

Anna Giust

Gli studi scenico-musicali in ambito russistico. Contributi italiani e dibattito in corso

Il presente contributo si prefigge di fornire uno stato dell'arte in un ambito specifico della slavistica italiana, quello degli studi musicali e in particolare scenici, nell'ottica di evidenziare le potenziali prospettive di questo filone di ricerca. Alla luce della peculiarità di tale campo di indagine, le prospettive non possono che originarsi dall'osservazione dello stato odierno delle ricerche, e quindi da considerazioni di carattere storiografico che necessariamente vanno poste in prima istanza. Esse saranno, come vedremo, dominate da una figura in particolare, quella del compositore Michail Ivanovič Glinka (1804-1857).

Questa è la figura che i musicologi prima romantici e poi sovietici hanno individuato in ambito musicale per costruirvi attorno un mito analogo a quello di Puškin scrittore e poeta, codificatore di generi (letterari) e mezzi linguistici. In epoca tardo-sovietica questa lettura fu espressa da Lilija Tret'jakova:

Мы с полным правом говорим о Пушкине как выразителе своего времени и создателе основ современного русского языка. С таким же правом мы можем говорить и о Глинке как создателе русской классической музыки. Подобно Пушкину, он вобрал в себя все лучшее, что было до него в русской музыкальной культуре. И на этой прочной основе – народной и профессиональной – создал новую музыку. Творчество Глинки явилось для русской музыки вершиной ее расцвета и вместе с тем – основной почвой, на которой развивалось творчество русских композиторов XIX века и композиторов нашего времени (Tret'jakova 1982: 11).

Ma tale parallelo era già stato tracciato da Vladimir Stasov (1824-1906) nel secolo precedente:

Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба – родоначальники нового русского художественного творчества, оба – глубоко национальные, черпавшие свои великие силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык – один в поэзии, другой в музыке (Stasov 1901: 319).

Nella fattispecie, una musica non solo *autenticamente*, ma anche *esclusivamente* russa, – ovvero una musica che, liberatasi finalmente dagli influssi occidentali rappresentati dalla presenza dominante degli operisti italiani nella Pietroburgo del Sette- e Ottocento, fosse

reale espressione dell'«anima russa», – avrebbe preso forma in *Žizn' za carja* (1836), opera il cui protagonista è un uomo del popolo che agisce sullo sfondo della Storia russa, e il cui spunto compositivo è costituito dalla *pesnja protjažnaja*, il tipo di canzone 'protratta' o 'strascicata' o semplicemente 'lirica', che viene direttamente citata o solo evocata, e contrapposta a danze polacche (*mazurka* e *krakowiak*) usate per rappresentare l'Altro, che è anche, in questo soggetto, il nemico. Lo scrittore e primo tra i musicologi russi Vladimir F. Odoevskij (1803-1869) salutò con entusiasmo il momento in cui la melodia popolare assurgeva per la prima volta alla dimensione *tragica*, mentre il compositore Aleksandr N. Serov (1820-1871) vi apprezzò le novità formali: la coesione garantita dal superamento della forma con dialoghi parlati dell'*opera komičeskaja*, e un uso di temi ricorrenti integrato nel tessuto musicale.

Tuttavia, il capolavoro di Glinka che avrebbe avuto le conseguenze maggiori sullo 'stile russo' (la locuzione traduce l'inglese '*Russian style*') sarebbe stato la sua seconda opera *Ruslan i Ljudmila* (1842), tratta proprio da Puškin. In riferimento a quest'opera il nazionalismo musicale sembra intraprendere un cammino diverso: Glinka ha infatti evitato di ripetere il modello precedente, attingendo a folclore di provenienza varia – finnico, tartaro, turco e persiano – che insieme ai propri librettisti adotta per celebrare la monarchia dalle quattro estremità della *Rossijskaja Imperija* in risposta all'emergere di istanze centrifughe.

Questo messaggio non fu compreso: l'opera fu recepita dal pubblico dell'epoca come molto meno russa rispetto alla precedente, e cadde alla Prima anche per evidenti limiti di ordine drammaturgico (Taruskin 1984). A partire dagli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento essa divenne il campo di una battaglia che vide opporsi i maggiori critici musicali: i già citati Serov e Stasov, Hermann Laroche (1845-1904) e César Cui (1835-1918), al punto da far pensare ad alcuni musicologi moderni che lo stile russo sarebbe nato non tanto dal successo di *Žizn' za carja*, quanto dall'insuccesso del *Ruslan* (Abraham 1939).

È pressappoco a questo punto che la lingua del libretto comincia a perdere terreno come elemento sufficiente a servire da criterio distintivo dell'opera russa: se infatti una qualsiasi opera in italiano può dirsi un'opera italiana, altrettanto non si può più dire per quella che si esprime in lingua russa, alla quale si impongono standard di volta in volta diversi (Giust 2014, 2011).

In epoca sovietica, secondo la consueta pratica del sillogismo, tali polemiche furono appiattite, e Glinka fu identificato esclusivamente con il coraggioso (perché ostacolato da una cricca aristocratico-conservatrice) fondatore dei due tronconi principali attraverso i quali il teatro musicale russo avrebbe prodotto gli esiti maggiori: il filone dell'epopea storica nato con *Una vita per lo zar* e quello magico-fiabesco del *Ruslan*.

Tale visione è sopravvissuta praticamente sino ai nostri giorni quando ancora, perlomeno a livello divulgativo, lo schema viene riproposto negli stessi termini. In Occidente esso fu recepito in maniera acritica, attraverso una serie di lavori dello stesso Cui (cfr. Cui 1880), e dei discepoli di Stasov Rosa Newmarch (cfr. Newmarch 1914) e Michel Calvocoressi (cfr. Calvocoressi 1936, 1944, 1974). Nella *Breve storia della musica* di Massimo Mila si legge ad esempio che "Glinka aprì le vie maestre del teatro nazionale russo: il realismo nazionalistico e tradizionale di Mussorgski e il colorito orchestrale e fiabesco di Rimski-

Korsakov” (*sic*, Mila 1952: 270). Echi di questa narrazione si ritrovano anche nel testo che più di altri – tra gli italiani – ha il merito di avere affrontato l’evoluzione del melodramma in Russia: *I figli di Boris: l’opera russa da Glinka a Šostakovič* (Tedeschi 1990), per la cui stesura l’autore non ha effettivamente avuto accesso a fonti russofone, rimanendo all’oscuro della complessità del fenomeno del teatro (non solo musicale) nazionale russo. Questa distanza dalle fonti dirette – anche a dispetto della consulenza di Maria Carella, Serena Vitale, Valerij Voskobojnikov e Krzysztof Wiernicki – pare avere in qualche modo intaccato anche l’impianto di *Est dell’Oriente, Nascita e splendore della musica russa* (Bortolotto 1990), che però guarda con più attenzione alla musica ‘pura’, non destinata al teatro, che in questa sede non può che essere trascurata perché più lontana dagli interessi della slavistica in quanto materia legata a un testo letterario. Sicuramente il paradigma dell’ideologia sovietica si è avvertito con forza in *La scuola nazionale russa* di Luigi Pestalozza (1958), dove il capitolo dedicato a Glinka, che è significativamente il primo, mette in evidenza il nesso che unisce surrettiziamente la rappresentazione estetica del popolo a una valenza politica in senso populista, progressista e di classe, che è in realtà non solo estranea, ma opposta alle intenzioni di Glinka uomo e compositore. Proprio su questo punto, un contatto tra la musicologia e la slavistica *stricto sensu* si trova in una recente monografia dello storico Michail Velizhev, che ripropone invece la lettura della prima opera glinkiana come mezzo di propaganda ideologia per la triade di Uvarov (Velizhev 2022, ma si vedano anche, tra molti altri, Giust 2012, Frolova-Walker 2007, Taruskin 1997; impossibile citare esaustivamente la letteratura propriamente musicologica su questo autore, perché esorbitante).

Il nodo storiografico appena descritto ha lasciato in letteratura strascichi notevoli, che si manifestano in una narrazione che ancora oggi presenta forti fratture. La prima di queste è sicuramente il potere pervasivo del carattere nazionale della musica prodotta in Russia a partire dal tempo di Glinka: per quanto ne abbia garantito la permanenza nei repertori da concerto a livello internazionale (si pensi ai *Ballets russes* e al repertorio definito ‘*russskaja klassika*’, che di questo tratto fecero un manifesto pubblicitario), l’accento posto su aspetti volutamente peculiari ha reso quasi impossibile analizzare la musica russa secondo criteri condivisi dalla comunità musicologica internazionale (Frolova-Walker 2007).

Sin dai tempi dell’Unione Sovietica, quando la storia della musica fu strutturata secondo una visione orientata lungo i due tronconi separati della *zarubežnaja* e della *russskaja muzyka*, quest’ultima è stata studiata come fosse *indipendente* da quella europea, e descritta in base a categorie di osservazione specifiche: in luogo di parametri tradizionali quali – per esempio – il contrappunto o l’armonia funzionale, la vocalità o le forme, si è fatto riferimento alla *narodnost’* e al trattamento del canto popolare di matrice prevalentemente rurale, in un tipo di narrazione autoreferenziale, che sostanzialmente ignorava ogni relazione con elementi della *zarubežnaja muzyka*, relegando queste – quand’anche evidenziate – al mero comparto dell’imitazione. Una dicotomia, questa, nella quale anche le esperienze degli italiani in Russia, a dispetto del loro carattere pervasivo, non hanno trovato posto, rimanendo a lungo ignorate da una ricerca sistematica.

Se questa differenziazione si spiega con ragioni storiche da tempo chiare agli slavisti, molto resta da fare sul piano del dialogo tra discipline scientifiche: il *gap* si rende evidente nello scarto tra questo approccio, ancora in vigore presso alcune realtà come quelle dei Conservatori (italiani ma anche russi), e lo sguardo che la letteratura musicologica occidentale sviluppa oggi, intento invece a integrare i fenomeni musicali specifici in un sempre più ampio orizzonte globale. A dimostrazione del progressivo spostarsi del confine dell'etnosotico orientale nella 'geografia mentale' dei musicologi valga ricordare che già nel 2005 Richard Taruskin appaiava la Russia a Francia e Germania nel comune capitolo *Nations, States, and Peoples* del terzo volume della *The Oxford History of Western Music* (Taruskin 2010: 187-250), ma includeva riferimenti ai russi anche nei capitoli successivi: *Virtuosos* (*ibidem*: 251-288) o *Cutting Things Down to Size* (*ibidem*: 617-674), o ancora *The Symphony Goes (Inter)National* (*ibidem*: 745-824). L'approccio globale è manifesto nel progetto del musicologo Reinhard Strohm *Studies on a Global History of Music* (Strohm 2018), che ad esempio sposta l'asticella dell'orientalismo all'India, quasi che la Russia potesse trovarsi, ampliando l'angolo della visione prospettica, addirittura ad Occidente di altre realtà finalmente considerate. Similmente, *Towards a Global Music History, Intercultural Convergence, Fusion, and Transformation in the Human Musical Story* (Hijleh 2019), che è invece curato da uno studioso educato nell'ambito della World Music (Mark Hijleh – Strohm è invece uno studioso di opera), a sua volta sembra ridurre il fenomeno russo a variante di un più ampio trend. Mi riferisco in particolare all'ultimo capitolo, nel quale figurano assieme esperienze legate a realtà territoriali diverse sotto il comune segno dell'antinomia "Empires and Exoticism" e della creazione di un "New World Web".

Ritornando invece all'interno della storiografia musicale russa, la mitizzazione della figura di Glinka (che – ripetiamolo a scanso di equivoci – è una costruzione *a posteriori*, non avendo avuto il compositore quel successo che incontrò invece Puškin) ha comportato la riduzione a un canone unico di quello che era *uno* stile russo, e non *lo* stile russo inteso come unico autentico depositario della cultura musicale di quel Paese. Ne pagarono le conseguenze, già dall'Ottocento, i compositori non nazionalisti, o che semplicemente concepivano un'arte nazionale secondo parametri discordanti rispetto a quelli che avevano superato il filtro della barriera critica di Stasov e Cui – nomi per questo ora pressoché dimenticati, come Cavoš, Verstovskij, Serov, Anton Rubiňštejn, ma anche Čajkovskij, che fu considerato da Cui inadeguato come compositore russo (Frolova-Walker 2007: 45).

L'ingombrante figura di Glinka ha imposto alla periodizzazione storiografica una forte scissione, che nella letteratura si riflette nella dicotomia *do* e *ot Glinki*. Già si è detto del suo ruolo di iniziatore. A quello di punto d'arrivo rimandano ad esempio *Russkaja muzyka do Glinki* di Aleksandr Rabinovič (Moskva 1948) e *Muzykal'nyj teatr v Rossii, Ot istokov do Glinki* di Abram A. Gozenpud (Leningrad 1959). Come conseguenza, anche nei già citati *Figli di Boris* una mole notevole di opere alle quali lo stesso Glinka rispose e sulle quali costruì la propria identità viene ridotta a poco più di una decina di lavori, trattati in non più di due cartelle.

In una narrazione storiografica di questo tipo, nel panorama internazionale la Russia si trova a ricoprire un ruolo marginale o inesistente fino all'avvento della Scuola dei Cinque

(locuzione anch'essa imprecisa, se si pensa che la *могущая куčka* non fu mai veramente una scuola, né i suoi componenti furono così uniti da poter essere ridotti *ad unum* senza problematicità); lo si percepisce nell'immediato dalle parole di Roberto Calasso, che così introduce il sopracitato volume di Bortolotto:

Quando nell'Ottocento, prima con la meteora Puškin poi con la rivelazione di Tolstoj e Dostoevskij, la Russia irruppe sulla scena della letteratura, il mutamento fu radicale e irreversibile. Qualcosa di analogo [ancora il parallelo – A.G.], ma ben più discreto, avvenne con la musica, nata anch'essa d'improvviso, con Glinka [...] (Bortolotto 1990: seconda di copertina).

Anche se non è possibile entrare nel merito in questa sede, è tuttavia opportuno evidenziare come questa narrazione storiografica porta con sé una forte svalutazione di quanto avvenuto prima dell'avvento del compositore, ovvero una produzione che si estende per circa un secolo – almeno per quanto concerne il teatro musicale, – svalutazione avvalorata da giudizi definitivi come quelli, ancora una volta, di Stasov, secondo il quale

[...] ни певцов, ни исполнителей, ни композиторов у нас не разводилось в течение не только XVIII века, но и в течение первой четверти XIX века. Немногие опыты и пробы дилетантов екатерининского, павловского, александровского и николаевского времени (Фомина, Николаева, Матинского, Пашкевича, Кавоса, Алябева, Верстовского и других) были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцам и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была бледна, бедна и бессильна, инструментальная же музыка и вовсе отсутствовала (Stasov 1980: 61).

Oggi la figura di Stasov è ampiamente storicizzata (un riferimento basti per tutti: Taruskin 1981) tra coloro che hanno gli strumenti per contestualizzare questo tipo di 'personalità forti' del mondo russo senza finire necessariamente invischiati nei loro stessi sistemi di pensiero. Eppure, il persistere di posizioni di questo livello di genericità tradisce il fatto che il livello di competenza sia ancora inadeguato alla formulazione di un pensiero realmente critico.

Nella slavistica italiana non c'è ancora una tradizione consolidata di studi dedicati specificatamente al teatro musicale, o alla vita musicale e ai legami con l'Europa che questa comporta anche nella storia russa e più in generale dei Paesi slavi, e queste fragilità – che ne sono forse una conseguenza – evidenziano il notevole margine di azione che il settore ha nell'ambito delle arti performative (il melodramma in modo particolare), nell'ipotesi che anche la divulgazione possa beneficiare del sapere costruito in ambito scientifico.

Tornando alle fratture storiografiche, dicevamo che per lungo tempo con quella appena discussa è andato di pari passo il pregiudizio verso la produzione scenico-musicale del 'lungo Settecento russo', importando anche in Occidente la considerazione che questa fosse costituita da rare "oasi nel deserto di una musica italiana o quasi-italiana prodotta alla

Corte imperiale” (Abraham 1939: 5 – la traduzione è mia, A.G.). Quando note, queste opere venivano sminuite per carenza di originalità e (ancora) russità rispetto a modelli, criteri e valori che sarebbero stati concepiti solo posteriormente, palesando in questo modo una lettura teleologica oggi non più accettabile.

Su questo punto è opportuno fare almeno due considerazioni. La prima è che sul repertorio operistico del Settecento e primo Ottocento la slavistica, e in particolare quella italiana, ha dato un contributo significativo (si vedano almeno Ferrazzi 2000, Garzonio 1988, 2006a, 2006b, Cabassi, Imanalieva 2010, Giuliano 2013 e i lavori di chi scrive) che, per quanto concentrato sulla parte letteraria di uno spettacolo sincretico com’è il melodramma, ha contribuito a quella *Renaissance* del Settecento musicale russo che in Russia si è manifestato in ricerche confluite nell’*Ėnciklopedičeskij slovar’ Muzykal’nyj Peterburg* (2000-), cui si potrebbero affiancare, nel contesto anglofono, quelle di Marina Rycareva (Ritzarev 2006).

La seconda considerazione deriva direttamente dalla prima. La produzione operistica che ebbe luogo nella Russia pre-glinkiana è legata al fenomeno della diaspora artistica italiana. Nell’ambito musicale in particolare, questo fenomeno è strettamente legato all’opera, genere concepito per essere in più sensi rappresentativo, e che conobbe un immediato successo divenendo sin dal primissimo Seicento un mezzo di comunicazione internazionale tra le corti d’Europa. Il melodramma giunse in Russia al principio degli anni Trenta del Settecento, ovvero in una fase ormai avanzata del suo sviluppo. Dopodiché, con modalità che ben si conoscono nella ricezione russa di modelli culturali europei, la Russia recuperò in fretta il cammino perduto, cominciando fin quasi da subito a elaborare letture peculiari, legate a loro volta alla realtà locale e quindi vera espressione del tempo che le aveva prodotte. Ma la lettura anacronistica che si origina con il sopraccitato mito glinkiano trova appoggio anche nella critica di tutt’altro segno, dove, archiviati i criteri di giudizio nazionalisti e sovietici, ragioni di natura formale restano l’ostacolo principale all’integrazione di questo repertorio nella storia dell’opera. Lo stesso Taruskin afferma che “Before *A life for the Tsar* there were no true Russian operas. [...] Opera performed in Russia to Russian texts (even if composed by Cavos) meant only singspiels or *comédies mêlées d’ariettes*” (Taruskin 1997: 227).

Il giudizio è espresso da uno dei maggiori esponenti del revisionismo in ambito accademico, dove oggi il mito glinkiano è sottoposto a decostruzione, non tanto al fine di svalutare l’operato del compositore, quanto per ricollocarlo, sottolineando il peso della critica nell’elaborazione del suo mito, e al tempo stesso per riscoprire e rivalutare figure e fenomeni che da questo sono stati offuscati. Da questo punto di vista, in tempi recenti alcune ricerche sono state portate avanti: penso a Rutger Helmers, Daniil Zavlunov e, in misura minore, a Elena Petrušanskaja, che hanno affrontato il tema della ricezione del compositore e della costruzione della sua immagine, ma anche dei legami della sua produzione con il repertorio italiano, all’interno della cornice culturale storica della competizione tra tradizione italiana e tradizione autoctona emergente (Helmers 2014, Zavlunov 2014, Petrušanskaja 2009). In ambito italiano, chi scrive ha offerto un piccolo contributo in questo senso in un articolo pubblicato nell’ampio volume *Italija-Rossija, Četyre veka muzyki* (Vlasova, De Michiel 2017), frutto di una collaborazione italo-russa, e nella cura della tesi di Sofia Cappelletti inti-

tolata *Il folclore popolare nella musica di M.I. Glinka: Una vita per lo Zar, Ruslan e Ljudmila, Kamarinskaja*, recentemente pubblicata a esito di una selezione avviata dalla Fondazione Accademia Perosi di Biella (Cappelletti 2023). In preparazione è invece la prima traduzione italiana delle memorie del compositore (*Zapiski M.I. Glinki*, 1854), che usciranno corredate di una serie di apparati: materiali d'epoca concernenti questioni fondamentali della biografia artistica del compositore, – che da anni figurano nella letteratura secondaria attraverso citazioni indirette, senza che si possa quasi più risalire al loro contenuto originario – e saggi critici volti a guidare il lettore in un approccio critico alle fonti.

Le memorie sono infatti, evidentemente, una voce soggettiva, nella quale il compositore, deluso per l'incomprensione del suo *Ruslan* e per l'oscuramento del suo progetto nazionale da parte dell'ultima grande compagnia di corte di G.B. Rubini dal 1843, rileggeva il proprio passato tentando di ridimensionare la giovanile infatuazione per il Belcanto italiano e di mettere in rilievo la scelta di percorrere una via alternativa, quella appunto russa. Ancora Taruskin ha già evidenziato i limiti dell'idea del totale rigetto dei modelli occidentali in una scelta radicale che mirasse alla fondazione di un modello inedito esclusivo; al contrario, ha messo in rilievo gli elementi coinvolti nella *sintesi* operata da Glinka: il “codice Rossini” – che è un codice drammaturgico, non “puramente musicale” (Taruskin 1997: 186-235). Tutte osservazioni che offrono la possibilità di collocare Glinka in una posizione organica rispetto al contesto (cosmopolita) in cui visse e operò.

La concreta presa di coscienza dell'integrazione tra prassi musicali russe e italiane (per non parlare di quelle francesi, sicuramente più studiate nell'ambito del teatro di parola) apre una prospettiva di ricerca con un potenziale alto in riferimento a quanto può offrire la slavistica italiana una volta accettata l'idea di superare il confine di settore e affondare le mani nelle questioni musicologiche. Manca ancora infatti, nella slavistica come nella musicologia italiane, una ricerca *sistematica* sulla ricezione dei modelli scenico-musicali italiani in Russia. Su questo punto sono stati prodotti sinora studi monografici su aspetti specifici, tra i quali è possibile fare qualche esempio tra i ‘prodotti’ dei colleghi russi su Giuseppe Verdi (Ogarkova 2011, Galatenko 2012, Kenigsberg 2004, Kirillina 2017), ma anche quelli italiani sulla mobilità dei cantanti italiani verso la Russia (Di Salvo [in Balatri 2020], Pesenti 2016, Cazzola 1993, Giust 2023), un campo, questo, che è stato però appena scalfito.

Nei prossimi mesi sarà portato a compimento il progetto finanziato dal Premio Rotary di Parma (edizione 2017, <<https://www.studiverdiani.it/1623-2/>>) sulla ricezione dell'opera di Giuseppe Verdi *La forza del destino* (San Pietroburgo, 1862), che si svolge su incarico dell'Istituto nazionale di studi verdiani. Si tratta di uno studio sulla ricezione di quest'opera in particolare, che però si estende necessariamente al più ampio contesto di ricezione del melodramma italiano in Russia, con uno sguardo che abbraccia anche i decenni precedenti. Essendone responsabile, chi scrive può affermare che questa ricerca aprirà più questioni di quante ne saprà risolvere, ma ha già permesso di avere maggior contezza della mole di documenti che restano inesplorati sul tema della ricezione di questo genere nel contesto russofono. Ciò riguarda non solo il periodo che direttamente circonda la Prima di quest'opera, ma anche le esperienze che la precedettero spianandone – per così dire – la

strada, in quanto nella ricezione svolge un ruolo fondamentale quella compressione cronologica che conosciamo rispetto all'acquisizione e discussione di modelli estetici allogeni. A titolo di esempio, basti citare la *querelle* che vede opporsi, in nessun altro luogo oltre la Russia, il modello di Mozart a quello di Rossini sul terreno scenico-musicale: autori che mai ebbero a incrociarsi nella realtà dei fatti (il Salisburghese morì nel 1791, mentre il Pesarese esordì nel 1812), e non appaiono come dissonanti nella storiografia occidentale; per altri aspetti, come la *vexata quaestio* della verosimiglianza, pare addirittura doversi risalire sino ai primissimi, pionieristici testi di Jacob von Stählin (anni Trenta del Settecento – sulla sua figura cfr. Larocca 2018), per spiegare il modo in cui il pubblico russo, fattosi negli anni viepiù competente, si è posto di volta in volta di fronte a un genere spettacolare che a sua volta è stato oggetto di riforme significative.

Per guardare a un altro panorama, si ha l'impressione che certe istanze in materia di prassi attoriale e concezioni drammaturgiche che si osservano nei testi teorici e attraverso le scelte registiche di protagonisti dell'avanguardia russa come Mejerchol'd possano essere lette come risposta alla precedente prassi esecutiva non solo del teatro di parola, ma anche di quello musicale, la cui materializzazione sul suolo russo merita quindi di essere presa in attenta considerazione e inglobata nella discussione, quantomeno per l'ipotesi che i modelli scenico-musicali russi, prima di 'restituire' il debito all'Occidente (penso alla Bio-meccanica ma anche alla compagnia dei *Ballets russes*, per rimanere più fedeli a questioni musicali o coreutiche) si siano sviluppati per imitazione, interazione, ma anche avversione ai modelli italiani (e più in generale stranieri), parallelamente allo sviluppo della coscienza nazionale che gli slavisti ben conoscono, ma al quale la prospettiva musicologica può offrire nuovi argomenti di discussione.

Inteso in questo senso, il tema della ricezione apre numerose questioni ad esso vicine e strumentali, che possiamo solo menzionare in questa sede:

- la traduzione come mezzo di appropriazione di modelli drammaturgici allogeni, cui precede ancora, in molti casi la distinzione tra "originali" e traduzioni o rifacimenti e l'identificazione dei testi di riferimento;
- la mobilità di artisti e beni musicali da e verso la Russia e le modalità di loro individuazione e ingaggio presso i Teatri Imperiali fino almeno all'abolizione del monopolio della Corte sugli spettacoli nel 1882: in questa prospettiva si tratterebbe in sostanza di ampliare in ambito pre-novecentesco (nonché a livello delle direzioni di migrazione) l'indagine già condotta in seno al progetto *Russi in Italia* di Daniela Rizzi e Antonella D'Amelia (<<https://www.russinitalia.it>>);
- il trattamento delle fonti circostanziali e delle fonti musicali (spartiti di vario genere ma anche testi verbali, *in primis* libretti e articoli di pubblicistica), che ancora attendono di essere identificate integralmente, quantificate, catalogate e analizzate (virtuoso spunto in questo senso è rappresentato da Stetsenko 2019);

- l'evoluzione del pensiero critico e del lessico con cui questo si esprime, con riferimento all'epoca imperiale e sovietica: penso alle teorie di Boris V. Asaf'ev (1882-1949), mentre studi sull'estetica al torno di secolo sono già stati avviati in riferimento al musicologo Ivan I. Sollertinskij (1902-1944)(Manzoni 2016);
- volendo uscire dal mondo dell'opera per sfociare in quello ad esso contiguo della romanza, il rapporto tra parola e musica, che è forse tra questi quello che più ha attratto gli specialisti di alcuni poeti – ad esempio – dell'età d'argento: costantemente evocato nella letteratura critica, attende ancora uno studio organico, in particolare per indagare il grado di consapevolezza del ricorso a riferimenti extra-testuali musicali da parte dei poeti russi.

Quest'ultimo punto tocca un aspetto che è effettivamente cruciale nello studio delle 'cose musicali' russe e/o slave: non è un segreto, infatti, che il principale ostacolo all'indagine lungo queste direttrici sia proprio il loro posizionamento a cavallo di settori disciplinari diversi, quello della Slavistica e quello della Musicologia: un ostacolo che si può superare solo con l'incrocio di competenze. Il cammino è arduo, ma la specializzazione richiesta oggi a tutta la ricerca può estendersi sicuramente, nel lungo periodo, anche a questo orizzonte. Considerato che per una disciplina nascente non si fanno bilanci, diamoci appuntamento tra qualche decennio per un nuovo stato dell'arte.

Bibliografia

- Abraham 1939: G. Abraham, *On Russian Music, Critical and Historical Studies of Glinka's Operas, Balakirev's Works, etc., with chapters dealing with Compositions by Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Mussorgsky, Glazunov, and various other aspects of Russian Music*, London [1939].
- Bortolotto 1990: M. Bortolotto, *Est dell'Oriente, Nascita e splendore della musica russa*, Milano 1990.
- Cabassi, Imanalieva 2010: N. Cabassi, K. Imanalieva, *L'opera comica russa nel Settecento*, Parma 2010.
- Calvocoressi 1936: M.D. Calvocoressi, *Masters of Russian Music*, London 1936.
- Calvocoressi 1944: M.D. Calvocoressi, *A Survey of Russian Music*, London 1944.
- Calvocoressi 1974: M.D. Calvocoressi, *Panorama della musica russa*, trad. it. a cura di L. Fuà, Milano 1974.
- Cappelletti 2023: S. Cappelletti, *Il folclore popolare nella musica di M.I. Glinka: Una vita per lo Zar, Ruslan e Ljudmila, Kamarinskaja*, Biella 2023.
- Cazzola 1993: P. Cazzola, *Cantanti italiani in Russia nell'età romantica*, in: A. Poli, E. Kanceff (a cura di), *L'Italie dans l'Europe romantique, Atti del convegno internazionale*, Moncalieri 1996, pp. 609-639.

- Cui 1880: C. Cui, *La musique en Russie*, Paris 1880.
- Balatri 2020: F. Balatri, *Vita e viaggi*, a cura di M. Di Salvo, Alessandria 2020.
- Ferrazzi 2000: M. Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma 2000.
- Frolova-Walker 2007: M. Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism, From Glinka to Stalin*, New Haven-London 2007.
- Galatenko 2012: Ju.N. Galatenko, *Džuseppe Verdi i italomanija na ruskoj scene rubeža XIX-XX vekov*, "Iskusstvo i obrazovanie", 2012, 5 (79), pp. 26-48.
- Garzonio 1988: S. Gardzonio, *Russkie stichotvornnye perevody i peredelki ital'janskich opernych libretto (kon. XVIII v.)*, "Europa Orientalis", VII, 1988, pp. 307-320.
- Garzonio 2006a: S. Gardzonio, *Zametki po istorii ruskoj muzykal'noj poezii*, "XVIII vek", XX, 1996, pp. 223-230.
- Garzonio 2006b: S. Gardzonio, *I. A. Dmitrevskij – pervodčik ital'janskich p'ès*, in: E.A. Ivanova, Ju.A. Petrosjan, È.A. Tropp (red.), *Osnovanie nacional'nogo teatra i sud'by ruskoj dramaturgii (K 250-letiju sozdanija teatra v Ros-sii)*, Sankt-Peterbug 2006, pp. 84-90.
- Giuliano 2013: G. Giuliano, *L'unione tra le muse, Musica e teatro in Russia nel primo trentennio del XIX secolo*, Roma 2013.
- Giust 2011: A. Giust, *Ivan Susanin di Catterino Cavos, Un'opera russa prima dell'Opera russa*, Torino 2011.
- Giust 2012: A. Giust, *"Ivan Susanin" Kavosa-Šachovskogo: predvestie teorii Oficial'noj Narodnosti v 1812 godu*, in: *Realii i legendy otečestvennoj vojny 1812 goda, Sbornik naučnyh statej*, a cura di S.V. Denisenko, Sankt-Peterburg-Tver' 2012, pp. 154-171.
- Giust 2014: A. Giust, *Cercando l'opera russa, La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, Milano 2014.
- Giust 2023: A. Giust, *International Networking in Russian Music Theatre around 1800: Sheremetev, Yusupov and Grand Duke Pavel Petrovich*, "Nineteenth-Century Music Review", XX, 2023, pp. 261-284.
- Helmets 2014: R. Helmers, *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Opera*, Rochester 2014.
- Hijleh 2019: M. Hijleh, *Towards a Global Music History, Intercultural Convergence, Fusion, and Transformation in the Human Musical Story*, London 2019.
- Kenigsberg 2004: A.K. Kenigsberg, *Verdi v Peterburge: prem'era "Sily sud'by" v Bol'som Teatre 29 oktjabrja-10 nojabrja 1862 g.*, in: A.K. Kenigsberg, N.A. Braginskaja (red.), *Russko-ital'janskije muzykal'nye svjazi: sbornik statej*, Sankt-Peterburg 2004, pp. 104-120.

- Kirillina 2017: L.V. Kirillina, *Istorija ljubvi i revnosti: Džuzeppe Verdi v Rossii*, in: N. Vlasova, M. De Michiel (red.), *Italija-Rossija: četyre veka muzyki*, Moskva 2017, pp. 233-271.
- Larocca 2018: G. Larocca, *New Perspectives on Jacob von Stählin: Towards an Intellectual Biography*, "Slavonica", XXVIII, 2018, 1, pp. 42-52.
- Manzoni 2016: S. Manzoni (a cura di), *Ivan Ivanovič Sollertinskij, Musica e letteratura al tempo dell'Unione Sovietica*, Lucca 2016.
- Mila 1952: M. Mila, *Breve storia della musica*, Milano 1952.
- Newmarch 1914: R. Newmarch, *The Russian Opera*, New York 1914.
- Ogarkova 2011: N. Ogarkova, "Russkaja ili ital'janskaja opera?": polemika kritikov i strategija direktorov, in: A. D'Amelia (a cura di), "Bespokojnye muzy": k istorii rusko-ital'janskoj otnošeniij XVIII-XX vv., Salerno 2011, pp. 9-28.
- Pesenti 2016: M.C. Pesenti, *Giovanni Battista Rubini in tournée tra Mosca e Pietroburgo*, in: U. Persi (a cura di) *Bergamo nella cultura russa e dei paesi slavi*, Salerno 2016, pp. 59-71.
- Pestalozza 1958: L. Pestalozza, *La scuola nazionale russa*, Milano 1958.
- Petrušanskaja 2009: E. Petrušanskaja, *Michail Glinka i Italija: zagadki žizni i tvorčestva*, Moskva 2009.
- Ritzarev 2006: M. Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot 2006.
- Stasov 1901: V.V. Stasov, *Iskusstvo XIX veka*, in: *Illjustrirovannyj obzor minuvšego stoletija (Special'noe priloženie k žurnalu «Niva»)*, Sankt-Peterburg 1901, pp. 212-328.
- Stasov 1980: V.V. Stasov, *Stat' i o muzyke v pjati vupuskach*, v, Moskva 1980.
- Stetsenko 2019: A. Stetsenko, *Il libretto d'opera nel contesto della letteratura russa*, tesi di dottorato in Studi comparati: lingue, letterature e arti, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", ciclo XXXI, a.a. 2018-2019.
- Strohm 2018: R. Strohm, *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*, London 2018.
- Taruskin 1981: R. Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s.*, Ann Arbor 1981.
- Taruskin 1984: R. Taruskin, *Some Thoughts on the History of Russian Music*, "The Journal of Musicology", III, 1984, pp. 321-339.
- Taruskin 1997: R. Taruskin, *Defining Russia Musically*, Princeton-Oxford 1997.
- Taruskin 2010: R. Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*, Oxford-New York 2010 (2005¹).
- Tedeschi 1990: R. Tedeschi *I figli di Boris: l'opera russa da Glinka a Šostakovič*, Torino 1990 (rist. 2018).

- Tret'jakova 1982: L. S. Tret'jakova, *Russkaja muzyka XIX veka*, Moskva 1982.
- Veližev 2022: M. Veližev, *Čaadaevskoe delo, Ideologija, ritorika i gosudarstvennaja vlast' v Nikolaevskoj Rossii*, Moskva 2022.
- Vlasova, De Michiel 2017: N. Vlasova, M. De Michiel (red.), *Italija-Rossija: četyre veka muzyki*, Moskva 2017.
- Zavlunov 2014: D. Zavlunov, *Constructing Glinka*, "The Journal of Musicology", XXXI, 2014, 3, pp. 326-353.

Abstract

Anna Giust

The Study of Music Theatre in the Russian Context: Italian Contributions and the Current Debate

The two main narratives that coexist in Russian musicological literature – notably in the field of opera – fall within the branches of *russkaja* and *zarubežnaja muzyka*. The first is inward-looking, self-referential, aiming at enhancing the peculiarities of the original, peculiar, and autochthonous contribution to Russian musical culture; the other studies Western music and its evolution separately from the previous one. This approach differs from Western scholarship, which today tries to integrate the Russian musical phenomenon into the global horizon. While this difference can be explained through historical reasons, much remains to be done regarding communication between scientific communities and the coordination of efforts made to study sources that are still too dispersed and difficult to submit to an overall view. Observing the current state of research, my contribution highlights potential directions in the frame of Slavic studies, such as the reception of Western opera in Russia, the mobility of musicians and musical assets, the reception and evolution of aesthetic thinking, and the vocabulary with which this was expressed, particularly in the imperial era.

Keywords

Michail Glinka; Russian Opera; St. Petersburg Imperial Theatres; Italian Opera; Music Historiography.