità del tutto analoghe con un primo approccio affidato alle esposizioni d'arte (nel 1905 a Parigi e due anni dopo a Venezia) e successivamente con il dilagare dell'opera sui palcoscenici dei teatri: *Boris Godunov*, in primis, seguito a ruota da Rimskij-Korsakov e Borodin.

Infine, i Balletti Russi che anche in Italia romperanno con il concetto tradizionale di teatro e troveranno un rinvigorimento di forma e fisionomia grazie al pieno inserimento nel tessuto artistico del paese e alla collaborazione con compositori e decoratori italiani.[18]

«Strategie diplomatiche», dunque, che più o meno consciamente vengono affidate al teatro musicale nella sua simbolica funzione di educazione, di facilità di trasmissione e,

[18] Sui *Balletti russi* in Italia si veda ALBERTO TESTA, *Diaghilev e l'Italia*, in «La Danza Italiana», vol. 2, 1985, pp. 73-83 e CARMELA PICCIONE, *Gli italiani e i Ballets Russes,* in «La Danza Italiana», vol. 7, 1989, pp. 121-144.

infine, di rappresentazione e incontro delle *élites*. Un ruolo questo che sarà assunto, rafforzato e continuato seguendo la codificazione del teatro d'opera russo in Italia nel primo dopoguerra, quando esso sarà investito di nuovi significati e nuove connotazioni politiche: allora *Boris* e *Chovanščina* – che arriverà per la prima volta a Milano nel 1926 – continueranno a rimanere una presenza costante nei cartelloni dei teatri italiani così come nelle programmazioni del nuovo e potentissimo mezzo di diffusione rappresentato, partire dagli anni venti in poi, dalla radio, con una media altissima di rappresentazioni e trasmissioni.[19]

Allora i capolavori di Musorgskij, prediletti dalla frangia ultra-nazionalista della destra fascista, saranno tutto un «andare verso il popolo» e un «fare teatro per il popolo», che dalla mistificazione zarista, attraversando quella nazional-popolare del totalitarismo italiano, troveranno nuova vita e riscoperta originaria solo nel secondo dopoguerra, quando sarà davvero necessità storica il bisogno di recuperare un *Ur-Boris*.

[19] Sull'argomento si legga ROBERTO GIULIANI, *Il "Boris" dall'EIAR a Radiotre,* in *Musorgskij in Italia*, a cura di Guido Salvetti, Milano, Guerini, 1993, p. 66-83.

Postludio

Que reste-t-il…

Nelle pagine precedenti abbiamo cercato di delineare un fenomeno culturale in pieno fermento e inserito in un complesso periodo di tempo che abbraccia profondi cambiamenti di ordine storico, politico e artistico. La ricezione dell'opera russa nell'esperienza di due nazioni come la Francia e l'Italia assume, in questo variegato e conflittuale contesto, un ruolo del tutto sorprendente: le prime rappresentazioni, l'incontro con una cultura considerata *altra*, l'apertura a un orizzonte artistico d'avanguardia, diventano lo specchio dei profondi mutamenti intercossi in società, quelle *fin de siècle*, che vive in una dimensione per così dire *sospesa* tra l'attaccamento agli stilemi ottocenteschi e la proiezione verso le promesse di «magnifiche sorti e progressive», auspicate dal passaggio di secolo.

Molto spesso, inoltre, questa *apertura*, che impose agli occidentali uno sguardo sulla musica russa, fu addirittura responsabile dell'accelerazione di determinati processi storico-sociali già in atto: si pensi al cambiamento dei mezzi di diffusione e produzione musicale, l'intraprendenza privata nel campo teatrale e impresariale nonché al mutamento della mentalità, più in generale, che aprì le porte a una diversificazione delle programmazioni concertistiche e d'opera con presenza massiccia di composizioni appartenenti a musicisti stranieri contemporanei o fino ad allora ostracizzati.

In questa direzione, il dato più impressionate della ricerca si è rivelato la quasi onnipresenza di un mecenatismo musicale d'eccezione nella diffusione e propagazione del repertorio slavo: questo conferma da un lato la permanenza di strutture legate all'*ancien régime* e perpetuate anche in clima di liberalismo, sia negli anni della III Repubblica francese sia in quelli del sofferto post-Risorgimento italiano,[1] ma d'altra parte, si delinea in

[1] Per una trattazione più generale si veda ARNO J. MAYER, *The persistence of the Old Regime*, New York, Pantheon Books, 1981 e STEVEN D. KALE, *French salons: high society and political sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.

maniera sempre più evidente che proprio questa «aristocrazia», nel clima degli ultimi fuochi del vecchio attaccamento nazionale, si fa garante di un cosmopolitismo culturale e, nello specifico della musica, anche contro gli sciovinismi «borghesi» emergenti.[2]

Un approfondimento del ruolo dell'aristocrazia e della frangia alto-borghese nell'espansione dell'opera russa in Francia e Italia dimostra che la crescita dell'interesse e la funzione di "sponsor" culturale si dispiega con motivazioni e modalità molto eterogenee fra loro.

Personaggi come la contessa Élisabeth Greffulhe e Juliette Adam, che abbiamo incontrato nel nostro viaggio nei meandri della ricezione francese, agirono nel tessuto artistico di Parigi con un mecenatismo volto sì alla promozione culturale e al sostegno di compositori o opere scarsamente riconosciute in Francia, ma allo stesso tempo indirizzarono il loro sforzo su un binario che conduceva direttamente a un orientamento politico ben preciso e determinato nelle loro scelte di campo. Per una parte dell'aristocrazia francese «impegnata», infatti, il mecenatismo culturale diventò ben presto sinonimo di una forma di diplomazia, la possibilità cioè di attuare una propaganda governativa attraverso quei mezzi «mediatici» meno sospettabili ma più incisivi e permanenti della carta stampata: la musica, il teatro d'opera.

In questo senso, la promozione delle prime rappresentazioni di opere russe in Francia assume quella forte connotazione di aperta manifestazione dell'Alleanza franco-russa: l'avvicinamento tra i due stati si fece di fatto sul campo delle sale da concerto e tra i palchi dell'opera, ancor prima che nelle ratifiche e nei trattati ufficiali. La trasmissione di diversi aspetti della realtà russa, fino ad allora vittima di un'immagine di arretratezza e povertà artistica, passò attraverso una dilagante divulgazione di immagini, letteratura e naturalmente di suoni che «giustificarono» e contribuirono a condizionare l'opinione pubblica e le scelte in materia di politica estera.

Il passaggio al Novecento, come abbiamo visto, continuò nel solco di questa sponsorizzazione para-statale – si pensi al sovvenzionamento della Greffulhe dei *Ballets Russes* – e lo intensificò man mano che gli interessi in gioco si fecero più alti e le vicende storiche, a un passo dallo scoppio del primo conflitto mondiale, coinvolsero da vicino anche determinati orientamenti artistici.

[2] Il pensiero è ispirato dalla prolusione di ANSELM GERHARD, *Il mito del secolo borghese: problemi della storiografia dell'Ottocento musicale* al *Quindicesimo colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale»*, Bologna, 18-20 novembre 2011. Si ringrazia l'autore per averci messo a disposizione il dattiloscritto.

L'entrata in scena di Djagilev, da principio come primo vero artefice di un'esportazione «massiva» di musica e arte russa all'estero, e poi come avanguardista indipendente, negando tutte le forme artistiche convenzionali, ha reso ancora più lampante il quadro di una connessione sempre più stretta tra il fenomeno culturale visto nella sua *indipendenza* e l'opportunismo di governo russo e governo francese nell'utilizzo del mezzo artistico come propaganda politica.

Un panorama piuttosto differente quello che si delinea nella realtà italiana che vive un rapporto piuttosto antitetico con il governo e la diplomazia russa. Certo, la nascita della prima propagazione del repertorio slavo si deve all'impegno profondo e pionieristico del soprano e nobildonna russa Aleksandra Gorčakova che in tempi insospettabili per qualsiasi altra nazione occidentale, sovvenzionò e organizzò la prima messa in scena assoluta di *La Vita per lo Czar* al Dal Verme di Milano. Siamo alla metà degli anni settanta dell'Ottocento e il capolavoro di Glinka sulla scia della messa in scena milanese arriverà solo due anni più tardi a Hannover – per iniziativa di Hans von Bülow che lo aveva ascoltato in Italia – e nel 1879 a Nizza in una splendida parentesi di teatro privato russo a Villa Valrose, che ingaggerà per l'occasione una troupe italiana.

Chiusa l'esperienza di *Žizn' za Carja* la discussione in Italia sul teatro d'opera russo tenderà ad affievolirsi e a essere condizionata dagli echi di quanto si dibatteva e rappresentava in Francia. Solo con il volgere del secolo, l'iniziativa di Toscanini e Giulio Gatti Casazza rimise in piedi il discorso di un rinnovamento dei cartelloni operistici e quindi si riproposero alla Scala capolavori come *Onegin* e *Pikovaja Dama*. Una lacuna, dunque, quella degli ultimissimi anni dell'Ottocento, parzialmente colmata dal nuovo interesse per la musica strumentale che lasciò scoprire il virtuosismo di Rubinštejn o lavori sinfonici di Čajkovskij che entrano, così, nel repertorio corrente delle società concertistiche.

La coincidenza di eventi storici, che sancirono un progressivo avvicinamento tra Italia e Russia – nell'ottica della spartizione delle rispettive sfere di influenza in Europa, Estremo Oriente e Africa – e l'aumento di messe in scena di opere russe non solo a Milano, ma anche in città più di provincia come Treviso, Genova o Parma, conferma il fenomeno già osservato in Francia sulle strettissime relazioni tra politica e musica in queste fasi delicate della storia europea.

Al contrario, per ritrovare un ambiente culturale di mecenati ed entusiasti sostenitori dell'arte e della musica russa in Italia, bisognerà guardare proprio a quegli ambienti *sotterranei* di esuli rivoluzionari e intellettuali proscritti che affollarono la penisola nel primo ventennio del XX secolo.

Primo fra tutti il circolo stretto attorno a Gor'kij nell'isola di Capri che si trasformò quasi in una «scuola di propaganda rivoluzionaria» e al quale aderì attivamente anche il basso russo Fëdor Šaljapin. In un certo senso, i due cercarono di ricreare quelle condizioni così favorevoli che nella città di Nižnij Novgorod avevano permesso loro di creare un vero e proprio centro intellettuale. Nella sua città natale Gor'kij insieme a Šaljapin – che qui il 15 maggio 1896 aveva già inaugurato il teatro d'opera dedicato allo Zar Nikolaj II interpretando il ruolo di Ivan Susanin – fondò la «Narodni Dom», la casa del popolo, «Società per la diffusione dell'istruzione elementare» dove si diede ampio spazio all'educazione musicale e alle rappresentazioni d'opera. [3]

Sulla scorta dell'esperienza dello scrittore diversi esponenti dell'*intellighencija* sia russa che italiana incominciarono a prendere parte attiva alla vita culturale della penisola come promotori della cultura slava: si pensi al ruolo di Umberto Zanotti Bianco nella costituzione di una biblioteca italo-russa a Capri[4] o alla stessa Matilde Serao che abbiamo già incontrato come mediatrice tra Gor'kij e Puccini.

Rimanendo nell'ambito strettamente musicale, una figura di spicco è rappresentata da Ol'ga Resnevič Signorelli, che dopo gli studi di medicina a Berna, arriva in Italia nel 1907, sposa il medico Angelo Signorelli e viene introdotta negli ambienti più in vista dell'alta borghesia romana. La sua posizione così privilegiata le permise di agire come vera mecenate soprattutto nel concertare l'accoglienza di Djagilev e i *Ballets Russes* per le rappresentazioni nella capitale dell'ottobre 1916.[5] I Signorelli, inoltre, saranno i protagonisti del più importante salotto musicale dell'epoca, frequentato tra gli altri dai musicisti Casella e Respighi come anche da Marinetti, Pirandello, Bragagna e non in ultimo da Eleonora Duse di cui Ol'ga sarà uno dei primi biografi.[6]

---

[3] PIERRE PASCAL, *Un centre intellectuel provincial au XIXe siècle: Nijni-Novgorod*, in «Revue des études slaves», vol. 31, 1954, p. 53.

[4] ANGELO TAMBORRA, *Esuli russi in Italia*, cit., p. 87-101.

[5] DANIELA RIZZI, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in *Archivio russo-italiano* VI. *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di Daniela Rizzi e Elda Garetto, vol. 2, «Collana di Europa Orientalis», Salerno, Università di Salerno-Vereja Edizioni, 2010, pp. 9-110.

[6] OLGA SIGNORELLI, *La Duse*, Roma, Signorelli, 1938.

***

Se il nostro lavoro si è concentrato maggiormente sulle funzioni e le vie di circolazione del repertorio operistico russo in Francia e Italia con un'apertura all'esperienza così particolare della contessa Louise de Mercy-Argenteau in Belgio, è doveroso allargare il già vasto panorama finora delineato con un *Ausblick* sulla ricezione per così dire "attiva" che interessò più da vicino le generazioni di compositori che agirono contemporaneamente all'avvento dell'opera russa sui palcoscenici occidentali.

In diversi casi, come già detto, fu proprio attraverso questi musicisti che si sviluppò una diffusione capillare di composizioni o lavori non ancora portati sulle scene ma che correntemente erano studiati e suonati nell'ambito di esecuzioni private. Il primo veicolo, quindi che l'opera russa incontra in Francia e Italia è questo genere di trasmissione, quello affidato all'editoria che, naturalmente, vantava una circolazione più immediata e meno problematica. Le *tournées* e i viaggi che molti compositori intrapresero in Russia, inoltre, aumentarono le occasioni di contatto e reperimento di spartiti che successivamente venivano portati in patria, studiati e lasciati circolare liberamente.

Questo il destino, ad esempio, della prima conoscenza del *Boris* di Musorgskij in Francia: come André Schaeffner ha eloquentemente spiegato nel suo saggio *Debussy et ses rapports avec la musique russe*,[7] Camille Saint-Saëns impegnato in una serie di concerti a San Pietroburgo tra dicembre 1875 e gennaio 1876, si procura due importanti partiture, quella di *Boris Godunov* e quella del *Kamennyj Gost'* di Dargomyžskij che immediatamente arrivarono nelle mani del giovane Claude Debussy, di Robert Godet e di Jules de Brayer, di coloro, insomma, che insieme a Pierre D'Alheim furono i protagonisti tra Ottocento e Novecento di una vera e propria Musorgskij renaissance.

In particolare l'organista e giornalista Brayer, si rivelò precursore nell'assimilazione della lezione del compositore russo quando il 7 novembre 1878, a chiusura dell'Exposition Universelle, presenterà nello stupore generale un frammento – in realtà non specificato – del Boris da lui trascritto per organo sul Cavaillé-Coll del Trocadéro con sonorità di «jeux de fonds» e «voix humaine».[8]

[7] ANDRÉ SCHAEFFNER, *Debussy*, cit., p. 109.

[8] *Ibid*, p. 110. Si veda anche la recensione apparsa su «Revue et gazette musicale de Paris», 45e année, n. 45, 10 novembre 1878, p. 366.

L'analisi e la progressiva acquisizione di composizioni appartenenti alla «Mogučaja kučka» così come di compositori più vecchi come Glinka e Dargomyžskij incominciava a farsi sempre più presente sul finire del secolo anche grazie ai corsi di composizione tenuti nei Conservatori e privatamente.

Nel 1874 la biblioteca del Conservatoire de Paris riceve un «envoi de Russie» comprendente 27 composizioni di Glinka, Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Cui e Dargomyžskij.[9] Sette anni più tardi, in occasione dell'Esposizione nazionale di Milano del 1881: «l'economo manda in biblioteca un "enorme pacco di musica" inviato dall'editore Bessel di Pietroburgo con le novità degli ultimi due anni dell'editore russo, fra cui molte prime edizioni di Caikovski, Cesar Cui, Mousorgski, Anton Rubinstein, Dargomyzskji»[10] Dunque, era chiaro che allievi del Conservatorio parigino, come Debussy, e quelli del Conservatorio milanese, come Mascagni, erano potenzialmente in grado di accedere a un enorme repertorio di musica russa ancora inedita nei teatri italiani.

Inoltre, diversi musicisti della giovane generazione francese poterono assistere a numerosi corsi di composizione e di storia della musica incentrati sull'analisi e lo studio della produzione della nouvelle école russe: nel 1880, ad esempio, Louis-Albert Bourgault-Ducoudray tiene diverse lezioni sulla scuola nazionale russa e sulla sua specificità musicale[11] mentre infiniti riferimenti ai procedimenti armonici e alle strutture musicali di compositori come Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij sono facilmente rintracciabili nei volumi Cours de composition musicale di Vincent D'Indy che nacquero come compendio delle lezioni tenute al Conservatorio.[12]

La situazione italiana, in netto ritardo rispetto a quella francese, impose ai compositori più curiosi della nuova generazione la ricerca di un contatto "diretto" con la tradizione e la contemporaneità russa: così Alfredo Casella, ispirato dagli anni parigini dopo aver orchestrato la «fantasia orientale» *Islamej* scritta per pianoforte da Milij Balakirev, nel 1906 si reca a San Pietroburgo e viene ricevuto dal compositore russo che accetta l'omaggio della "voluminosa" partitura, la suona al pianoforte e discute nei particolari con il giovane italiano.[13] Lo stesso accade anche a Ottorino Respighi che impegnato come

[9] ANDRÉ SCHAEFFNER, *Debussy*, cit., p. 108.
[10] Archivio di Presidenza della Biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano.
[11] «Le Ménestrel», 46e année, n. 28, 13 Juin 1880, pp. 220-221.
[12] VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3 voll., Paris, A. Durant, 1912.
[13] Per un resoconto dettagliato della visita di Casella a Balakirev si veda: ALOYS MOOSER, *Souvenirs*, cit., pp. 177-182.

prima viola nell'orchestra del Teatro Imperiale di Pietroburgo, tra il 1900 e il 1903, ha l'occasione di studiare con Rimskij-Korsakov.

In questo preciso momento storico, come ha dimostrato Virgilio Bernardoni in un suo saggio dedicato a Casella, il lavoro di trascrizione ed elaborazione di musiche di altri compositori voleva dire assimilare uno stile, confrontarsi con capacità compositive differenti per arrivare a un nuovo stile personale.[14]

La confusione e sovrapposizione di estetiche differenti che affollavano le direzioni delle nuove generazioni venivano così filtrate e ricontestualizzate: un concetto *artigianale* dell'apprendistato musicale ma che serviva a fissare e perseguire un percorso di sperimentazione stilistica.

Un procedimento, questo che Maurice Ravel conosceva molto bene, soprattutto quando in due occasioni si trovò di fronte a capolavori musorgskijani. Intorno al 1910 i coniugi Marguerite e Raoul d'Harcourt, intimi amici del compositore, che avevano appena terminato di tradurre in francese il *Matrimonio* di Gogol', gli fecero conoscere la versione operistica di Musorgskij, mai portata a termine, nella sua versione canto e piano.[15] I tre erano letteralmente affascinati da questa musica, tanto che i d'Harcourt pregarono il compositore di pensare alla possibilità di un'orchestrazione. Sfortunatamente, gli accordi con l'editore Bessel non andarono per il verso giusto e Ravel rinunciò al lavoro.

Ma *Ženitba* nella sua eccezionalità (soprattutto per la specificità del libretto e nella consuzione del declamato) rimase una sorta di ossessione per Ravel che all'alba della prima rappresentazione de *L'Heure espagnole* invierà una lettera aperta al quotidiano «Le Figaro» dichiarando:[16]

> Cher Monsieur,
>
> Ce que j'ai tenté, en écrivant l'*Heure espagnole*? C'est assez ambitieux: régénérer l'opéra bouffe italien. Pourtant, cette œuvre n'est pas conçue dans la forme traditionnelle. Comme son ancêtre direct le Mariage de Moussorgskij, interprétation fidèle de la pièce de Gogol, l'Heure espagnole est une comédie musicale. Aucune modification du texte de Franc-Nohain, hormis quelques coupures. […] C'est plutôt de la déclamation familière que de la mélodie. La langue française, aussi bien qu'une autre, a ses accents, ses inflexions musicales. Et je ne vois pas pourquoi l'on ne profiterait de ces qualités pour tâcher de prosodier juste.

[14] VIRGILIO BERNARDONI, *Trascrivere e assimilare: strategie caselliane di confronto con la musica europea*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, cit., p. 192-206.
[15] FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale*, cit., p. 271.
[16] «Figaro», 57^{e} année, n. 137, 17 Mai 1911, p. 5.

Se l'orchestrazione del *Matrimonio* non andò a buon fine, il contatto con Djagilev e Stravinskij rimetterà Musorgskij sulla via di Ravel. Nel 1912, infatti, l'impresario russo ebbe l'illuminante idea di portare sulle scene parigine *Chovanščina* conosciuta solo a spezzoni dall'uditorio francese. Ma in pieno clima di polemiche filologiche Djagilev decise di "rinnovare" l'orchestrazione oramai datata di Rimsij-Korsakov e di affidarla a un duo d'eccezione: Stravinskij e Ravel si incontrano a Clarens sul lago di Ginevra e lavorano alacremente alla partitura di Musorgskij che andrà in scena il 5 giugno 1913 al Théâtre des Champs-Elysées.[17]

Lo studio accademico e/o privato, l'apprendistato e l'orchestrazione di opere di musicisti russi crearono, dunque, il substrato necessario a quelle assimilazioni di mezzi teatrali e musicali che si verificarono nell'universo compositivo *fin de siècle*.

L'influsso della fascinazione russa – venuta non solo dalle opere liriche ma anche dalla pubblicazione di capolavori letterari in traduzione – contribuì, inoltre, alla formazione di un nuovo *gusto* nella scelta dell'ambientazione dei libretti. La sovrabbondanza di soggetti russi, soprattutto nell'Italia tra Ottocento e Novecento, rappresentava in pieno clima di *esotismo* una valida alterativa a quei canovacci orientali che imperversavano sui palcoscenici.

Così, a *Le Roi de Lahore* e *Thaïs* di Massenet, a *Iris* di Mascagni e a *Madama Butterfly* di Puccini, si contrapposero *Fedora* e *Siberia* di Umberto Giordano o ancora *Anna Karenina* e *Olga* di Edoardo Granelli.[18] Ma alla connotazione puramente d'ambiente di queste opere che si ritrova nei luoghi, nel nome dei personaggi e raramente – forse solo nel caso di *Siberia* con un tentativo di approfondire la *russicità* del soggetto – nelle capacità sonore, si opponeva un altro tipo di *seduzione*, se così si può dire, che viveva della possibilità di rigenerare mezzi espressivi ed estetici e di attingere a una nuova fonte di teatro musicale.

***

[17] FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale*, cit., p. 372-374.

[18] Sull'argomento si legga: FRANCA CELLA, *Siberia, «santa terra di lacrime e d'amor». Soggetti russi nell'opera italiana fra Ottocento e Novecento*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 79-124 e *Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di Siberia chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica*, a cura di Agostino Ruscillo, Milano, Sonzogno, 2005.

La crisi che attanagliava l'opera italiana nel suo periodo di transizione verso il pieno Novecento metteva in gioco i diversi parametri dell'opera lirica che nel lungo perdurare del *melodramma* si erano basati su certezze quasi assolute. In questo modo, la riformulazione del rapporto testo/musica, la ridiscussione dei ruoli librettista/compositore così come la disputa sull'autonomia o eteronomia del testo letterario e di quello musicale entrarono a far parte di considerazioni più ampie che imposero a compositori, librettisti e critici di uscire da un ambito chiuso entro i confini italiani e guardare altrove, ad altre esperienze e nuove realtà. Uno dei primissimi fu Arrigo Boito che, nel pieno della sua continua ricerca artistica, guardò al mondo russo con la consapevolezza di trovarvi un orizzonte ricco di stimoli. Come è noto dalla sua biografia, Boito era nato dalla contessa polacca Józefa Radolińska che probabilmente fu la prima fonte di fascinazione slava per il drammaturgo: non a caso i suoi interessi si volsero presto all'adattamento metrico-italiano di testi musicali russi. La più rilevante di queste imprese fu la versione ritmica, in collaborazione con l'immancabile Aleksandra Gorčakova, del libretto di *Russlan i Ljudmila* di Michail Glinka nel 1875, esattamente un anno dopo la messa in scena de *La vita per lo Czar*.[19] Come abbiamo già visto, alcune cronache dei primi del Novecento riportano l'impegno e la volontà di Boito affinché questo secondo capolavoro di Glinka arrivasse sui palcoscenici italiani, ma l'impresa, evidentemente non riuscì a decollare.[20]

L'attenzione di Boito, inoltre, era rivolta a tutta una serie di liriche del compositore Anton Rubjnštein che egli adattò già a partire dal 1872: le Dodici liriche a due voci op. 48 e le Dodici melodie persiane op. 34, solo per citarne alcune. Ma non si trattò solo di una conoscenza "passiva" mediata dal lavoro sugli spartiti, Boito e Rubjnštein ebbero diverse occasioni di incontrarsi: la prima volta probabilmente nel novembre 1891 quando il compositore russo e il violoncellista Alfredo Piatti arrivarono a Milano dopo la tournée londinese e albergarono all'Hôtel de Milan, lo stesso in cui alloggiava Verdi.

I due musicisti progettarono immediatamente una serata musicale e il 5 dicembre si esibirono davanti a Verdi, Boito, Giulio Ricordi e Teresa Stolz.[21] Un anno più tardi

[19] *Ruslano e Ludmilla*, Opera fantastica in cinque atti di M. Glinka, traduzione letterale di A. de Gortschakoff, versione ritmica di Arrigo Boito, Milano, Tipografia C. Molinari & C., 1875.

[20] Cfr. Cap. 3.2.

[21] FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, vol. III, Milano, Ricordi, 1959, p. 427.

Rubjnštein è ospite insieme a Boito a Sant'Agata, ormai di casa anche nella dimora di Verdi.[22]

Oltre agli stretti rapporti che legarono Boito a Rubjnštein è necessario notare che lo stesso drammaturgo usi il termine "studiare" per indicare il suo lavoro sugli spartiti del compositore russo. Pietro Nardi riporta una lettera conservata al Museo del Teatro ala Scala in cui Boito il 18 settembre 1874 scrive da Venezia a Giovannina Lucca: «Desidererei scrivere ad A. Rubinstein intorno alle insigni opere sue ch'ebbi la fortuna di poter così attentamente studiare quest'anno. Lei potrebbe indicarmi l'indirizzo dell'illustre nostro musicista?».[23]

L'analisi del modo di comporre proprio a Rubjnštein non si limitò alla produzione vocale da camera ma ebbe un ruolo non indifferente anche durante lo smarrimento del Boito compositore che non riusciva in nessun modo a togliere dall'impasse quell'opera che lo accompagnava ormai da troppo tempo. E' proprio Debussy, in visita nel 1885, che dallo studio di Boito ci aiuta nella nostra trattazione:[24]

> Pareva più la camera di un letterato che quella di un musicista. V'era un pianoforte in cattive condizioni; v'erano più libri di teoria di storia e d'estetica musicale che partiture, e da per tutto libri di poesia, inglesi, americani e tedeschi con molte note a matita. L'incontro fu cordialissimo. Si parlò di *Mefistofele* ed anche del *Nerone* … di Rubinstein, che Boito aveva sentito a Dresda.

E' dunque plausibile considerare che Boito, non solo con la sua ossessione per *Nerone* abbia assorbito determinate costanti del dramma per musica russo, soprattutto nella costruzione drammaturgica, nell'andare verso una progressiva prosaicizzazzione del verso e nella morfologia del recitativo melodico. Un'indagine più approfondita potrebbe mettere in rilievo che la riforma metrica dei libretti e la nuova poetica drammaturgica perseguita da solo e nella collaborazione con Verdi sia stata influenzata dall'ambiente russo molto più di quello che attualmente possiamo ipotizzare.

***

In un discorso più generale sulle nuove possibilità e i nuovi mezzi che si sperimentarono nel campo del teatro d'opera *fin de siècle*, bisogna necessariamente far

[22] PHILIP TAYLOR, *Anton Rubinstein: a life in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2007, p. 223-224.
[23] PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1944, p. 343-344.
[24] RAFFAELLO DE RENSIS, *Arrigo Boito*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 199.

riferimento a quella tendenza in Italia e Francia a fare ricorso ad un tipo di testo, preesistente e spesso autonomamente stampato che viene conservato nella sua interezza metrico-linguistica e messo in musica senza (o quasi) altra mediazione.[25]

Il proliferare di questo genere così particolare di opere che convenzionalmente è chiamato *Literaturoper* dimostra la persistenza di un fenomeno di «decadenza» delle convenzioni librettistiche e della concezione del dramma in sé, che trova, quindi, nei prodotti letterari, spesso di largo consumo e già pubblicati, e, ancora, nella collaborazione con scrittori di rilievo, una sorta di pretesa di affermazione e di autorità che nel campo operistico si temeva in pericolo.

Ma questo fenomeno mette in rilievo anche una *longue durée* di assimilazione: come hanno dimostrato le nostre ricerche, i primissimi esempi di messa in musica di testi senza intermediazione librettistica sono sperimentati in Francia molto prima di quanto comunemente cristallizzato nella letteratura musicologica. La rappresentazione di *Le Flibustier* di César Cui all'Opèra-Comique nel 1894, prima del *Pelléas et Mélisande* di Debussy – ritenuto il primo esempio di *Literaturoper* sui palcoscenici occidentali e che vi arriverà solo nel 1902 – dimostra la convivenza e il tentativo di sintesi tra cultura occidentale e cultura russa in atto già alla fine del XIX.[26] Un dettaglio, questo, che non sfuggì alla critica del tempo la quale, al contrario, associò immediatamente l'opera di Debussy all'ascolto precedente di *Le Flibustier*.[27] Naturalmente, il discorso che riguarda la filiazione diretta tra *Pelléas et Mélisande* e la tradizione russa si acuì nel 1908, con toni spesso esasperanti, quando l'arrivo del *Boris Godunov* a Parigi rese concreta questa continuità nella pratica compositiva di tutta una generazione di compositori che ebbe la sua formazione sulle partiture russe, prima ancora dell'avvento delle loro prime messe in scena.[28]

---

[25] Per una trattazione generale dell'argomento si veda: CARL DAHLHAUS, *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München, Emil Katzbichler, 1983; JÜRGEN MAEHDER, *The Origins of italian Literaturoper: Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina, and Francesca da Rimini*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 92-128 e LUCA ZOPPELLI, *Dal "Sogno" di Ratcliff al sogno di Gradeniga: declinazioni della Literaturoper nella fin de siècle italiana*, in «Kronos[1]», Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia, Università di Lecce, vol. 1, 2000, pp. 21-36.

[26] Un precursore in questo senso può essere individuato nel libretto in prosa tirato direttamente da Moliére del Georges Dandin di Charles Gounod, si veda: STEVEN HUEBNER, Molière "Librettist": Gounod, Georgina Weldon and "George Dandin", in «Revue de Musicologie», vol. 92, n. 2, 2006, pp. 357-379.

[27] In particolare: RAYMOND BOUYER, *Le Debussysme et l'évolution musicale*, in «La Nouvelle Revue», vol. 23, 1902, p. 423.

[28] FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale*, cit., pp. 175-179.

Molto più complicato, invece, è stabilire un legame tra la breve e intensa stagione di *Literaturoper* italiana – in particolare nell'esperienza del *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti e *Parisina* sempre del musicista livornese – e la diffusione di musica russa nello stesso lasso di tempo. Certo, come abbiamo visto, anche l'Italia partecipa a quest'ansietà, alla spasmodica ricerca di nuovi linguaggi e tentativi, non sempre riusciti, di sperimentazione, ma questa *tendenza* che si rivela europea e non circoscritta al mero ambito nazionale, rispondeva a un rinnovato clima culturale al quale partecipava attivamente anche l'ormai ampia circolazione di partiture russe e di scambi tra compositori. Un sintomo di questa apertura cosmopolita ci è data, ad esempio, dai titoli dei cartelloni teatrali: si pensi al *Boris Godunov* che a Milano viene portato sulle scene nel 1909 in un panorama che lo congiungeva alla prima di *Salome* di Richard Strauss, solo tre anni prima, e a quella del *Pelléas* diretta da Toscanini la stagione precedente. Se dunque la discussione intorno al rinnovamento del libretto d'opera italiano si stringeva intorno agli afflati avanguardistici europei, essa non prescindeva di certo dall'esperienza russa, in ritardo certo sui palcoscenici ma ben presente nella realtà musicale italiana.

Tutt'altra dunque la consapevolezza di quei compositori che apparterranno alla generazione successiva, la cosiddetta «Generazione dell'Ottanta», che al contrario ostentò la necessità di rifarsi a una tradizione che includesse anche l'esperienza russa. Il bisogno di ripensare il rapporto con il melodramma italiano e l'urgenza di pensare in termini di allargamento degli orizzonti musicali, videro negli stilemi del dramma russo e di Musorgksij in particolare una percorribile via della modernità: alla «crisi del nazionalismo musicale», parafrasando il titolo di un saggio di Giacomo Orefice,[29] si cercò allora di contrapporre l'emulazione di un altro nazionalismo, quello che si era codificato nell'immagine del «possente gruppetto». Ma quella russa non fu solo una lezione ideologica, come abbiamo già ricordato, fu una *formazione* che si realizzò nelle fucine dei contemporanei Rimskij-Korsakov e Balakirev o sulle pagine delle partiture lasciate dai *padri* del movimento russo.

Si pensi alla drammaturgia per ampi blocchi scenici che sono assorbiti nella struttura di opere come *Fedra* di Ildebrando Pizzetti che fa della sua composizione un imponente dramma storico sull'onda del *Boris*, come manifesto della rinascita del «dramma latino» o

[29] GIACOMO OREFICE, *La crisi del nazionalismo musicale*, in «Rivista musicale italiana», vol. 24, 1917, pp. 300-315.

ancora all'incompiuta *Turandot* di Puccini costruita attraverso l'epicità di masse sonore e corali assimilabili all'uso già sperimentato da Musorgskij.[30]

Un'altra tendenza, si dimostrerà, al contrario, nella semplificazione dei mezzi drammatici che rinunceranno ai grandi affreschi storici per concentrare l'effetto in singoli quadri giustapposti, molto spesso atti unici, con bruschi mutamenti di tono – come nel caso de *Il Trittico* di Giacomo Puccini e di *L'Heure espagnole* di Ravel – un dramma più intimo, ma allo stesso tempo di *rottura*, nelle sue connessioni drammatiche che si apre all'esplorazione dell'universo psichico di personaggi e situazioni richiamando da vicino le sperimentazioni dell'*Onegin* čajkovskijano e aprendosi, al contempo, all'avanguardia del teatro espressionista contemporaneo.

Una ricezione mediata, meditata, combattuta e amata quella dell'opera russa tra Ottocento e Novecento, nelle realtà così movimentate di Francia e Italia. Un'accoglienza sui palcoscenici e nelle esperienze dei compositori non sempre facile e molto spesso condizionata dallo sfondo storico di tempi duri.

Ma essa fu pur sempre *vissuta*, nel magnifico prodigio che muta pregiudizi in passioni, e passioni in nuovi pregiudizi: nel difficile compito della costruzione della civiltà questi russi, barbari civilizzati e nuovamente imbarbariti dall'avvento di false ideologie, seppero rompere gli schemi di un pensiero musicale e farlo correre lontano, lontano… seppero «rivelare», e con abilità, il «vecchio» passato come «rinnovato» futuro.

[30] Si legga in proposito il saggio: BORIS GASPAROV, *Popolo di Pekino (The Image of Musorgsky's Muscovy in Twentieth Century European Modernism)*, in *Beyond the empire: images of Russia in the Eurasian cultural context*, a cura di Tetsuo Mochizuki, Hokkaidō Daigaku. Surabu Kenkyū Sentā, Slavic Research Center, Hokkaido University, 2008, 27-45.

Bibliografia

Fonti:

Boris Godunov | Opera v 4-ch dejstvijach s prologom | M. Musorgskogo | Sostavil po Puškinu i Karamzinu |, Sankt-Peterburg, Bessel', 1873

Boris Godunov, edizione critica a cura di David Lloyd-Jones, 2 voll., New York, Oxford University Press, 1975.

Eugenio Oneghin: scene liriche in tre atti | soggetto preso dal poema di Puschkin | musica di P. Tschaikowski| traduzione italiana di V. Narducci | Mosca | P. Jurgenson [1897].

La Vie pour le Tsar: Grand Opéra| en cinq actes et sept tableaux | poéme du baron de rosen | version française de | Jules Ruelle & Michel Delines | Musique de | Michel Glinka | Partition piano et chant | Paris | Durdilly.

La vita per lo Czar: melodramma in 5 atti | del barone di Rosen; posto in musica dal maestro Glinka; traduzione letterale di A. De Gortschakoff; versione poetica di Carlotta Ferrari| Milano; Tipografia C Molinari e C. | 1874

La vita per lo czar: melodramma in cinque atti | del barone di Rosen; musica di Michele Glinka; traduzione corretta ed in gran parte rinnovata| riduzione per canto e pianoforte Milano | R. Stabilimento Ricordi | [1874]

Le Flibustier: comédie en trois actes, en vers | Représentée pour la première fois à la Comédie-française le 14 mai 1888 | Et, avec la musique de César Cui, à l'Opéra-comique le 23 janvier 1894 | E. Fasquelle | 1915

Le Flibustier: comédie lyrique en trois actes | poème de Jean Richepin | musique de César Cui | Paris : Heugel & Cie. | 1893

Ruslano e Ludmilla, Opera fantastica in cinque atti di M. Glinka, traduzione letterale di A. de Gortschakoff, versione ritmica di Arrigo Boito, Milano, Tipografia C. Molinari & C., 1875

Žizn' za Carja: Bol'šaja opera v 4 dějstvijachs ėpilogom | Tekst Barona Rozena | Muzyka M. I. Glinki | Moskva: P. Jurgensona | [n. d]

Žizn' za Carja: Bol'šaja opera v 4 dějstvijachs ėpilogom. Muzyka M. I. Glinki. Tekst Barona Rozena | Tipografija Imperatorskich Moskovskich teatrov | 1896.

Monografie, saggi, miscellanee:

ABBIATI, FRANCO, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, p. 427.

ADAM**,** JULIETTE, *L'heure vengeresse des crimes bismarckiens*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1915.

ADAM, JULIETTE, *Lettres sur la politique extérieure*, in «La Nouvelle Revue», 12eme année, tome 72eme, janvier-février 1890, pp. 631-643.

ALOE, STEFANO, *Angelo De Gubernatis e il mondo slavo. Gli esordi della slavistica italiana nei libri, nelle riviste e nell'epistolario di un pioniere (1865-1913)*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa, 2000.

ANGLES, HIGINIO, *Relations epistolaires entre César Cui et Philippe Pedrell***,** in «Fontes Artis Musicae», vol. XIII, 1966, pp.15-21.

Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical, Paris, Risacher, 1903.

ANONIMO, *Convegno storico*, in «La Stampa», 23 ottobre 1909, p. 1.

APRILE, SYLVIE, *La République au salon: vie et mort d'une forme de sociabilité politique (1865-1885)*, in ««Revue d'Histoire moderne et contemporaine», n. 38/3, 1996, pp. 473-487.

ARNO J. MAYER, *The persistence of the Old Regime*, New York, Pantheon Books, 1981.

ASAF'EV, BORIS V., *Russian music from the beginning of the nineteenth century*, Published for American Council of Learned Societies, 1953.

ASTRUC, GABRIEL, *Le Pavillon des Fantômes, Souvenirs*, Paris, Mémoire du livre, 2003.

AUBAIN, LAURENCE, *La Russie à l'exposition universelle de 1889*, in «Cahiers du monde russe: Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants», vol. 37, n.3, pp. 349-350.

BAKSHY, ALEKSANDR, *The Path of the Modern Russian Stage and Other Essays*, London, C. Palmer & Hayward, 1916.

BANTI, ALBERTO MARIO, *Il risorgimento italiano*, Bari, Laterza, 2011[7].

BASINI, LAURA, *Verdi and Sacred Revivalism in Post-Unification Italy*, in «19th-Century Music», n. 28, 2004, pp. 145-49.

BASTIANELLI, GIANNOTTO, *Gli scherzi di Saturno: carteggio 1907-1927*, a cura di Marcello De Angelis, LIM, 1991.

BASTIANELLI, GIANNOTTO, *Il nuovo dia della musica*, a cura di Marcello De Angelis, Torino, Einaudi, 1978.

BASTIANELLI, GIANNOTTO, *Moussorgsky e Debussy*, in «La Voce», anno II, n. 31, 10 luglio 1910, p. 2.

BASTIANELLI, GIANNOTTO, *Per un nuovo risorgimento*, in «Le cronache letterarie», vol. I, 1911, p. 12-23.

BÉGHIN, LAURENT, *Da Gobetti a Ginzburg: diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Brussel, Istituto storico belga di Roma, 2007.

BELLAIGUE, CAMILLE, *Revue musicale. La Saison russe du Chatelet*, in «Revue des deux mondes», LXXIX[e] année, 1909, pp. 446-447.

BEMPECHAT, PAUL ANDRE, *Allons enfants de *quelle* patrie? Breton Nationalism and the French Impressionist Aesthetic*, Harvard University, Center for European Studies Working Paper Series #106. Diponibile all'indirizzo: http://www.ces.fas.harvard.edu/publications/docs/pdfs/bempechat.pdf

BEMPÉCHAT, PAUL ANDRÉ, *The Breton Compositions of Jean Cras*, in «Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium», vol. 23, 2003, pp. 21-39.

BENOIS, ALEKSANDRE, *Reminescences of the Russian Ballet*, London, Putnam, 1941.

BERLIOZ, HECTOR, *La vie pour le Czar – Rousslan et Ludmila*, in *Les musiciens et la musique*, introd. par André Hallays, Paris, Calmann Lévy, 1903, 205-215.

BERNARD, DANIEL, *Correspondance inédite de Hector Berlioz: 1819-1868*, Paris, Calmann Lévy, 1879.

BERNARDONI, VIRGILIO, *Trascrivere e assimilare: strategie caselliane di confronto con la musica europea*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, *Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 7-9 giugno 2001*, a cura di Mila De Santis, Firenze, L. S. Olschki, 2003, p. 192-206.

BERTELÉ, MATTEO, *La Russia all'Esposizione internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914). Per una storia della ricezione dell'arte russa in Italia*, tesi di dottorato, Università

Cà Foscari di Venezia, p. 118, disponibile all' indirizzo web: http://dspace.unive.it/bitstream/10579/1075/1/TESI%20DOTTORATO.pdf

BERTRAND, GUSTAVE, *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique*, Paris, Didier et Ce, 1872.

Bibliographie des œuvres littéraires russes traduites en français, a cura di Vladimir Boutchik, Paris, Messages, 1948.

BOURNAND, FRANÇOIS, *Le Tsar et la Tsarine en France*. *Préface de François Coppée*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunis, 1896.

BOURNAND, FRANÇOIS, *Russes et Français*, *souvenirs historiques et anecdotiques*, Paris, Delagrave, 1898,

BOUYER, RAYMOND, *Le Debussysme et l'évolution musicale*, in «La Nouvelle Revue», vol. 23, 1902, p. 423-33.

BOWLT, JOHN E., *Russian art, 1875-1975: a collection of Essay*, Ardent Media, 1976.

BRAGAGLIA, LEONARDO, *Storia del libretto nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico*, vol. 3, Roma, Trevi, 1970.

BRAUN, LUCINDE, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Minz, Schott, 1999.

BREVANNES, RAOUL, *La Saison russe au Châtelet*, in «Le Figaro», 55e année, n. 138, 18 Mai 1909, p. 1.

BREVANNES, RAUL, *Le Gala russe*, in «Le Figaro», 55e année, n. 139, 19 Mai 1909, p. 4.

BRODY, ELAINE, *Paris: the musical kaleidoscope, 1870-1925*, New York, George Braziller, 1987.

BROWN, DAVID, *Mikhail Glinka: a biographical and critical study*, London, Oxford University Press, 1974, p. 89.

BRUSSEL, ROBERT e D[AUZATS] ,C[HARLES], *Les Concerts. Premier concert historique de musique russe*, in «Le Figaro», 53e année, n. 137, p. 4.

BRUSSEL, ROBERT, *Concert de l'exposition d'art russe*, in «Le Figaro», 52e année, n. 311, 7 Novembre 1906, p. 3-4.

BUCKLE, RICHARD, *Diaghilev*, London, Weindenfeld and Nicolson, 1979.

BUDDEN, JULIAN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1988.

BÜLOW, HANS VON, *Briefe und Schriften*, vol. 3, a cura di Marie von Bülow, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1896.

BÜLOW, HANS VON, *Musikalisches aus Italien*, in «Allgemeine Zeitung», 28 maggio e 1 giugno 1874, pp. 2293-2294 e 2351-2352.

Cahiers Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot, Maria Malibran, Paris, Association des amis d'Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot et Maria Malibran, 1990.

[ČAJKOVSKIJ, PËTR IL'IČ] *Дневники П. И. Чайковского, 1873-1891*[Diari di P. I. Čajkovskij 1873-1891], 1993.

[ČAJKOVSKIJ, PËTR IL'IČ] *Чайковский и зарубежные музыканты. Избранные письма иностранных корреспондентов* [Čajkovskij e i musicisti stranieri. Lettere scelte con corrispondenti stranieri], Leningrad, 1970.

[ČAJKOVSKIJ, PËTR IL'IČ] *П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма* [P. I. Čajkovskij . S. I. Taneev. Lettere], M., 1951, *Русская живопись в XVIII веке. Том 1. Д. Г. Левицкий, 1735-1832 [Pittori russi del XVIII secolo.* Vol. 1. D. G. Levitzkij]

CALCOCORESSI, MICHEL DIMITRI, *La musique russe*, in «Le Correspondant», 79ème année, 10 Avrile 1907, pp. 462-488.

CALVOCORESSI, M.[ICHEL] D.[IMITRI], *'Boris Godunov' as Moussorgsky wrote it*, in «The Musical Time», vol. 69/1, n. 1024, 1928, p. 506.

CALVOCORESSI, MICHEL DIMITRI, *Moussorgsky*, Paris, Alcan, 1908.

CALVOCORESSI, MICHEL DIMITRI, *Music and Ballet*, London, Faber, 1934.

CAPRA, MARCO, "*Un eretico maiuscolo": La Messa di Verdi tra dispute nazionaliste e questioni religiose*, in *Parma, Duomo. Concerto inaugurale del Verdi Festival nel primo centenario della morte di Giuseppe Verdi. Sabato 27 gennaio 2001: Messa da Requiem*, pp. 17-39.

CARETTI, STEFANO, *La rivoluzione russa e il socialismo italiano (1917-1921)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974.

CARIANI, GIANNI, *La découverte de l'art russe en France, 1879-1914*, in «Revue des études slaves», vol. 71/2, 1999. p. 391-405.

CARIANI, GIANNI, *Une France russophile? Découverte, réception, impact: la diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

CAROZZI, ENRICO, *Michele Glinka. Appunti critico-biografici*, Milano, Tip. Giuseppe Golio, 1874.

CASELLA, ALFREDO, *Contributo ad un nuovo stile musicale nostro*, in «La Prora», n. 2, 1924, p. 35-37.

Catalogue de la section des Russica ou écrits sur la Russie en langue étrangères, vol. II, S. Pétersbourg, 1873.

CAZZOLA, PIERO, *Artisti russi a Capri dall'Ottocento ad oggi. L'esilio politico di M. Gorkij*, in *L'Italia dei russi*, *L'Italia dei russi tra Settecento e Novecento*, «Biblioteca del viaggio in Italia», vol. 2, Moncalieri, CIRVI, 2004, p. 254.

CAZZOLA, PIERO, *Presenze russe in Nizza sabauda (1770-1860)*, in *L'Italia dei russi tra Settecento e Novecento*, «Biblioteca del viaggio in Italia», vol. 2, Moncalieri, CIRVI, 2004, p. 119-135.

CELLA, FRANCA, *Siberia, «santa terra di lacrime e d'amor». Soggetti russi nell'opera italiana fra Ottocento e Novecento*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999, pp. 79-124.

Chaliapin: an autobiography as told to Maxim Gorky: with supplementary correspondence and notes, a cura di Nina Froud and James Hanley, London: Columbus Books, 1988.

CHALIAPINE, FEODOR IVANOVITCH, *Man and Mask: Forty Years in the Life of a Singer*, New York, Knopf, 1932.

CHALIAPINE, FEODOR IVANOVITCH, *Pages From My Life. An autobiography*, New York & London, Harper & brothers, 1927.

CHARLES-ROUX, JULES, *Exposition universelle de 1900, Les Colonies françaises. L'Organisation et le Fonctionnement de l'Exposition des Colonies et Pays de Protectorat. Rapport général*, Paris, 1901.

CHARMES, FRANCIS, *Chronique de la quinzaine*, in «Revue des deux mondes», août 1899, p. 951-957.

CHIMENES, MIRIAM, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004.

CORNAZ, MARIE, *Louisa de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne*, in «Revue de la Société liégeoise de musicologie», vol. XX, 2002, pp. 123-133.

CRISP, OLGA, *The russian Liberals and the 1906 Anglo-French Loan to Russia*, in «The Slavonic and East European Review», vol. 39, n. 93, 1961, pp.497-511.

CUI , CESAR, *La musique en Russie*, Paris, Fischbacher, 1880

CUI, CESAR, *Une voix russe sur la Belgique,* «Le Guide musical», 32e année, n. 8, 25 Février 1886, p. 3.

CYON, ÉLIE DE, *La Russie contemporaine*: *les principes de l'autocratie, la France et la Russie, la question des juifs*, Lévy, 1892.

D. VERITÀ [Leone Fortis], *La Messa da Requiem di Giuseppe Verdi per l'Anniversario della morte di Manzoni*, «Il Pungolo», n. 140, 23 maggio 1874.

D. VERITÀ [Leone Fortis], *La vita per lo Czar*, in «Il Pungolo», 21 maggio 1874, p. 5-6.

D'ALHEIM, PIERRE *Sur les pointes*, Société du «Mercure de France», 1897.

D'ALHEIM, PIERRE, *La passion de maître François Villon*, Paris, Ollendorf, 1900.

D'ALHEIM, PIERRE*, Le jargon jobelin de maistre François Villon*, Paris, Savine, 1892.

D'ALHEIM, PIERRE, *Moussorgski*, Paris, Société du Mercure de France, 1896

D'ALHEIM, PIERRE, *Дом песни /La maison du Lied*, in «Dom pesni», n. 1, 1/14 febbraio 1910, p.1.

D'INDY, VINCENT, *Cours de composition musicale*, 3 voll., Paris, A. Durant, 1912.

DAHLHAUS, CARL, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, in *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, vol. VI, Laaber, 2003, pp. 474-489.

DAHLHAUS, CARL, *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München, Emil Katzbichler, 1983.

DANA S. HALE, *Races on Display***:** *French Representations of Colonized Peoples***,** *1886-1940,* Bloomington, Indiana University Press, 2008.

DARAGON, HENRI, *Le Président Félix Faure en Russie*, Paris, Jouve, 1897.

DARCOURS, CHARLES, *Le Flibustier*, in « Le Figaro», 10e Année, n. 23, 23 Janvier 1894, p. 3

DAUZATS, CH[ARLES], *Fédor Chaliapine à Paris*, in «Le Figaro», 53e année, n. 134, p. 2.

DAVENAY, G.[ASTON], *L'Opéra russe à la Bodinière*, in «Le Figaro», 42e année, n. 176, 24 juin 1896. p. 3.

DAVENAY, G.[ASTON], *Une «Saison Russe»*, 55e année, n. 112, 22 Avril 1909, p. 1.

DE NERVO, BARON, *La Musique à Nice et à Monaco*, «Journal de Nice», 26 janvier 1876, p. 3.

DE RENSIS, RAFFAELLO, *Arrigo Boito*, Firenze, Sansoni, 1942.

DE VAN, GILLES, *L'exotisme fin de siècle et le sens du lontain*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo atti del 2. Convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo": Locarno, Biblioteca Cantonale 7-8-9 ottobre 1993*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Casa musicale Sonzogno, 1995, p. 103-118.

DEBUSSY, CLAUDE, *La chambre d'enfants, poème et musique de M. Moussorgsky*, in «La Revue Blanche», tome XXIV, Janvier-April 1901, pp. 623-624.

DEBUSSY, CLAUDE, *Lettrés 1884-191 réunies et présentée par François Lesure*, Paris, Hermann, 1980.

DEBUSSY, CLAUDE, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1921.

DECLEVA, ENRICO, *Da Adua a Sarajevo. La politica estera italiana e la Francia. 1896-1914*, Bari, Laterza, 1971.

DELLA SETA, FABRIZIO, *L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di "dramma musicale"*, in *L'opera tra Venezia e Parigi. Atti del convegno internazionale, Venezia, Fondazione Cini, 11-13 settembre 1986*, vol. I, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 147-176.

DELLA SETA, FABRIZIO, *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: le traduzioni dei Grands Opéras*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hrsg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber Verlag, 1998, pp. 309-351.

DEPANIS, GIUSEPPE, *I concerti popolari ed il Teatro regio di Torino: quindici anni di vita musicale*, vol. I, Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1915.

DEROULEDE, PAUL, *De l'éducation militaire*, Paris, Librairie Nouvelle, 1882.

DEROULEDE, PAUL, *Livre de la Ligue des patriotes*, Paris, Bureau de la ligue et du drapeau, 1887.

DIAGHILEW, SERGEJ, *Apologie der Avantgarde* Memoiren aus dem Nachlass, Mainz, Schott, 2009.

Dictionnaire national des contemporains, dir. da C.-E. Curinier, Paris, Office général d'éd. de librairie et d'impr., 1918.

Dizionario del Risorgimento nazionale: dalle origini a Roma capitale, 3 voll., Milano Vallardi, 1933.

DOMERGUE, CH.-M., *La Fête de Valrose, coêté de la musique*, «Le Monde Elégant», 1er janvier 1879, p. 4.

DOMERGUE, CH.-M., *La Saison musicale à Nice*, «Le Monde Elégant», 9 avril 1879, p. 4.

DOMERGUE, CH.-M., *La Vie pour le Tsar et L'art musical russe*, «Le Monde Elégant», 8 janvier 1879, p. 2.

DONNINI, GUIDO, *L'accordo italo-russo di Racconigi*, Milano, A. Giuffré, 1983.

DRUILHE**,** PAULE, *Une originale figure de directeur de Théâtre lyrique Raoul Gunsbourg â Nice (1889-1891)*, in «Nice Historique», 81eme année, n. 3, Juillet-Septembre 1978, p. 95-127.

Duecento anni alla Scala: 1778-1978,catalogo della Mostra a Palazzo Reale, Milano, 16 febbraio-10 settembre 1978, Milano, Electa, 1978.

DUKAS, PAUL, *La musique russe*, in «Revue Hebdomadaire», octobre 1893, p. 456-458.

ECO, UMBERTO, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010.

EKSTEINS, MODRIS, *The Rite of spring: the Great War and the Bird of the Modern Age*, Mariner Books, 2000.

ELLUM, R., *Cronique musicale. Le Prisonnier du Caucase*, «L'Élan littéraire», 12e année, Janvier 1886, pp. 26-27.

EMERSON, CARYL e OLDANI, ROBERT WILLIAM, *Modest Musorgsky and Boris Godunov. Myth, Realities, Reconsiderations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Eugenio Oneghin. Romanzo russo in versi. Trad. in prosa italiana, dalla signora a [nna] B[esobrasoff], Nizza, 1858.

Europe and its other: essays on interperception and identity, a cura di Paul Gifford and Tessa Hauswedell, Oxford: P. Lang, 2010.

European Destiny: The Paris School, in L͡iudmila Zinov'evna Korabel'nikova, *Alexander Tcherepnin: the saga of a Russian émigré composer*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

Exotiques expositions. Les Expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937, a cura di Christiane Demeulenaere-Douyère, Paris, Somogy, 2010.

FAUSER, ANNEGRET, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rocester, University of Rochester Press, 2005.

FAVRE, GEORGES, *Un haut-lieu musical niçois au XIX^e siècle: La Ville Valrose (1870-1881)*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1977, p. 12.

FEDOROV, VLADIMIR, *Čajkovskij et la France (A propos de quelques lettres de Čajkovskij à Félix Mackar)*, in «Revue de Musicologie», vol. 54^e, n. 1, 1968, pp. 16-95.

FERRARI, CARLOTTA, *Versi e Prose*, vol. III, Bologna, Monti, 1879, pp. 168-169.

FILIPPI, FILIPPO, *"La Vita per lo Czar", musica di Michele Glinka*, in «Perseveranza», 22 maggio 1874, p. 3.

FORTIS, LEONE, *Conversazioni, serie III*, Roma, Sommaruga, 1884; nuova ed. Milano, Lampi di stampa.

FOURCAUD [LOUIS DE], *Musique*, in «Le Gaulois», 30^e année, n. 5462, 20 octobre 1896, p. 4.

FOURNEL, VICTOR, *Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts*, in «Le Correspondant», 1894, p. 753-754.

FRANINI, PIERA ANNA, *Dogmatismo e sregolatezza: Bülow e Rubinštejn a Brescia nel secondo Ottocento*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di Sergio Martinotti, vol. I, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 259-270

Franz Liszt's Briefe, vol. II, a cura di La Mara, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893-1902, p. 371.

French music, culture, and national identity, 1870-1939, a cura di Barbara L. Kelly, Rochester, University of Rochester Press, 2008;

FRICERO, EMMANUEL, *Les Russes à Nice au siècle passé*, in «Nice Historique», n. 116, juillet 1952, p. 55-83.

GAETA, FRANCO, *Il nazionalismo italiano*, Bari, Laterza, 1981.

GAIFFE, FELIX, *La musique à Paris. Instantanès de Concerts*, in «Revue française de musique», 8^e année, n. 10, 18 Décembre 1910, pp. 308-309.

GALLET, LOUIS, *Musique*, in «La Nouvelle Revue», 12^eme année, tome 72^eme, janvier-février 1890, p. 643.

GARAFOLA, LYNN, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Oxford University Press, 1989.

GASPAROV**,** BORIS, *Popolo di Pekino (The Image of Musorgsky's Muscovy in Twentieth Century European Modernism)*, in *Beyond the empire: images of Russia in the Eurasian*

cultural context, a cura di Tetsuo Mochizuki, Hokkaidō Daigaku, Surabu Kenkyū Sentā, Slavic Research Center, Hokkaido University, 2008, pp. 27-45.

GAUB, ALBRECHT, *Anton Rubinstein-Anton Grigor'evic Rubinstejn: Russe oder nicht Russe, das ist hier die Frage*, in *Musik als Lebensprogramm. Festschrift für Constantin Floros zum 70. Geburtstag*, a cura di Gottfried Krieger e Matthias Spliender, Lang, 2000, pp. 75-85.

GERHARD, ANSELM*, Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992.

GERHARD, ANSELM, *Il mito del secolo borghese: problemi della storiografia dell'Ottocento musicale* al *Quindicesimo colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale»*, Bologna, 18-20 novembre 2011. dattiloscritto.

GERHARD, ANSELM, *Una fiaba cinese per il «cervello moderno». Versi tronchi e profumi misteriosi in un'opera novecentesca*, in «La Fenice prima dell'opera», 2007/8, pp. 15-28.

GHYMERS, JULES*, Le Prisonnier du Caucase. Représenté pour la première fois au théâtre de Liège le 13 janvier 1886,* «Le Guide musical», 32e année, n.4, 28 Janvier 1886, p. 27.

GIRARDI, MICHELE, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 263.

GIRARDI, MICHELE, *Un'immagine musicale del Giappone nell'opera italiana fin de siècle*, in *L'oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, vol. I, a cura di Loretta Innocenti, pp. 583-593.

GIRAULT, RENE, *Sur quelques aspects financiers de l'alliance franco-russe*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», vol. 8, n. 1, 1961, pp. 67-77.

GIULIANI, ROBERTO, *Il "Boris" dall'EIAR a Radiotre,* in *Musorgskij in Italia*, a cura di Guido Salvetti, Milano, Guerini, 1993, p. 66-83.

Giuseppe Verdi. Don Carlos. Dossier de presse parisienne (1867), a cura di Hervé Gartioux, Heilbronn, Galland 1997.

GIUST ANNA, *"Ivan Susanin" di Catterino Cavos*, Torino, EDT, 2011.

GOLD, ARTHUR e FIZDALE, ROBERT, *The life of Misia Sert*, London, Macmillan, 1980, p. 134.

GOLICYN, NIKOLAJ N., *Bibliografičesckij slovar' russkich pisatel'nic*, S. Peterburg, Tipografija Balaševa, 1889, p. 176.

GREVY**,** JEROME, *Les cafés républicains de Paris au début de la Troisième République. Étude de sociabilité politique*, in «Revue d'Histoire moderne et contemporaine», n. 50/2, 2003, pp. 52-72.

GRIGORIEV, SERGE, *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, Constable, London, 1953.

GUNSBOURG, RAOUL *Cent ans de souvenirs… ou presque*, Monaco, Editions du Rocher, 1959.

HAINE, MALOU, *Paris à l'heure musicale russe: rôle des expositions universelles de 1867 à 1900*, dattiloscritto.

HALDEY, OLGA, *Mamontov's Private Opera: the search for modernism in Russian theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

HALDEY, OLGA, *Savva Mamontov, Serge Djagilev, and a Rocky Path to Modernism*, in «The Journal of Musicology», vol. 22, n. 4, 2005, pp. 559-603.

HAUTEFEUILLE, CONTRE-AMIRAL*, Un Gunsbourg ignoré*, in «Le Figaro», 57^{e} année, n. 304, 31 octobre 1911, p. 1.

HOGENHUIS- SELIVERTOFF, HANNE, *Juliette Adam (1836-1936). L'istigatrice*, Paris, L'Harmattan, 2002.

JAUSS, HANS ROBERT, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.

JUNG, UTE, *La fortuna di Wagner in Italia*, in *Wagner in Italia*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Torino, ERI, 1982, p. 106.

KALE, STEVEN D., *French salons: high society and political sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.

KELKEL, MANFRED, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux année Folles*, Paris, J. Vrin, 1892.

KENNAN, GEORG FROST, *The fateful alliance: France, Russia, and the coming of the First World War*, New York, Pantheon Books, 1984.

KJUI, TSEZAR' ANTONOVIČ, *Flibustier* в Париже (Письмо к редактору)" [*Flibustier* a Parigi (Lettera all'editore)], in «Книжки недели» [«Libri della settimana»], IV, aprile 1894, n. 3-4, pp. 180-198.

KREUZER, GUNDULA, *"Oper Im Kirchengewande"? Verdi's Requiem and the Anxieties of the Young German Empire*, in «Journal of the American Musicological Society», vol. 58, n.2, 2005, pp. 399-449.

KŠESINSKAJA, MATIL'DA FELIKSOVNA, *Dancing in Petersburg: The Memoirs of Kschessinka*, New York, 1961.

L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione, a cura di Gianmario Borio e Michela Garda, Torino, EDT, 1989

LA DIREZIONE, *Ai lettori*, in «Rivista musicale italiana», anno I, n. 1, 1894, pp. 1-6.

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, a cura di Michele Girardi e Anna Laura Bellina, Venezia Marsilio, 2003.

LADMIRAULT, PAUL, *L'Exemple des "Cinq" Russes*, in «Kornog», vol. I, 1928, p. 16-20;

LALOY, LOUIS, *La musique russe*, in «La Grand revue», 10 Juin 1908, pp. 597–606 e

LALOY, LOUIS, *La musique. La saison russe. La flute enchantée*, in «La grande revue», 10 Juin 1909, pp. 607-610.

LAUTIER, EUGENE, *Moussorgski*, in «Le Temps», 36^{éme} année, n. 12657, 25 Janvier 1896, p. 2.

LE BORNE, FERNARD, *Le Flibustier*, in «Le monde Artiste», 34^{e} Année, n. 4, 28 Janvier 1894, p. 46.

LE ROUX, HUGUES, *La vie à Paris*, in «Le Temps», 28eme année, n. 9809, 7 mars 1888, p. 2.

LE ROY, ELLIS, *La colonie russe dans les Alpes-Maritimes des origines à 1939*, Nice, Serre, 1988.

Letters of Franz Liszt, trad. di Costance Bache, vol. II, New York, 1894, p. 232.

Lettres des compositeurs à Camille Saint-Saëns, a cura di Eurydice Jousse, Yves Gérard, Lyon, Symetrie, 2009, p. 438.

LIEVEN, PETER, *The Birth of Ballets-Russes*, London, 1936.

LIFAR, SERGE, *Serge Diaghilev*, New York, Da Capo Press, 1976.

LIPPMANN, FRIEDRICH, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, Napoli, Liguori Editore, 1986, pp. 267-268.

LO GATTO, ETTORE, recensione a N. Gogol, *Come Ivan Ivanovič questionò con Ivan Nikiforovic*, in «L'Italia che scrive», n. 10, 1923, p. 181, cit. in SILVIA MAZZUCCHELLI, *Le*

traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939), in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», anno XIII, vol. 2, 2007, pp. 20-30.

LO GATTO, ETTORE, *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*, Roma, Editori riuniti, 1971,

LUCHINO DAL VERME, *La guerra in Estremo Oriente* in «Nuova Antologia», vol. CXVI, 1905, pp. 136-168.

MACDONALD, HUGH, *The prose Libretto*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 1, n. 2. 1989, pp. 155-166.

MAEHDER, JÜRGEN, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale della generazione dell'Ottanta*, in *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di studi. Siena, 7-9 giugno 2001*, a cura di Mila De Santis, Firenze, L. S. Olschki, 2003, pp. 223-224.

MAEHDER, JÜRGEN, *The Origins of italian Literaturoper: Guglielmo Ratciff, La figlia di Iorio, Parisina, and Francesca da Rimini*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 92-128.

MAMONTOV, SAVVA, *U gor'kogo na Kapri*, in «Novaja Rus'», 26 maggio 1909, p. 2-3.

MARTINOTTI, SERGIO, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972.

MAUREL ANDRE, *Chronique Théâtrale. Le Théâtre Municipal de Nice: La Vie pour le Tsar, opéra en cinq actes de Glinka*, in «La Rampe Illustrée», 1re année, n. 5, février 1890, p. 6-7.

MAYER, ADOLPHE, *Le Gala de l'Opéra*, in *Le Tsar et la Tsarine en France*, cit. pp. 87-92.

MCALLISTER, ELAINE S. e BAYLEN, JOSEPH O., *Saint-Saëns and Juliette Adam: An Unpublished Letter*, in «Music & Letters», vol. 50, n. 2, 1969, p. 297.

MELOGRANI, PIERO, *Toscanini. La vita, le passioni, la musica*, Milano, Mondadori, 2007.

MERCY-ARGENTEAU, LOUISE DE, *César Cui: esquisse critique*, Paris, Fischbacher, 1888.

MERIMEE, PROSPER, *Etudes de littérature russe*, in *Oeuvres complètes de Prosper Mérimée*, vol. I, Paris, Champion, 1931.

MICHEL, ALPATOV, *L'art russe vu par la critique française*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», vol. I, n. 2, 1960, pp. 285-306.

MICHON, GEORGES, *L'Alliance franco-russe, 1891-1917*, Paris, Delpeuch. 1927 e DAUDET, ERNEST, *Souvenirs et révélations. Histoire diplomatique de l'alliance franco-russe, 1873-1893*, Paris, Ollendorff, 1894.

MILA, MASSIMO, *Cent'anni di musica moderna*, Torino, EDT, 1992.

Milano musicale 1861-1897, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999.

MONACORDA, GASTONE, *Rivoluzione borghese e socialismo: studi e saggi,* Roma, Editori riuniti, 1975, p. 220.

MONTAGU-NATHAN, MONTAGU, *Belaiev-Mæcenas of Russian Music*, in «The Musical Quarterly», vol. 4, n. 3, 1918, pp. 450-465.

MOOSER, ROBERT ALOYS, *Souvenirs. Saint-Pétersbourg 1896-1909*, Géneve, Georg Editeur, 1994.

MORENO, H. (pseud. HENRI HEUGEL), *Semaine théâtral: La Société des grands auditions musicales de France*, in «Le Ménestrel», 56me année, n.15, 13 avril 1890, p. 114.

MUNDY, SIMON, *Tchaikovsky*, London, Omnibus Press, 1998, pp. 86-87.

Music, theater, and cultural transfer: Paris, 1830-1914, a cura di Annegrat Fauser e Mark Everist, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

Musica italiana del primo Novecento: la «Generazione dell'80», a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, L. S. Olschki.

NARDI, PIERO, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1944.

Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende a cura di Helga de la Motte-Haber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900, a cura di Lorenza Guiot, Jürgen Maehder, Sonzogno, 1998

Nazioni, nazionalità, stati nazionali nell'Ottocento europeo: atti del LXI Congresso di storia del Risorgimento italiano, a cura di Umberto Levra, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2004.

NEFF, LYLE K., *Style, and Structure in the Operas of Cesar Cui*, Ph.D., Musicology, Indiana University, 2002.

NICOLAS, ALFRED *La Russie épique*, Paris, Maisonneuve, 1876.

NICOLAS, ALFRED, *Histoire de la Russie depuis les origines jusqu'à l'année 1877*, Paris, Hachette, 1878.

NOËL, ÉDOUARD e STOULLIG, EDMOND, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Ollendorff, 1893, pp. 501-502.

NOËL, ÉDOUARD, STOULLIG, EDMOND, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 22eme année, Paris, Ollendorff, 1897, pp. 435-436.

NOËL, ÉDOUARD, STOULLIG, EDMOND, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 8ème année, Paris, G. Charpentier, 1883, p. 542-543.

ODDONE, ELISABETTA, *Michele Glinka. Un musicista innamorato dell'Italia*, in «Il Mondo Artistico», 1 agosto 1909, p. 1-2.

OREFICE, GIACOMO, *La crisi del nazionalismo musicale*, in «Rivista musicale italiana», vol. 24, 1917, pp. 300-315.

ORENSTEIN, ARBIE, *Ravel. Scritti e Interviste*, trad. it. di Paolo Martinaglia, Torino, EDT, 1995

ORLOVA, ALEXANDRA, *Tchaikovsky. A self portrait*, New York, Oxford University Press, 1990, trad. it. a cura di Maria Rosaria Boccuni, *Čajkovskij. Un autoritratto*, Torino, EDT, 1993, p. 356.

P. Tschaikowsky: Musikalische Essay und Erinnerung, a cura di Ernst Kuhn, Berlin, 2000.

PAINTER, GEORGE D., *Marcel Proust: A. Biography*, Harmondsworth, Penguin, 1977,

PASCAL, PIERRE, *Un centre intellectuel provincial au XIXe siècle: Nijni-Novgorod*, in «Revue des études slaves», vol. 31, 1954, p. 39-55.

PASLER, JANN, *Composing the Citizen: Music as Public Utility in third Republic France*, Berkeley University of California Press, 2009.

PASLER, JANN, *Countess Greffulhe as Entrepreneur: Negotiating Class, Gender, and Nation*, in *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914*, a cura di William Weber, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 221-256.

Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di Siberia chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica, a cura di Agostino Ruscillo, Milano, Sonzogno, 2005.

PERCIVAL TAYLOR, ALAN JOHN, *The Struggle for Mastery in Europe: 1848-1918*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

PIAZZONI, IRENE, *Dal Teatro dei palchettisti all'Ente autonomo: la Scala, 1897-1920*, Firenze, Nuova Italia, 1996.

PICA, VITTORIO, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo, Istituto d'Arti grafiche, 1907.

PICCIONE, CARMELA, *Gli italiani e i Ballets Russes,* in «La Danza Italiana», vol. 7, 1989, pp. 121-144.

PIPES, RICHARD, *The Russian Revolution*, New York, Vintage Books, 1991.

POUGIN, ARTHUR, *Essai historique sur la musique en Russie*, in «Rivista musicale italiana», vol. III, anno 1896, pp. 36-77 e vol IV, anno 1897, pp. 44-94

PRATELLA, FRACESCO BALILLA, *Manifesto dei musicisti futuristi*, in «Rivista musicale italiana», vol. XVII, 1910, p. 7-11.

PROUST, MARCEL, *Correspondance*, 21 vol., a cura di Philip Kolb, Plon, 1970-1993, vol. XVII, page 189. controlla

PROVIDENTI, ELIO, *Colloqui con Pirandello*, Firenze, Polistampa, 2005.

PUSHKIN, ALEKSANDR, *Eugenio Anieghin: Romanzo in versi. Prima versione metrica italiana di Giuseppe Cassone*, Noto, Tip. Zammit, 1906.

RAMPONE, GIORGIO, *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento. Il teatro Regio e i teatri torinesi (1895-1905)*, Torino, Città di Torino, 2009.

Rapport Confidentiel sur la SAISON RUSSE organisée à Paris au Théâtre Municipal du Châtelet en Mai-Juin 1909 par le soins de MM. Segre de Diaghilew et Gabriel Astruc, Parigi, Archivi Nazionali.

REAU, LOUIS, *L'art russe*, 2 voll., Paris, Laurens, 1921-1922.

REDEPENNING, DOROTHEA, »*...unter Blumen eingesenkte Kanonen...«. Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert*, in *Das andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhundert*, a cura di Annette Kreutziger-Herr, Frankfurt am Main/Bern, 1998, pp. 225-245.

REDEPENNING, DOROTHEA, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, 2 voll., Laaber, 2008.

REINACH, JOSEPH, *La politique di Médée*, in *Pages Répubblicanes*, Paris, Alcan, 1894, p. 242-244 e apparso anche in «Le Matin», 7eme année, n. 2175, 4 Février 1890, p. 2-3.

RIMSKY-KORSAKOV, NIKOLAY, *My musical Life*, London, Eulenburg, 1974.

RITZAREV, MARINA, *Eighteenth-century Russian music*, Ashgate Pub. Company, 2006

RIZZI, DANIELA, *Olga Signorelli nella storia culturale italiana della prima metà del Novecento*, in *Archivio russo-italiano* VI. *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura

di Daniela Rizzi e Elda Garetto, vol. 2, «Collana di Europa Orientalis», Salerno, Università di Salerno-Vereja Edizioni, 2010.

ROCHE DENIS, *L'exposition d'art russe ancien au musée des Arts décoratifs*, in «Gazette des beaux-arts», 1er septembre, 1907, p. 264-265.

ROLAND, BECKER E LE GURUN, LAURE, *La Musique bretonne*, Spezet, Breizh, 1994;

SCHAEFFNER, ANDRE, *Debussy et ses rapport avec la musique russe*, in *Musique russe*, a cura di Pëtr P. Suvčinskij, vol. I, Paris, 1953, pp. 95-139.

SCHEIJEN, SJENG, *Djagilev: A Life*, New York, Oxford University Press, 2009

SCHOLL, AURELIEN, *Cronique de Nice*, «Le Matin», 7eme année, n. 2172, 1er février 1890, p. 1.

SIGNORELLI, OLGA, *La Duse*, Roma, Signorelli, 1938.

SIMON, JULES, *Mon petit journal*, in «Le Temps», 32eme année, n. 11313, 12 mai 1892, p. 2.

SOLERTI, ANGELO, *Glinka. Etudes analytiques*, in «La nuova musica», vol. XI, 1904, pp. 725-760.

SORANI, DAVID, *Giuseppe Depanis e la società di concerti: musica a Torino fra ottocento e novecento*, Centro studi piemontesi, 1988.

SOUBIES, ALBERT, *Musique russe et musique espagnole*, Paris, Fischbacher, 1894.

SOUBIES, ALBERT, *Précis de l'histoire de la musique Russe*, Paris, Fischbacher, 1893.

STERNHELL, ZEEV, *Paul Déroulède and the Origins of Modern French Nationalism*, in «Journal of Contemporary History», vol. 6, n. 4, 1971 , p. 46-70.

STOULLIG, EDMOND, *Un concert russe*, in «Le Figaro», 42e année, n. 313, 8 novembre 1896, p. 1.

SUNDKVIST, LUIS, *"I would like something very poetic and at the same time very simple, intimate and human!". Concerning 17 previously unknown or unidentified letters by Tchaikovsky to correspondents from Russia, Austria and France*, in «Tchaikovsky Research Bulletin», n. 2, http://www.tchaikovsky-research.net/en/news/TRBulletin02.pdf

SUTTER, NADIR, *Il Castello di Trevano o le Chateau de la Musique. Un capitolo di storia musicale ticinese poco conosciuto*, in *Il ticino della musica*, a cura di Carlo Piccardi, «Arte&Storia», VII, n. 45, dicembre 2009, pp. 36-41.

TAMBORRA, ANGELO, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Bari, Laterza, 1977.

TARUSKIN, RICHARD, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through "Mavra"*, vol. I, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 47-49.

TAYLOR, PHILIP, *Anton Rubinstein: a life in Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2007

TCHAIKOVSKY, MODEST, *The Life And Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, trad. da Rosa Newmarch, London, 1906.

TENEO, MARTIAL, *Exposition Universelle de 1900*, in «Le Monde Artiste», 40e année, n. 17, 29 april 1900, p. 260 si legga anche «Le Ménestrel», 66e année, n. 42, 21 octobre 1900, p. 335-336.

TESTA, ALBERTO, *Diaghilev e l'Italia*, in «La Danza Italiana», vol. 2, 1985, pp. 73-83 e

TESTI, FLAVIO, *La Parigi musicale del primo Novecento*, Torino, EDT, 2003.

The occult in Russian and Soviet culture, a cura di Bernice Glatzer Rosenthal, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 17 e ss.

THEATRE NATIONAL DE L'OPERA, *Boris Godunow. Opèra en 3 actes et 7 tableaux de Madest Moussorgsky*, Paris, 1908.

THOMAS, GARETH JAMES, *The impact of Russian music in England 1893-1929*, Ph. D. thesis, University of Birmingham, disponibile all'indirizzo:http://etheses.bham.ac.uk/260/1/Thomas05PhD_A1a.pdf

TOELLE, JUTTA, *Bühne der Stadt. Maliland und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle*, Oldenbourg, Böhlau, 2009

TUGENDCHOLD JAKOV ALEKSANDROVIC, *Section de l'art populaire russe, Salon d'automne: catalogue*, Paris, Kugelmann, 1913.

TUMANOV, ALEXANDER, *The Life and Artistry of Maria Olenina-d'Alheim*, The University of Alberta Press, 2000.

[TURGENEV, IVAN SERGEEVIČ] *И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем* [I. S. Turgenev. Opere complete e lettere], Leningrad.

Un viaggio, un'epoca. La visita dello zar Nicola II a Racconigi (23-25 ottobre 1909). Atti del Convegno nazionale, Racconigi, 22-23 ottobre 1999, a cura di Bartolo Gariglio, Cuneo, Soc. studi Stor. Archeologici, 2002, pp. 20-23.

VAN HOOF, HENRI, *Histoire de la traduction en Occident: France, Grande-Bretagne, Allemagne*, Duculot, Paris, 1991.

VERUS, LUCIUS [pseud.], *La Saison Musicale à Nice. La Chapelle de Val-Rose*, «Le Monde Elégant», 13 décembre 1876, p. 4.

VILLANIS, LUIGI ALBERTO, *I nuovi orizzonti musicali in Russia*, «Rivista musicale italiana», anno X, n. 44, 29 ottobre 1905, pp. 2-3.

VITALI, GIOVANNI, *Tanti affetti: lirica a Firenze tra Settecento e Novecento*, Firenze, Lo Gisma, 2001.

VOGÜE, EUGENE-MELCHIOR DE, *Le Roman russe*, Paris, Plon et Nourrit, 1886.

WEBER, JOHANNES, *Critique musicale*, in «Le Temps», 28eme année, n. 9908, 18 juin 1888, p. 4.

WEBER, JOHANNES, *Critique musicale*, in «Le Temps», 30eme année, n. 10506, 11 février 1890, p. 3.

WIKTORIA, ŠLIWOWSKA, *Un émigré russe en France: Ivan Golovine, 1816-1890*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», vol. 11, n. 2, p. 221-243.

WINESTEIN, ANNA, *Quiet Revolutionaries: The "Mir Iskusstva" Movement and Russian Design*, in «Journal of Design History», vol. 21, n. 4, 2008, pp. 315-333.

X., *Una biografia di Tschaikowsky*, in «Rivista musicale italiana», vol. XII, 1902, p. 56.

XX*, Comment sauver nos neuf milliards*, in «La Revue (Ancienne Revue des revues)», mars 1905, pp.156-157.

XX, *Le dilemme de notre politique extérieure*, in «Revue de Paris», mai 1899, p. 221-230.

ZANGHERI, RENATO, *Storia del socialismo italiano*, II voll., Torino, Einaudi, 1997

ZOPPELLI, LUCA, *Dal "Sogno" di Ratcliff al sogno di Gradeniga: declinazioni della Literaturoper nella fin de siècle italiana*, in «Kronos[1]», Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia, Università di Lecce, vol. 1, 2000, pp. 21-36.