Conservatorio
di Milano

VERSO

L'UR-BORIS

IL CAMMINO ITALIANO
DELLO ZAR BORIS

1>7 DICEMBRE

In occasione di

PRIMA DIFFUSA 2022

Conservatorio
diMilano

VERSO

L'UR-BORIS

IL CAMMINO ITALIANO DELLO ZAR BORIS

Mostra a cura della Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano
in collaborazione con **Fabio Sartorelli**

1>7 DICEMBRE

In occasione di
PRIMA DIFFUSA 2022

FOYER DELLA SALA VERDI

Testi a cura di **Marta Cattoglio**, **Marta Crippa** e **Fabio Sartorelli**

Conservatorio
diMilano

Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano
A.A. 2022/2023

Raffaello Vignali Presidente
Massimiliano Baggio Direttore

Credits immagini:
Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano
Amisano©Teatro alla Scala

Testi di **Marta Cattoglio**, **Marta Crippa** e **Fabio Sartorelli**
Comunicazione **Raffaella Valsecchi**
Creatività e grafica **Studio Ergonarte**
Realizzazione pannelli e allestimento **Ditta Ranzini**

Per la terza volta il Conservatorio di Milano prende parte al progetto *Prima Diffusa*: come nel 2019 e nel 2021 con una mostra e con la proiezione della Prima in Sala Verdi il 7 dicembre.

Dopo Puccini, giovane studente del Conservatorio di Milano, al centro della Mostra del 2019, dopo il Verdi del *Macbeth* dello scorso anno, questa volta l'attenzione è puntata su Musorgskij e sul suo capolavoro *Boris Godunov*, alla luce del crescente interesse della critica e del pubblico italiani per quest'opera, ancora di così raro ascolto.

Si tratta, specificamente, di un percorso espositivo attraverso risorse bibliografiche possedute dalla Biblioteca del Conservatorio, che offrono un punto di vista particolare, dal quale il pubblico è invitato a guardare alla genesi e soprattutto alla fortuna tanto del *Boris* quanto del suo autore: libri, spartiti, riviste musicali, fotografie testimoniano il crescente interesse del nostro Paese nei confronti del compositore russo, dalla fine degli anni Novanta dell'Ottocento e lungo tutto il Novecento.

La Mostra resterà aperta nella settimana dedicata alla Prima scaligera, che anche quest'anno sarà appunto trasmessa in Sala Verdi, preceduta dalla proiezione di una guida all'ascolto del *Boris* a cura di Fabio Sartorelli, registrata e appositamente prodotta per questa occasione.

L'augurio, ancora una volta, è che i milanesi accorrano al vernissage della Mostra e alla proiezione in Sala Verdi, con la stessa folta adesione riservata alle Prime del 2019 e del 2021, come nella migliore tradizione del 7 dicembre in Città.

Massimiliano Baggio
Direttore del Conservatorio

Raffaello Vignali
Presidente del Conservatorio

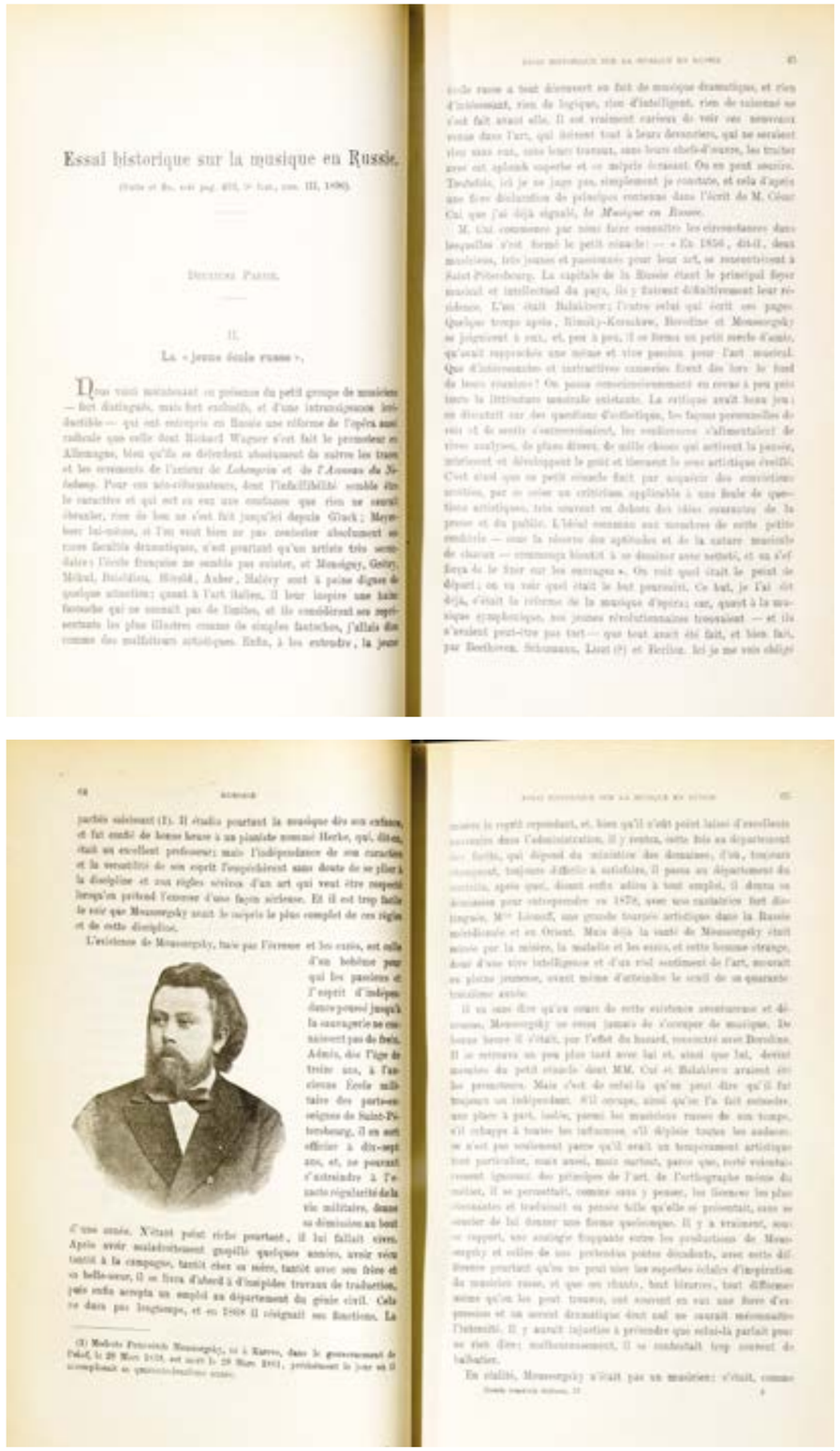
Boris Godunov nella cultura italiana attraverso i documenti della Biblioteca del Conservatorio

La Biblioteca del Conservatorio di Milano testimonia – attraverso i libri, gli spartiti, le riviste musicali, le fotografie che custodisce – il crescente interesse del nostro Paese nei confronti del compositore russo Modest Petrovič Musorgskij (Karevo, 21 marzo 1839 – San Pietroburgo, 28 marzo 1881) e del suo capolavoro operistico, il *Boris Godunov*, dalla fine degli anni '90 dell'Ottocento, lungo tutto il Novecento. Un interesse che in Italia nasce quale riflesso della grande attenzione verso la musica russa, e Musorgskij in particolare, dimostrata dalla cultura francese a partire dal 1880.
L'intento della mostra *Verso l'Ur-Boris. Il cammino italiano dello zar Boris* è dunque quello di mostrare la diffusione e la ricezione del *Boris Godunov* – «dramma musicale a carattere popolare e nazionale» come lo definì Massimo Mila – nella cultura italiana, attraverso i documenti della Biblioteca del Conservatorio.
Nel 1896 la «Rivista Musicale Italiana» pubblicò un corposo saggio storico in francese – considerato fra i primi segnali d'attenzione in Italia nei confronti della musica russa – del critico e musicologo Arthur Pougin, suddiviso in due parti (la seconda uscì nel 1897) e corredato da varie immagini, tra cui anche un ritratto giovanile del compositore russo. Pougin criticò fortemente la musica di Musorgskij e le sue capacità di scrittura musicale, riconoscendo tuttavia «superbi lampi di ispirazione» e «una forza espressiva e un accento drammatico di cui nessuno può non apprezzare l'intensità». Questa descrizione di Musorgskij – «dilettante», «primitivo» ma «geniale» – resterà presente in Italia in tutti gli studi successivi.
Da notare che in Francia il primo saggio dedicato alla musica russa – *La musique en Russie* di César Cui – era stato pubblicato sedici anni prima, nel 1880 a Parigi dall'editore G. Fischbacher (di cui la Biblioteca possiede la ristampa anastatica pubblicata a Lipsia nel 1974).

Sempre nel 1896 la stessa «Rivista Musicale Italiana» – a conferma dell'attenzione di questo periodico nel cogliere le più moderne tendenze musicali a livello europeo – pubblicò una recensione firmata da Oscar Chilesotti della monografia *Moussorgsky* di Pierre D'Alheim, pubblicata a Parigi nello stesso 1896, un libro fondamentale per la conoscenza del compositore russo e delle sue opere in Francia e, di conseguenza, nel resto dell'Europa.

> Scrisse musica per pianoforte, canzoni, cori, pezzi orchestrali e due opere: *Boris Godounof* e *Khovantchina*. Frammenti di *Boris Godounof*, eseguiti dal 1868 al 1870 in riunioni di amici, eccitarono *un enthousiasme délirant*. […] Di tutte le svariatissime manifestazioni della mente bizzarra di Moussorgski, musicista e letterato, si parla con lunghi dettagli nel libro del signor Pierre D'Alheim, il quale non ci spiega in che consista l'arte inventata dal musicista, ma trova tutto bello.

Alla diffusione delle opere di Musorgskij contribuì in maniera determinante l'editore Bessel; nell'agosto del 1869 i fratelli Vasily e Ivan Bessel avevano aperto un negozio di musica a San Pietroburgo, che si trasformò rapidamente in una fiorente casa editrice. Pubblicarono opere di tutti i principali compositori russi, in particolare Čajkovskij, Dargomïzhsky, Rubinstein e i membri del «Gruppo dei Cinque» (Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin, Cui, Balakirev; nel 1867 Vladimir Stasov utilizzò l'espressione «*mogucaja kucka*», letteralmente «potente gruppetto» come appellativo augurale ai cinque compositori, espressione utilizzata poi sarcasticamente dagli avversari). Vasily Bessel era noto anche come scrittore: dal 1878 al 1887 fu corrispondente da San Pietroburgo della «Neue Musik-Zeitung» di Lipsia, dal settembre 1885 al dicembre 1888 pubblicò il settimanale «Muzïkal'noye

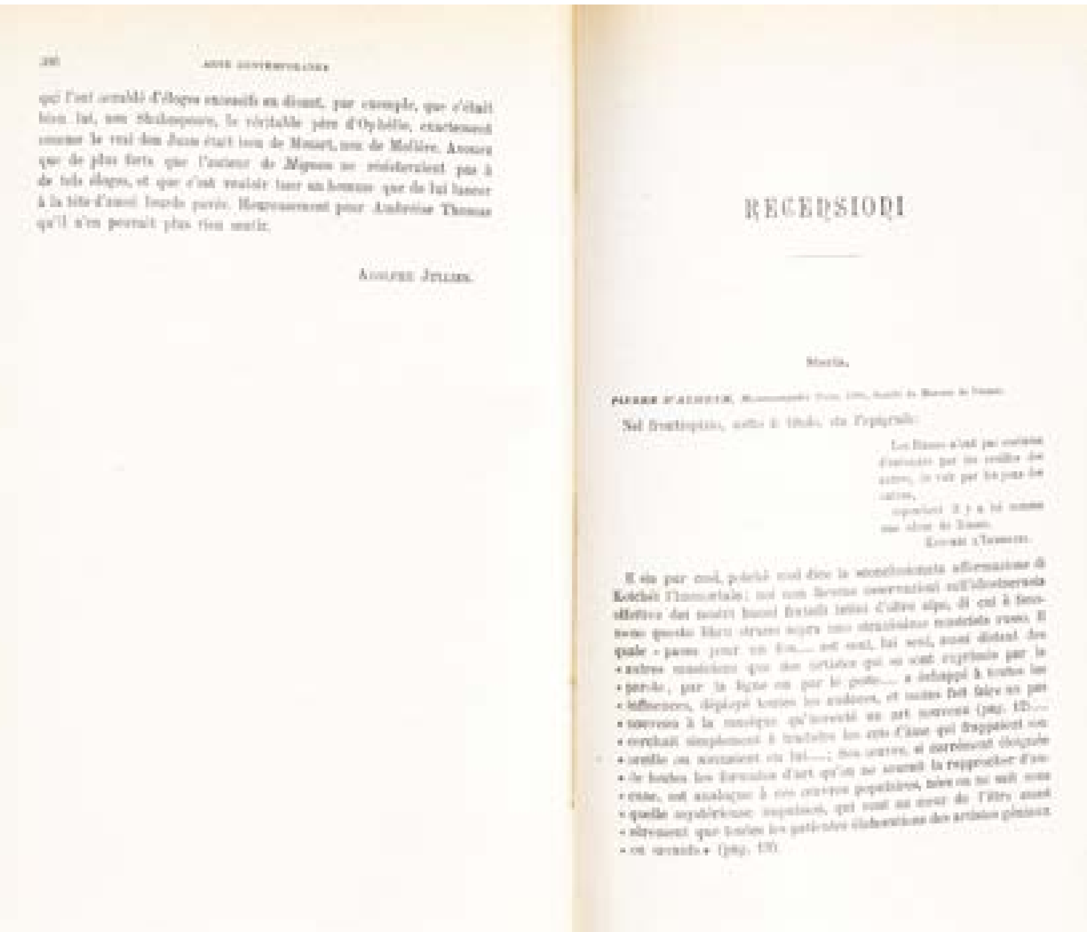

Essai historique sur la musique en Russie.

II.

La « jeune école russe ».

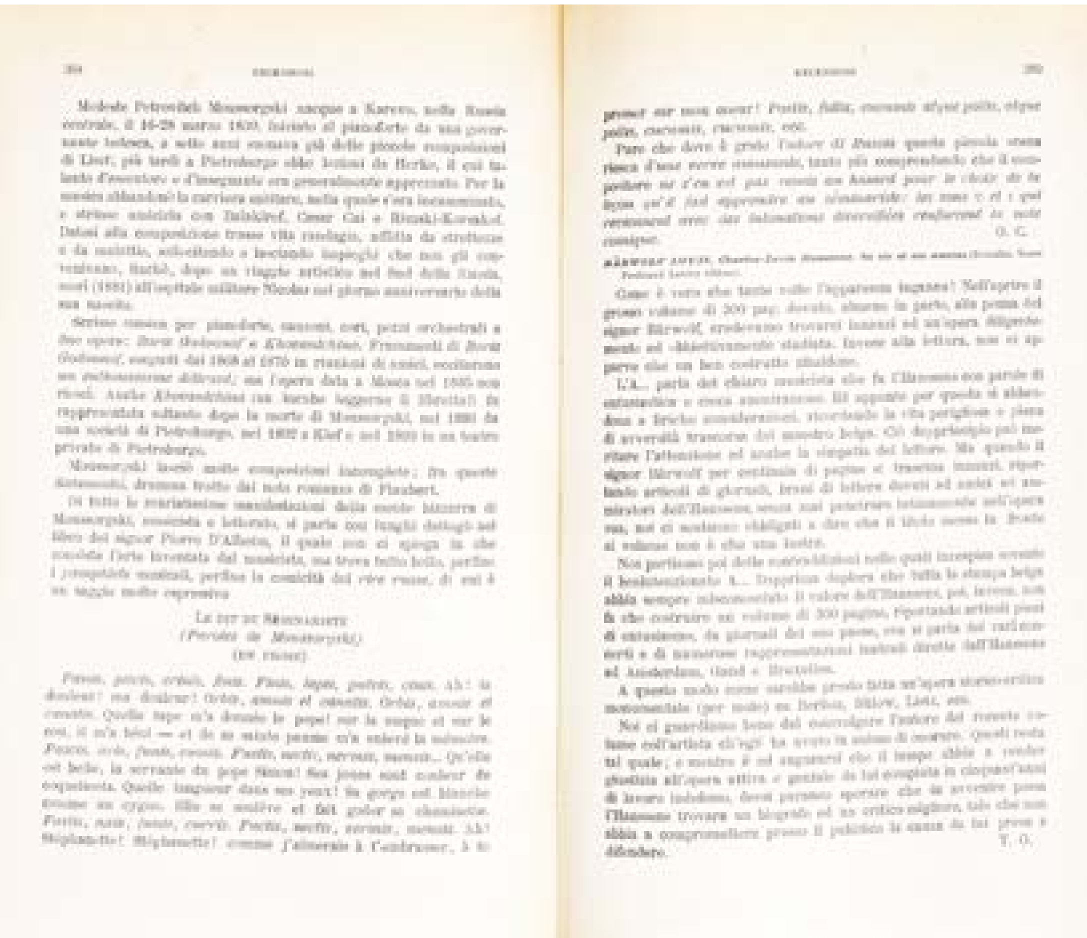
1.
ARTHUR POUGIN, *Essai historique sur la musique en Russie IV*, in «Rivista Musicale Italiana», volume III, Anno 1896, pp. 452-496 e volume IV, Anno 1897, pp. 44-94 [Collocazione: PER.163]

1



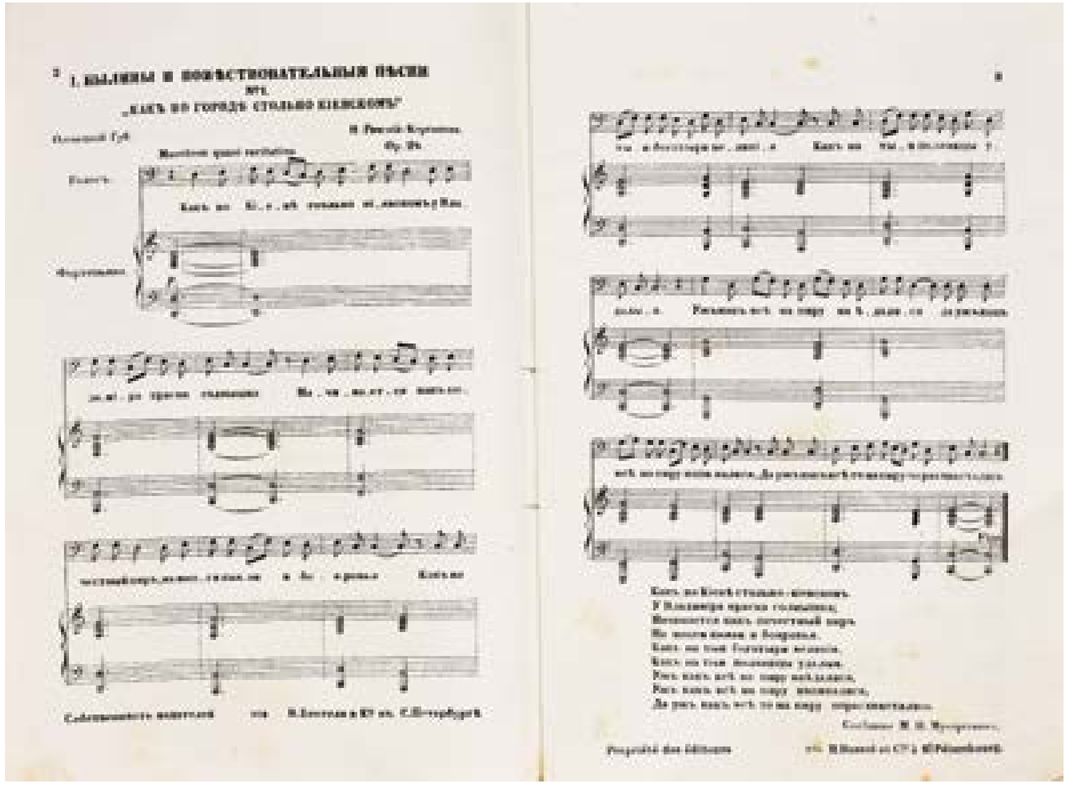
RECENSIONI

ADOLPHE JULLIEN



2

2.
Oscar Chilesotti, Recensione
di Pierre d'Alheim.
Moussorgski, Paris,
Société du Mercure de France, 1896,
in «Rivista Musicale Italiana»,
volume III, Anno 1896, pp. 367-369
[Collocazione: PER.163]

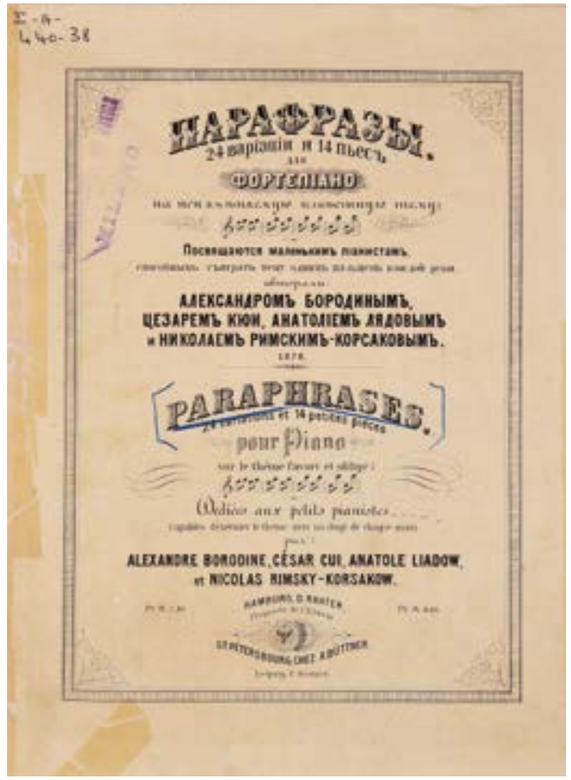


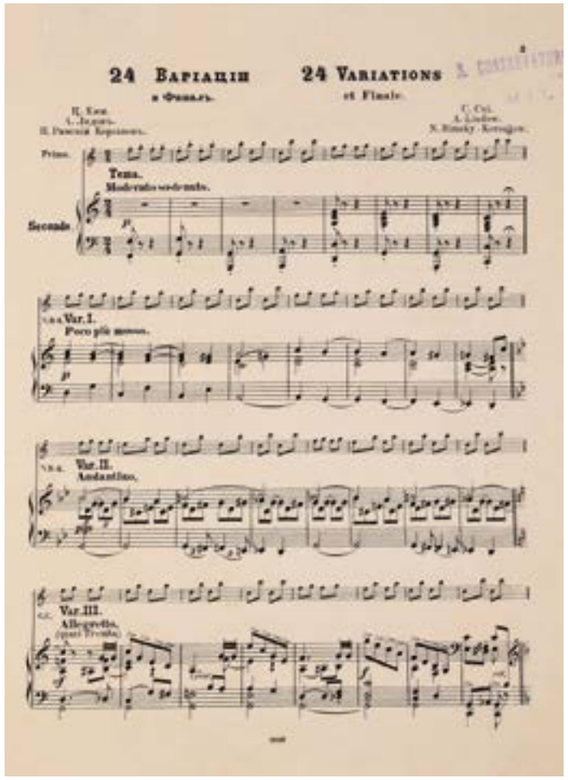
3

3.
100 chants nationaux russes, recueillis
par N. Rimsky-Korsakow,
San Pietroburgo, Bessel, [1877]
[Collocazione: A.55.143.25a]

obozreniye» (Rassegna musicale) e nel 1901 apparve a Pietroburgo il suo libro sull'editoria musicale, *Notnoye delo*.

L'attenzione dei compositori russi verso il repertorio tradizionale dei canti è testimoniata anche dai *100 chants nationaux russes* editi da Bessel nell'armonizzazione di Rimskij-Korsakov. Sull'importanza del folclore russo nel *Boris* si veda più avanti la recensione di Dino Sincero relativa alla prima italiana dell'opera, pubblicata sulle pagine della «Rivista Musicale Italiana» del 1909.



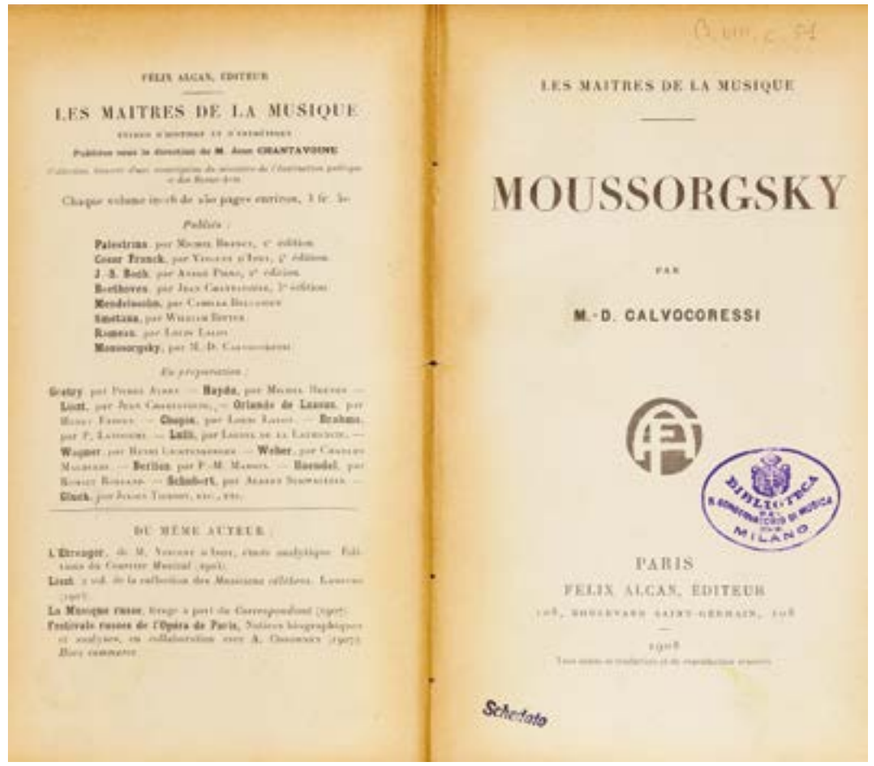


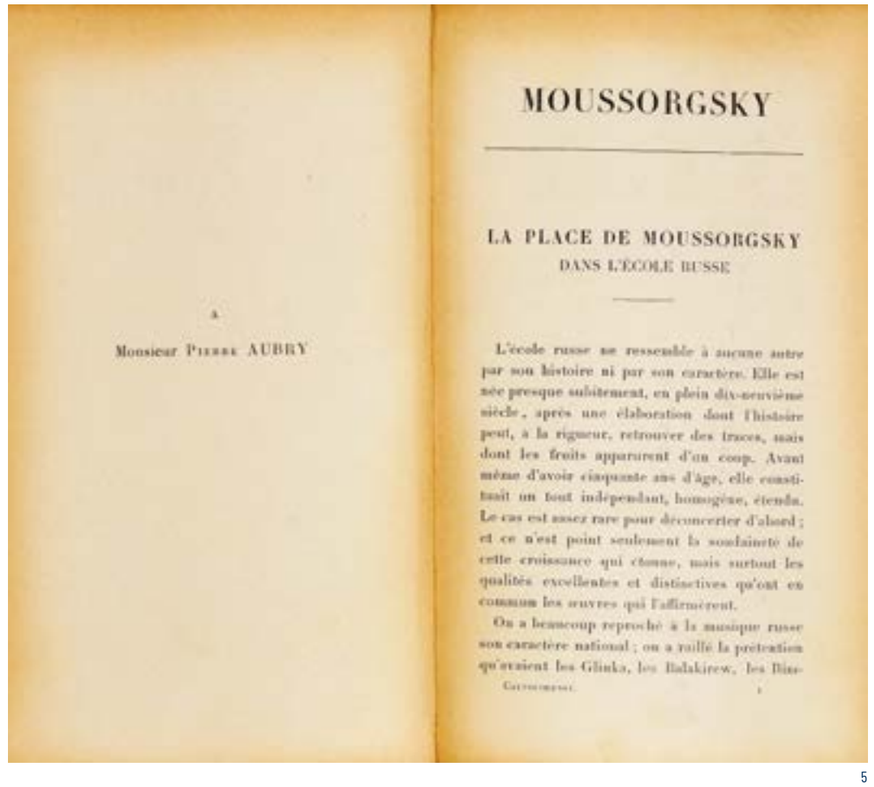
4

A San Pietroburgo operava anche Büttner, editore minore rispetto a Bessel, ma ugualmente dedito alla diffusione della musica russa. Nelle *24 variations et 14 petites pièces pour piano sur le thème favorit et obligé*, l'editore propone una miscellanea di composizioni scritte da cinque compositori russi, tre dei quali facevano parte del «Gruppo dei Cinque».

La casa editrice Bessel fin dagli anni '80 dell'Ottocento iniziò la pubblicazione integrale delle opere di Musorgskij (avvalendosi di Rimskij-Korsakov prima e Karatygin dopo in qualità di revisori); all'inizio del Novecento – a conferma dell'intensità degli scambi culturali musicali fra Russia e Francia a cavallo dei due secoli e della ricezione presso il pubblico francese (con conseguente diffusione nell'Europa occidentale) della musica di autori russi – l'editore aprì una succursale a Parigi.
A ulteriore testimonianza del grande interesse francese nei riguardi di Musorgskij, nel 1908 a Parigi venne pubblicata la prima monografia esauriente a lui dedicata, scritta in francese da Michel-Dimitri Calvocoressi, a cui va riconosciuto il merito di aver gettato solide basi per lo sviluppo di una musicologia musorgskiana. Il 1908 è anche l'anno della prima esecuzione all'Opéra di Parigi (il 19 maggio) del *Boris Godunov*, nel celeberrimo allestimento realizzato su iniziativa dell'impresario Sergej Djagilev (il fondatore dei *Ballets Russes* che inizieranno l'anno successivo con *Les Sylphides* su musiche di Chopin trascritte per orchestra, fra gli altri, anche da Igor Stravinskij), nella sontuosa e scintillante riscrittura di Nikolaj Rimskij-Korsakov, con il basso Fëdor Ivanovič Šaljapin nel ruolo di Boris. Della monografia di Calvocoressi la Biblioteca possiede anche la traduzione italiana del 1925 curata da Salvatore Spinelli, pubblicata dal raffinato editore milanese «Bottega di Poesia», che negli stessi anni pubblicava scritti di Gabriele D'Annunzio.

4.
Anatolij Kostantinovič Ljadov, César Cui, Aleksandr Porfir'evič Borodin, Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, *Paraphrases, 24 variations et 14 petites pièces pour piano sur le thème favorit et obligé*, St. Petersbourg, A. Büttner, [1878]
[Collocazione: 1.A.440.38]





5.
Michael Dimitri Calvocoressi, *Moussorgsky*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1908
[Collocazione: BVIII.C.51]

5

sky-Korsakow d'enrichir leur langage artistique au contact des chants populaires. D'autres, plus modérés, se sont contentés d'opposer à la musique autochtone et idiomatique des Russes, la musique « purement humaine, universelle ».

Discuter cette thèse n'est point du ressort de ce volume ; il suffit de constater deux faits[1] : d'abord, que la tendance existe chez tous les maîtres russes, et qu'elle exista dès le moment où la Russie commença de produire de la musique. La conscience plus ou moins nette d'un sentiment national à exprimer dans un style national est sensible même chez les précurseurs Kachine, Volkow, Fomine, Titow (XVIIIe siècle). Le culte du folk-lore national, dont l'esprit et le style furent les éléments essentiels du caractère de l'école moderne, est relativement très ancien en Russie. Des thèmes de chansons populaires s'incorporent aux partitions d'opéras ou aux pièces instrumentales produites pendant la période de tâtonnements, en même temps que la vie paysanne est représentée sur les théâtres lyriques. Dès 1790, Pratsch publiait un recueil de chants populaires, fort remarquable pour l'époque, et dont le succès est

1. Voir sur la question du nationalisme musical des Russes : M. D. Calvocoressi : *La Musique russe*. Paris, 1907, brochure in 8°.

attesté par plusieurs rééditions[1]. En 1792 paraissait à Saint-Pétersbourg un *Chansonnier Russe* ; en 1804, Danilow Kircha publiait son recueil de chants cosaques. Depuis, le mouvement a continué, s'est accru sans cesse ; et aujourd'hui, en dépit des difficultés de tous genres, et notamment de l'immense espace où il est disséminé, le folk-lore musical russe est mieux étudié qu'aucun autre.

Le second fait est plus décisif : la Russie n'a pas produit une seule œuvre de premier ordre où ne se retrouvent tous les caractères de la « nationalité ». Les musiciens russes qui, dédaigneux de ce qu'ils considéraient comme un amoindrissement de leurs visées créatrices, ambitionnèrent de retrouver, par delà les modes d'expression autochtones, la musique suprême et universelle, n'ont eu aucune manière fait preuve d'originalité, n'ont rien apporté qui fût foncièrement leur œuvre propre, et se sont bornés à exploiter le fonds commun des créations passées, devenu pour eux, hélas ! un simple gisement de poncifs.

Un esprit impartial ne pourra donc qu'approuver la tendance nationaliste du groupe

1. C'est au recueil de Pratsch que Beethoven emprunta les thèmes russes de son op. 59.

dont fait partie Moussorgsky, et dont Glinka fut le premier représentant.

Glinka donna surtout à ses contemporains le goût des formes artistiques, leur indiqua le rôle possible des thèmes et des modes populaires dans la musique de théâtre ou de concert. Dargomyjski, après avoir marché sur les traces de Glinka (*la Rousalka*, 1856), évolua vers un art encore plus libre de convention, et, par son *Convive de Pierre* comme par ses mélodies, devint le promoteur du mouvement moderne que commencèrent et poursuivirent les « Cinq » : Balakirew, César Cui, Borodine, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow.

En quoi consiste au juste ce mouvement, et quelles innovations les maîtres russes apportèrent-ils dans le domaine de leur art ?

La réponse est facile à faire par des exemples : leur musique est reconnaissable entre toutes, tant par ses caractéristiques matérielles que par l'esprit qui l'anime. Mais fixer ces traits particuliers avec des mots est plus délicat. Certes, on peut constater que dans leurs œuvres la mélodie, la tonalité avec ses édifices harmoniques, les rythmes sont libres comme dans les chants populaires, sont semblables à la mélodie, à la tonalité, aux rythmes de ces chants où ils ont préexisté. Et le fait qu'il est impossible de

trouver une liberté, une richesse équivalentes dans les productions des écoles modernes qui sont restées loin de l'art du peuple, permet de conclure à l'heureuse influence de cet art. Mais les innovations d'ordre tangible sont peu de chose au prix de l'esprit nouveau que les *Cinq* furent les premiers à affirmer.

A un certain moment du XIXe siècle, la musique, sous l'influence du romantisme, se trouva avoir évolué d'assez anormale façon : un élément idéaliste, abstrait, s'y glissa ; quelque chose de purement intellectuel y acquit droit de cité. En même temps le pessimisme, la religion de la souffrance, caractère prédominant de la pensée humaine au XIXe siècle, l'envahit. Cet art indépendant entre tous, et qui semblait, au premier abord, devoir rester toujours ce qu'il était par exemple chez Bach et chez Mozart, une expansion harmonieuse et expressive de sonorités, parut un beau jour destiné à ne plus traduire que les méditations et surtout les souffrances humaines.

Le rôle des maîtres russes fut de réagir contre cette tendance, d'exclure de la musique tout élément symbolique ou cérébral et aussi, pendant quelque temps, toute concession au formalisme pour ainsi qu'à l'éloquence purement oratoire : leurs œuvres sont, dès lors, l'antipode même du

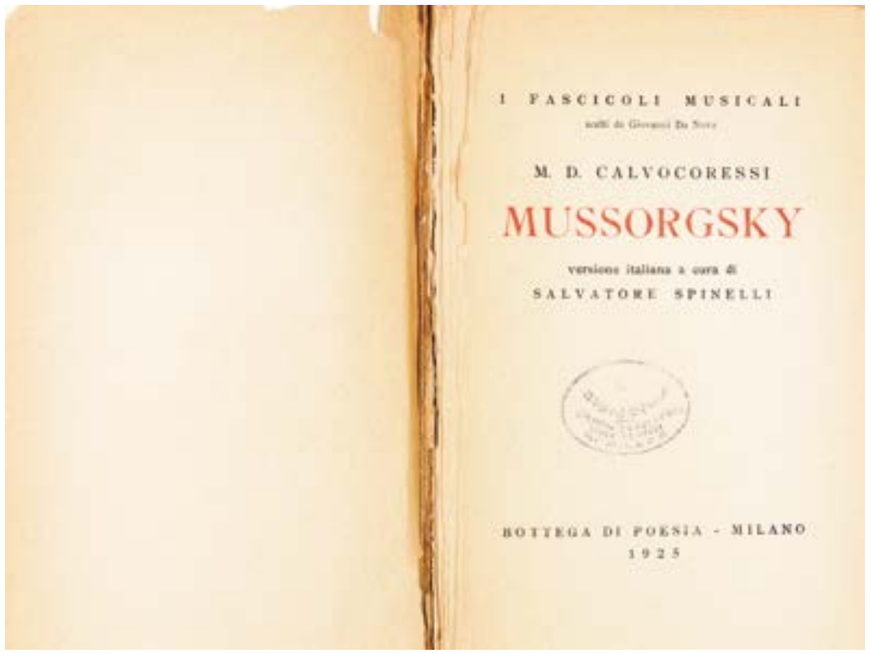
romantisme. Nul doute que ce fut grâce à l'exemple fourni par l'art instinctif du peuple et à la persistance d'une sensibilité que ne sophistiquèrent ni les pensers académiques, ni l'amour de l'abstraction.

Moussorgsky occupe une place bien spéciale dans le groupe : par ses tendances, il s'apparente directement à Dargomyjski, et dans quelque mesure à M. César Cui. Il n'a presque aucun trait commun avec Borodine, Balakirew, Rimsky-Korsakow. Son langage musical a cependant la même origine que le leur, auquel il ressemble par plusieurs côtés : s'il n'offre pas la moindre trace d'orientalisme, il contient nombre d'éléments populaires slaves. Des libertés, des audaces tout intuitives, jusque-là sans exemple ; une application constante aux besoins propres, très particuliers, du tempérament créateur de Moussorgsky, en font quelque chose d'exceptionnel, dont l'attrait est parfois insolite, mais n'en reste pas moins grand pour les esprits libres.

Moussorgsky fit subir aux éléments populaires qu'il incorpora à son langage une profonde élaboration. Il ne les transforma point pour les adapter aux systématisations de l'art traditionnel, mais en dégagea les forces vives dans toute la mesure où ces forces pouvaient servir à manifester sa propre sensibilité. La liberté en fut pour lui l'exemple de libertés nouvelles.

Ce qu'il y a de particulier dans sa musique, c'est qu'elle n'est jamais « de la musique pure » ; elle ne vit point comme simple expansion de sonorités, mais s'astreint presque toujours à spécifier quelque chose, à traduire les rythmes du langage parlé ou bien des mouvements.

C'est là, pour l'art des sons, un rôle inaccoutumé. Mais on retrouve encore, dans cette manière toute simpliste et physique de le concevoir, une protestation contre la rhétorique abstraite, formaliste ou superficielle et vainement redondante. Ainsi, quoique sa personnalité soit singulière et irréductible à toute commune mesure, Moussorgsky, par ses tendances aussi bien que par son style, appartient bien à sa race, à son temps et à son groupe.



6.
MICHAEL DIMITRI CALVOCORESSI, *Mussorgsky*, versione italiana di Salvatore Spinelli, Milano, Bottega di Poesia, 1925
[Collocazione: BIX.C.381]

MUSSORGSKY

Il più originale, il più possente musicista della moderna scuola russa non potè sollevarsi a quella che fu ed è sorte comune di tutti gli artisti sommi: la sua fama non si affermò veramente se non dopo la sua morte. Tardi il D'Alheim ne trasse la fama in Francia. Il Boris fu conosciuto in Italia solo dopo mezzo secolo che Mussorgsky lo aveva composto, e venne accolto senza grande aspettazione, quasi con una tenace diffidenza che lentamente cedette il campo all'ammirazione e all'entusiasmo. Solo oggi il pubblico comincia a gustare pienamente ciò che di più schietto, di più spontaneo, di più suo Mussorgsky ha infuso nelle sue musiche.

Poichè Mussorgsky è — diremo — un barbaro, e la possente spontaneità della sua ispirazione non poteva a tutta prima essere compresa e apprezzata dai pubblici avvezzi alle raffinatezze di un'arte ben tornita, levigata, colorita, sfavillante di adorni stilistici.

L'idea fondamentale, che la musica debba valere come espressione della viva parola, idea non ignota all'arte musicale, fu sentita da Mussorgsky e attuata come nessun altro prima di lui aveva immaginato. Il senso che egli ebbe del linguaggio, e quello che egli ebbe del ritmo, la istintiva avversione contro ogni assioma stilistico, l'impulso che lo spinse a creare, penosamente, da sè, nota per nota, tutte le sue musiche, trascurando e disprezzando le comode formule, le facili simmetrie e inquadrature, dà alla sua opera l'impronta di ingenuità che la distingue dalle creazioni di ogni altro musicista. Nè il «verismo» fu per lui un atteggiamento, un mezzo o pretesto per rendersi volutamente strano ed originale: sorse dal suo temperamento e dalla tendenza naturale del suo spirito. Lo studio non lo accentuò nè avrebbe potuto attenuarlo.

Alla diffusione del nome ed alla conoscenza dell'opera di Mussorgsky è merito della Bottega di Poesia *aver contribuito.*

Fra i non molti volumi fino ad oggi pubblicati questo del Calvocoressi ci è sembrato il migliore, se non l'unico adatto al fine che Bottega di Poesia *si è proposto, di divulgare tra il foltissimo numero*

di cultori della musica una più precisa conoscenza di ciascun autore.

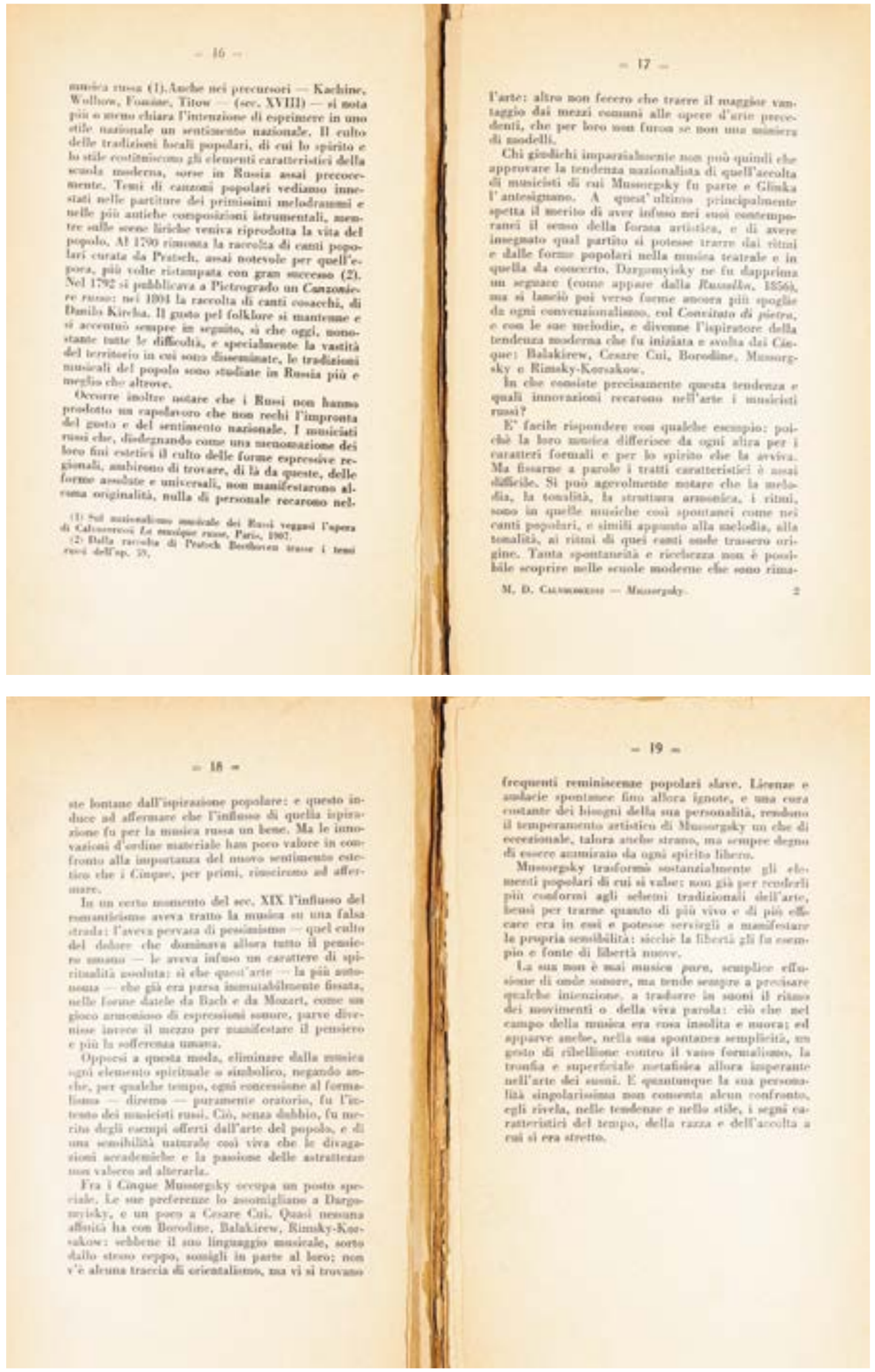
Esso rende con vivezza la figura spirituale e l'animo appassionato di Mussorgsky, e bene ricollega alle vicende della vita tormentatissima le ispirazioni artistiche: ne lumeggia l'opera a grandi tratti, e ne analizza le varie composizioni con prudente sobrietà ed acuto senso critico. Ci sono, qua e là, — o almeno c'è chi può vederli — difetti e inesattezze; ma forse nessun altro scrittore ha spiegato così pianamente, da essere inteso da tutti, i caratteri essenziali dello spirito e dell'arte di lui. Nuovi studii critici sono in preparazione, e qualcuno forse, mentre questo profilo è lanciato, fa gemere i torchi: un poderoso volume di acuta analisi critica ne annuncia Oscar von Reismann. Ma bisogna riconoscere al Calvocoressi anche il merito che gli spetta come uno dei primi illustratori della vita e dell'arte del grande compositore.

SALVATORE SPINELLI

MUSSORGSKY FRA I
MUSICISTI RUSSI

La musica russa, per la sua storia e per il suo carattere, non somiglia ad alcun'altra. Sorse quasi improvvisa, che il sec. XIX era inoltrato. Una indagine accurata può disvelarne gli albori, ma la luce ne sfolgorò repentina. In meno di cinquant'anni acquistò indipendenza, omogeneità, diffusione: caso tanto raro che a tutta prima stupisce. Nè solo la rapidità di quel rigoglio, ma stupiscono pure, e maggiormente, l'eccellenza e la singolarità delle opere in cui si rivelò.

Taluni hanno giudicato assai sfavorevolmente il carattere nazionale della musica russa, e deriso Glinka, Balakirew, Rimsky-Korsakow, per la pretesa che ebbero di accrescere la ricchezza del linguaggio musicale per mezzo dei modelli tratti dai canti popolari. Altri, meno severi critici, han contrapposto all'ideale russo di una musica *autoctona e idiomatica* il concetto della *umanità e universalità* della musica. L'indagine di tali principî non è tra i fini di questo libro. A noi basta notare anzitutto che la tendenza nazionalista, è comune a tutti i musicisti, e coeva agli albori della



— 16 —

musica russa (1). Anche nei precursori — Kachine, Wolhow, Fomine, Titow — (sec. XVIII) — si nota più o meno chiara l'intenzione di esprimere in uno stile nazionale un sentimento nazionale. Il culto delle tradizioni locali popolari, di cui lo spirito e lo stile costituiscono gli elementi caratteristici della scuola moderna, sorse in Russia assai precocemente. Temi di canzoni popolari vediamo innestati nelle partiture dei primissimi melodrammi e nelle più antiche composizioni istrumentali, mentre sulle scene liriche veniva riprodotta la vita del popolo. Al 1790 rimonta la raccolta di canti popolari curata da Pratsch, assai notevole per quell'epoca, più volte ristampata con gran successo (2). Nel 1792 si pubblicava a Pietrogrado un *Canzoniere russo*; nel 1804 la raccolta di canti cosacchi, di Danilo Kircha. Il gusto pel folklore si mantenne e si accentuò sempre in seguito, sì che oggi, nonostante tutte le difficoltà, e specialmente la vastità del territorio in cui sono disseminate, le tradizioni musicali del popolo sono studiate in Russia più e meglio che altrove.

Occorre inoltre notare che i Russi non hanno prodotto un capolavoro che non rechi l'impronta del gusto e del sentimento nazionale. I musicisti russi che, disdegnando come una menomazione dei loro fini estetici il culto delle forme espressive regionali, ambirono di trovare, di là da queste, delle forme assolute e universali, non manifestarono alcuna originalità, nulla di personale recarono nel-

(1) Sul nazionalismo musicale dei Russi vegnasi l'opera di Calvocoressi *La musique russe*, Paris, 1907.
(2) Dalla raccolta di Pratsch Beethoven trasse i temi russi dell'op. 59.

— 17 —

l'arte: altro non fecero che trarre il maggior vantaggio dai mezzi comuni alle opere d'arte precedenti, che per loro non furon se non una miniera di modelli.

Chi giudichi imparzialmente non può quindi che approvare la tendenza nazionalista di quell'accolta di musicisti di cui Mussorgsky fu parte e Glinka l'antesignano. A quest'ultimo principalmente spetta il merito di aver infuso nei suoi contemporanei il senso della forma artistica, e di avere insegnato qual partito si potesse trarre dai ritmi e dalle forme popolari nella musica teatrale e in quella da concerto. Dargomyisky ne fu dapprima un seguace (come appare dalla *Russalka*, 1856), ma si lanciò poi verso forme ancora più spoglie da ogni convenzionalismo, col *Convitato di pietra*, e con le sue melodie, e divenne l'ispiratore della tendenza moderna che fu iniziata e svolta dai Cinque: Balakirew, Cesare Cui, Borodine, Mussorgsky e Rimsky-Korsakow.

In che consiste precisamente questa tendenza e quali innovazioni recarono nell'arte i musicisti russi?

E' facile rispondere con qualche esempio: poichè la loro musica differisce da ogni altra per i caratteri formali e per lo spirito che la avviva. Ma fissarne a parole i tratti caratteristici è assai difficile. Si può agevolmente notare che la melodia, la tonalità, la struttura armonica, i ritmi, sono in quelle musiche così spontanei come nei canti popolari, e simili appunto alla melodia, alla tonalità, ai ritmi di quei canti onde trassero origine. Tanta spontaneità e ricchezza non è possibile scoprire nelle scuole moderne che sono rima-

M. D. Calvocoressi — Mussorgsky. 2

— 18 —

ste lontane dall'ispirazione popolare: e questo induce ad affermare che l'influsso di quella ispirazione fu per la musica russa un bene. Ma le innovazioni d'ordine materiale han poco valore in confronto alla importanza del nuovo sentimento estetico che i Cinque, per primi, riuscirono ad affermare.

In un certo momento del sec. XIX l'influsso del romanticismo aveva tratto la musica su una falsa strada: l'aveva pervasa di pessimismo — quel culto del dolore che dominava allora tutto il pensiero umano — le aveva infuso un carattere di spiritualità assoluta: sì che quest'arte — la più autonoma — che già era parsa immutabilmente fissata, nelle forme datele da Bach e da Mozart, come un gioco armonioso di espressioni sonore, parve divenisse invece il mezzo per manifestare il pensiero e più la sofferenza umana.

Opposi a questa moda, eliminare dalla musica ogni elemento spirituale o simbolico, negando anche, per qualche tempo, ogni concessione al formalismo — diremo — puramente oratorio, fu l'intento dei musicisti russi. Ciò, senza dubbio, fu merito degli esempi offerti dall'arte del popolo, e di una sensibilità naturale così viva che le divagazioni accademiche e la passione delle astrattezze non valsero ad alterarla.

Fra i Cinque Mussorgsky occupa un posto speciale. Le sue preferenze lo assomigliano a Dargomyisky, e un poco a Cesare Cui. Quasi nessuna affinità ha con Borodine, Balakirew, Rimsky-Korsakow: sebbene il suo linguaggio musicale, sorto dallo stesso ceppo, somigli in parte al loro; non v'è alcuna traccia di orientalismo, ma vi si trovano

— 19 —

frequenti reminiscenze popolari slave. Licenze e audacie spontanee fino allora ignote, e una cura costante dei bisogni della sua personalità, rendono il temperamento artistico di Mussorgsky un che di eccezionale, talora anche strano, ma sempre degno di essere ammirato da ogni spirito libero.

Mussorgsky trasformò sostanzialmente gli elementi popolari di cui si valse: non già per renderli più conformi agli schemi tradizionali dell'arte, bensì per trarne quanto di più vivo e di più efficace era in essi e potesse servirgli a manifestare la propria sensibilità: sicchè la libertà gli fu esempio e fonte di libertà nuove.

La sua non è mai musica pura, semplice effusione di onde sonore, ma tende sempre a precisare qualche intenzione, a tradurre in suoni il ritmo dei movimenti o della viva parola: ciò che nel campo della musica era cosa insolita e nuova; ed apparve anche, nella sua spontanea semplicità, un gesto di ribellione contro il vano formalismo, la tronfia e superficiale metafisica allora imperante nell'arte dei suoni. E quantunque la sua personalità singolarissima non consenta alcun confronto, egli rivela, nelle tendenze e nello stile, i segni caratteristici del tempo, della razza e dell'accolta a cui si era stretto.

6

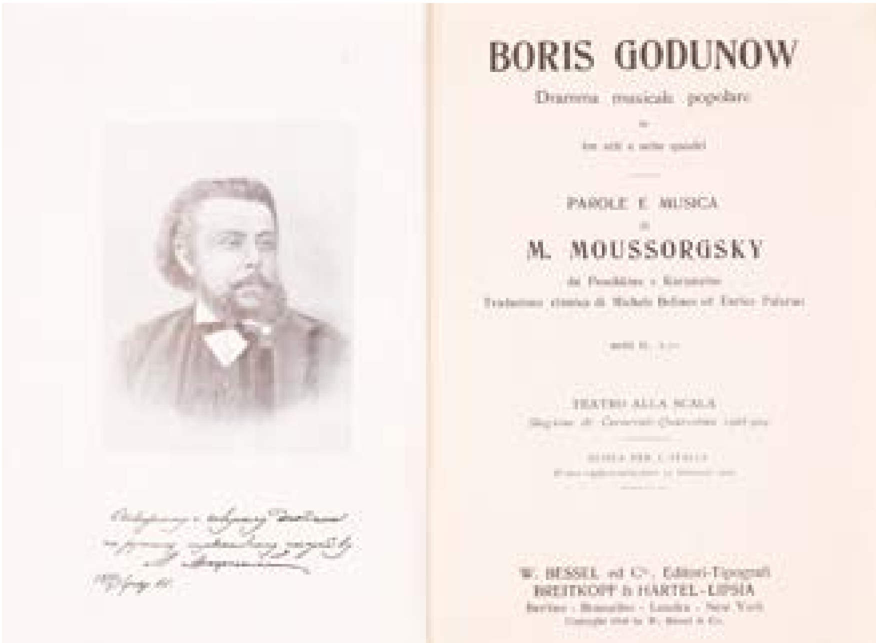
La monografia di Calvocoressi rimase a lungo il punto di riferimento imprescindibile per gli studi su Musorgskij, che venne definito «sostanzialmente un musicista verista»; l'autore delineò la biografia del compositore e a questa accompagnò un'analisi critica puntuale delle opere, inquadrandole nel contesto storico e culturale in cui erano state composte.
Nell'introduzione del 1925 il curatore Spinelli scrisse:

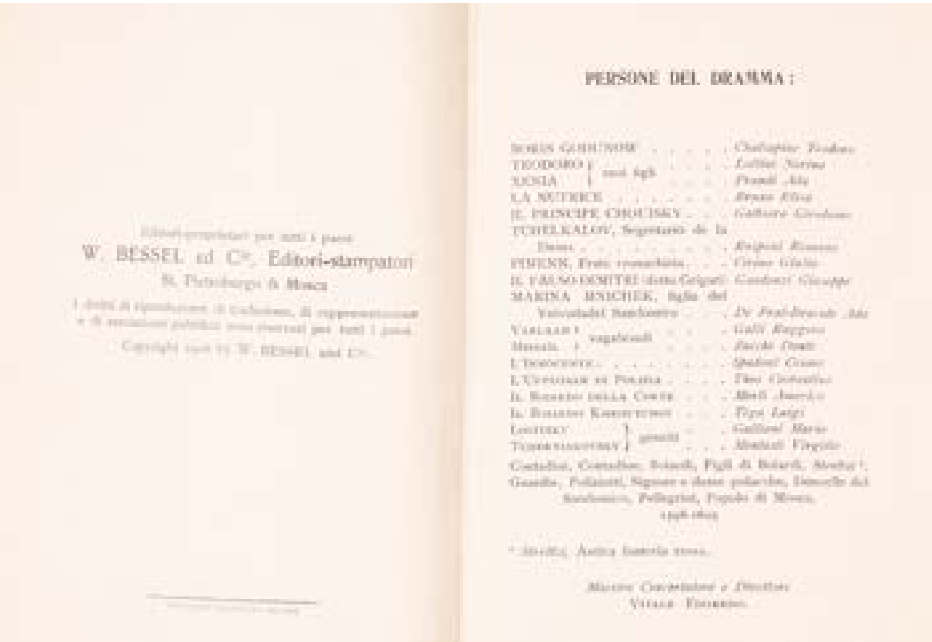
> Il più originale, il più possente musicista della moderna scuola russa non poté sollevarsi a quella che fu ed è sorte comune di tutti gli artisti sommi: la sua fama non si affermò veramente se non dopo la sua morte. Tardi il D'Alheim ne trasse la fama in Francia. Il *Boris* fu conosciuto in Italia solo dopo mezzo secolo che Mussorgsky lo aveva composto, e venne accolto senza grande aspettazione, quasi con una tenace diffidenza che lentamente cedette il campo all'ammirazione e all'entusiasmo. Solo oggi il pubblico comincia a gustare pienamente ciò che di più schietto, di più spontaneo, di più suo Mussorgsky ha infuso nelle sue musiche.

Giannotto Bastianelli recensì il volume di Calvocoressi in un articolo intitolato *Mussorgsky e Debussy* apparso su «La Voce» nel 1910, nel quale, criticando apertamente il decadentismo di Debussy e Strauss, definì il compositore russo come «il vero e proprio Omero della Russia; un poeta così profondamente nazionale, un rapsodo di così vasto cuore che ha gettato nel *Boris* tutta la rozza e superstiziosa anima del popolo russo, e che ha creato un'opera così significativa, che a chi la legge o la vede empie l'anima di quel sacro stupore emanato dall'energia bronzea dell'Iliade».

Il *Boris* alla Scala nel 1909

Il *Boris Godunov* arrivò in Italia per la prima volta, voluto da Arturo Toscanini, al Teatro alla Scala di Milano il 14 gennaio 1909 (l'esecuzione sarà però diretta da Edoardo Vitale, perché Toscanini si era trasferito nel frattempo al Metropolitan di New York). Nella stagione scaligera 1908-09 su nove titoli ce n'erano ben sette contemporanei o in prima esecuzione italiana. A testimonianza di questa storica esecuzione la Biblioteca conserva una copia del libretto, nella traduzione ritmica di Michele Delines ed Enrico Palermi, pubblicato dell'editore Sonzogno, il quale aveva acquisito la rappresentanza per l'Italia dall'editore Bessel per l'opera *Boris Godunov*. Fra gli interpreti qui elencati spicca fra gli altri il russo «Teodoro Chaliapine», ossia Fëdor Ivanovič Šaljapin che, come l'anno prima a Parigi, vestì i panni del protagonista. La versione ritmica in italiano del *Boris Godunov* curata da Sonzogno venne poi esportata in tutto il mondo; in italiano, ad esempio, l'opera fu cantata anche alla sua prima rappresentazione al Metropolitan di New York il 19 marzo 1913, con Arturo Toscanini direttore.



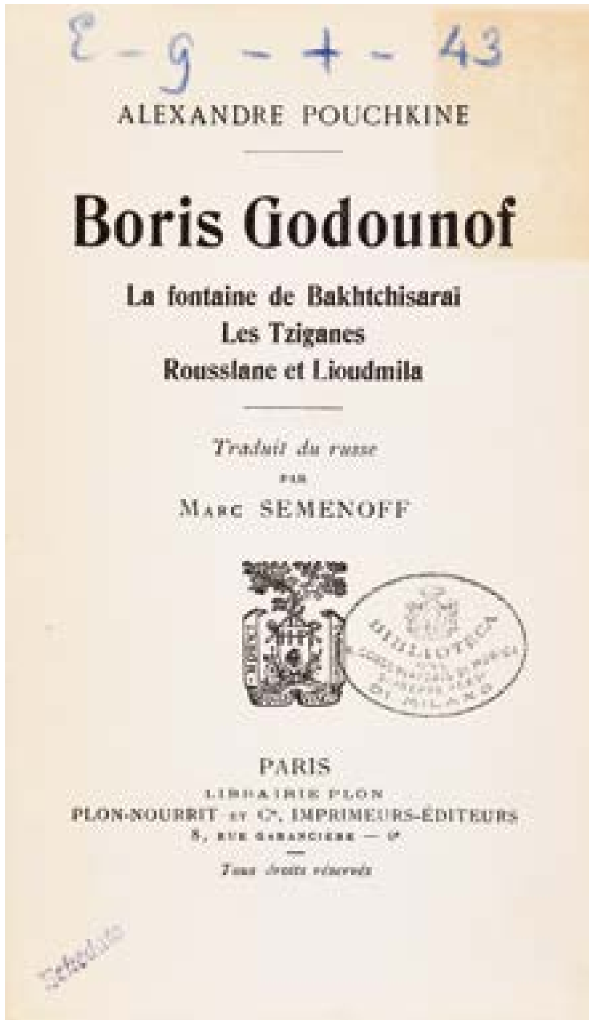


7

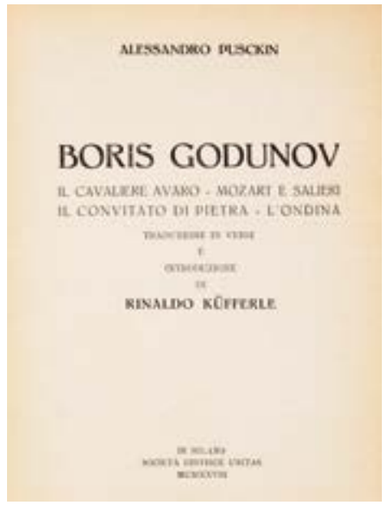
7.
Boris Godunow. Dramma musicale popolare in tre atti e sette quadri, parole e musica di M. Moussorgsky, da Pouchkine e Karamzine, Traduzione ritmica di Michele Delines ed Enrico Palermi, Teatro alla Scala, Stagione di Carnevale-Quaresima 1908-1909, Nuova per l'Italia, Prima rappresentazione 14 gennaio 1909, Berlino, W. Bessel ed C.ie Editori-Tipografi, 1908 [Collocazione: LIBAA.503]

L'*Ur-Boris*, ovvero il *Boris originario*, composto tra il 1868 e il 1869 (sette quadri raggruppati in quattro atti) non venne mai eseguito al tempo del compositore. Nel febbraio 1871 l'opera non venne accettata dal comitato di selezione dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo; a Musorgskij venne contestata la partitura perché considerata troppo distante dalle aspettative del pubblico (in particolare si valutò negativamente la mancanza di una protagonista femminile e di un tenore eroico e, in generale, l'assenza nella drammaturgia di una storia d'amore). Il compositore lavorò quindi ad una seconda versione, ampliando la prima con nuove scene e nuovi personaggi, tra il 1871 e il 1872 (la cosiddetta *versione originale*, eseguita dal 27 gennaio all'8 febbraio 1874 al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, ottenendo un grande successo di pubblico, mentre la critica commentò l'opera con ostilità). Nel 1896, a quindici anni di distanza dalla morte del compositore, Rimskij-Korsakov lavorò ad una revisione e ri-orchestrazione del *Boris Godunov* (pubblicata nel 1906) che perfezionò nel 1908 per l'esecuzione di Parigi voluta da Djagilev.
Le due fonti del *Boris Godunov* di Musorgskij – citate anche sul frontespizio del libretto della prima scaligera del 1909 – furono l'omonima tragedia di Aleksandr Puškin e il decimo e l'undicesimo volume della poderosa *Storia dello Stato Russo* in dodici volumi di Nikolaj Karamzin (a cui si era ispirato anche Puškin). Della tragedia di Aleksandr Puškin (composta nel 1824-25, pubblicata nel 1831, ma di cui fu vietata la rappresentazione fino al 1870), la Biblioteca possiede l'edizione del 1921 in lingua francese e quella italiana del 1922. Non possiede, invece, il testo di Karamzin, ma trattandosi di un testo specificatamente storico, saremmo stati sinceramente sorpresi del contrario.

8.
Alexandre Pouchine, *Boris Godunof, La fontaine de Bakhtchisaraï, Les Tziganes, Rousslane et Lioudmila*, Traduit du russe par Marc Semenoff, Paris, Plon-Nourrit et C.ie, 1921 [Collocazione: BV.B.688]



8



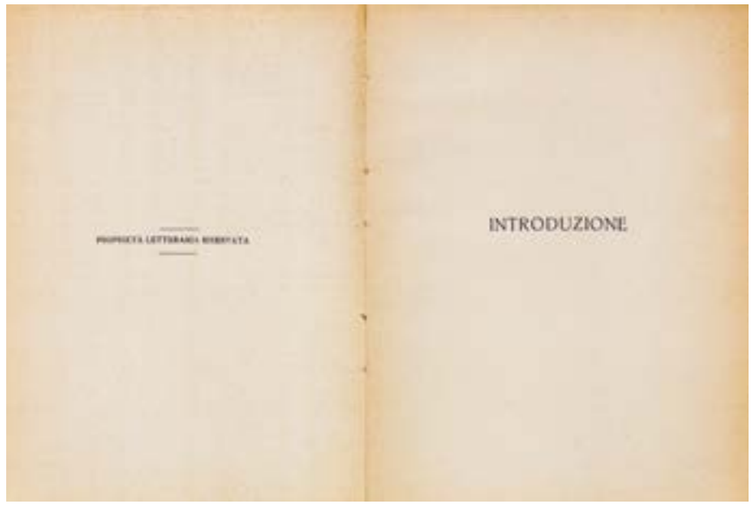
ALESSANDRO PUSCKIN

BORIS GODUNOV

IL CAVALIERE AVARO - MOZART E SALIERI
IL CONVITATO DI PIETRA - L'ONDINA

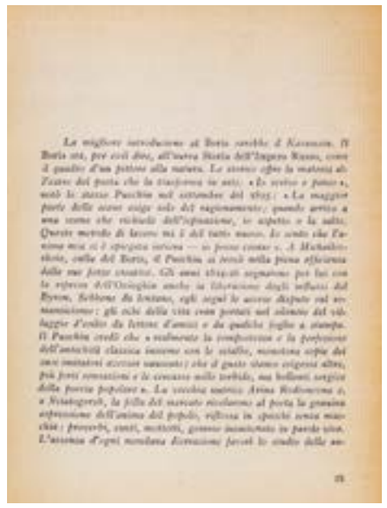
TRADOTTE IN VERSI
E
INTRODOTTE
DA
RINALDO KÜFFERLE

IN MILANO
SOCIETÀ EDITRICE UNITAS
MCMXXVIII

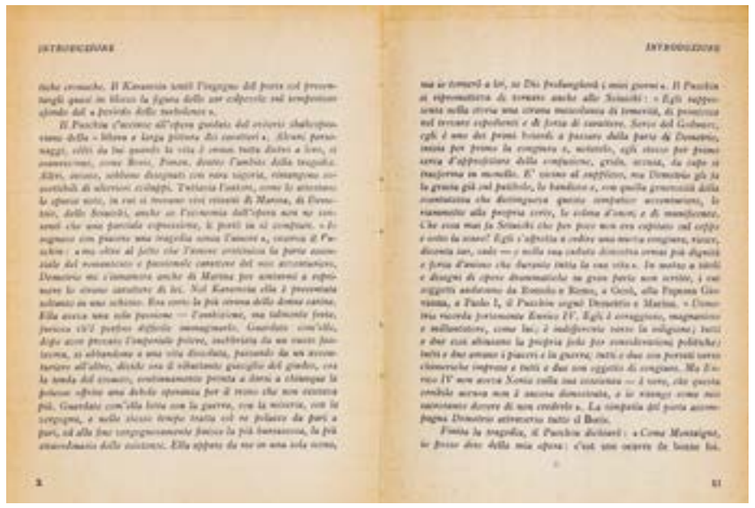


PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

INTRODUZIONE



Le migliori introduzioni al Boris vanno a Karamzin. Il Boris sta, per così dire, all'opera Storia dell'Impero Russo, come il quadro d'un pittore alla natura. Le stesse cifre la materia di Teatro del poeta che la trasforma in arte: « Lo scrivo e penso », scrisse Puschin nel settembre del 1825: « La maggior parte delle cose esige solo del ragionamento; quando arriva a una scena che richiede dell'ispirazione, io aspetto e la salto. Questo metodo di lavoro mi è del tutto nuovo. Io scrivo che l'anima mia si è riscaldata intorno — io penso come ». A Michailowskoi, nella del Boris, il Puschin si tenne nella prima effervescenza delle sue forze creative. Gli anni 1824-26 segnarono per lui con le ripresa dell'Onieghin anche la liberazione degli influssi del Byron. Soltanto da lontano, egli seguì le accese dispute sul romanticismo: gli echi della vita non portati nel silenzio del viaggio d'esilio da lettere d'amici o da qualche foglio a stampa. Il Puschin credé che « realmente la composizione e la perfezione dell'antichità classica insieme con le ottave, mentono sopra del suo imitatori accusa sarcastici) che il gusto stesso esigessi altre, più forti sensazioni e la coscienza nelle terribile, nei bollenti sorgivi della poesia popolare ». La vecchia nutrice Arina Rodionowna e, a Nitskogorsk, la figlia del mercato riscalarono al poeta la genuina soprannaturale dell'anima del popolo, riflessa in specchi senza macchie: proverbi, canti, racconti, gustosi inventati in parole vive. L'assenza d'ogni meschina direzione forzò lo studio delle sue

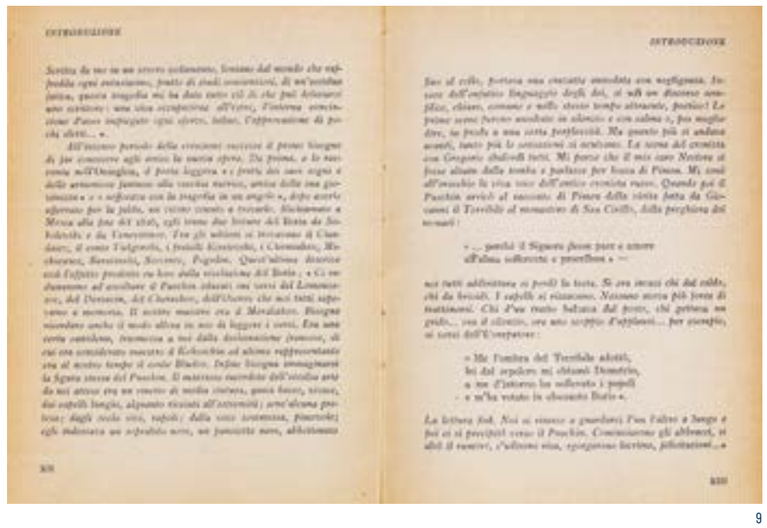


tiche cronache. Il Karamzin sentì l'impegno del poeta col presentargli quasi in blocco la figura delle sue colpevole ma tempestosa epoca del « periodo delle turbolenze ».

Il Puschin c'accinse all'opera guidato dal criterio shakespiriano della « libera e larga pittura dei caratteri ». Alcuni personaggi, ritti da lui quando la vita è ormai tutta dietro a loro, si rammentano, come Boris, Pimen, dentro l'ombra della tragedia. Altri, invece, soltanto designati con rara sagacità, rimangono sconosciuti di ulteriori sviluppi. Tuttavia l'autore, come lo attestano le opere stesse, in cui si trovano vivi ritratti di Marina, di Demetrio, dello Scuiski, anche se l'economia dell'opera non ne consenti che una parziale espressione, le portò in sé compiute. « Io sognavo con piacere una tragedia senza l'amore », scrisse il Puschin: « una cosa al fatto che l'amore costituisca la parte essenziale del romanzesco e passionale carattere del mio attentissimo, Demetrio mi s'innamorò anche di Marina per sentimenti e ripetere le stesse caratteri di lei. Nel Karamzin ella è presentata soltanto in una schizzo. Era certo la più strana delle donne carine. Ella aveva una sola passione — l'ambizione, ma talmente forte, furiosa ch'è perfino difficile immaginarlo. Guardate com'ella, dopo aver provato l'imperiale polvere, inebriata da un vano fantasma, si abbandona a una vita disordata, passando da un avventuriere all'altro, disdè ora il sibilante guscello del giudeo, ora la spada del cosacco, continuamente pronta a darsi a chiunque le palesse offrire una debole speranza per il trono che non cessava più. Guardate com'ella lotta con la guerra, con la miseria, con la sorpresa, e nello stesso tempo tratta col re polacco da pari a pari, ed alla fine congiungendosi finisce la più bonissima, la più straordinaria delle cortigiane. Ella appare da me in una sola scena,

ma si ricordi a lei, se Dio frofunghendi i miei giorni ». Il Puschin si rappresentava di trovare anche allo Scuiski: « Egli rappresenta nella storia una strana mescolanza di temerità, di pusillanimità, di prontezza nel trovare espedienti e di forza di carattere. Servo del Godunov, egli è uno dei primi boiardi a passare dalla parte di Demetrio, inviato per trama la congiura », scrisse, egli stesso per frammenti d'appredizione della confusione, grida, urtate, da cafe si trasforma in mucello. E' vicino al suppliziare, ma Demetrio gli fa la grazia già sul patibolo, lo bandisce », con quella generosità della contadinesca che distinguerà questo complesso accentratore, lo riammette alla propria corte, lo colma d'onori e di munificenze. Che cosa mai fu Scuiski che per poco non era capitato sul ceppo e sotto la scure? Egli s'affretta a ordire una nuova congiura, vincer, discesta iar, cade ve e nella sua caduta dimostra ormai più dignità e forza d'animo che durante tutta la sua vita ». In mezzo a tanti e disegni di opere drammatiche su gran parte non scritte, i cui soggetti andarono da Romolo e Remo, a Cesù, alla Pupana Giovanna, a Paolo I, il Puschin seguì Demetrio e Marina. « Demetrio ricorda fortemente Enrico IV. Egli è coraggioso, magnanimo e millantatore, come lui; è indifferente verso la religione; tutti e due così abbandonano la propria fede per considerazioni politiche; tutti e due amano i piaceri e la guerra; tutti e due son perseguitati dalle chimeriche ingrate e tutti e due son oggetto di congiure. Ma Enrico IV non aveva Nonia sulla sua coscienza — il vero, che questa credula accusa non è ancora dimostrata, e io stesso sono non saprebbero dovere di non credervi ». La simpatia del poeta accompagna Demetrio attraverso tutto il Boris.

Finita la tragedia, il Puschin dichiarò: « Come Montaigne, io posso dire della mia opera: c'est un ouvrage de bonne foi.



Scritta da me in un severo isolamento, lontano dal mondo che esplodeva ogni entusiasmo, frutto di studi coscienziosi, di un'assidua fatica, questa tragedia mi ha dato tutto ciò di che può deliziarsi uno scrittore: una viva compiacenza all'estro, l'intima convinzione d'aver impiegato ogni sforzo, infine, l'approvazione di poche altre... ».

All'intimo periodo della creazione successe il primo bisogno di far conoscere agli amici le nuove opere. Da prima, e lo vedremo nell'Onieghin, il poeta leggeva « i primi due capi e delle seguenti persone alla cerchia ristretta, amica delle sua giovinezza « e « soffocato con la tragedia in un angolo », dopo averle sofferate per la pelle, un vicino scuoto e tremolo. Richiamato a Mosca alla fine del 1826, egli tenne due letture del Boris da Sobolevski e da Venevitinov. Tra gli ultimi ai lettureno il Chamisser, il conte Tolgorukii, i fratelli Kirievschi, i Chomiakov, Mochanov, Baratynski, Sosnine, Pogodin. Quest'ultimo descrisse così l'effetto prodotto su lui dalla recitazione del Boris: « Ci recitammo ad ascoltare il Puschin (durante una serie del Lomonosov, del Derzavine, del Cheraskov, dell'Ozerov che noi tutti sapevamo a memoria. Il nostro maestro era il Merzliakov. Bisogna ricordare anche il modo allora in uso di leggere i versi. Era una certa cantilena, trasmessa a noi dalla declamazione francese, di cui era considerato maestro il Kokoschkin ed ultimo rappresentante era al nostro tempo il conte Bludov. Infine bisogna immaginarsi la figura stessa del Puschin. Il massimo ravvivio dell'estrema arte da noi attesa era un ravvivo di media statura, quasi basso, vivace, dai capelli lunghi, alquanto ricciuti all'estremità; arne alcuna pretesa; dagli occhi vivi, rapidi; dalla voce sonorissima, pimentosa; egli indossava un redingote nero, un panciotto nero, abbottonato

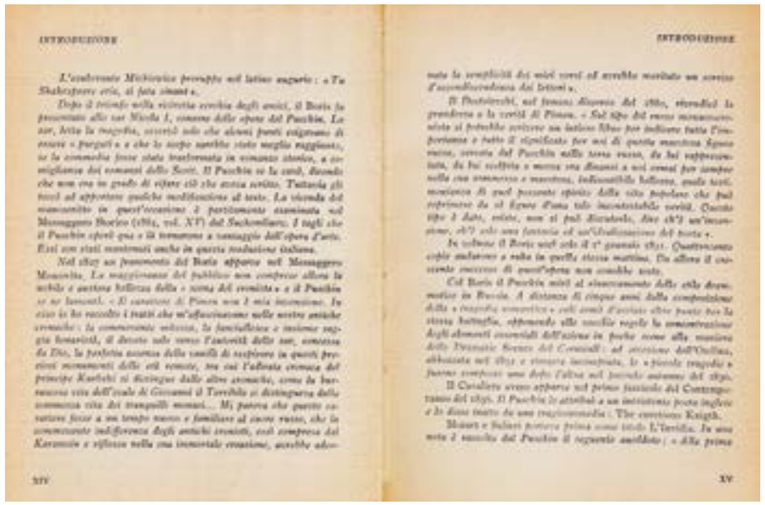
fino al collo, portava una cravatta annodata con negligenza. Invece dell'antiquo linguaggio degli dei, si usò un discorso semplice, chiaro, comune e nello stesso tempo attraente, pratico! Le prime scene furono accolte in silenzio e con calma », poi migliorò, se posso a una certa penfezzità. Ma quanto più si andava avanti, tanto più le sensazioni si acuivano. La scena del cronista con Gregorio chiudeva tutti. Mi parve che il mio caro Nestore si fosse alzato dalla tomba e parlasse per bocca di Pimen. Mi, così all'improvviso la vita vera dell'antica cronista russa. Quando poi il Puschin arrivò al racconto di Pimen della visita fatta da Giovanni il Terribile al monastero di San Cirillo, dalla preghiera del monaco:

« ... guidai il Signore fuori pace e amore
dell'anima sofferente e pentifloro » —

non tutti addirittura si potè la testa. Si era incisi chi dal caldo, chi da brividi. I capelli si rizzavano. Nessuno aveva più forza di trattenersi. Chi d'un tratto balzava dal posto, chi gettava un grido... con il silenzio, ora uno scoppio d'applausi... per esempio, ai versi dell'Usurpatore:

« Ma l'ombra del Terribile adirati,
lei dal sepolcro mi chiamò Demetrio,
« ne d'intorno ho sollevato i popoli
« m'ha votato in abominio Boris ».

La lettura finì. Noi ci stavamo a guardarci l'un l'altro a lungo e poi ci precipitò verso il Puschin. Cominciarono gli abbracci, si alzò il rumore, s'udirono risa, spiegazioni liariose, felicitazioni...»



L'undecimo Michiavio prorompe nel latino augurio: « Tu Shakespeare ora, si fata sinant ».

Dopo il trionfo nella ristretta cerchia degli amici, il Boris fu presentato allo zar Nicola I, censore delle opere del Puschin. Lo zar, letta la tragedia, osservò solo che alcuni punti richiamano di essere « purgati » e che lo sarebbe stata meglio suggestiva se la commedia fosse stata trasformata in romanzo storico, a somiglianza dei romanzi dello Scott. Il Puschin vi la cenò, facendo che non era in grado di ridurre ciò che aveva scritto. Tuttavia gli fecè ad apportare qualche modificazione al testo. La vicenda del manoscritto in quest'occasione è particolarmente esaminata nel Monuggero Storico (1861, vol. XV) del Suchomlinov. I tagli che il Puschin sperò così a lì tornarono a vantaggio dell'opera d'arte. Essi son stati mantenuti anche in questa traduzione italiana.

Nel 1827 un frammento del Boris apparve nel Monuggero Moscovita. La maggioranza del pubblico non comprese allora la nobile e austera bellezza della « scena del cronista » e il Puschin se ne lamentò. « Il carattere di Pimen non è mia invenzione. Io esso io ho raccolto i tratti che m'affascinarono nelle nostre antiche cronache: la commovente ordinata, la fanciullesca e insieme saggia bonarietà, il distacco solo verso l'autorità delle sue, concessa da Dio, la preferita assenza delle vanità di scrivere in questi preziosi monumenti delle età remote, ove cui l'ultima cronaca del principe Kurbski si distingue dalle altre cronache, come la burrascosa vita dell'zzale di Giovanni il Terribile si distinguerà dalla sommessa vita dei tranquilli monaci... Mi pareva che questo carattere fosse a un tempo nuovo e familiare al cuore russo, che la commovente indifferenza degli antichi cronisti, così compresa dal Karamzin e riflessa nella sua immortale creazione, avrebbe adot-

tato la semplicità dei miei versi ed avrebbe meritato un servizio d'accordi-evidenza dai lettori ».

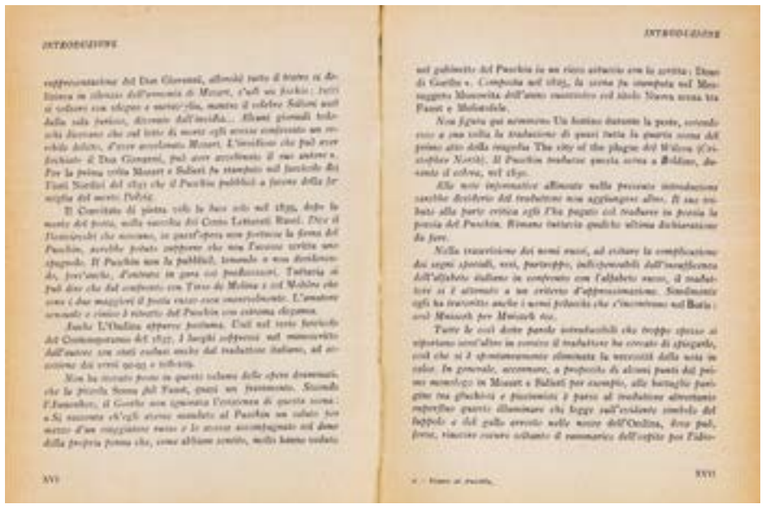
Il Pushtevicht, nel fornire Ricevuto del 1866, ritrovollo la grandezza e la verità di Pimen. « Sul tipo del vecchio meraviglioso si potrebbe scrivere un intiero libro per indicare tutta l'importanza e tutto il significato per noi di questa maestosa figura russa, creata dal Puschin nella terra russa, da lui rappresentata, da lui scolpita e messa così dinanzi a noi come per sempre nella sua semplice e maestosa, indiscutibile bellezza, quale testimonianza di quel passato storico della vita popolare che può riferirsene da sé figure d'una tale incontestabile verità. Questo tipo è dato, scelto, non si può dirtabolo, fino ch'è un'invenzione, ch'è solo una fantasia ed un'idealizzazione del testo ».

In sobbene il Boris uscì solo il 1° gennaio 1831. Quattr'anni colpo andarono a volta in quella stessa mattina. Un allievo il cui vicende successe di quest'opera non conobbe tosto.

Col Boris il Puschin mirò al rinnovamento della sulla drammatica in Russia. A distanza di cinque anni dalla composizione della « tragedia romantica » egli aveva divenuto ben la stessa battaglia, opponendo alle vecchie regole la concentrazione degli elementi essenziali dell'azione in poche scene alla maniera delle Drammatic Scenes del Coleridge; ad eccezione dell'Ondina, abbozzata nel 1831 e rimasta incompiuta, le « piccole tragedie » furono composte una dopo l'altra nel periodo autunno del 1830.

Il Cavaliere avaro apparve nel primo fascicolo del Contemporaneo del 1836. Il Puschin le attribuì « un intenzione poco inglese e le disse tratta da una ragionevolezza (The exercises Knight.

Mozart e Salieri portava prima come titolo L'Invidia. In una nota è ricordo del Puschin il seguente aneddoto: « Alla prima

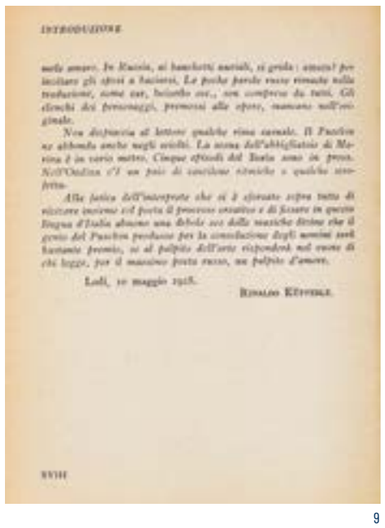


rappresentazione del Don Giovanni, allorchè tutto il teatro si destinava in ilarissimi dell'armonia di Mozart, c'udì un fischio: tutti si volsero con sdegno e mormorio, mentre il celebre Salieri uscì dalla sua fortezza, discendo dell'invidia... Alcuni giornali tedeschi fecero che nel letto di morte egli aveva confessato un orribile delitto, d'aver avvelenato Mozart. L'invidioso che può aver fischiato il Don Giovanni, può aver avvelenato il suo autore ». Per la prima volta Mozart e Salieri fu stampato nel fascicolo dei Temi Nordici del 1832 che il Puschin pubblicò a favore della famiglia del morto Delvig.

Il Convitato di pietra vide la luce solo nel 1839, dopo la morte del poeta, nella raccolta dei Conto Letterati. Raoli. Dice il Dominichetti che nessuno, in quest'opera non fortuna la forma del Puschin, sarebbe potuto supporre che non l'avesse scritta uno spagnolo. Il Puschin non la pubblicò, temendo « non dovrebbero, fors'anche, d'entrare in gara coi predecessori. Tuttavia si può dire che dal confronto con Tirso de Molina e col Moliere che sono i due maggiori il posto riesce assai onorevolmente. L'amatore scrupolo e rimise il ritratto del Puschin con estrema eleganza.

Anche L'Ondina apparve postuma. Usò nel testo fantastico del Contemporaneo del 1837. I luoghi sofferenti nel manoscritto dell'autore son stati colmati anche dal traduttore italiano, ad eccezione dei versi 90-93 e seguenti.

Non ha trovato posto in questi volumi delle opere drammatiche, che la prima Scena del Faust, quasi un frammento. Secondo l'Annenkov, il Goethe non ignorava l'esistenza di questa scena: « Si racconta ch'egli avesse mandato al Puschin un saluto per mezzo d'un viaggiatore russo e lo stesso accompagnato sul dono della propria penna che, come abbiam scritto, molti hanno veduto



nelle amare. In Russia, ai banchetti nuziali, si grida: amaro! per incitare gli sfrosi a baciarsi. Le poche parole russe rimaste nella traduzione, come zar, balalko ecc., son comprese da tutti. Gli elenchi dei personaggi, premessi alle opere, mancano nell'originale.

Non dispiacerà al lettore qualche rima casuale. Il Puschin ne abbonda anche negli scritti. La scena dell'obbligazione di Mozza è in versi sciolti. Cinque sfrondi del Boris sono in prosa. Nell'Ondina c'è un paio di cantilene ritmiche e qualche scorretta.

Alla fatica dell'interprete che si è sforzato sopra tutto di rimanere insieme col poeta il processo creativo e di fissare in questa lingua d'Italia almeno una debole eco delle musiche divine che il genio del Puschin produsse per la consolazione degli uomini sarà bastante premio, se al palpito dell'arte risponderà nel cuore di chi legge, per il massimo poeta russo, un palpito d'amore.

Lodi, 10 maggio 1928.

RINALDO KÜFFERLE.

nel pubblicò del Puschin in un vivo attacco con la scuola; Don di Goethe ». Composta nel 1825, la scena fu stampata nel Monuggero Moscovita dell'anno successivo col titolo Nuova scena tra Faust e Mefistofele.

Non figura qui nemmeno Un festino durante la peste, seconda cosa a una volta la traduzione di quasi tutta la quarta scena del primo atto della tragedia The city of the plague del Wilson (Cristoforo North). Il Puschin traduce questa scena a Boldino, durante il colera, nel 1830.

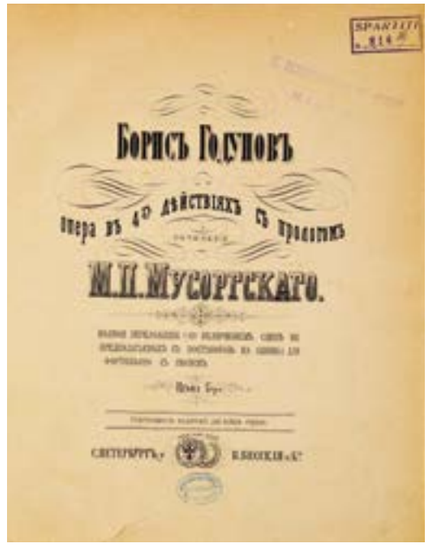
Alle mie informative allineate nella presente introduzione sarebbe desiderio del traduttore non aggiungere altro. E sue intenti alla parte critica egli l'ha pagato col tradurre in prosa la poesia del Puschin. Rimane tuttavia qualche ultima dichiarazione da fare.

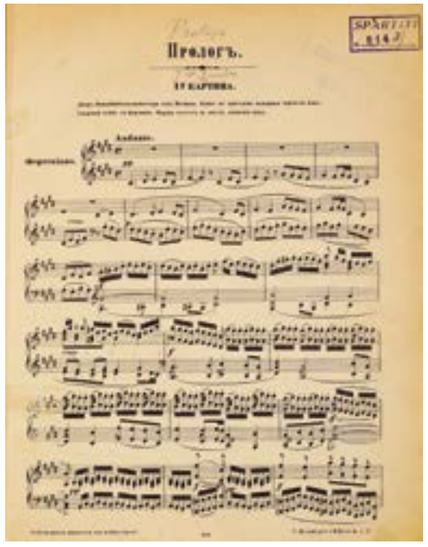
Nella trascrizione dei nomi russi, ad evitare la complicazione dei segni speciali, resi, purtroppo, indispensabili dall'insufficienza dell'alfabeto italiano in confronto con l'alfabeto russo, il traduttore si è attenuto a un criterio d'approssimazione. Sembrando così ha trascritto anche i nomi polacchi che s'incontrano nel Boris: così Mniszech per Mnischek ecc.

Tutte le così dette parole intraducibili che troppo spesso si ripetono nell'altre in cercare il traduttore ha cercato di spiegarle, così che si è sprofondamente eliminata la necessità della nota in calce. In generale, accenno, a proposito di alcuni punti del primo monologo in Mozart e Salieri per esempio, alle battaglie pantagrue tra ghiacciai e piacciamici: i passi al traduttore altrettanto superflue quanto illuminare chi legge sull'evidente simbolo del lupposo e del gallo arrosto nelle nozze dell'Ondina. Arse pur, forse, vincisse cercare soltanto di rammarico dell'ospite per l'idio-

9.
ALESSANDRO PUSCKIN, *Boris Godunov, Il cavaliere avaro, Mozart e Salieri, Il convitato di pietra, L'ondina,* traduzione in versi e introduzione di Rinaldo Küfferle, Milano, Società Editrice Unitas, 1928
[Collocazione: BX.B.433]

La versione adottata per la prima esecuzione italiana del gennaio 1909 fu quella di Rimskij-Korsakov dell'anno precedente, all'epoca non solo molto apprezzata in tutta Europa, ma determinante a rilanciare il titolo dopo la prematura scomparsa dell'Autore. Tuttavia, basta anche solo una rapida scorsa al libretto per notare l'arbitrario riposizionamento di alcune scene: per esempio, dopo l'iniziale scena corale del Prologo, il pubblico milanese si ritrovò catapultato nella «cella di Pimen», che nella versione di Rimskij-Korsakov si trova in realtà più avanti, in apertura del Primo Atto. Secondo le consuetudini del tempo, l'opera fu interpretata da un cast interamente italiano (con la sola eccezione del ruolo del protagonista) e in traduzione italiana.
La Biblioteca non possiede alcun esemplare dell'*Ur-Boris*, ossia della *versione originaria* composta da Musorgskij tra il 1868 e il 1869 e programmata alla Scala il prossimo 7 dicembre. Conserva invece lo spartito – nell'edizione in cirillico dell'editore Bessel – della *versione originale*, vale a dire la seconda versione dell'opera risalente al 1872 in nove scene e quattro atti. Visto il grande successo europeo della revisione di Rimskij-Korsakov, la Biblioteca dispone di un ampio numero

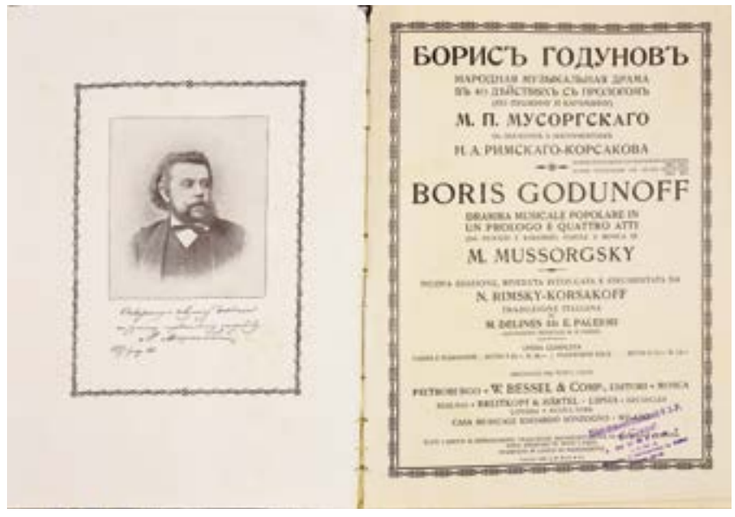


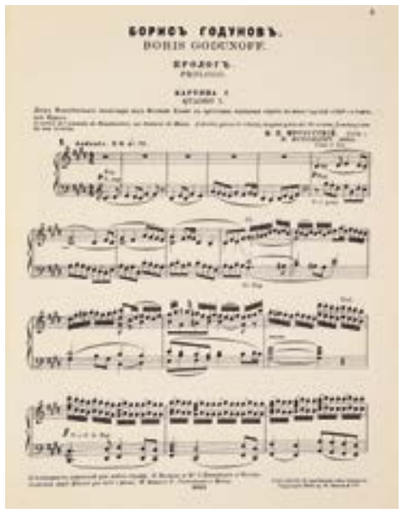


10

10.
MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov, opera in quattro atti e un prologo*, versione completa per canto e pianoforte, San Pietroburgo, Bessel, [1874-1900]
[Collocazione: SPART.814a]

11.
MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunoff, dramma musicale popolare in un prologo e quattro atti (da Pusckin e Karamsin)*, nuova edizione, riveduta ritoccata e strumentata da N. Rimsky-Korsakoff, traduzione italiana di Michele Delines ed Enrico Palermi (adatazione [sic] musicale di G. Pardo), Pietroburgo, W. Bessel & Comp., Milano, Sonzogno, 1909
[Collocazione: DONI.RIETTI.428]





11

di esemplari di questa versione, della quale, come abbiamo detto, Sonzogno acquisì i diritti.
Come è noto, Rimskij-Korsakov modificò profondamente l'originale di Musorgskij non solo nell'orchestrazione ma anche, nell'armonia e nel fraseggio; le differenze si colgono fin dalle prime battute del Prologo, nella versione di Rimskij-Korsakov gli accenti sono spostati rispetto alla versione di Musorgskij:

Musorgskij

Rimskij-Korsakov

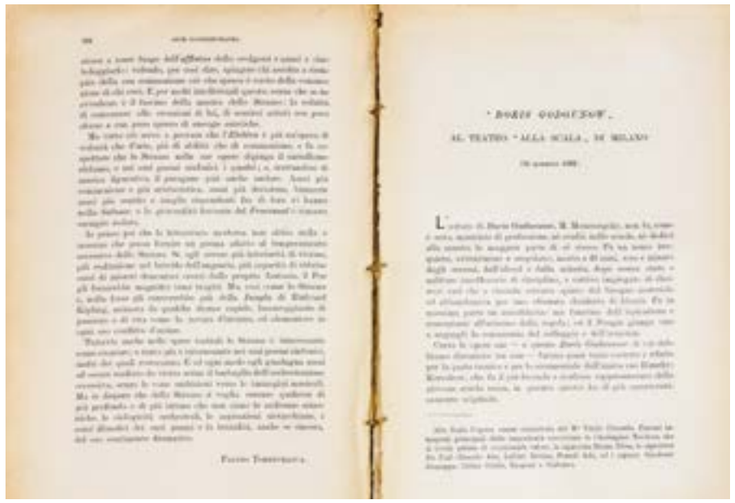
All'indomani dell'esecuzione scaligera apparve sulla «Rivista Musicale Italiana» una lunga recensione, un vero e proprio saggio breve sull'opera, a cura del critico Dino Sincero, con esempi musicali tratti da uno spartito con il testo in francese.

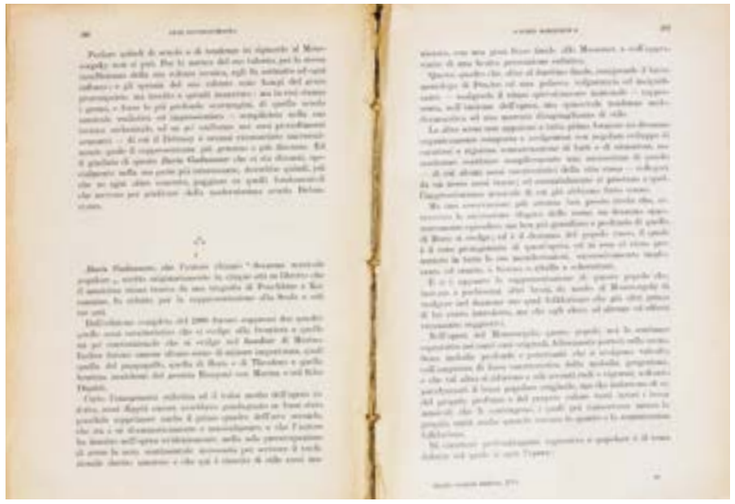
Il critico della «Rivista Musicale Italiana» ravvisò nella musica di Musorgskij «lampi del genio prorompente, ma incolto e quindi immaturo […] germi […] della scuola musicale realistica e impressionista»; Sincero sottolineò la mancanza di un «dramma organicamente composto» sostituito da «una successione di quadri di cui alcuni assai caratteristici della vita russa» in cui è il dramma del popolo russo, ancor più di quello personale di Boris, il vero protagonista dell'opera, «presentato in tutte le sue manifestazioni, successivamente implorante od orante, o festoso o ribelle e schernitore», anche attraverso l'utilizzo di temi della tradizione folkloristica russa. «Il folklore» scrive il critico musicale «è prezioso elemento di colorito e verità musicale, […] uno degli anelli di transizione, uno dei gradini necessari tra la musica melodrammatica e soggettiva […] e quel verismo verso cui […] tende, in analogia con alcune delle altre arti, la musica drammatica moderna». Il criticò ravvisò nell'opera due elementi «dominanti e vitali»:

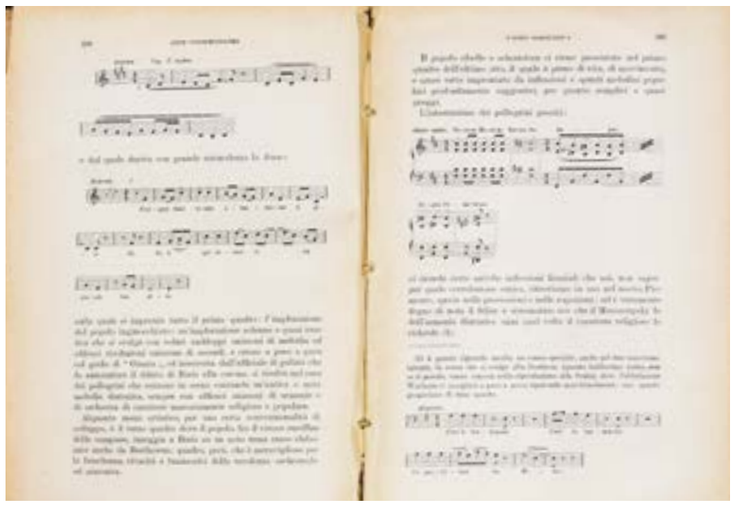
> L'uno è quel profumo schiettamente nazionale che emana dal felice svolgimento dei temi folklorici in perfetta armonia colla nazionalità del dramma, nazionalità che, a parer mio, dovrebbe costituire il substrato di qualsiasi opera d'arte che voglia assurgere a vera grandezza.
> L'altro è offerto da quel carattere spiccatamente impressionista e modernista che rivestono parecchie scene dello spartito, quale potrebbe emanare da un geniale musicista della più moderna scuola, e che è veramente sorprendente in un bizzarro autodidatta che componeva in Russia circa 40 anni or sono.

E sulla revisione di Rimskij-Korsakov, scrisse:

> Tutta l'orchestrazione dell'opera – che, come notammo, è stata completamente rimaneggiata da Rimsky-Korsakow – è di una bellezza, di una sobrietà e di una ricchezza di colori senza pari. Nulla in esso è vieto e formale; la novità, invece, e la gustosità dei nuovi accoppiamenti ed amalgami orchestrali, per cui timbri e registri disparati ed anche opposti vengono improvvisamente riuniti con insoliti effetti di tavolozza, danno a questo strumentale quella luminosità e quella istantanea ricchezza di colorito che oggi sono canone fondamentale della nuova scuola impressionista.

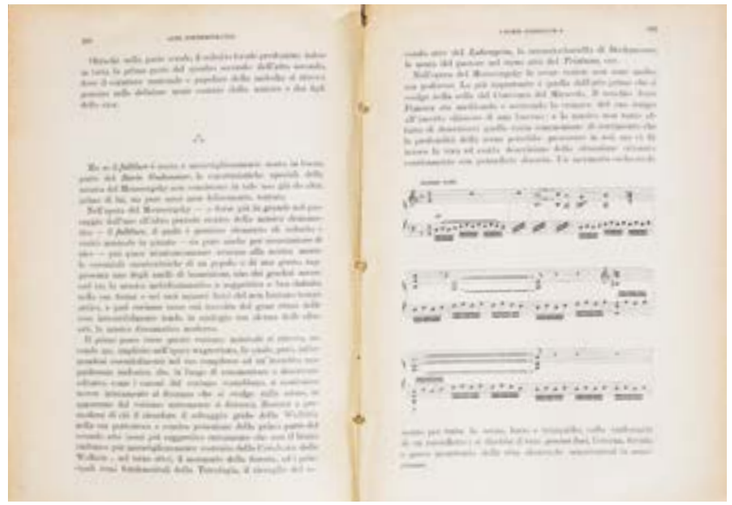


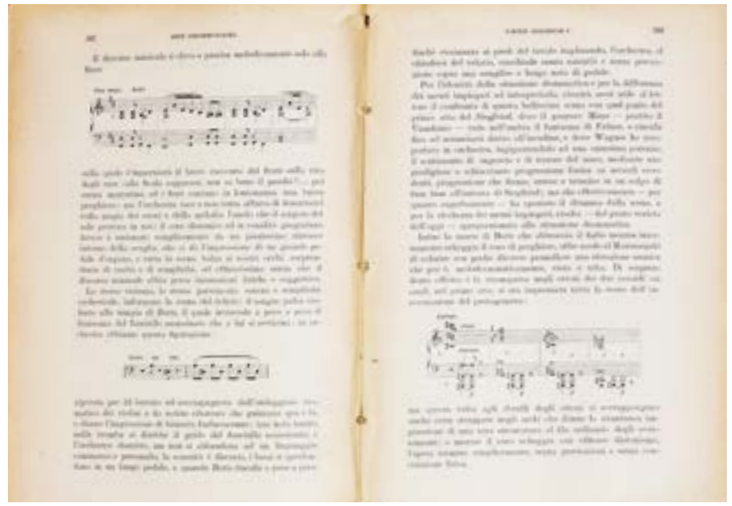


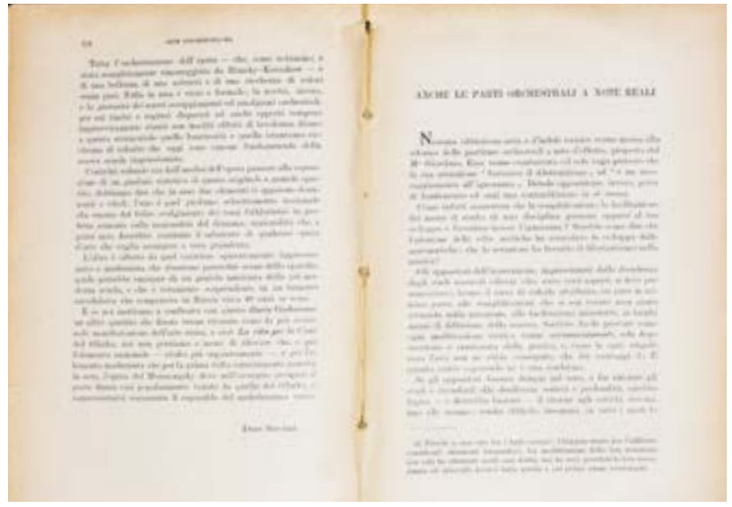


12.
DINO SINCERO, *"Boris Godounow" al Teatro "alla Scala" di Milano (14 gennaio 1909)*, in «Rivista Musicale Italiana», volume XVI, Anno 1909, pp.385-394
[Collocazione: PER.163]

12





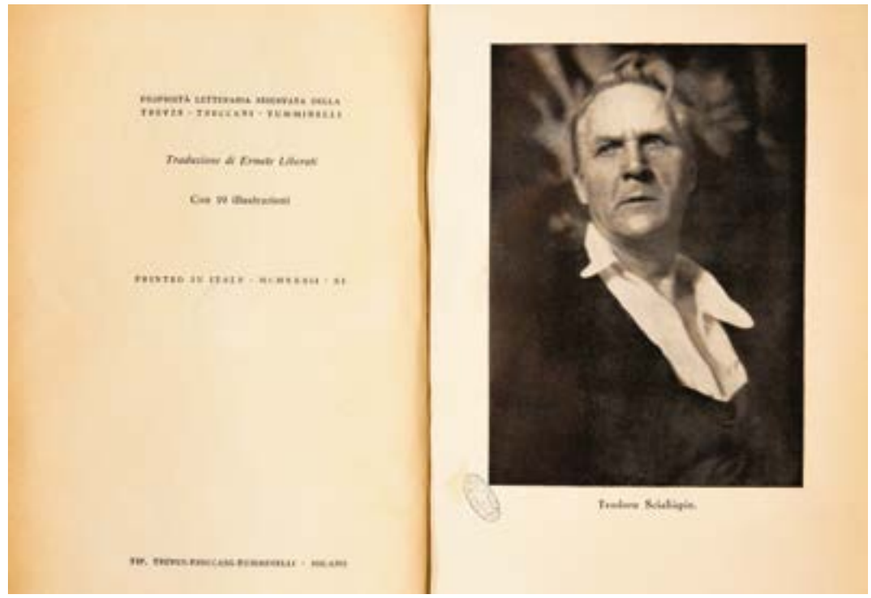


12

Il critico del giornale «Pro Familia» il 24 gennaio 1909 scrisse: «Il 14 gennaio fu data alla *Scala* di Milano per la prima volta in Italia l'opera *Boris Godunoff,* che da 35 anni furoreggia all'Opera Imperiale di Pietroburgo. L'autore, Modesto Petrovich Mussorgski, era tra noi quasi uno sconosciuto, benché fosse col Balakireff, suo maestro, col Cui, col Dargomyszki, col Borodin e con Rimski-Korsakoff uno dei novatori più importanti della scuola russa. […] Quest'opera non fu subito rappresentata, né lo fu poi intieramente e senza difficoltà. Dopo la prima rappresentazione, che fu il 24 gennaio 1874, la critica non risparmiò al maestro le più aspre censure, e l'ostilità di una parte del pubblico fu tanto cieca quanto feroce. Tuttavia, il nuovo dramma ebbe un grande successo, e venti rappresentazioni consecutive. I giovani ne erano entusiasti».
Il pubblico della Scala aveva già avuto modo di apprezzare le doti del protagonista Šaljapin nel 1901, quando sotto la direzione di Arturo Toscanini, aveva avuto un grandissimo successo la sua esecuzione nel *Mefistofele* di Boito accanto ad Enrico Caruso. Il 21 marzo, all'indomani dell'esecuzione scaligera, il critico della «Gazzetta Musicale di Milano» scrisse: «Chi risultò vero artista, in tutta l'estensione della parola, fu il signor Scialapin, un Mefistofele quale ancora non ne era stato dato di ammirare. Perfettamente abbigliato e truccato, fu ottimo come cantante, insuperabile come attore riuscendo efficacissimo, originale, tipico, con sobrietà di mezzi». Fu la sua prima esibizione al di fuori della madrepatria. Oltre che nel Boris e in Mefistofele, Šaljapin fu acclamato interprete anche nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, nel *Faust* di Gounod, e più tardi nel *Don Carlo* di Verdi. Insomma, divenne una vera e propria star anche in Italia, tanto che l'editore Treves Treccani Tumminelli nel 1932 mise in catalogo la traduzione delle sue memorie, pubblicate col titolo *Pei sentieri della vita* in cui egli racconta la propria vita dagli esordi al successo, il contesto storico della Russia di inizio Novecento, le esperienze nei vari teatri, l'interpretazione dei diversi personaggi e, a questo proposito, scrisse:

> Mi consegnano la partitura dell'opera nella quale devo rappresentare una data parte. È evidente che comincio a studiare il personaggio che devo crear sulla scena. Leggo la partitura e mi domando: «Che razza di uomo è? Buono o cattivo? Bello o brutto? Intelligente, stupido, onesto, astuto? Un po' tutto in una volta?»

13



13

13.
Fiodor Ivànovic Scialiàpin,
Pei sentieri della vita, Milano-Roma,
Treves Treccani Tumminelli, 1932
[Collocazione: BVI.C.379]

Se il lavoro è scritto con ingegno, risponderà a queste domande con un'esattezza perfetta. Ho sotto i miei occhi le parole, i suoni, gli atti: se le parole saranno caratteristiche, i suoni espressivi, gli atti giudiziosi, l'immagine del personaggio che m'interessa si disegnerà da sé stessa; essa si trova già intera nell'opera: non mi resta che leggere attentamente. Per far questo devo imparare non soltanto la mia parte, ma tutte le parti, senza eccezione. Non soltanto la parte del mio interlocutore principale e dei personaggi essenziali, ma realmente *tutte*; anche la semplice risposta di un corista. Questa risposta, a quanto sembra, non mi riguarda… Invece sì, mi riguarda. In un lavoro bisogna sentirsi come a casa propria, e ancor di più. […] Se non conosco l'opera dalla prima all'ultima nota, non posso

sentir lo stile con cui essa è stata concepita e realizzata; non posso sentir neanche lo spirito del personaggio che m'interessa personalmente. In séguito, non posso farmi un'idea definitiva sul personaggio se non dopo aver ben studiato l'ambiente nel quale si muove, e l'atmosfera che lo circonda. Avviene talvolta che una frase, apparentemente insignificante, pronunciata da una comparsa, (qualche guardia del palazzo) versi una luce inattesa su un atto importante che si compie nella sala delle cerimonie, o in una camera da letto del palazzo stesso. Non v'è dettaglio che possa riuscire indifferente, a meno che non sia stato introdotto dall'autore senza ragione e senza necessità… […] se il mio personaggio è storico: in questo caso devo assolutamente rivolgermi alla storia. Devo conoscer gli avvenimenti reali che si sono svolti intorno a lui e per colpa di lui, saper ciò che lo distingue dagli uomini della sua epoca, come se lo immaginavano i suoi contemporanei, e come lo immaginano gli storici. Perché? Non devo scriver la storia, in fondo, ma rappresentare un personaggio come mi appare in un'opera d'arte; e tanto peggio se non è conforme alla verità storica. Eppure è necessario; ed ecco perché.

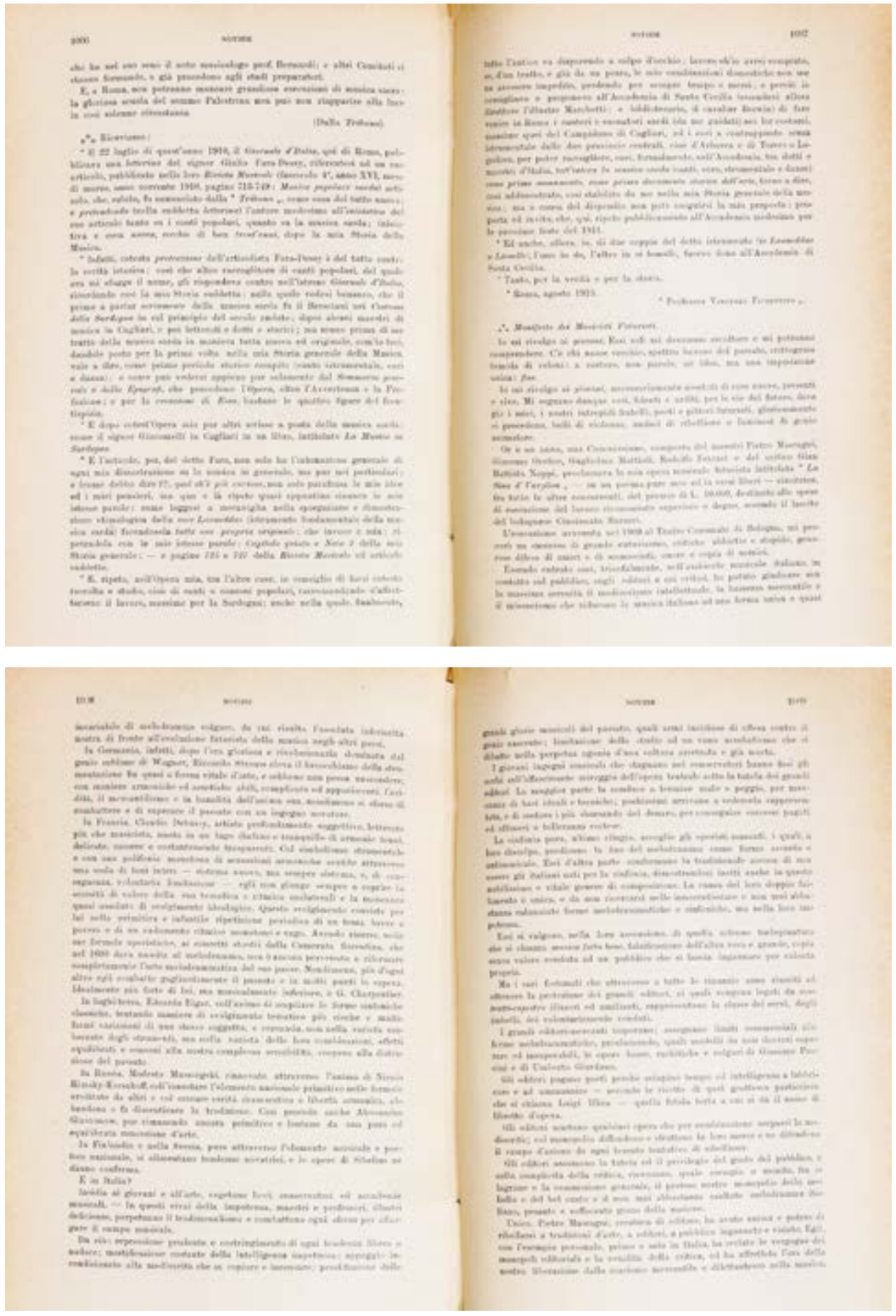
Se l'artista si trova in pieno accordo con la storia, quest'ultima mi aiuterà a comprendere più profondamente e completamente le sue intenzioni; se egli si è invece allontanato dalla storia, se si è diretto volontariamente in senso opposto, è ancora più importante per me conoscere i veri fatti storici; è proprio nel rifiuto dell'artista di conformarsi alla verità storica, che si può afferrare l'essenza più intima del suo pensiero.

La storia esita, non sa, per esempio, se lo Tzar Borìs sia o no colpevole dell'assassinio dello Tzarièvicc Dimìtri. Pùsc'chin lo crede colpevole; dopo di lui Mùssorschi dà a Borìs una coscienza nella quale il delitto si agita come una belva in gabbia. Io capirò evidentemente meglio l'opera di Pùsc'chin e l'immagine di Borìs nella versione di Mùssorschi, se so che non si tratta di un fatto storico incontestabile, ma di un'interpretazione soggettiva della storia. Sono fedele, non posso non esserlo, alla concezione di Pùsch'chin e alla realizzazione di Mùssorschi, e rappresento quindi uno Tzar Borìs criminale; ma la mia conoscenza della storia mi permette di dare alla mia recitazione delle sfumature che altrimenti non vi trovereste. Non potrei affermarlo, ma credo che questa conoscenza mi aiuti a dare di Borìs un'immagine più tragica e più simpatica insieme.

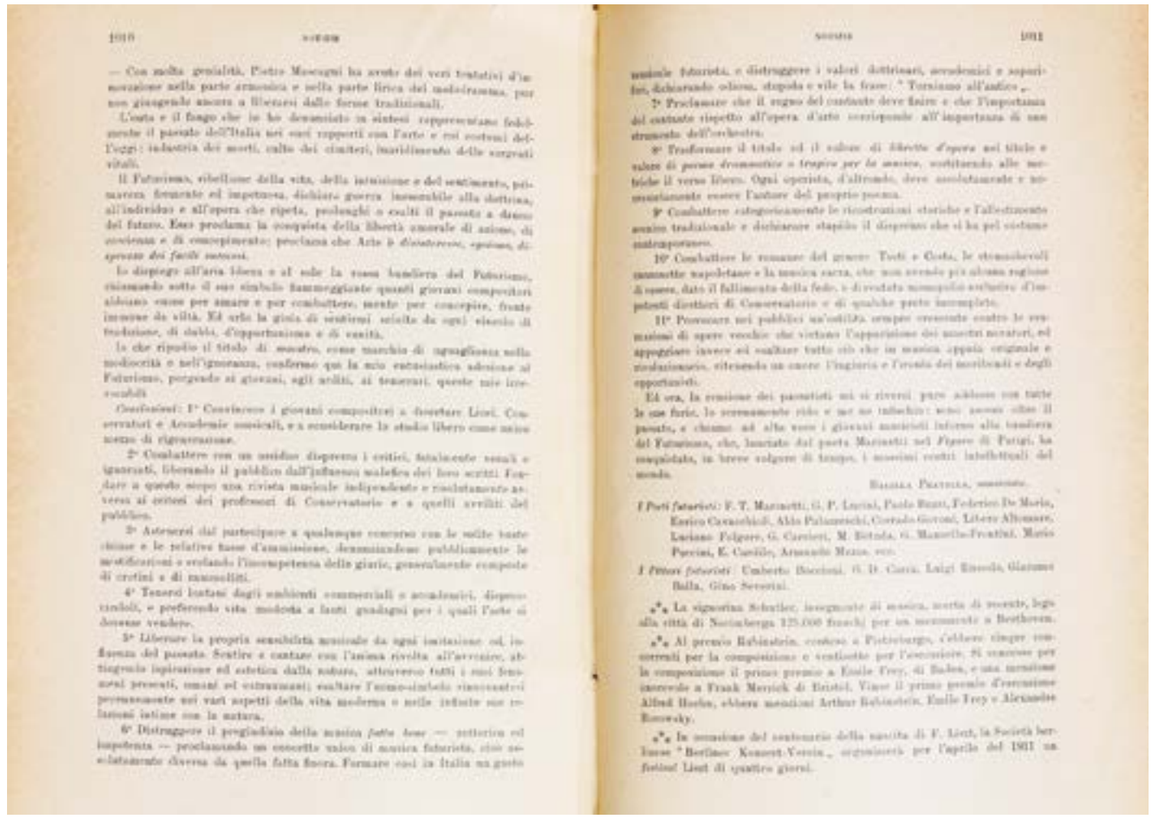
L'interesse suscitato dalla prima milanese del *Boris Godunov* spingerà un artista rivoluzionario come Francesco Balilla Pratella ad includere nel proprio *Manifesto dei musicisti futuristi* – riportato nella sezione delle *Notizie* della «Rivista Musicale Italiana» del 1910 – anche il nome di «Modesto Mussorgski» tra i musicisti moderni, quali Debussy, Strauss, Elgar, Sibelius che si distinsero dal passato romantico (manifestando un atteggiamento contro la tradizione e di apertura al nuovo). Il *Manifesto del Futurismo* di Marinetti pubblicato nel 1909 su «Figaro» generò in Italia altri manifesti scritti dallo stesso Marinetti, dai pittori Carrà, Boccioni, Balla, Russolo, Severini e dal musicista Pratella, nei quali – in un procedimento in cui si avanza dal generale al particolare – si declinavano nelle singole arti gli enunciati del *Manifesto* di Marinetti.

> Io mi rivolgo ai *giovani*. Essi soli mi dovranno ascoltare e mi potranno comprendere. C'è chi nasce vecchio, spettro bavoso del passato, crittogama tumida di veleni: a costoro, non parole, né idee, ma una imposizione unica: *fine*. Io mi rivolgo ai *giovani*, necessariamente assetati di cose nuove, presenti e vive. Mi seguano dunque essi, fidenti e arditi, per le vie del futuro, dove già i miei, i nostri intrepidi fratelli, poeti e pittori futuristi, gloriosamente ci precedono. [...]

14.
FRANCESCO BALILLA PRATELLA,
Manifesto dei musicisti futuristi,
in «Rivista Musicale Italiana»,
volume XVII, Anno 1910, pp. 1007-1011
[Collocazione: PER.163]



14



14

Ho potuto giudicare con la massima serenità il mediocrismo intellettuale, la bassezza mercantile e il misoneismo che riducono la musica italiana ad una forma unica e quasi invariabile di melodramma volgare, da cui risulta l'assoluta inferiorità nostra di fronte all'evoluzione futurista della musica negli altri paesi. [...]
In Russia, Modesto Mussorgski, rinnovato attraverso l'anima di Nicolò Rimsky-Korsakoff, coll'innestare l'elemento nazionale primitivo nelle formule ereditate da altri e col cercare verità drammatica e libertà armonica, abbandona e fa dimenticare la tradizione. Così procede anche Alessandro Glazounow, pur rimanendo ancora primitivo e lontano da una pura ed equilibrata concezione d'arte.

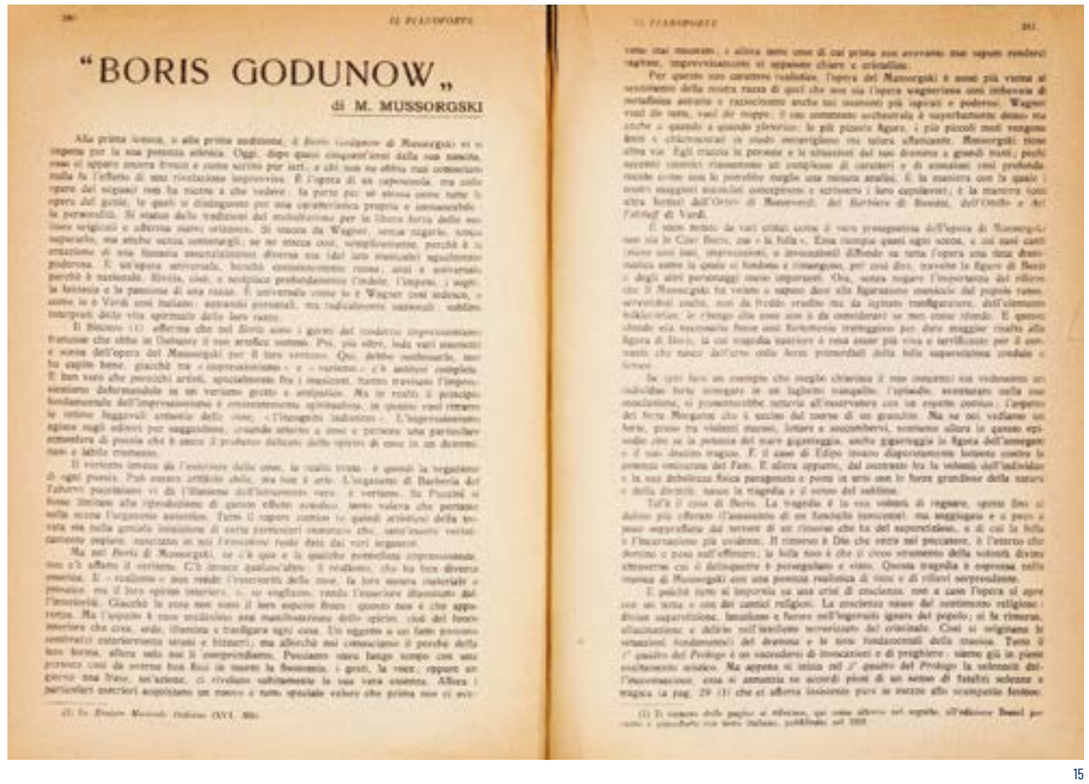
L'interesse suscitato dal *Boris Godunov* di Musorgskij eseguito alla Scala nel 1909 moltiplicò negli anni successivi le rappresentazioni italiane anche in centri minori, in particolare dagli anni '20 con rappresentazioni in tutta Italia, nonostante, come emerge in diverse recensioni all'indomani delle rappresentazioni, risultava spesso al pubblico – che non aveva alcuna familiarità con la musica russa – «opera difficilissima», lontana dalla tradizione del melodramma italiano.
Fra le recite più importanti segnaliamo quelle scaligere del 1922, 1923 e 1924 sotto la direzione di Arturo Toscanini (con le scene di Giovanni Grandi e la regia di Vittorio Andoga) che diede dunque un contributo fondamentale a far entrare in repertorio il capolavoro musorgskiano (e il 1° marzo 1926, sempre alla Scala, esordiva *Khovanscina*, diretta da Panizza).

La diffusione degli studi musorgskiani in Italia fino agli anni '30 del Novecento

L'interesse in Italia per l'opera è testimoniato anche dalla diffusione di studi musorgskiani: articoli, guide all'ascolto e monografie, significativi contributi critici e musicologici dedicati all'Autore e al suo capolavoro (talvolta editi all'estero, ma che circolavano anche in Italia), attraverso i quali è possibile ripercorrere la ricezione dell'opera e l'evoluzione del gusto musicale in Italia. Ne riportiamo qui una selezione (escludendo le recensioni legate a specifiche rappresentazioni nei teatri italiani) fino agli anni '30 del Novecento.
La pubblicazione a Parigi nel 1914 della autobiografia di Rimskij-Korsakov, *Ma vie musicale*, prima ancora che in Russia, rappresentò una fonte storica e biografica insostituibile per gli studi musorgskiani grazie alla quale per la prima volta era possibile cogliere «dal vivo» gli avvenimenti dell'epoca del «potente gruppetto», dei complessi e a volte contradditori rapporti fra i suoi componenti.
Gino Roncaglia scrisse sulla rivista «Il Pianoforte» del 1922 un articolo intitolato *Boris Godunow di M. Mussorgski;* dopo essersi soffermato sulle categorie del verismo e del realismo, l'Autore collocò l'opera all'interno di quest'ultima:

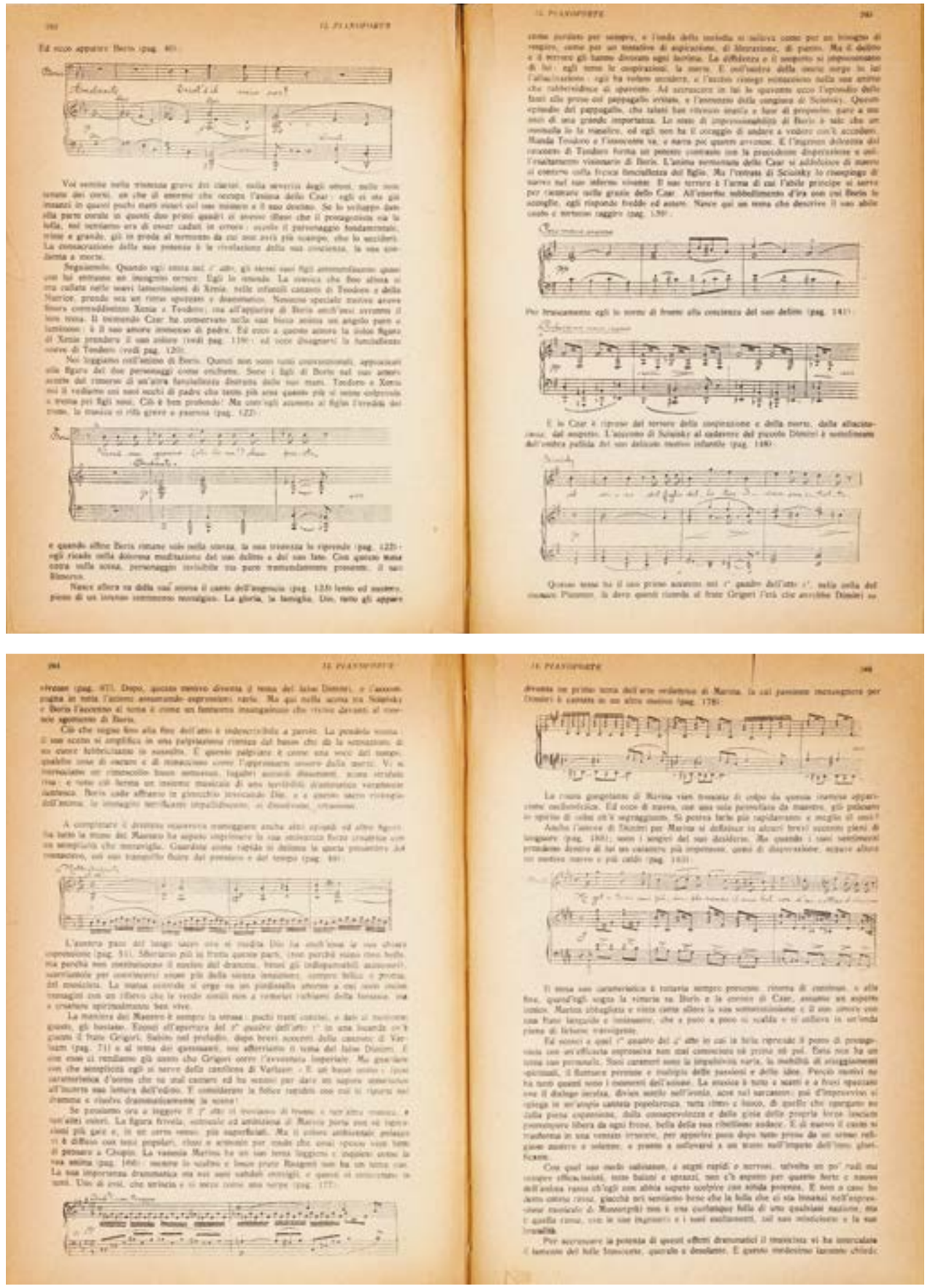
> Il Sincero afferma che nel Boris sono i germi del moderno *impressionismo* francese che ebbe in Debussy il suo artefice sommo. Poi, più oltre, loda vari momenti e scene dell'opera del Mussorgski per il loro *verismo*. […] Ma nel Boris di Mussorgski, se c'è qua e là qualche pennellata impressionista, non c'è affatto il verismo.

15.
GINO RONCAGLIA, *Boris Godunow di M. Mussorgski*, in «Il pianoforte», Anno III, n. 10-12, Ottobre-Dicembre 1922, pp. 240-247
[Collocazione: RIV.156]



"BORIS GODUNOW"
di M. MUSSORGSKI

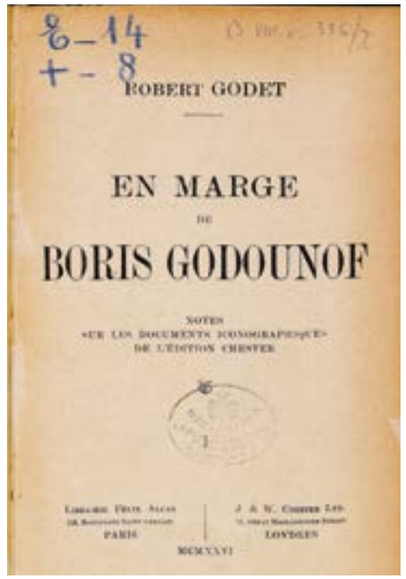
15



C'è invece qualcos'altro: il realismo, che ha ben diversa essenza. Il «realismo» non rende l'esteriorità delle cose, la loro natura materiale, e prosaica, ma il loro spirito interiore, o, se vogliamo, rende l'esteriore *illuminato* dall'interiorità. […] La tragedia è la sua [di Boris] volontà di regnare, spinta fino al delitto più efferato (l'assassinio di un fanciullo innocente), ma soggiogata e a poco a poco sopraffatta dal terrore di un rimorso che ha del superstizioso, e di cui la folla è l'incarnazione più evidente. Il rimorso è Dio che entra nel peccatore, è l'eterno che domina e pesa sull'effimero; la folla non è che il cieco strumento della volontà divina attraverso cui il delinquente è perseguitato e vinto. Questa tragedia è espressa nella musica di Mussorgski con una potenza realistica di tinte e di rilievi sorprendente.

Nel 1926 vennero pubblicate due monografie destinate a diventare un punto di riferimento per tutti gli studi successivi su Musorgskij: *En marge de Boris Godounof* di Robert Godet (in due volumi) e *Mussorgski* di Oskar von Riesemann (secondo di due volumi dedicati alla musica russa, che verranno tradotti in italiano nel 1938).

Vittorio Gui, pubblicò nel 1927 un articolo sulla rivista «Il pianoforte», intitolato *Il vero Boris*, nel quale per primo mise a confronto – anche con esempi musicali – le versioni del *Boris*, quella di Rimskij-Korsakov del 1908 e quella *originale*: «Accingendomi oggi a mettere in rilievo alcune delle modificazioni apportate da Rimsky-Korsakoff all'opera di Mussorgsky (è ben noto che noi conosciamo il *Boris*, così come i nostri teatri lo rappresentano, a traverso il rifacimento o revisione che dir si voglia di Rimsky), è in fondo un vero e proprio atto di accusa che debbo portare contro un artista, che ha operato però in buona fede e, dal suo punto di veduta con uno scopo altamente morale e artistico!»



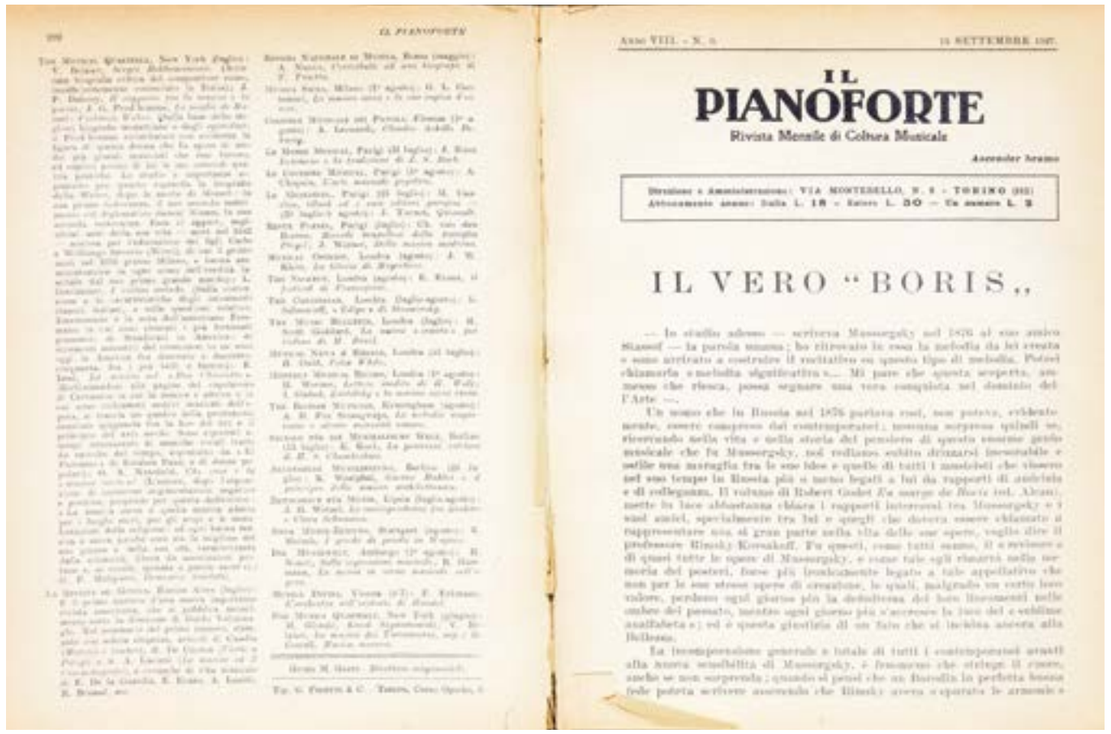
16

17

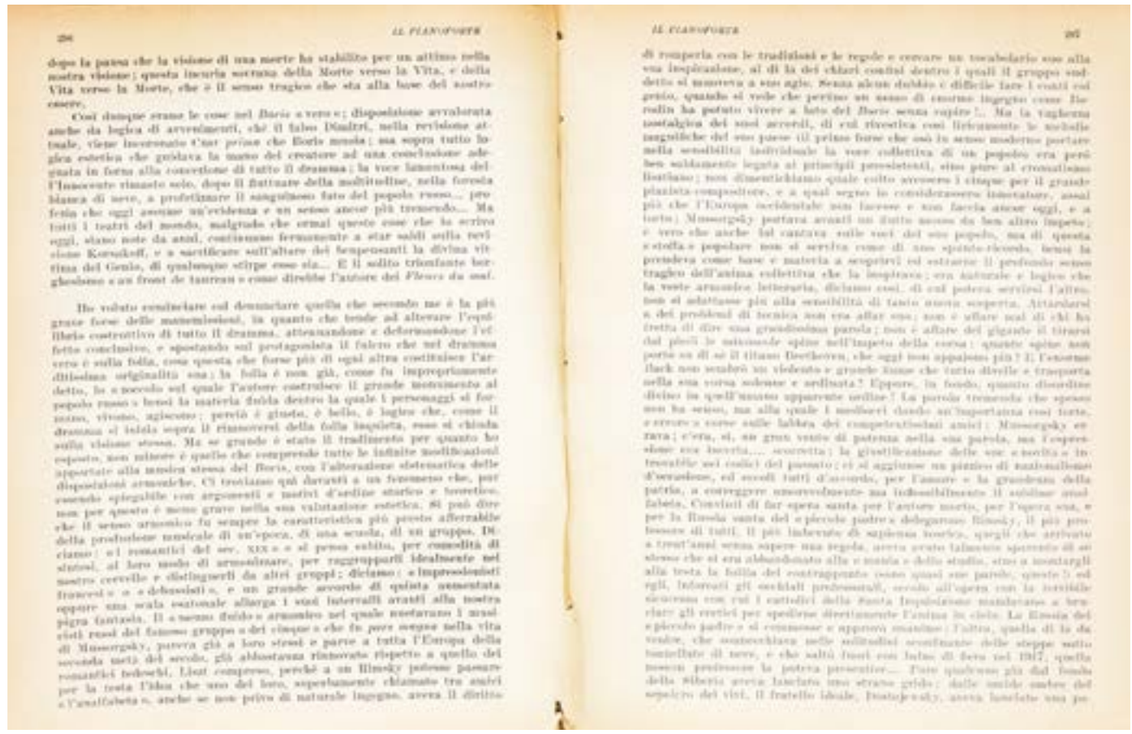
16.
ROBERT GODET,
En marge de Boris Godounof,
Paris, Alcan, Londres, Chester, 1926
[collocazione: BVIII.C.336.1-2]

17.
OSKAR VON RIESEMANN,
Modest Petrowitsch Mussorgski,
München, Drei Masken, 1926
[collocazione: BVIII.C.545.2]

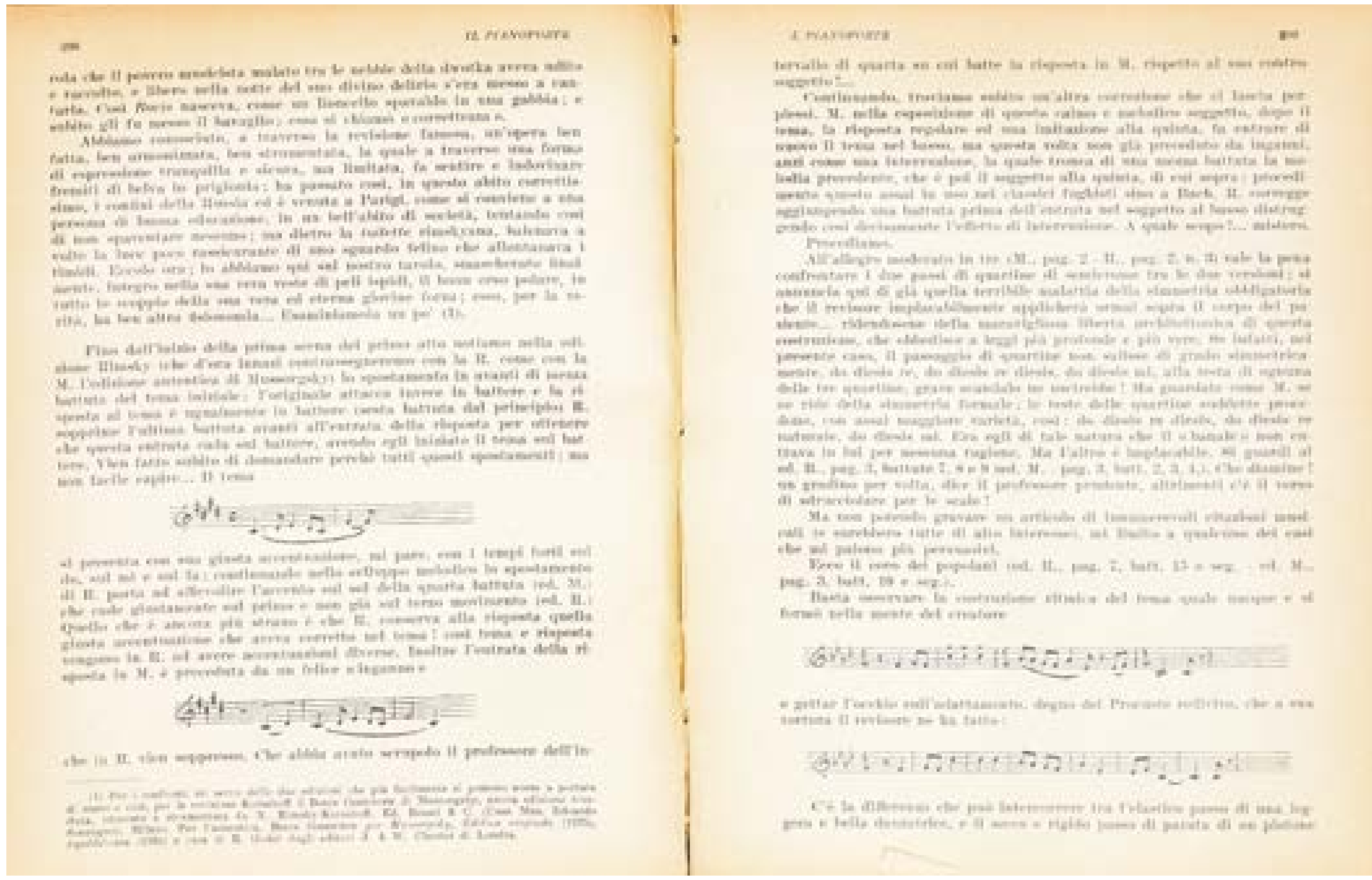
18.
VITTORIO GUI, *Il vero Boris*,
in «Il pianoforte», Anno VIII, n. 9,
15 settembre 1927, pp. 293-304
[Collocazione: RIV.156]

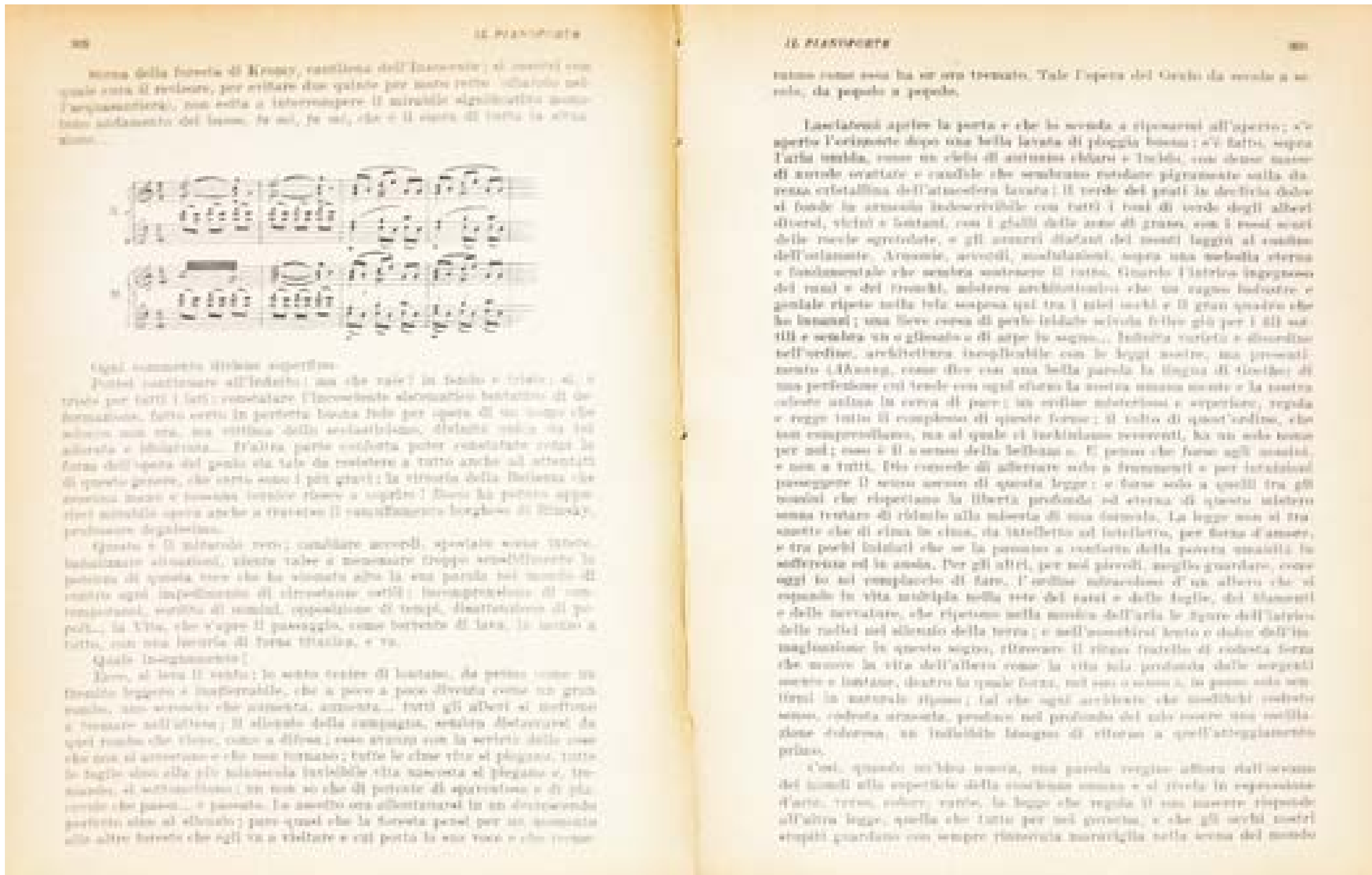


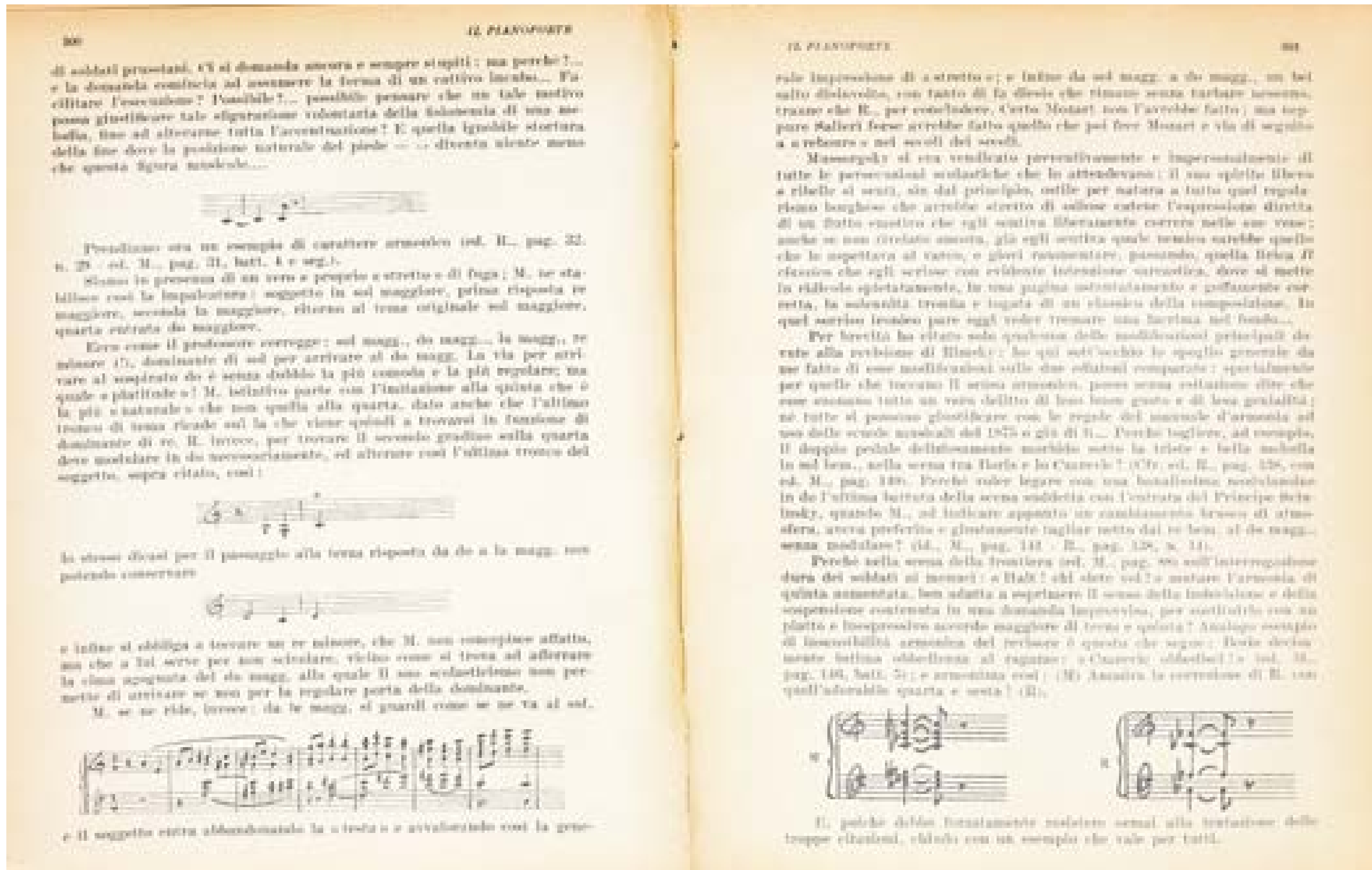
18



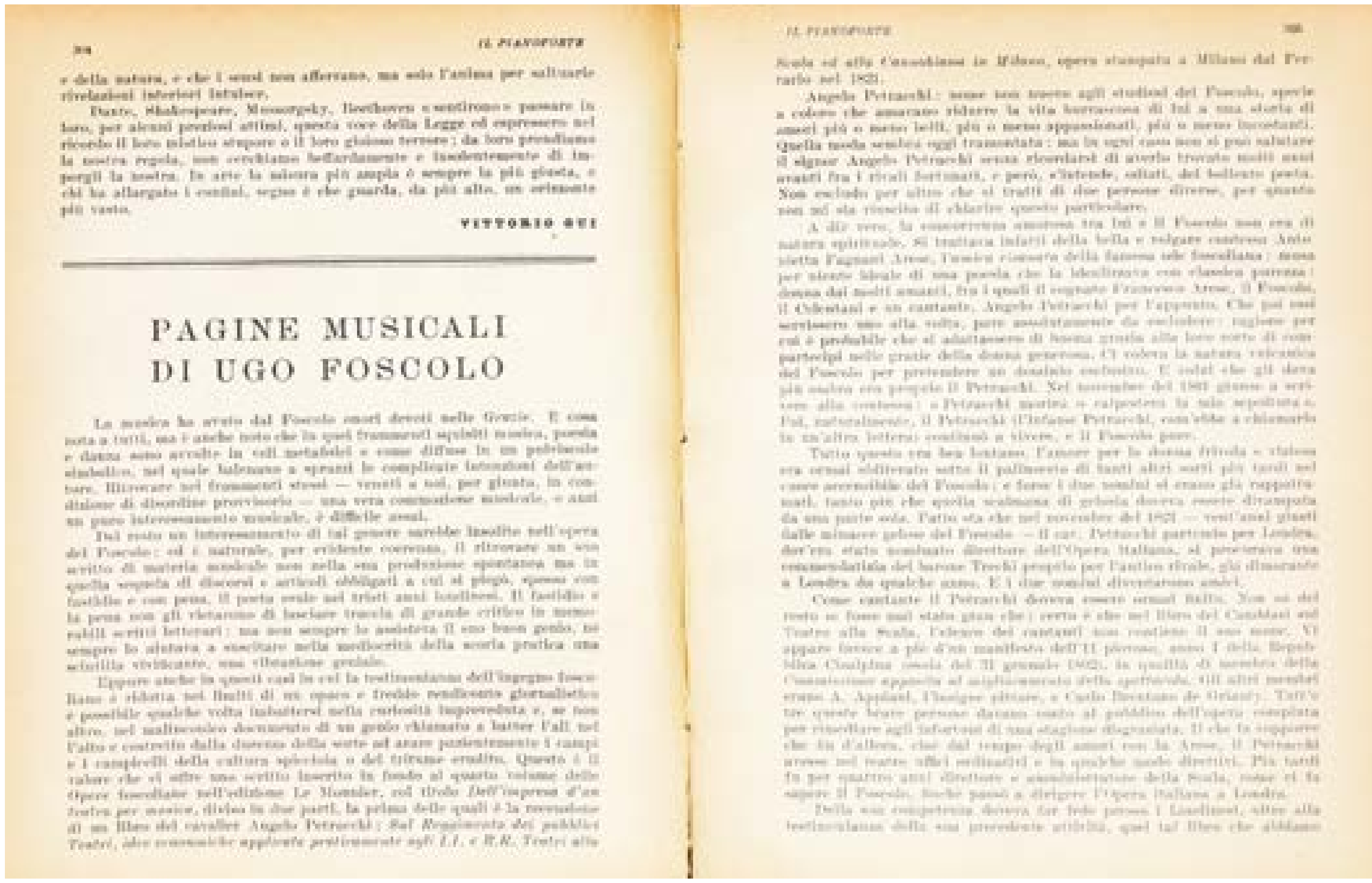
18


IL PIANOFORTE
IL PIANOFORTE


IL PIANOFORTE
IL PIANOFORTE


IL PIANOFORTE
IL PIANOFORTE

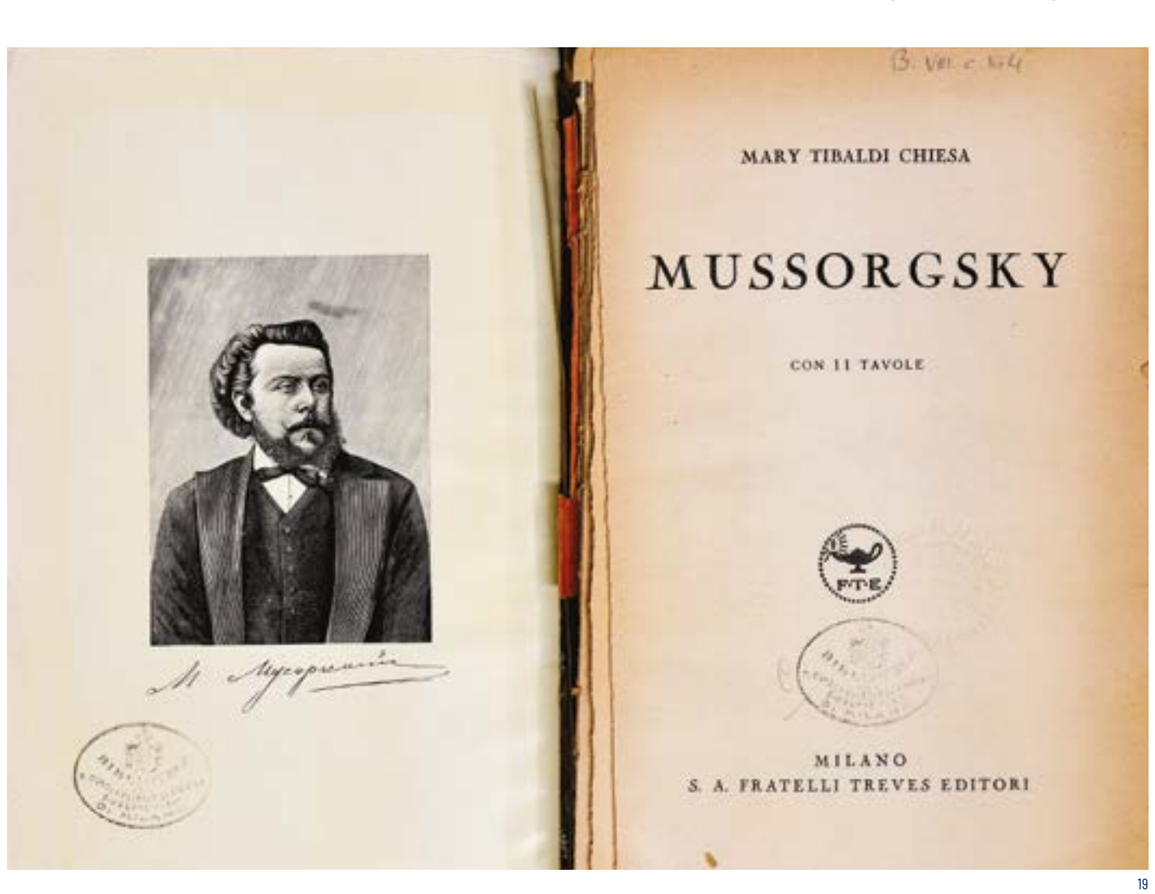
18


IL PIANOFORTE
VITTORIO GUI
PAGINE MUSICALI
DI UGO FOSCOLO
IL PIANOFORTE

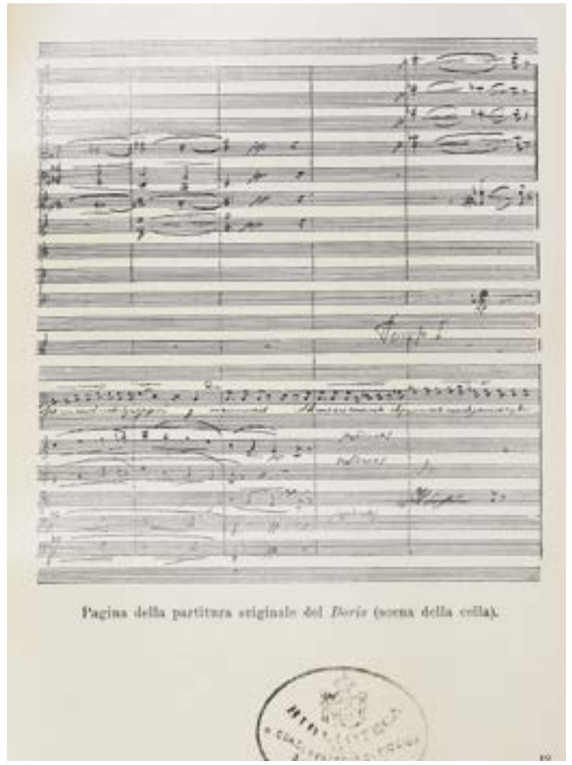
18

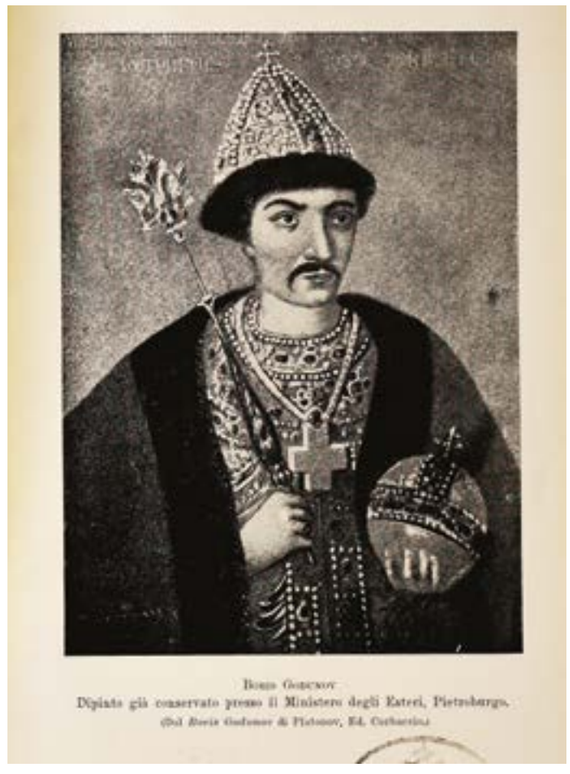
La prima pubblicazione italiana di ampio respiro dedicata al compositore russo fu quella di Mary Tibaldi Chiesa, *Mussorgsky*, edita nel 1935 da Fratelli Treves nella Collana *I grandi musicisti italiani e stranieri*, diretta da Carlo Gatti. Il volume è anche il primo in Italia a riportare un ampio apparato di lettere e documenti relativi a Musorgskij e ai compositori appartenenti al «Gruppo dei Cinque». A questa pubblicazione seguì, due anni dopo, la guida all'opera di Adelmo Damerini, *Boris Godunoff*, pubblicata da R. Caddeo e C. nel 1937; il volume comprende anche un raffinato apparato iconografico delle scene, l'elenco delle opere del compositore in ordine cronologico e l'analisi del Boris quadro per quadro.

19.
MARY TIBALDI CHIESA, *Mussorgsky*,
Milano, Fratelli Treves, 1935
[Collocazione: BVIII.C.164]



19


Pagina della partitura originale del *Boris* (scena della cella).


Boris Godunov
Dipinto già conservato presso il Ministero degli Esteri, Pietroburgo.
(Dal *Boris Godunov* di Pietouov, Ed. Corbaccio.)

Scialiapin nella parte dello Zar Boris.

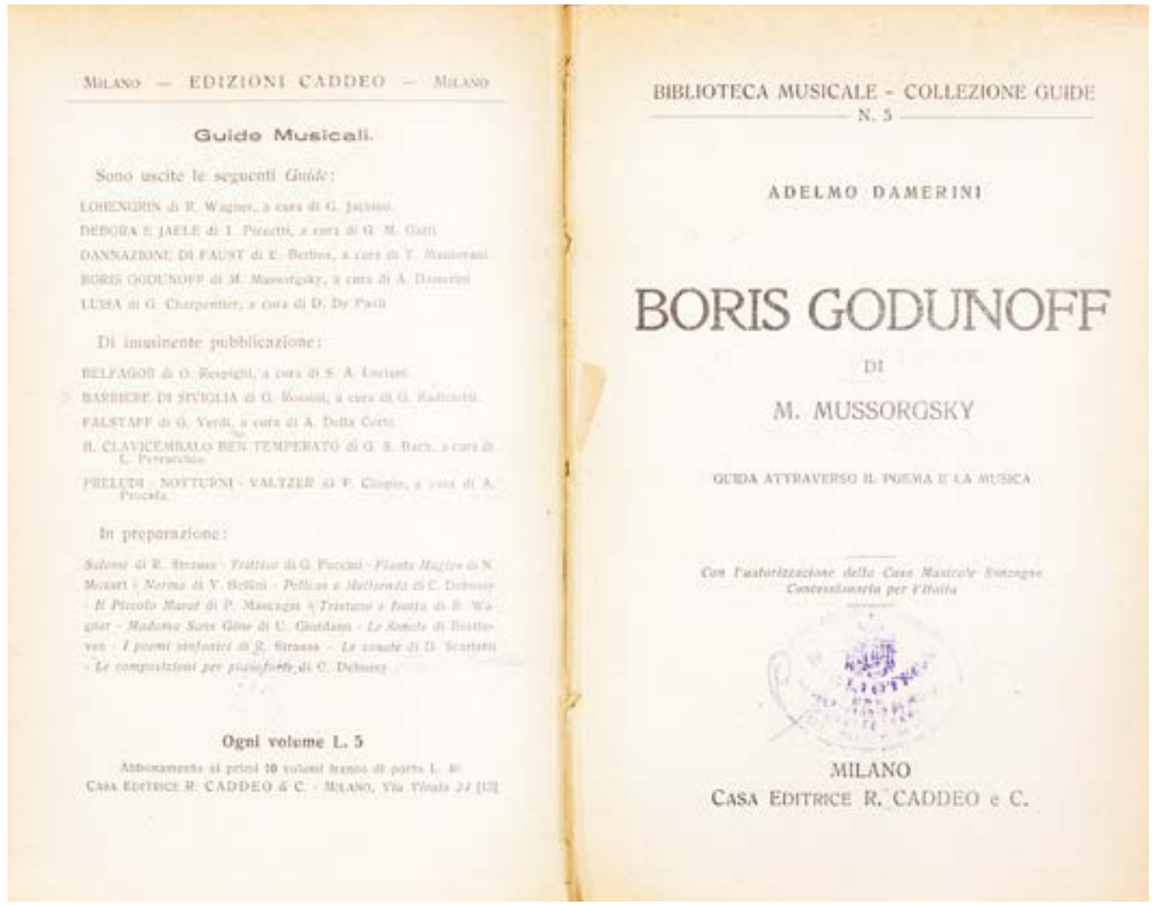
19

Nicola Rimsky-Korsakov

Mussorgsky nel 1876.

Mussorgsky nel 1881
Ritratto del pittore Répin.

19



Milano — EDIZIONI CADDEO — Milano

Guide Musicali.

Sono uscite le seguenti *Guide*:

LOHENGRIN di R. Wagner, a cura di G. Jachino.
DEBORA E JAELE di I. Pizzetti, a cura di G. M. Gatti.
DANNAZIONE DI FAUST di E. Berlioz, a cura di T. Mantovani.
BORIS GODUNOFF di M. Mussorgsky, a cura di A. Damerini.
LUISA di G. Charpentier, a cura di D. De Paoli.

Di imminente pubblicazione:

BELFAGOR di O. Respighi, a cura di S. A. Luciani.
BARBIERE DI SIVIGLIA di G. Rossini, a cura di G. Radiciotti.
FALSTAFF di G. Verdi, a cura di A. Della Corte.
IL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO di G. S. Bach, a cura di L. Petracchi.
PRELUDI - NOTTURNI - VALTZER di F. Chopin, a cura di A. Procela.

In preparazione:

Salome di R. Strauss - Trittico di G. Puccini - Fiesta Maggiore di N. Mozart - Norma di V. Bellini - Pelléas e Mélisenda di C. Debussy - Il Piccolo Marat di P. Mascagni - Tristano e Isotta di R. Wagner - Madama Sans Gêne di U. Giordano - Le Sonate di Beethoven - I poemi sinfonici di R. Strauss - Le sonate di D. Scarlatti - Le composizioni per pianoforte di C. Debussy.

Ogni volume L. 5

Abbonamento ai primi 10 volumi franco di porto L. 40
Casa Editrice R. CADDEO & C. - Milano, Via Vitale 24 [12]

BIBLIOTECA MUSICALE - COLLEZIONE GUIDE
N. 5

ADELMO DAMERINI

BORIS GODUNOFF

DI

M. MUSSORGSKY

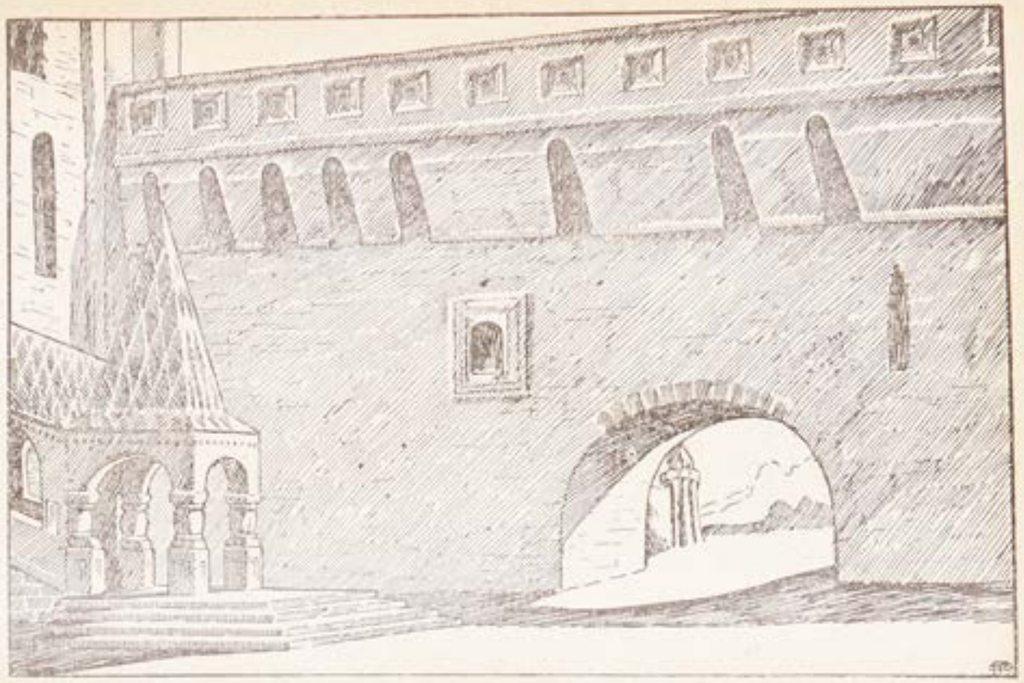
GUIDA ATTRAVERSO IL POEMA E LA MUSICA

Con l'autorizzazione della Casa Musicale Sonzogno Concessionaria per l'Italia

MILANO
Casa Editrice R. CADDEO e C.

20

20.
Adelmo Damerini, *Boris Godunoff di M. Mussorgsky. Guida attraverso il poema e la musica*,
Milano, Casa Editrice R. Caddeo e C.,
[1937]
[Collocazione: BV.B.23]



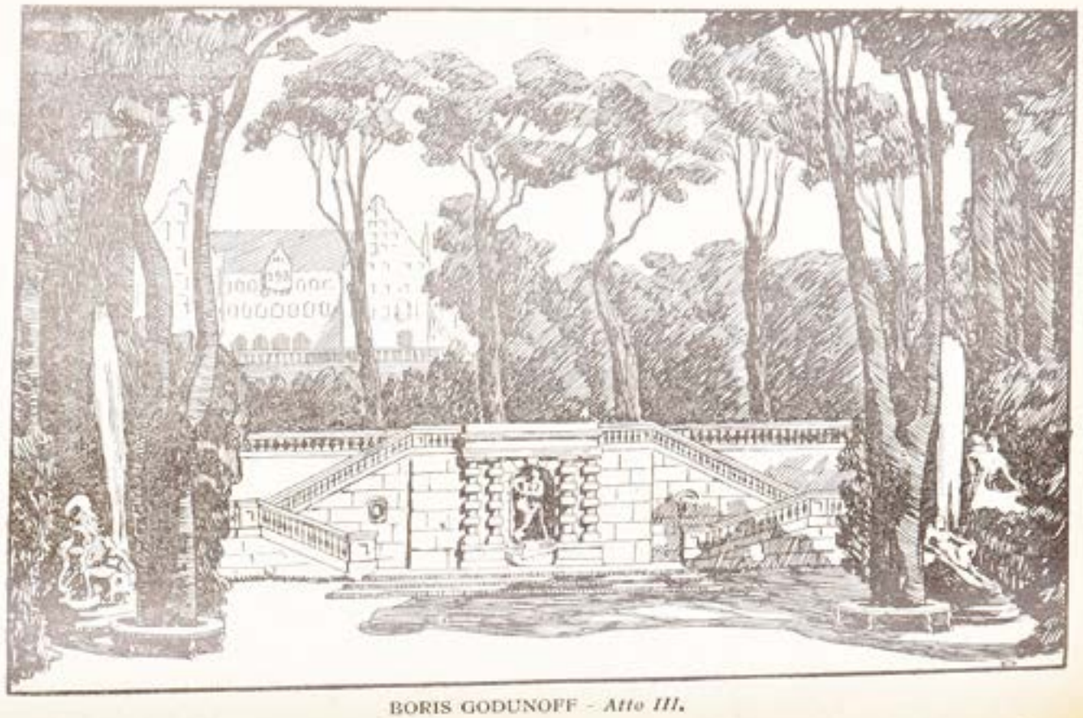
BORIS GODUNOFF - *Prologo* - Quadro I

BORIS GODUNOFF - *Prologo* - Quadro II.

20

BORIS GODUNOFF - *Atto I.* - Quadro II.

20



BORIS GODUNOFF - *Atto III.*

BORIS GODUNOFF - *Atto II.*

20

BORIS GODUNOFF - *Atto IV.* - Quadro I.

BORIS GODUNOFF - *Atto IV.* - Quadro II.

20

Cartoline fotografiche dal Fondo Valsolda della Biblioteca del Conservatorio

Donato alla Biblioteca del Conservatorio di Milano nella primavera 2022 – dai figli Ave e Arrigo – il Fondo Valsolda raccoglie la biblioteca personale di Elio Valsolda (Abbiategrasso, 22 dicembre 1921 – Corsico, 3 febbraio 2009). Si tratta di una collezione di libri di argomento musicale, dischi, libretti d'opera, album di ritagli di giornale relativi a recensioni di concerti e rappresentazioni di opere, album con cartoline fotografiche di cantanti e direttori d'orchestra (molte delle quali con dedica e autografo degli interpreti). Una selezione di fotografie è esposta, per la prima volta, nella mostra *Verso l'Ur-Boris. Il cammino italiano dello zar Boris*.

Appassionato di musica, Elio Valsolda frequentò assiduamente il Teatro alla Scala e il Teatro Lirico di Milano, dagli anni '40 agli anni '70 del Novecento, arrivando a conoscere personalmente molti degli interpreti che cantavano nelle opere a teatro, così come diversi direttori d'orchestra.

Anche negli anni della Seconda Guerra Mondiale non smise mai la corrispondenza con i cantanti, a cui chiedeva notizie sui teatri e fotografie, «per scordare gli orrori della guerra» racconterà ai figli. Nel dopoguerra entrò a far parte del Coro della Scala come baritono e continuò la frequentazione dei cantanti anche presso Casa Verdi.

La passione per la musica, unitamente ad un innato talento nella pittura, lo portarono a realizzare dipinti in cui raffigurava personaggi e scenografie delle opere che vedeva a teatro.

La sezione dedicata alle cartoline fotografiche (raccolte in 13 album) si rivela particolarmente significativa per la storia del costume e delle rappresentazioni teatrali, poiché raccoglie le immagini di tutti i più grandi interpreti sulla scena milanese negli anni centrali del Novecento, nei panni dei diversi personaggi delle opere rappresentate al Teatro alla Scala.

Si ringrazia il Teatro alla Scala per la riproduzione degli album fotografici
Amisano©Teatro alla Scala

21. Fëdor Ivanovič Šaljapin

22. Duilio Baronti

23. Ebe Stignani

24. Eugenio Sdanovski

25. Sigismondo Zaleski

26. Antonio Righetti

27. Jolanda Magnoni

28. Renzo Pigni

29. Tancredi Pasero

30. Giuseppe Nessi

31. Giuseppe Nessi e Raffaele Arié

32. Nicolai Ghiaurov

33. Nicolai Ghiaurov

21

TEATRO ALLA SCALA
1904-05
DUILIO BARONTI
(Pimen) in "Boris Godunoff"
22.11.1942

22

TEATRO ALLA SCALA
1904-05
(Marina Mniszek) in "Boris Godunoff"

23

TEATRO ALLA SCALA
1904-05
EUGENIO BOANOVSKI
(Varlaam) in "Boris Godunoff"

24

TEATRO ALLA SCALA

25

TEATRO DELLA SCALA - A. XIX
ANTONIO RIGHETTI
(Pimen) in "Boris Godunoff"
FOT. M. GAMUZZI DELLO STAB. FOT. CRIMELLA - MILANO

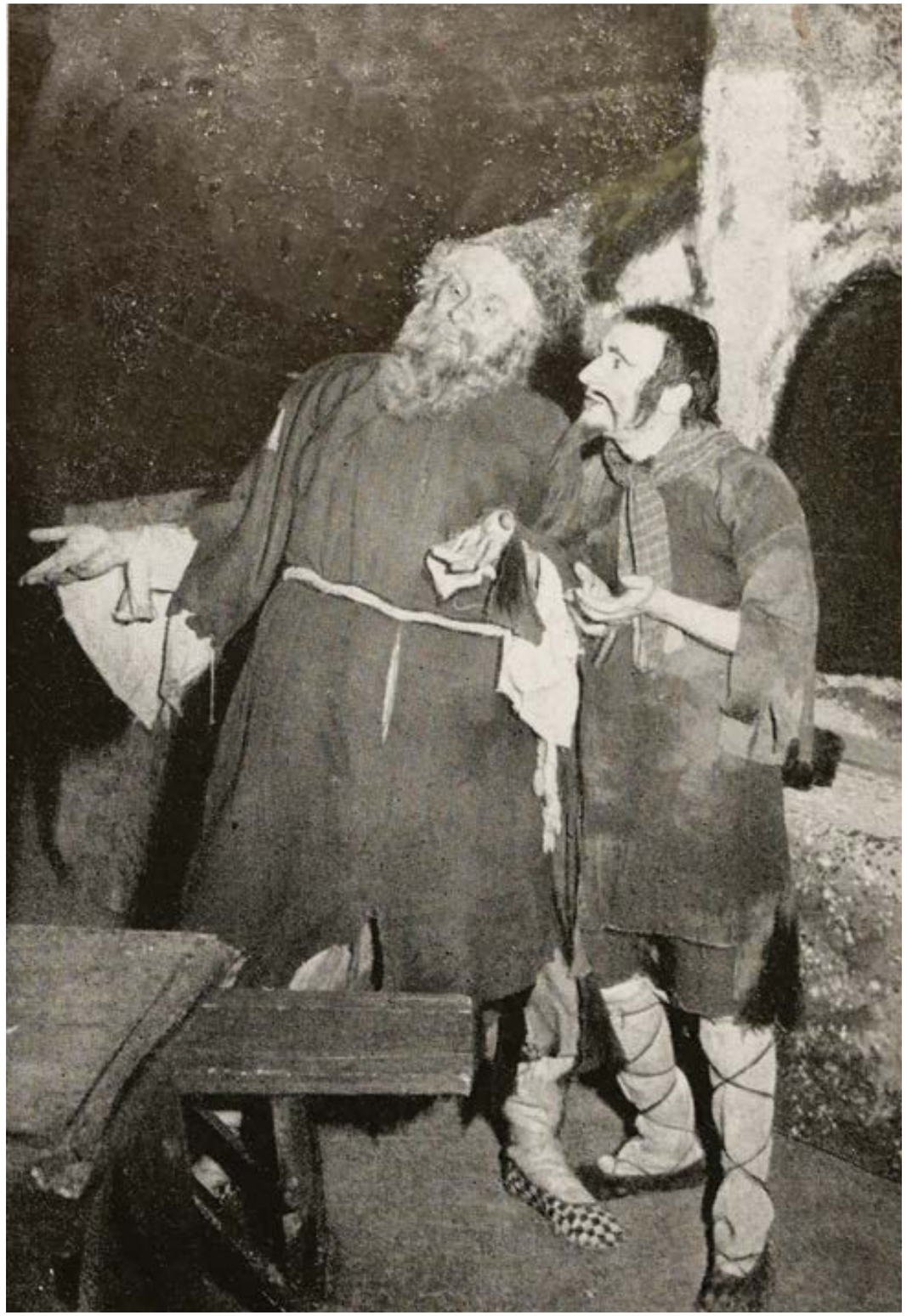
26

27

28

29

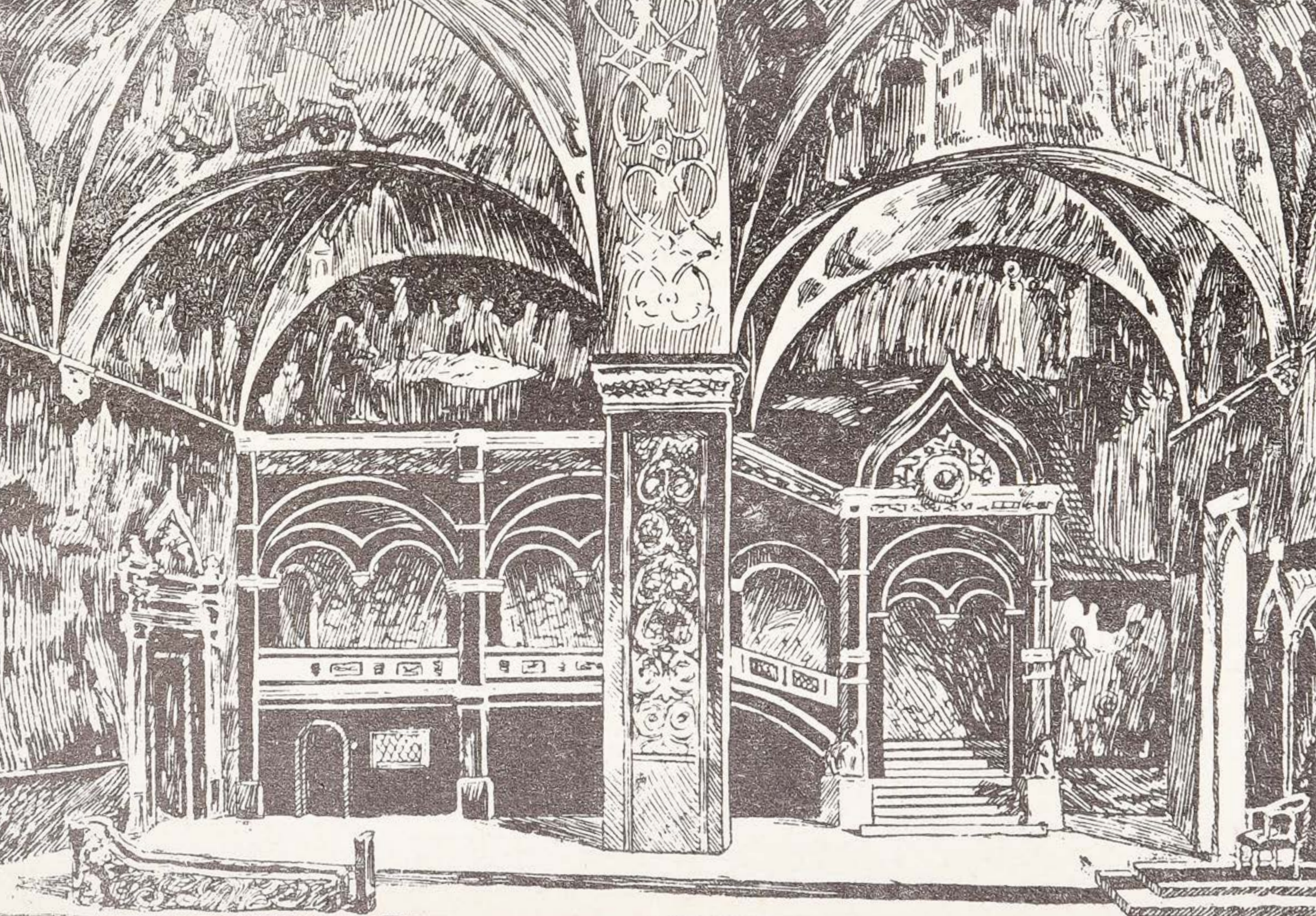
30



31

TEATRO ALLA SCALA
NICOLAI GHIAUROV
in "BORIS GODUNOV"

32

TEATRO ALLA SCALA
NICOLAI GHIAUROV
in "BORIS GODUNOV"

33