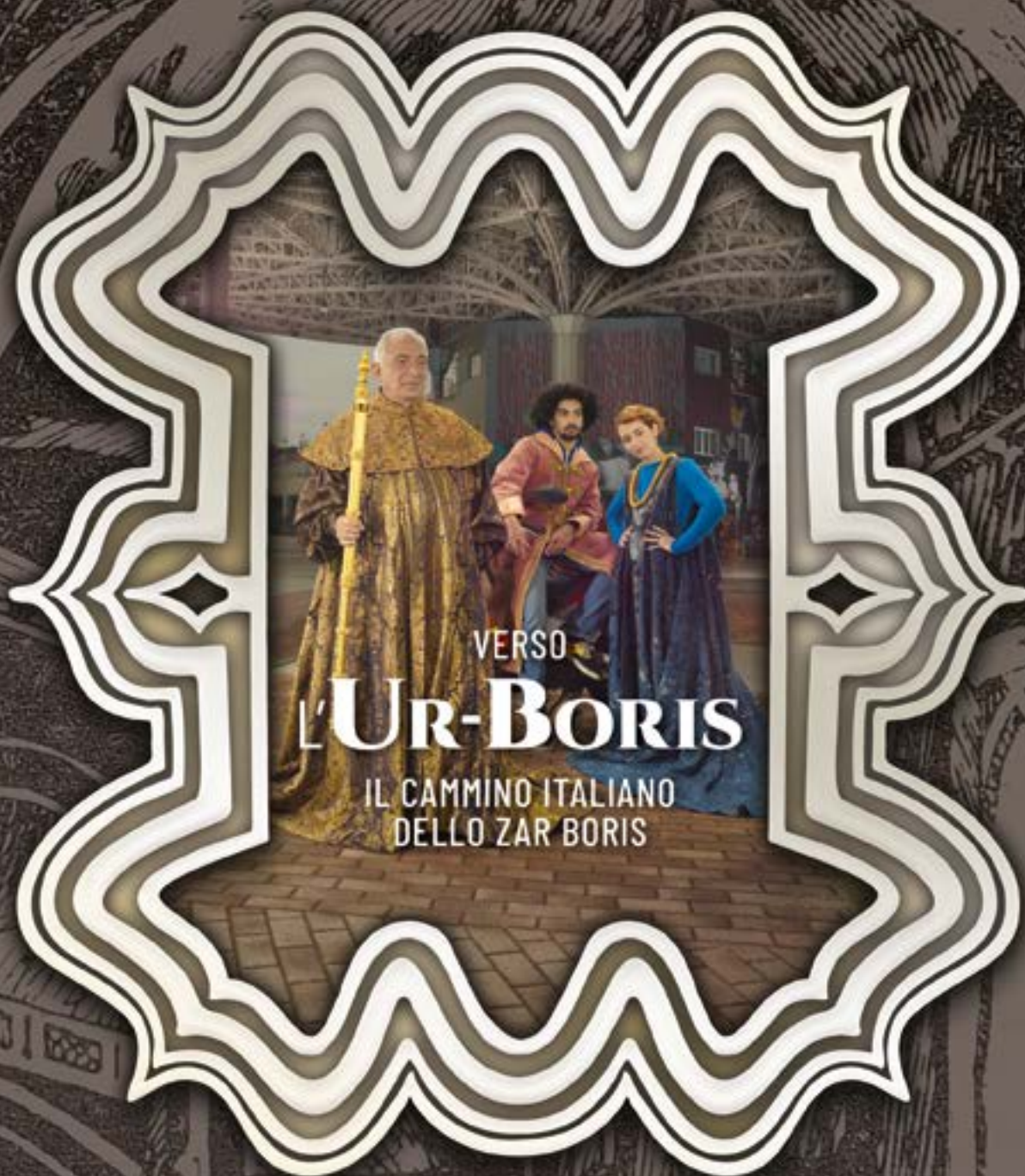




Conservatorio
di Milano



VERSO
L'UR-BORIS

IL CAMMINO ITALIANO
DELLO ZAR BORIS

1 > 7 DICEMBRE

In occasione di
PRIMA DIFFUSA 2022



Conservatorio
di Milano

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 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’Alhaim, 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.

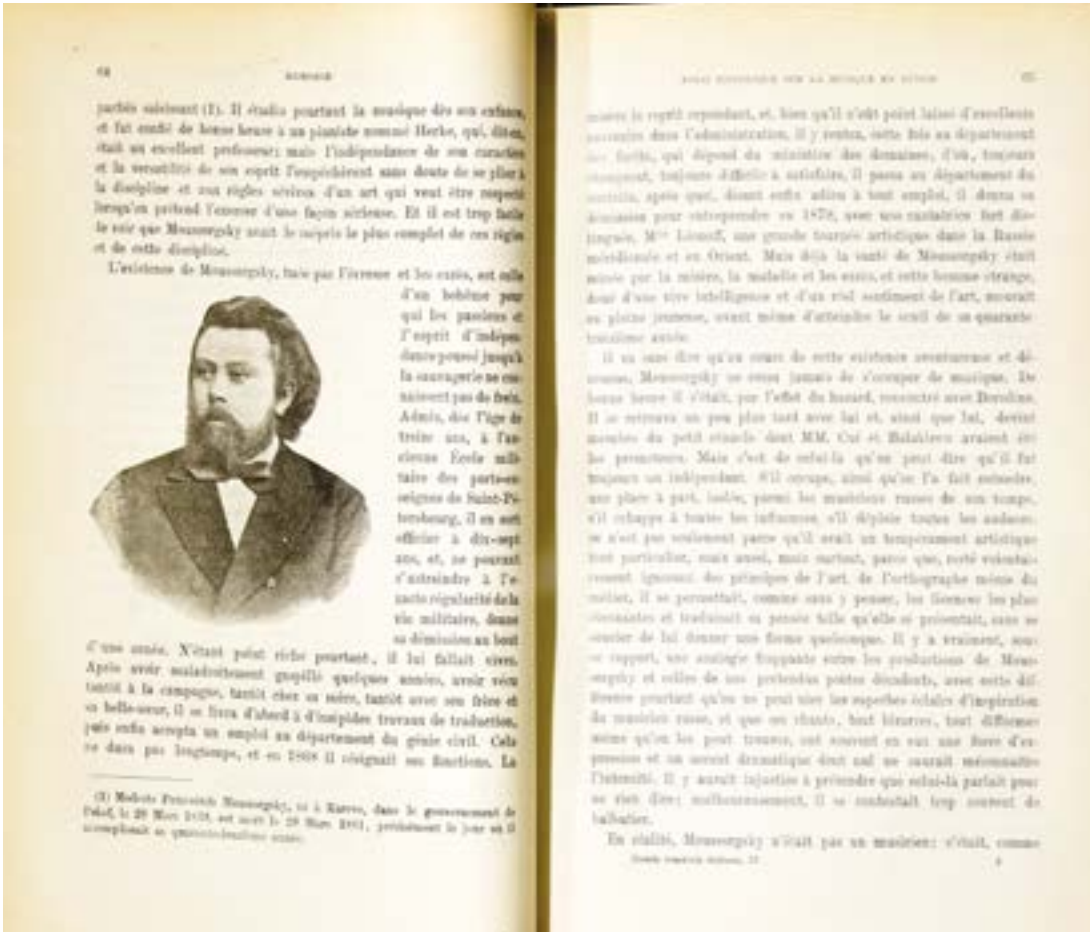
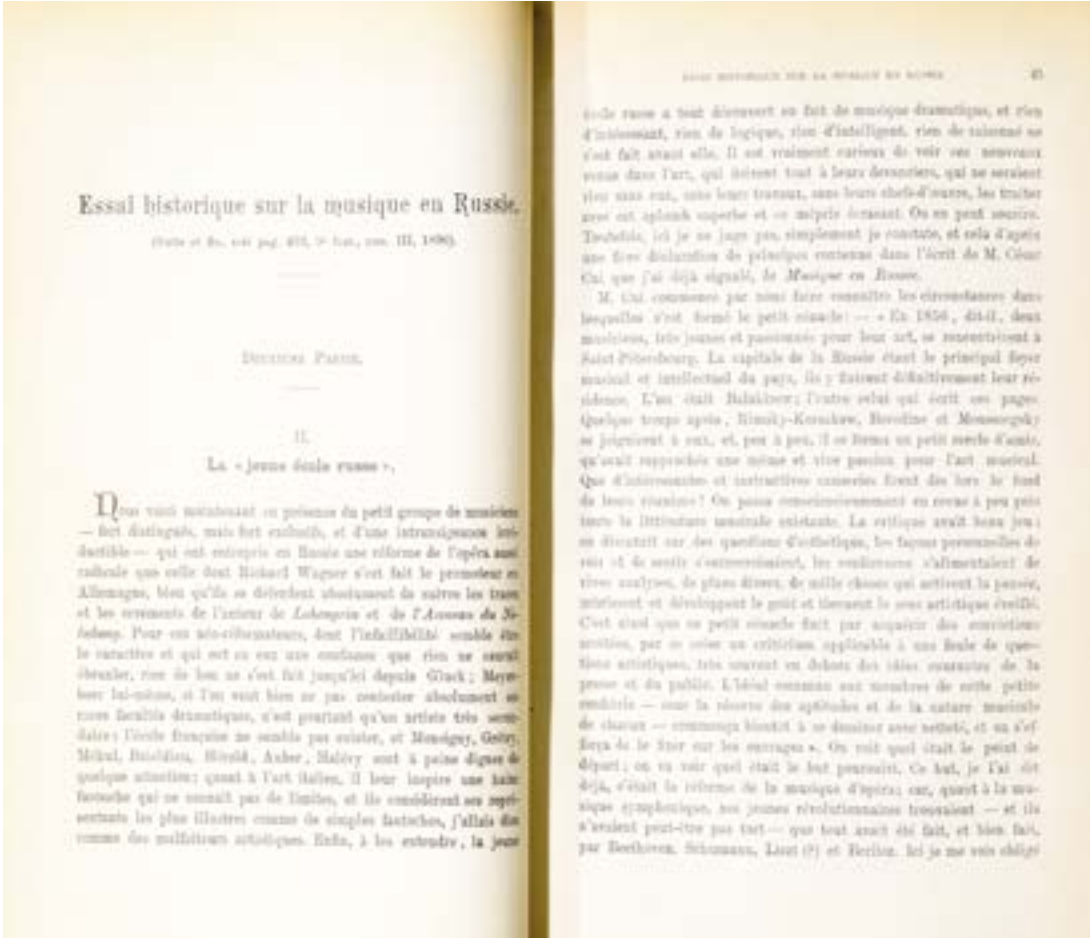
Scrisse musica per pianoforte, canzoni, cori, pezzi orchestrali e due opere:

Boris Godounof e *Khovantchina*. Frammenti di *Boris Godounof*, eseguiti dal

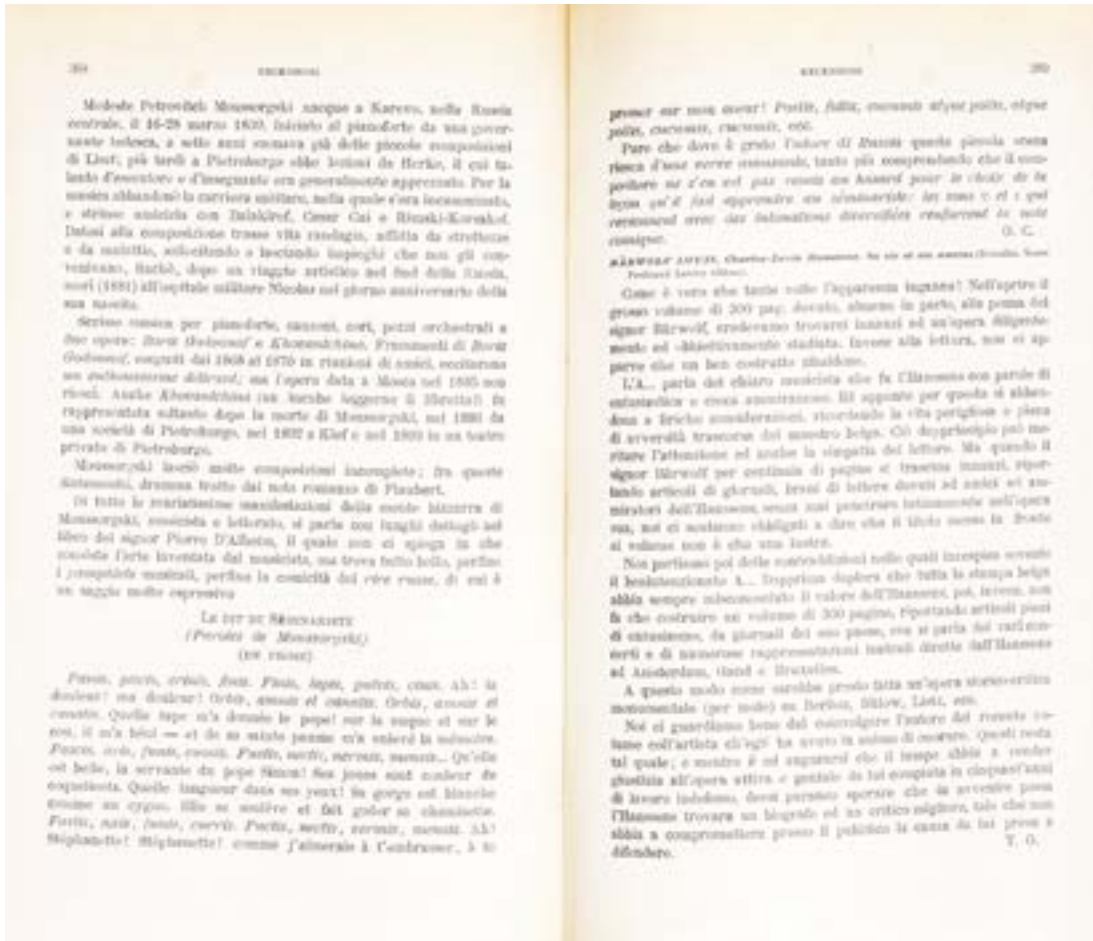
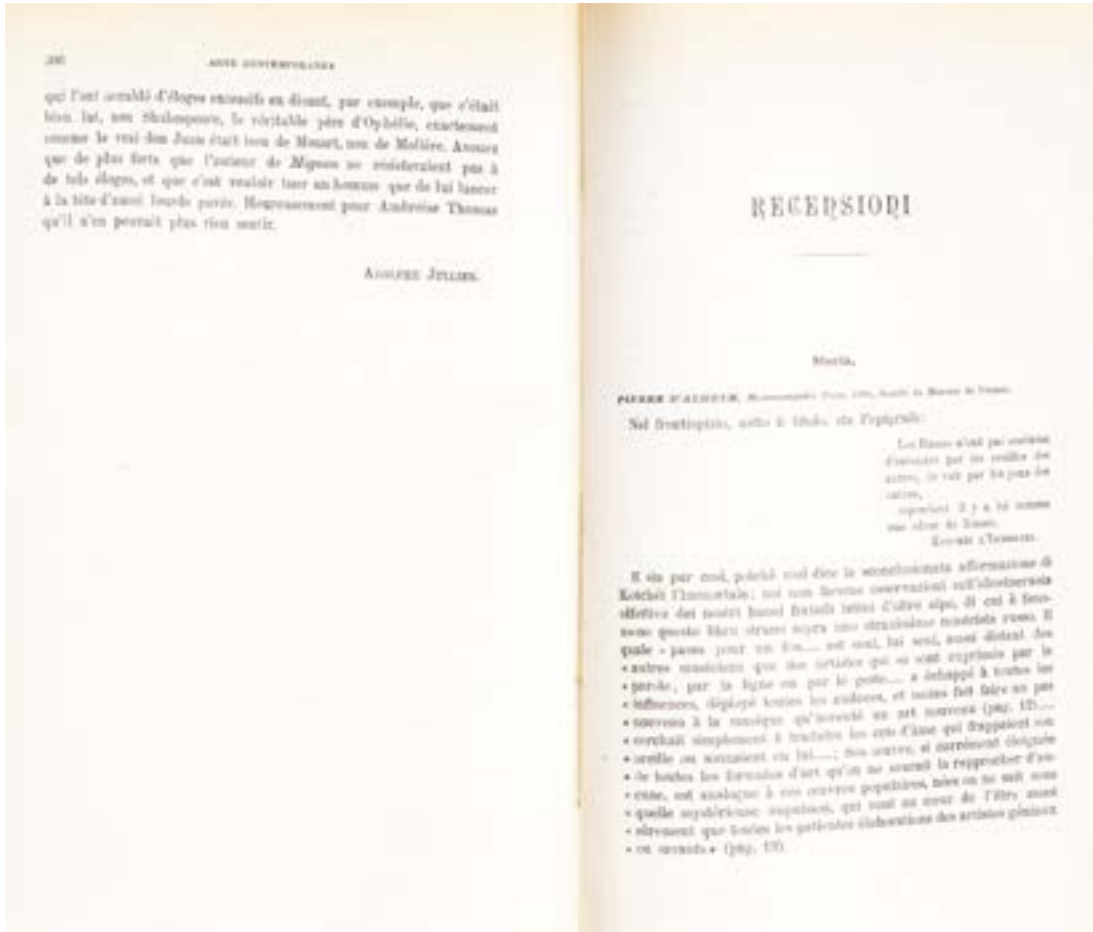
1868 al 1870 in riunioni di amici, eccitarono *un enthousiasme délirant*. [...]

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, Dargomizhsky, 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 «Muzikal’noye



1. ARTHUR PUGIN, *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]



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.

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



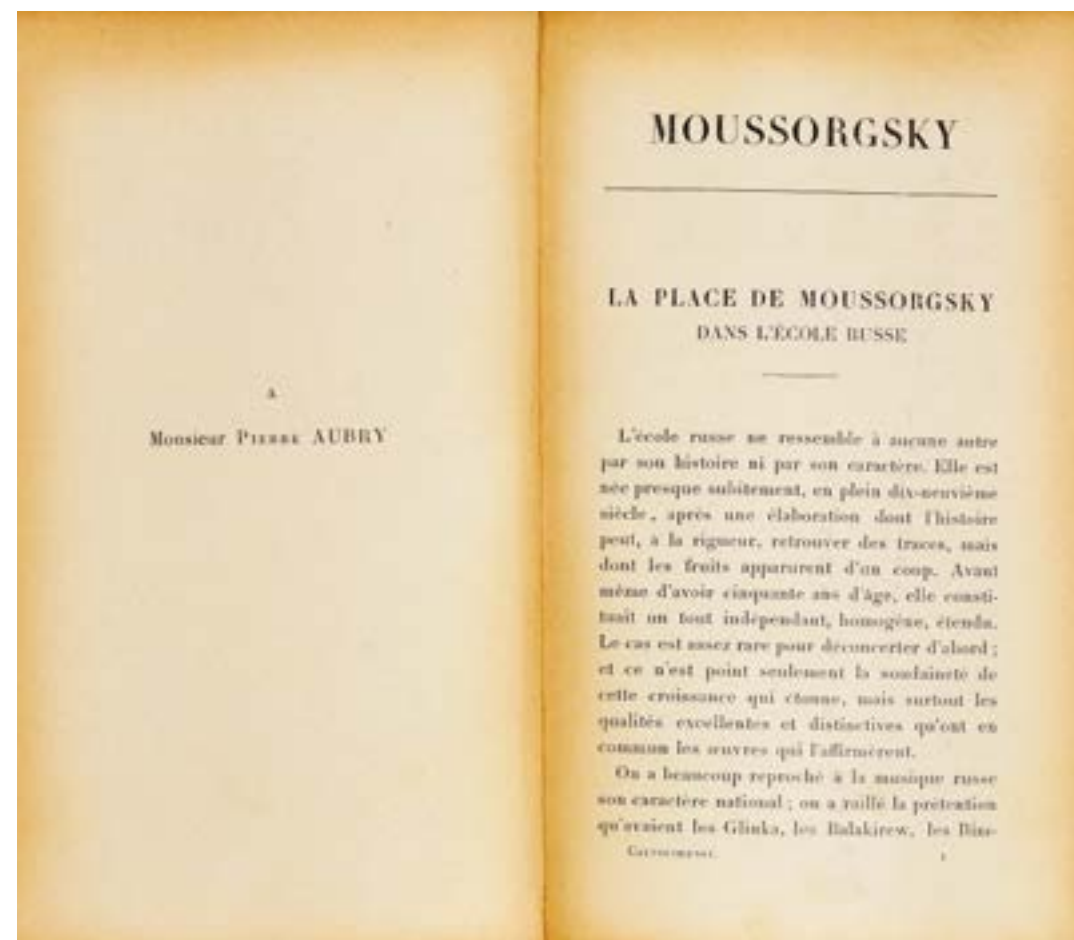
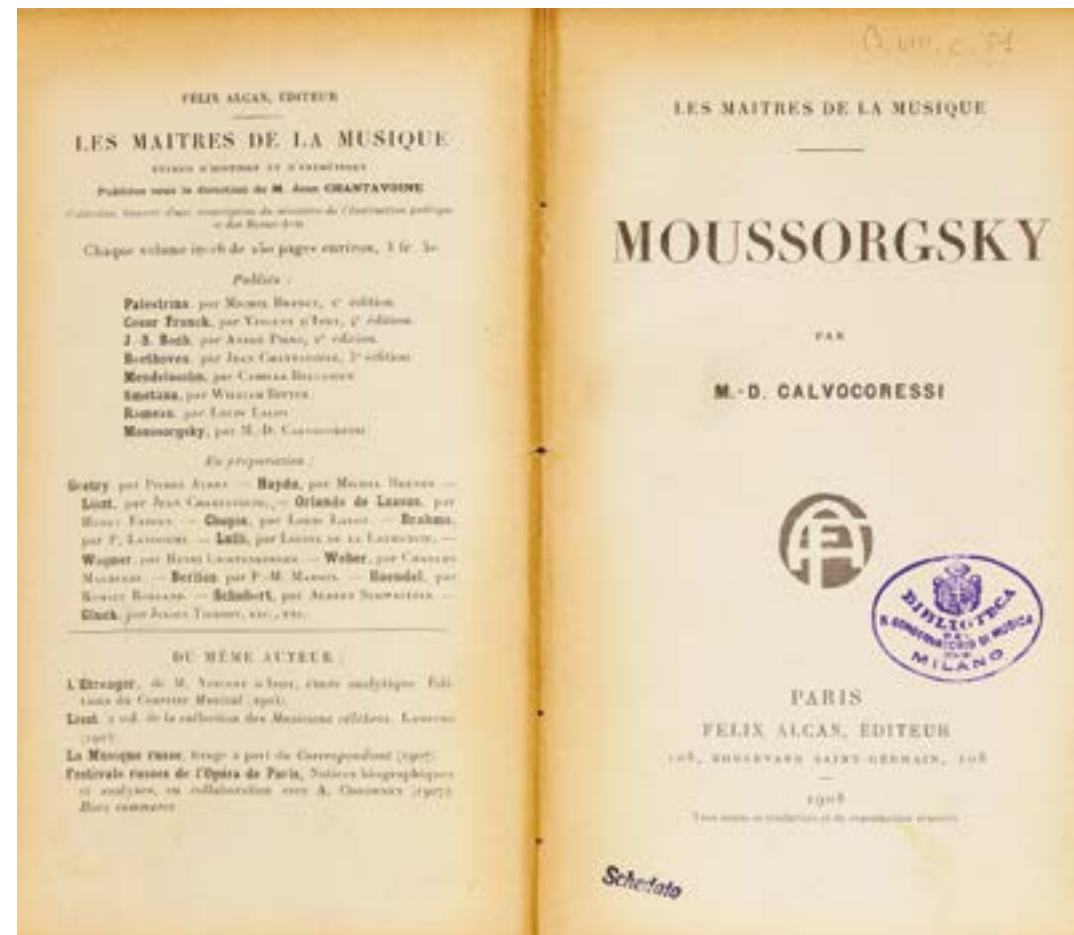
4

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 favori et obligé*, l'editore propone una miscellanea di composizioni scritte da cinque compositori russi, tre dei quali facevano parte del «Gruppo dei Cinque».

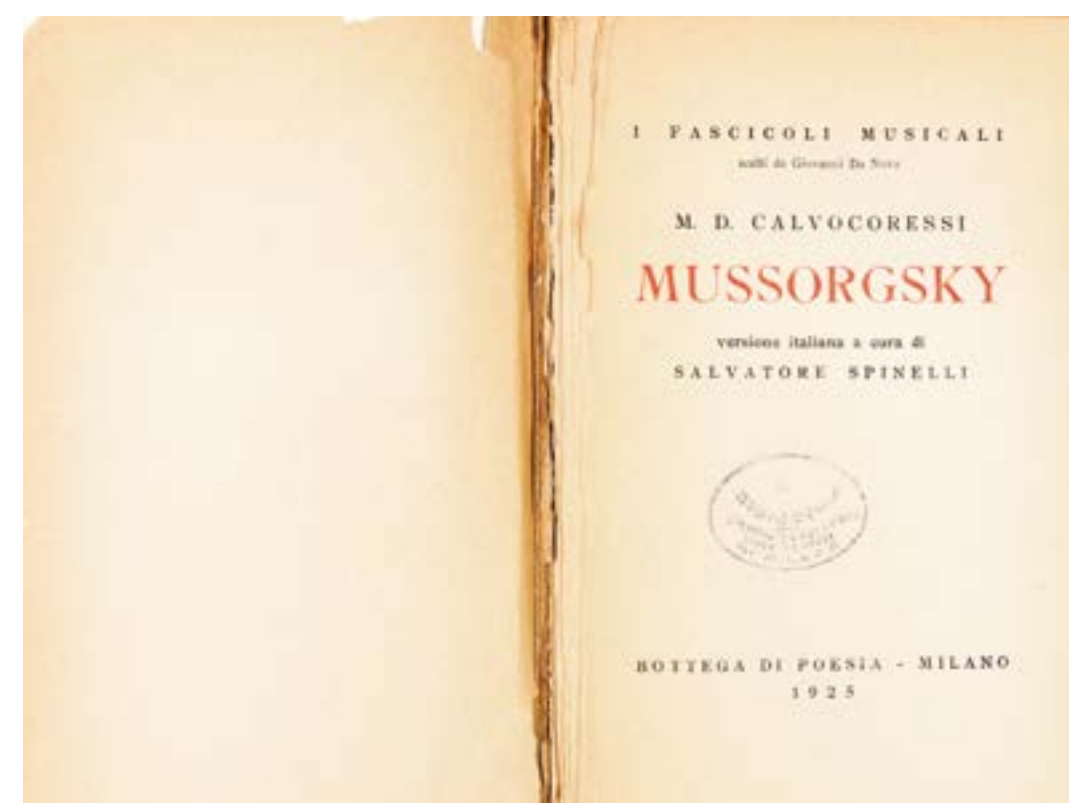
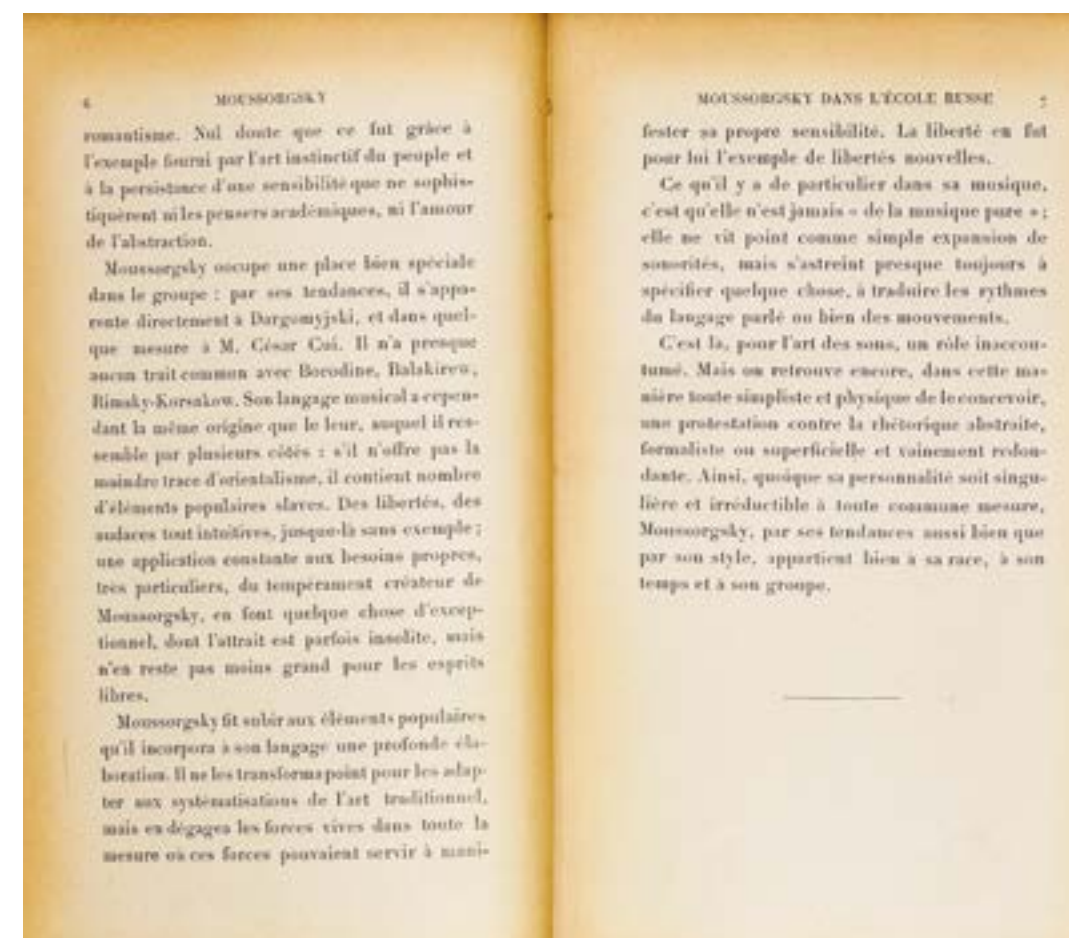
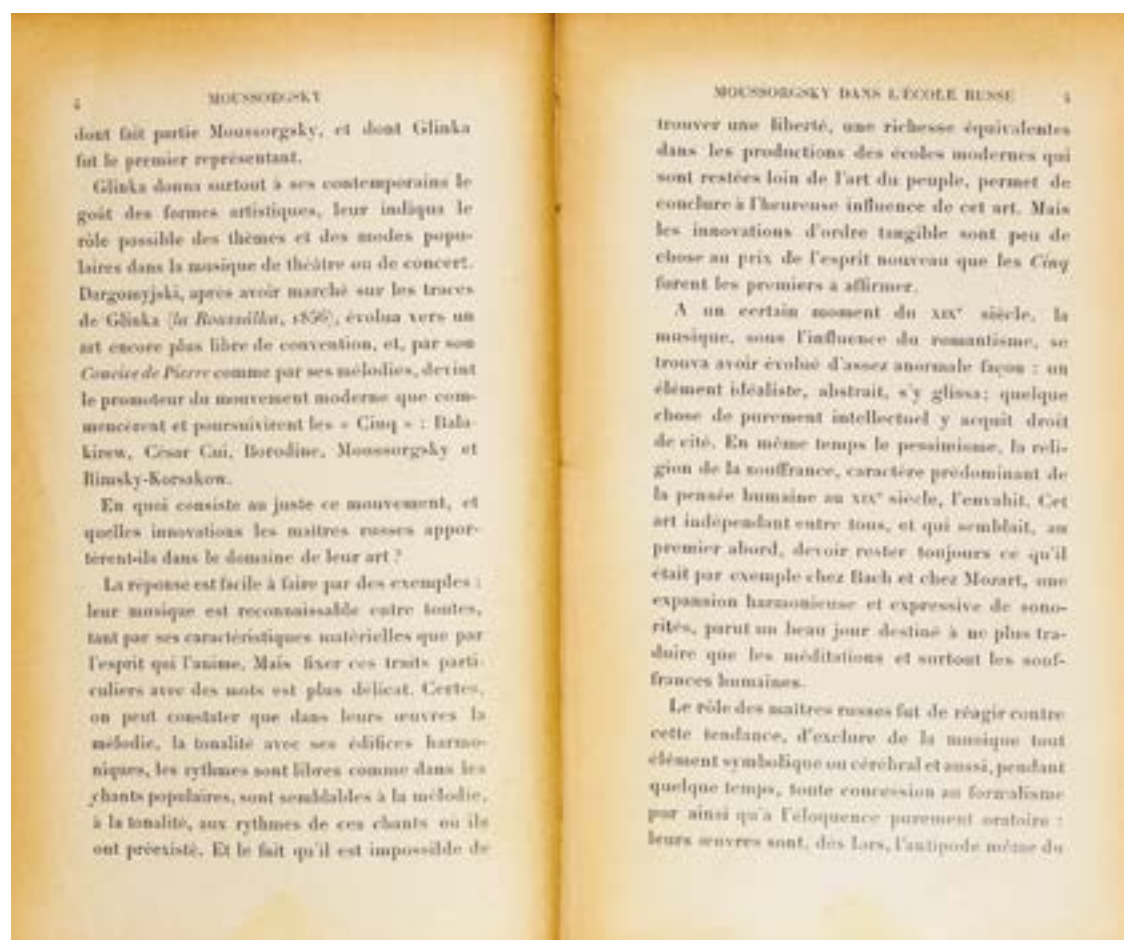
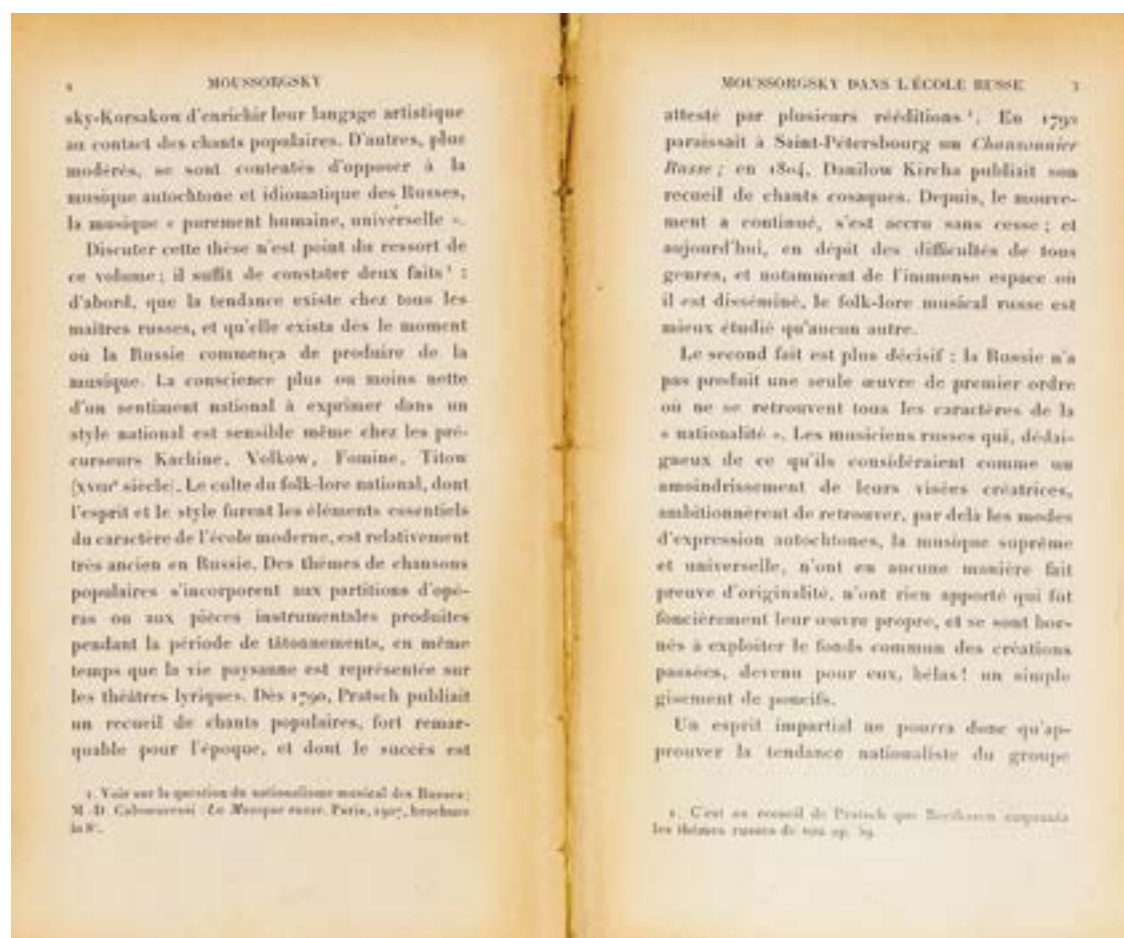
La casa editrice Bessel fin dagli anni '80 dell'Ottocento iniziò la pubblicazione integrale delle opere di Musorgskij (avvalendosi di Rimskij-Korsakov prima e Karatygin dopo in qualità di revisori); all'inizio del Novecento – a conferma dell'intensità degli scambi culturali musicali fra Russia e Francia 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 iniziarono 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.

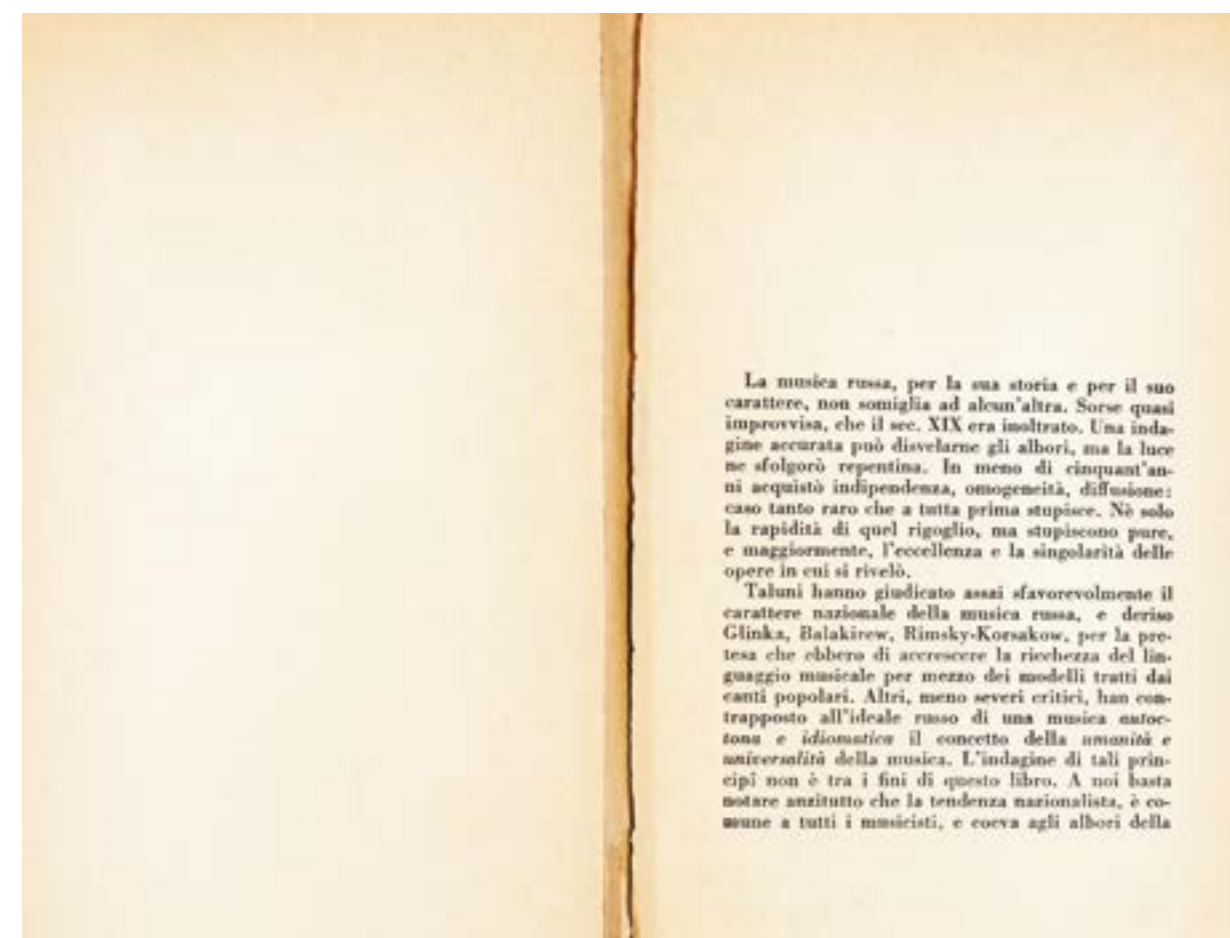
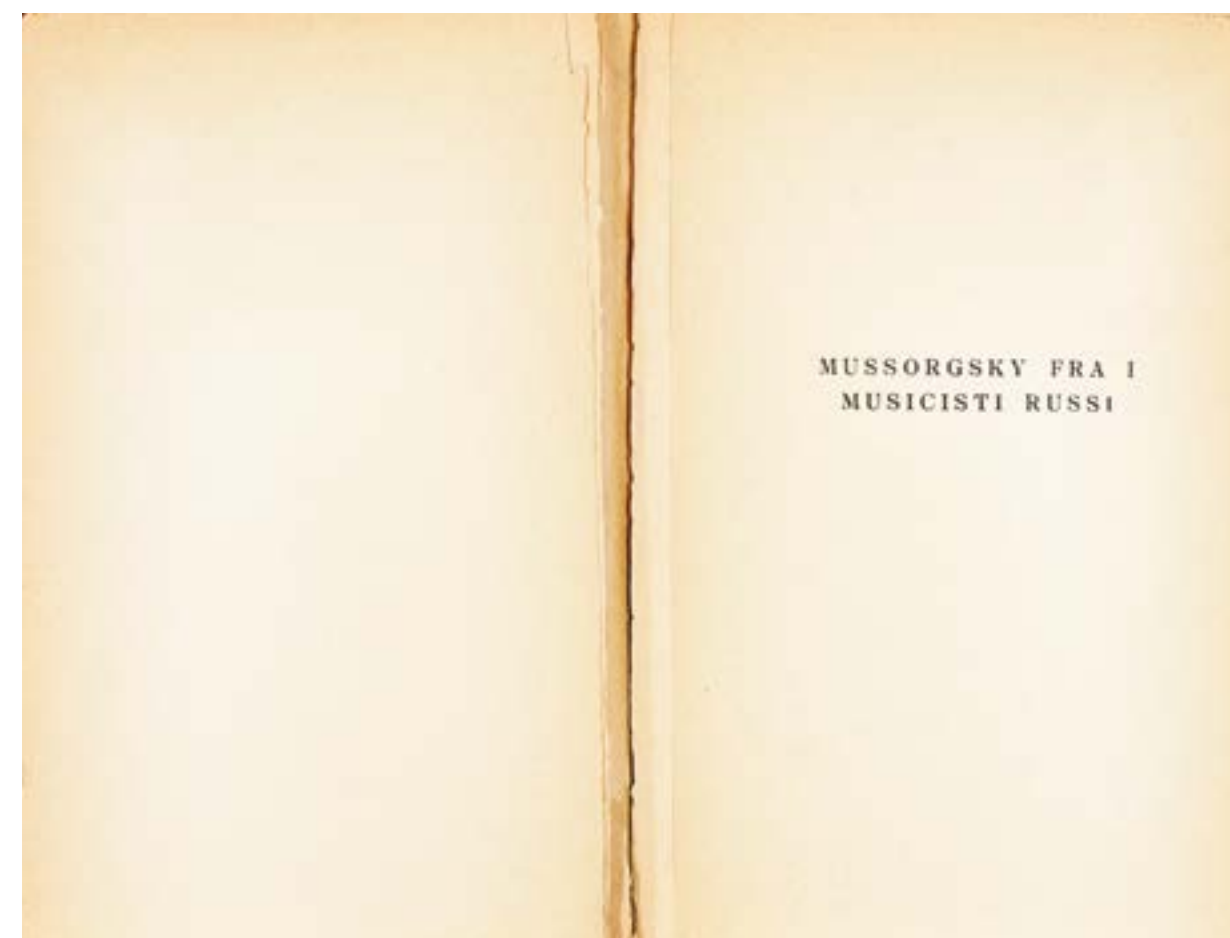
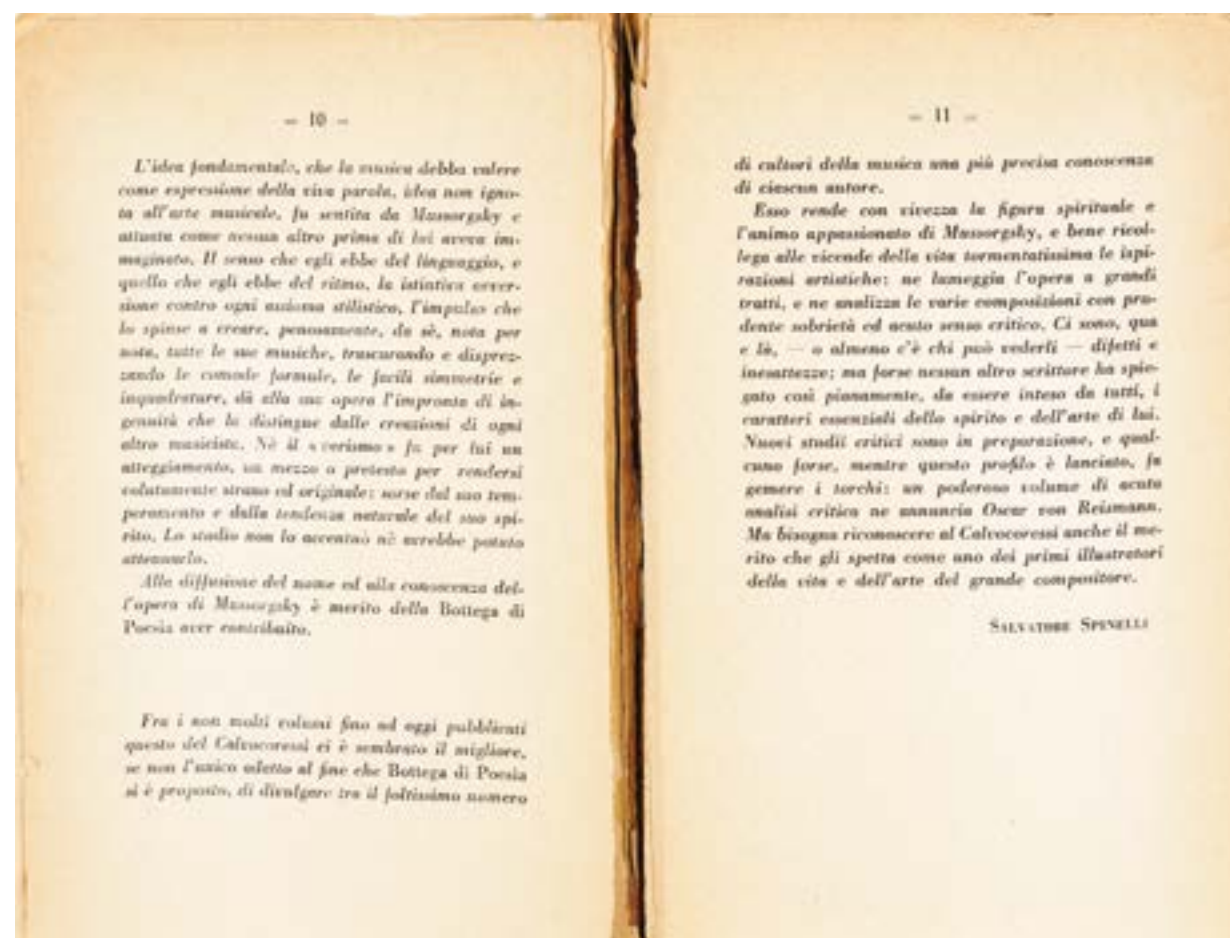
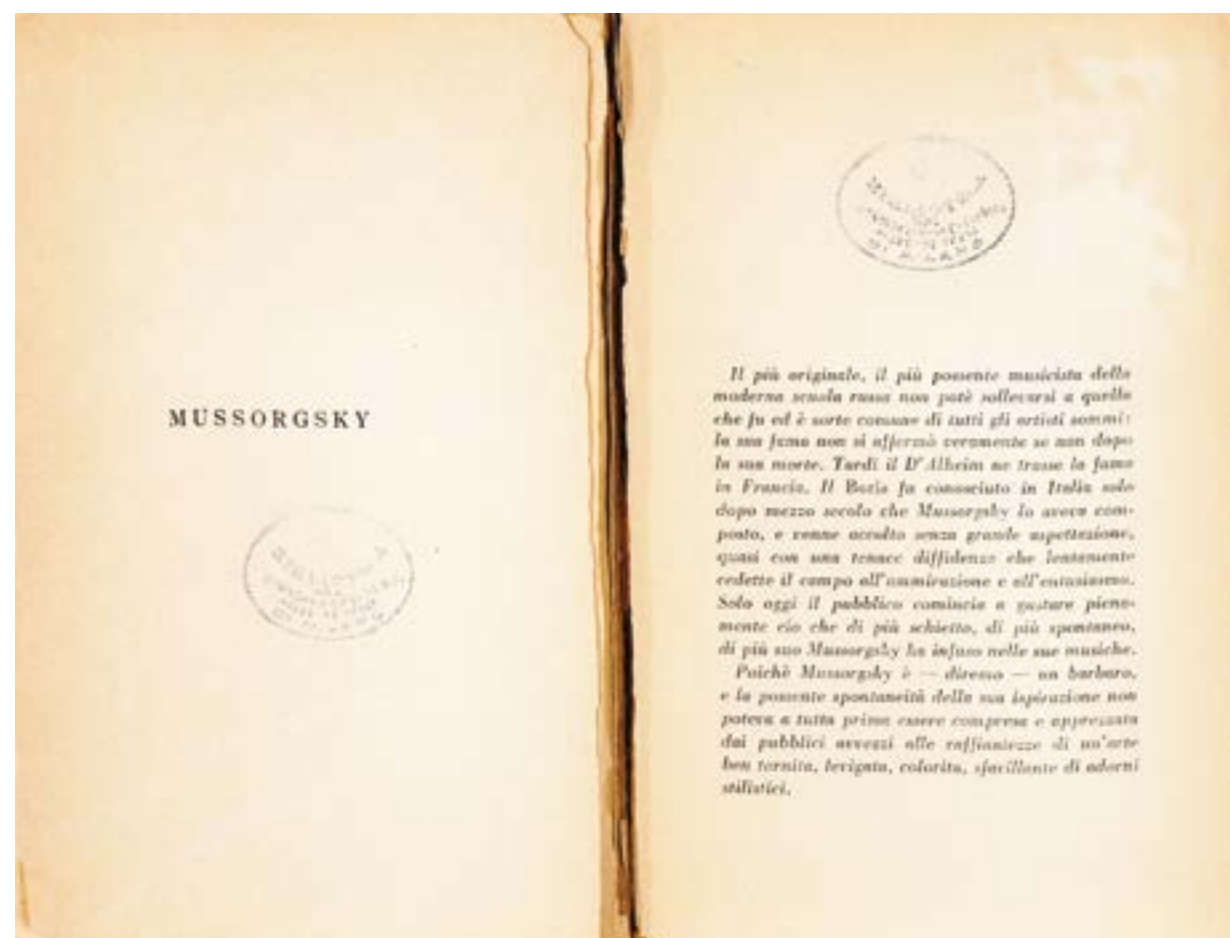
4.
ANATOLIJ KOSTANTINovič LJADOV,
CÉSAR CUI, ALEKSANDR PORFIR'evič
BORODIN, NIKOLAJ ANDREEVič
RIMSKIJ-KORSAKOV, *Paraphrases,
24 variations et 14 petites pièces pour
piano sur le thème favori et obligé*,
St. Petersburg, A. Büttner, [1878]
[Collocazione: I.A.440.38]

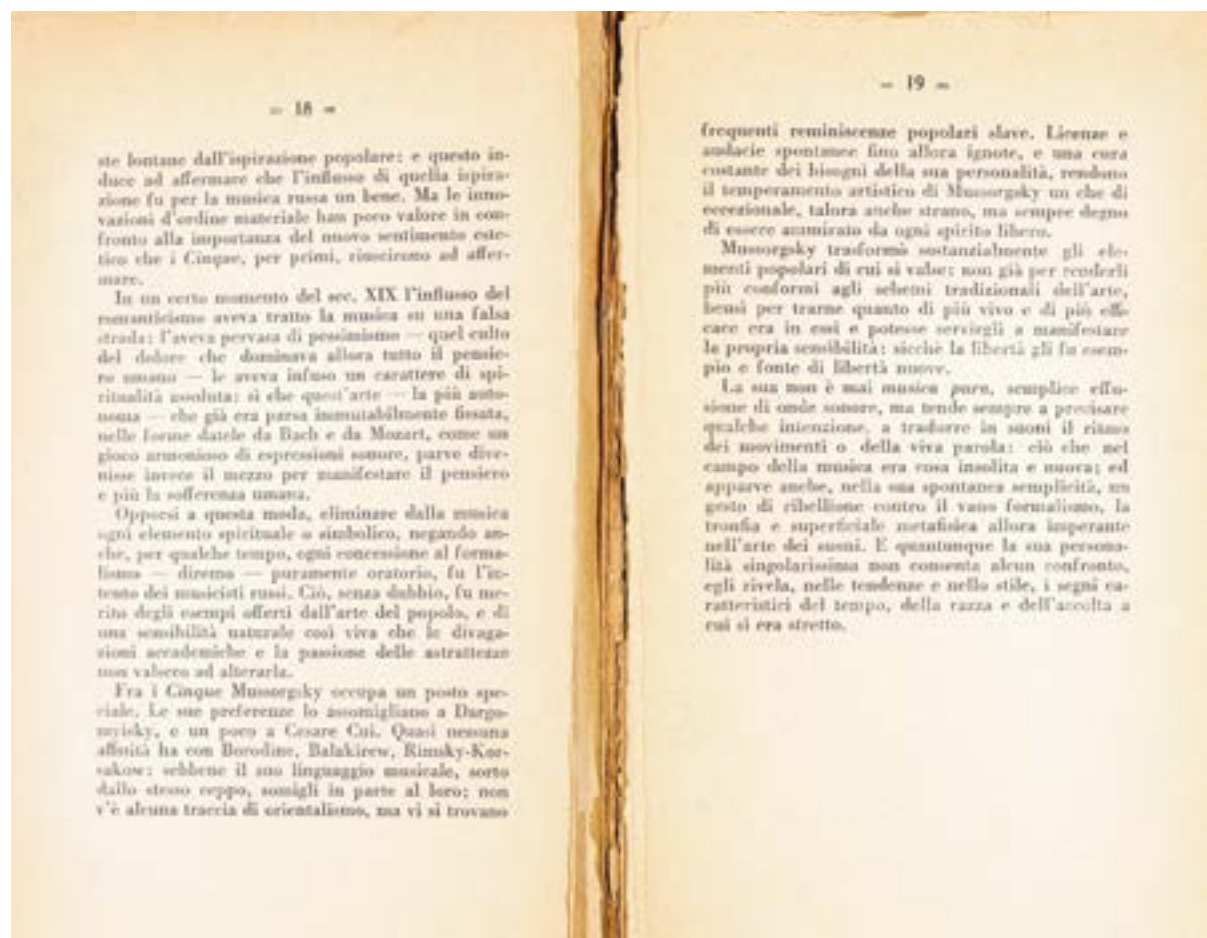
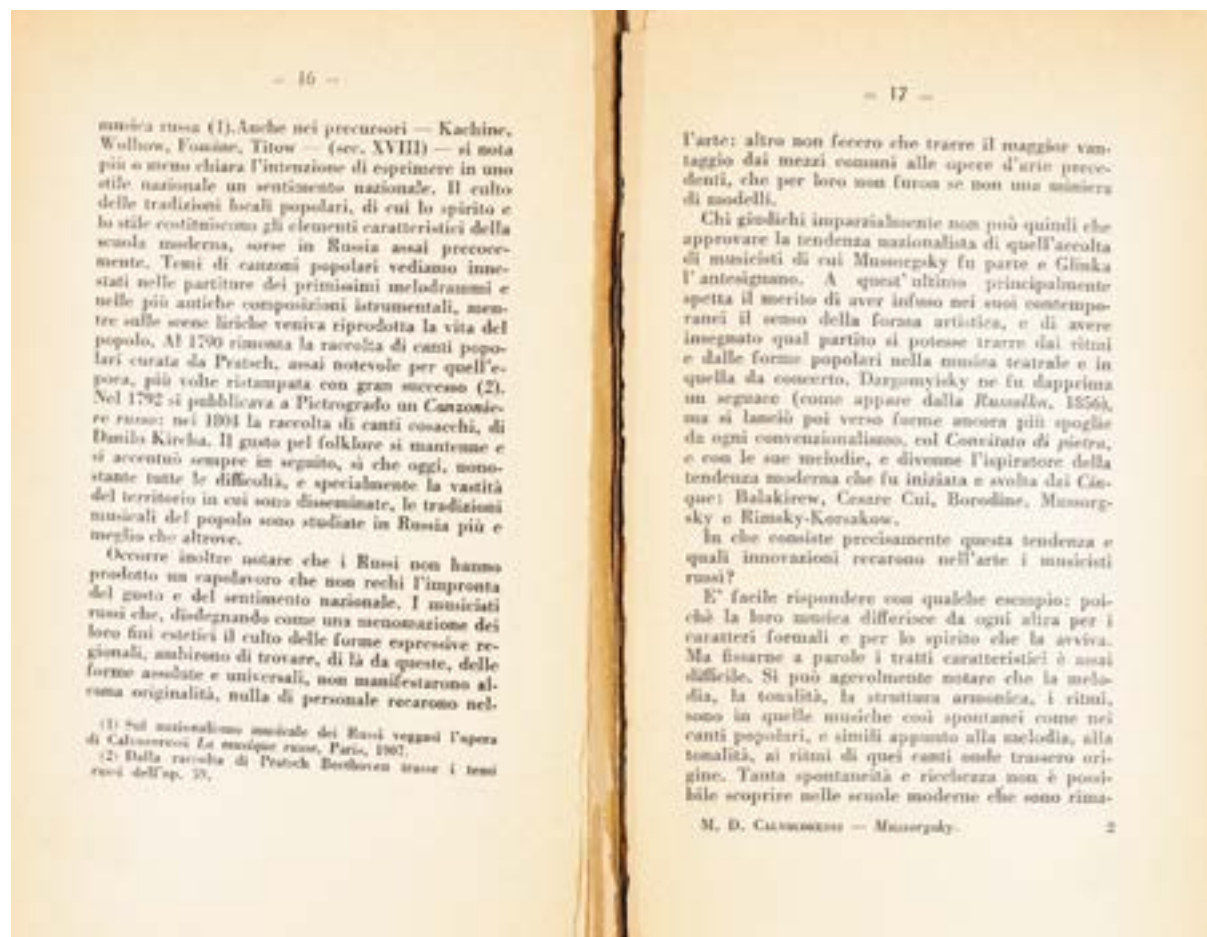


5.
MICHAEL DIMITRI CALVOCORESSI,
Moussorgsky, Paris,
Félix Alcan Éditeur, 1908
[Collocazione: BVIII.C.51]



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





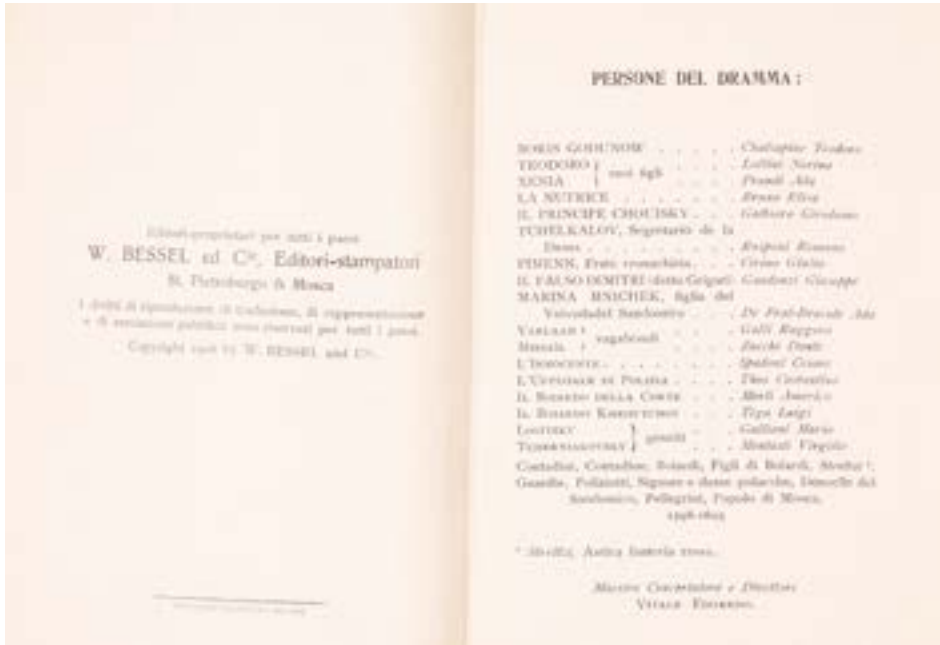
La monografia di Calvocoressi rimase a lungo il punto di riferimento imprescindibile per gli studi su Musorgskij, che venne definito «sostanzialmente un musicista verista»; l'autore delineò la biografia del compositore e a questa accompagnò un'analisi critica puntuale delle opere, inquadrandole nel contesto 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».

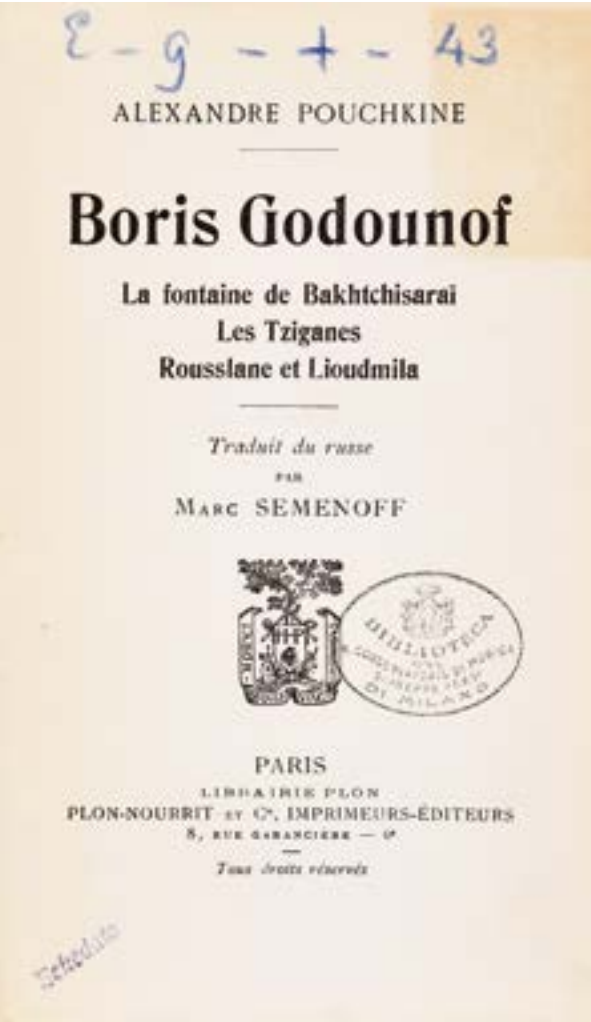
Il Boris alla Scala nel 1909

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.
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]

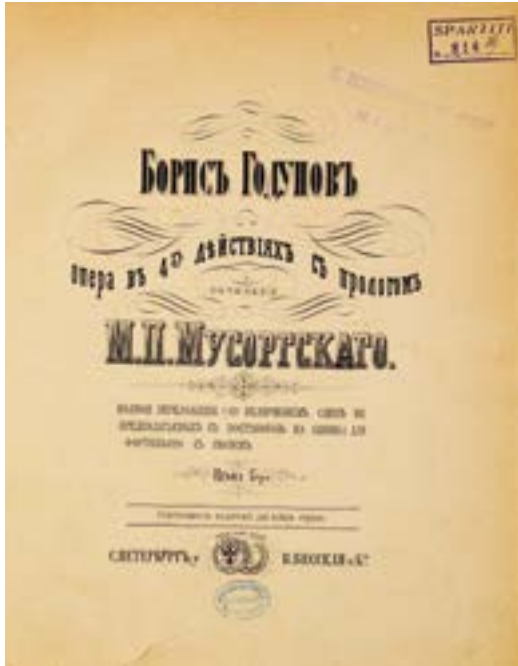
L'*Ur-Boris*, ovvero il *Boris originario*, composto tra il 1868 e il 1869 (sette quadri raggruppati in quattro atti) non venne mai eseguito al tempo del compositore. Nel febbraio 1871 l'opera non venne accettata dal comitato di selezione dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo; a Musorgskij venne contestata 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 Godounof, La fontaine de Bakhtchisarai, Les Tziganes, Rousslane et Lioudmila, Traduit du russe par Marc Seménoff, Paris, Plon-Nourrit et C.ie, 1921 [Collocazione: BV.B.688]

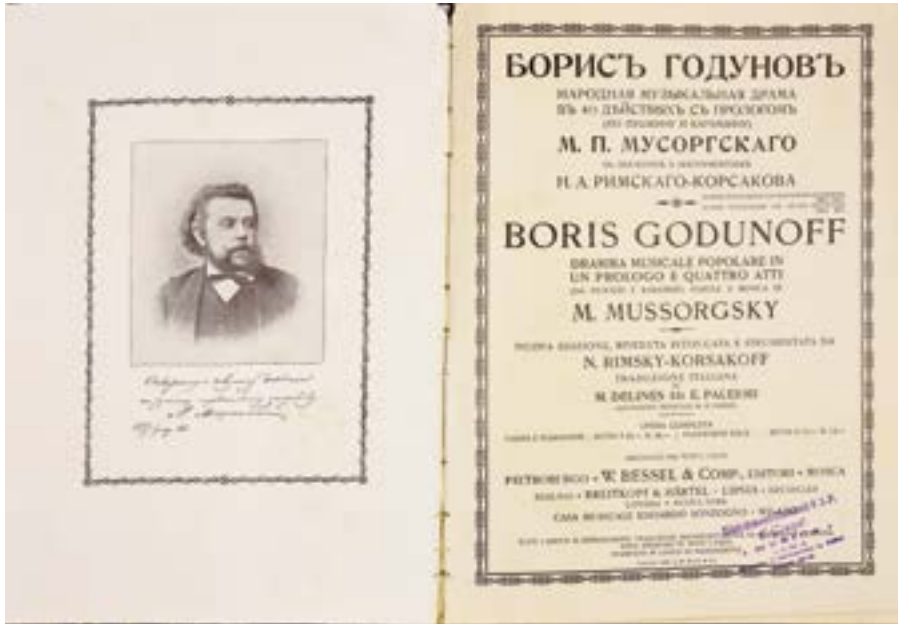
La versione adottata per la prima esecuzione italiana del gennaio 1909 fu quella di Rimskij-Korsakov dell'anno precedente, all'epoca non solo molto apprezzata in tutta Europa, ma determinante a rilanciare il titolo dopo la prematura scomparsa dell'Autore. Tuttavia, basta anche solo una rapida scorsa 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.
MODEST MUSORRSKIJ, *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 MUSORRSKIJ, *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 (adattamento [sic]
musicale di G. Pardo), Pietroburgo,
W. Bessel & Comp., Milano, Sonzogno,
1909
[Collocazione: DONI.RIETTI.428]



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

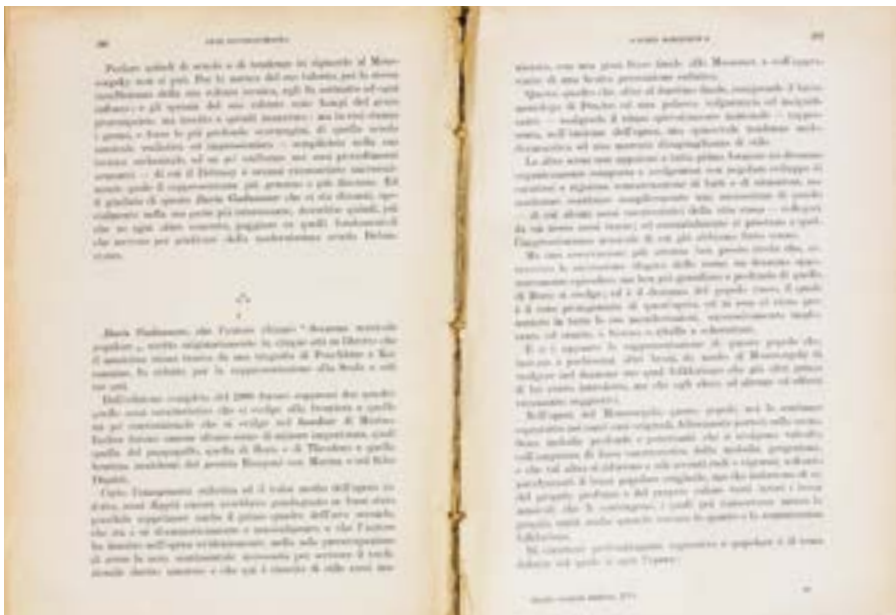
All'indomani dell'esecuzione scaligera apparve sulla «Rivista Musicale Italiana» una lunga recensione, un vero e proprio saggio breve sull'opera, a cura del critico Dino Sincero, con esempi musicali tratti da uno spartito con il testo in francese.

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 critico ravvisò nell'opera due elementi «dominanti e vitali»:

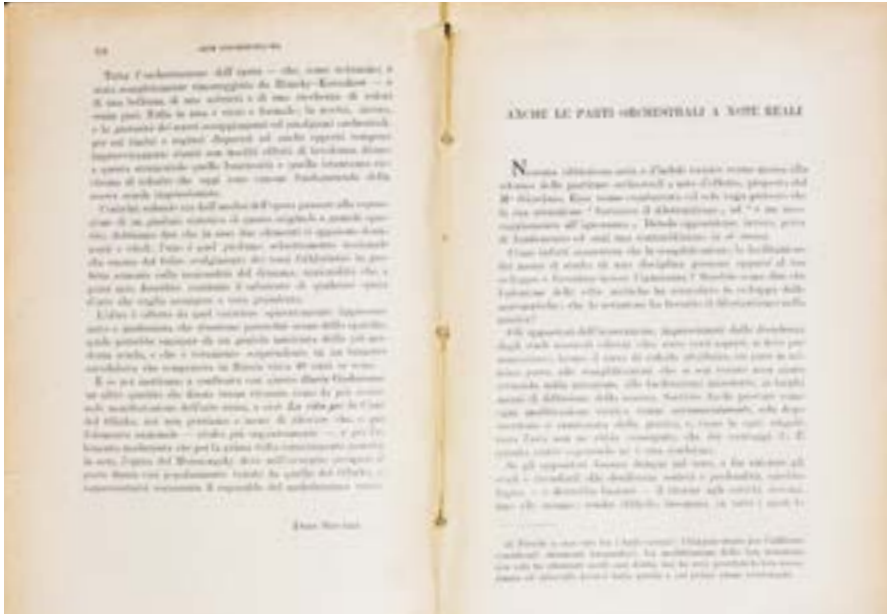
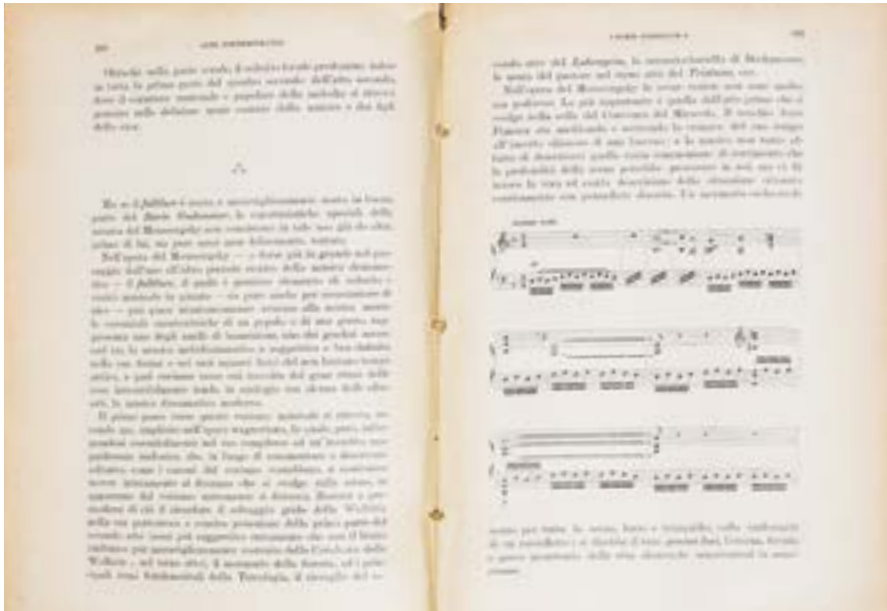
L'uno è quel profumo schiettamente nazionale che emana dal felice svolgimento dei temi folklorici in perfetta armonia colla nazionalità del dramma, nazionalità che, a parer mio, dovrebbe costituire il substrato di qualsiasi opera d'arte che voglia assurgere a vera grandezza. L'altro è offerto da quel 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 Godounov"
al Teatro "alla Scala" di Milano
(14 gennaio 1909), in «Rivista Musicale
Italiana», volume XVI, Anno 1909,
pp.385-394
[Collocazione: PER.163]



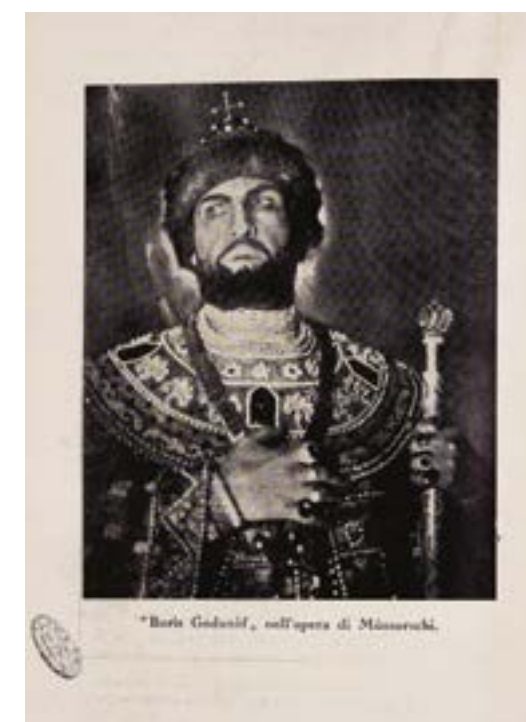
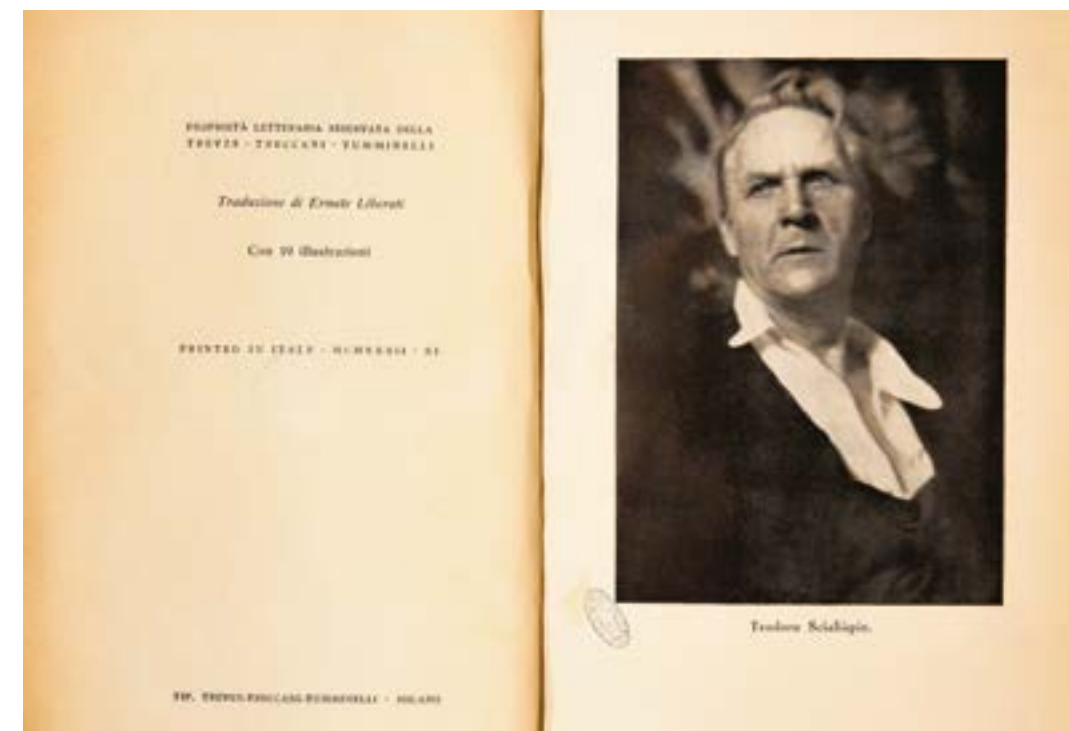
Il critico del giornale «Pro Familia» il 24 gennaio 1909 scrisse: «Il 14 gennaio fu data alla Scala di Milano per la prima volta in Italia l'opera *Boris Godunoff*, che da 35 anni furoreggia all'Opera Imperiale di Pietroburgo. L'autore, Modesto Petrovich Mussorgski, era tra noi quasi uno sconosciuto, benché fosse col Balakireff, suo maestro, col Cui, col Dargomyski, 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 IVANOVIC SCIALIAPIN,
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.

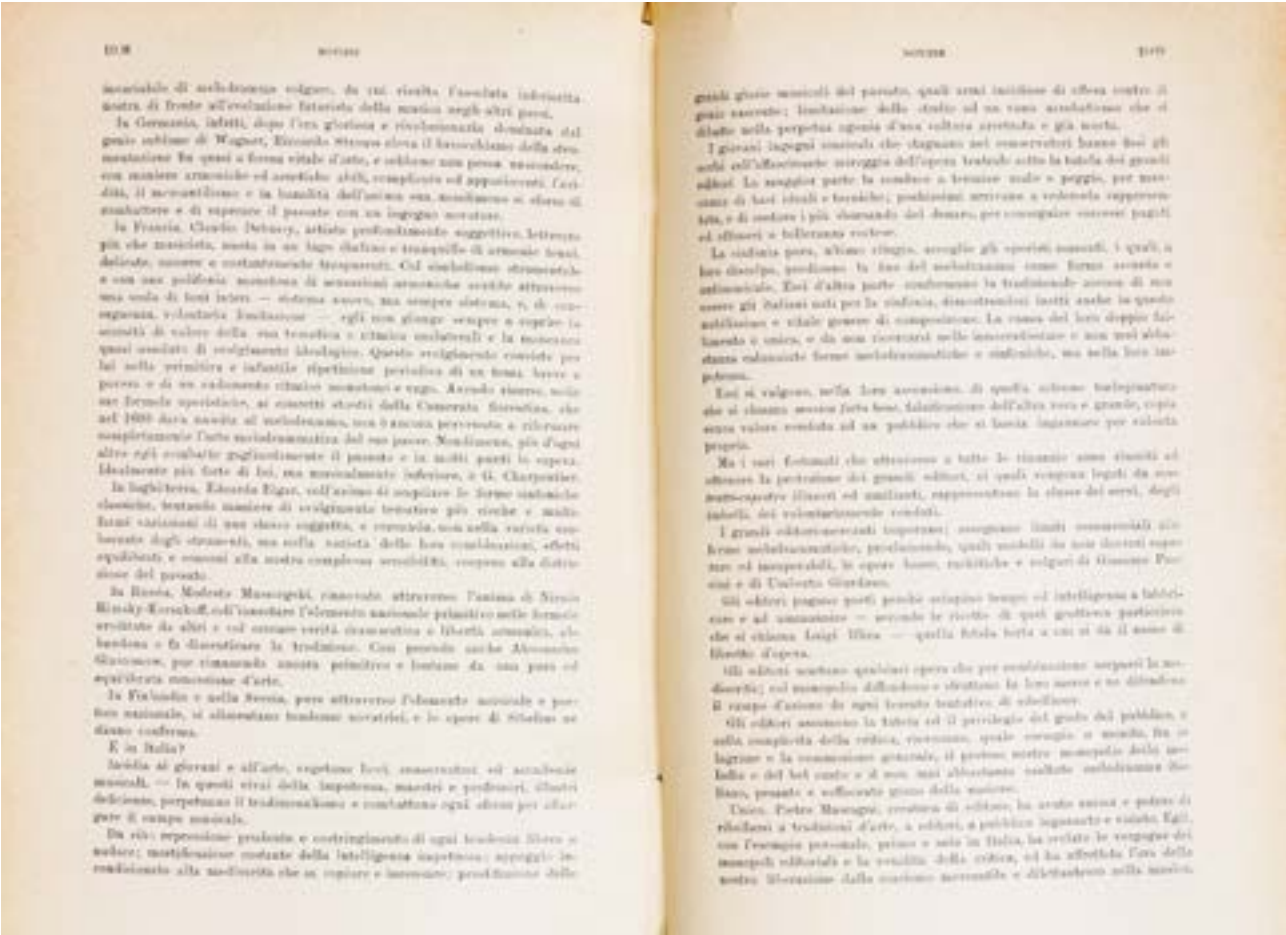
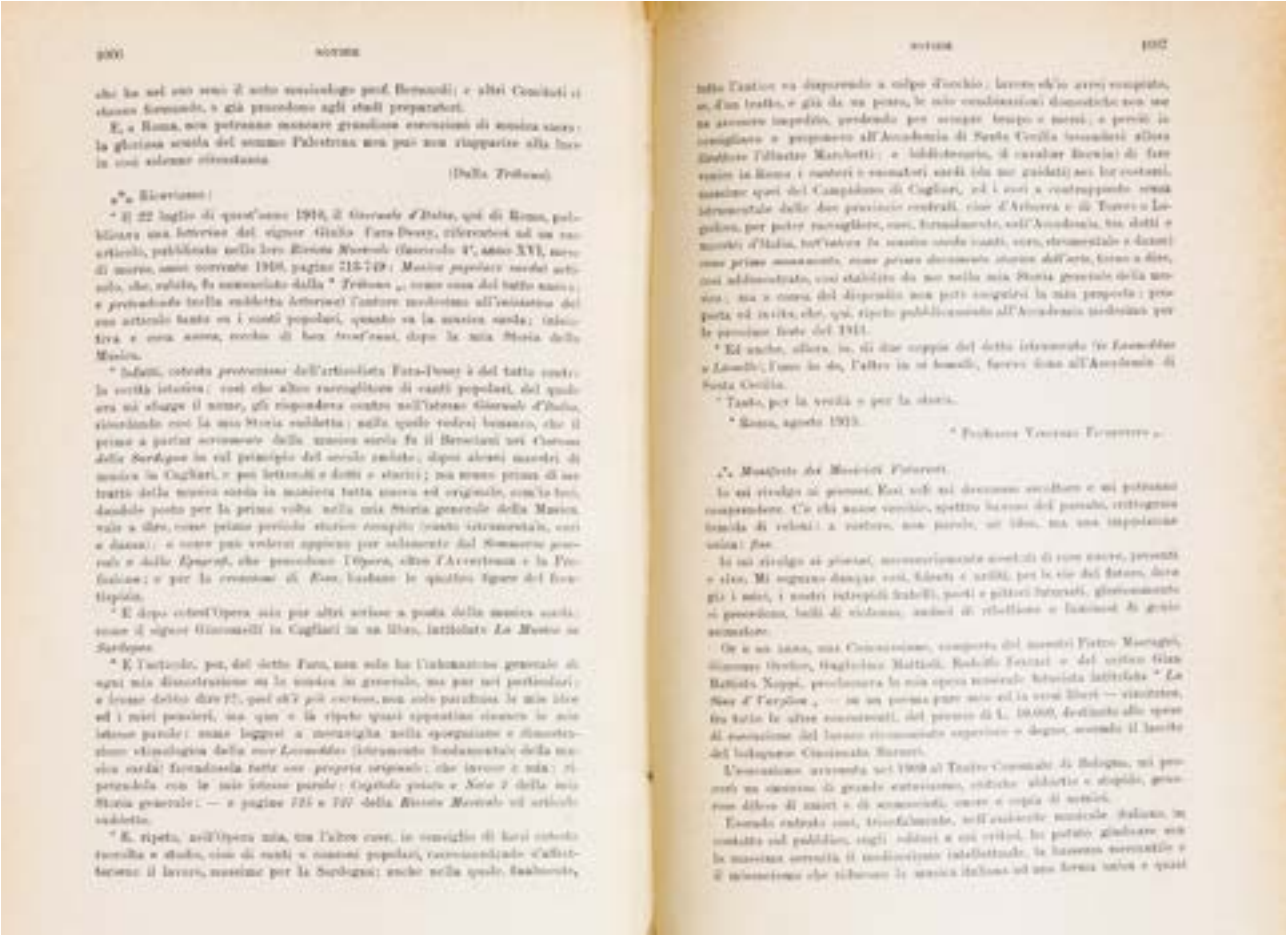
Se l'artista si trova in pieno accordo con la storia, quest'ultima mi aiuterà a comprendere più profondamente e completamente le sue intenzioni; se egli si è invece allontanato dalla storia, se si è diretto volontariamente in senso opposto, è ancora più importante per me conoscere i veri fatti storici;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

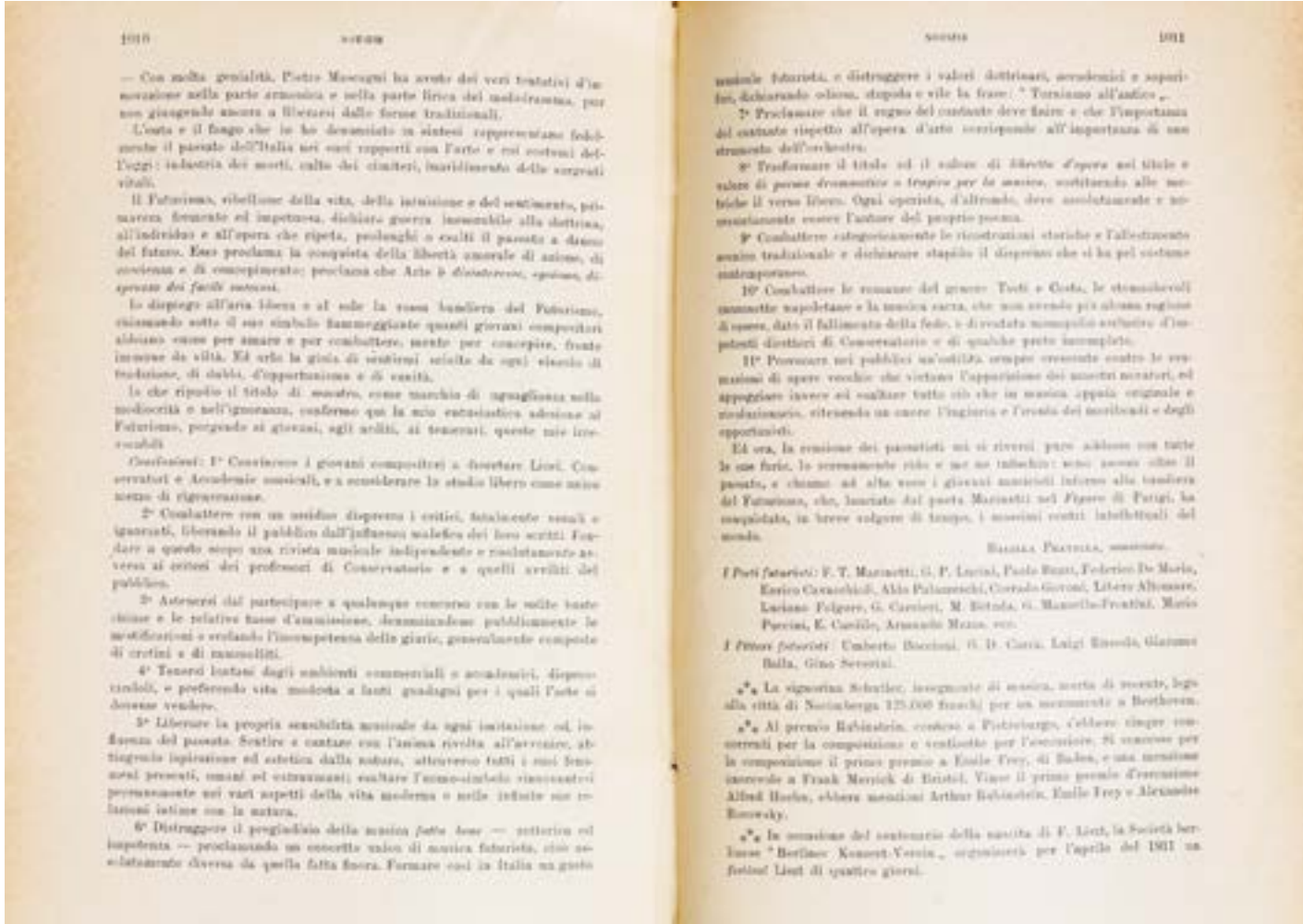
La storia esita, non sa, per esempio, se lo Tzar Borìs sia o no colpevole dell'assassinio dello Tzarièvicc Dimìtri. Pùsc'chin lo crede colpevole; dopo di lui Mùssorschi dà a Borìs una coscienza nella quale il delitto si agita come una belva in gabbia. Io capirò evidentemente meglio l'opera di Pùsc'chin e l'immagine di Boris 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 Boris 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 Boris 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

Ho potuto giudicare con la massima serenità il mediocrismo intellettuale, la bassezza mercantile e il misonismo 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, abbandonando 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).

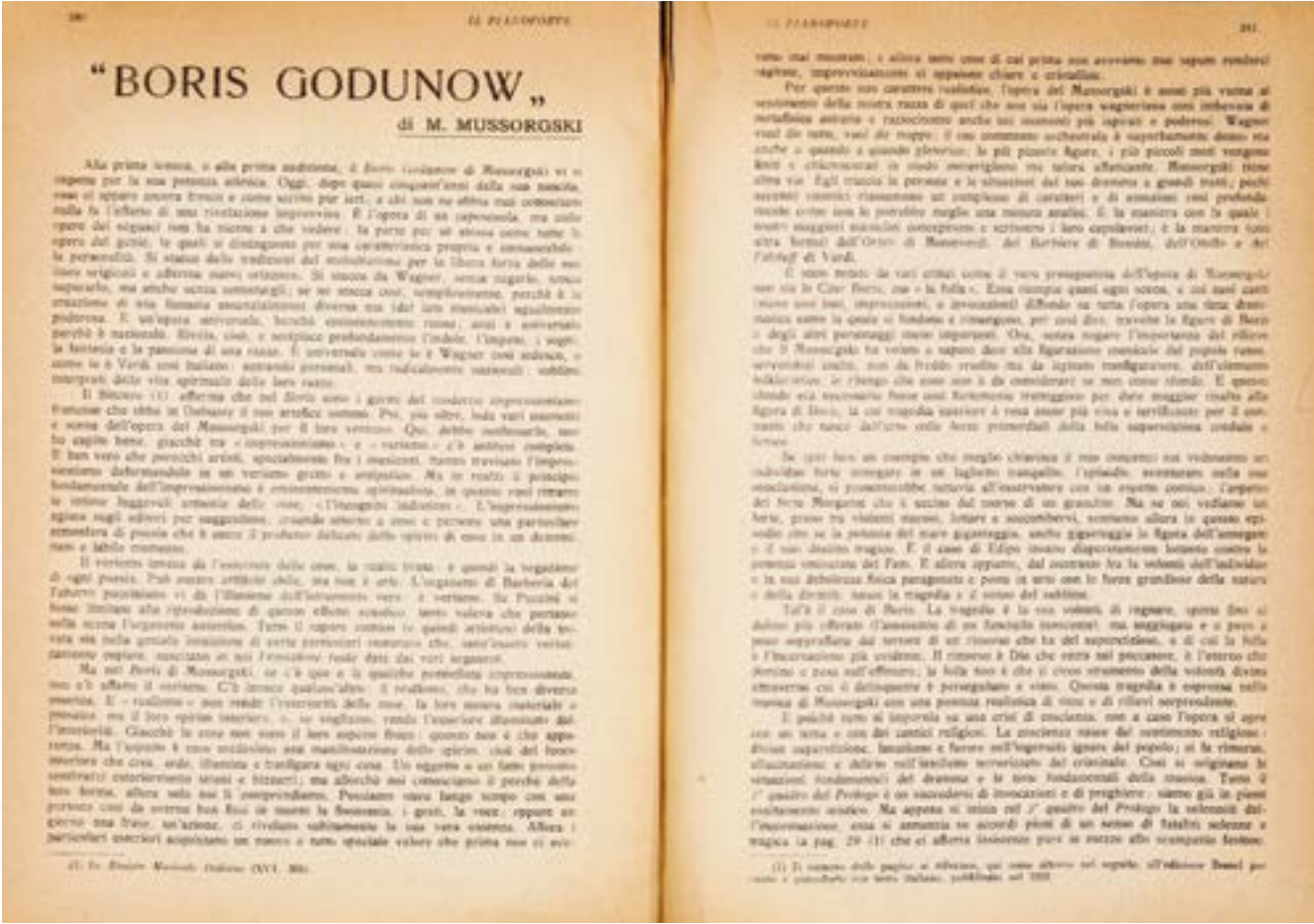
La diffusione degli studi musorgskiani in Italia fino agli anni '30 del Novecento

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 contraddittori 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

120

IL CASPARIOP

LA FIATTOPORE

121

il quadro, come quasi una meditazione prima di malinconico scorbuto. A che tanto io sembra dire: « a che tanto ottimismo? » Il sangue colorito... Lascio il piano sporgere, misero platea...

L'ultimo quadro dell'opera ripercorre sulla scena la figura di Boris. Si pensa da un grandioso ad un altro, senza interruzione del nome. Qui tutto è marcato in una sola che ha per suo mito il gigantismo. Il Quadro si apre con uno grido: la Dama del Reale discende sulla scena da dare allo spregioco. Collettivamente di Scandalo ritorna il suo tema antico. Egli racconta il delitto della Czar: un secolo indaga apparire integrato dal motivo della sua affascinazione spaventosa. Ma con gli, riprendendosi, anche si rivela ai Reali, le sue parole sono scolpite dal tono dell'eroismo del trono: riprende gli sulla scena con l'ordine il 2° atto. Il suo ritorno è come una rivelazione: a la scena cronista di Boris che parla: è l'ultimo della fine immensa. Con in che modo un tema emerge a una significazione superiore, che il trasposto di ogni suo più sono ripresi dall'opera di Boris. Questi sono fondamenti, dell'opera, è bene una scena, non hanno il carattere intellettuale-simbolico del grand-mito di Wagner. Non sono neppure i cartelli delle cose e delle persone, come vi accade di trovare negli spiriti che evidenziano di poter essere la intellettuale wagneriana trascurando lo spirito. Qui invece le Musorgski; i temi sono vicini della presenza. Ripercorre la realtà interiore, ricomincia espressivo della dinamica spirituale del dramma. Questo è il loro carattere nuovo e potente.

Così quando, poco dopo, entra Pimen, il tema gli odori della severa sua classificazione non ha il solo odore di evocazione della figura del Reale, ma sentiamo che con lui entra Dio per riempire il fondo estremo richiamo della coscienza di Boris: « si raffaccia con Pimen il sentimento religioso, il miracolo che egli descrive spalanca le porte dell'Al di là. Il suo tema è un richiamo immediato a tutto ciò: egli è lo strumento insuperabile di Dio, è l'uomo sacro che viene ad arricchire il cristiano. Anche il tema di Dimitri, alle parole di Pimen: « le sue dimmi le Zaveric, l'Alto mi accolte tra gli angeli », acquista una loro nuova, piena di un'intera spiritualità, e insieme insieme come una rivelazione suprema.

Da questo momento la tragedia progredisce. L'opera di Boris incomincia. I temi del figlio Teodoro, dell'eredità del trono, di Xenu, si ripresentano come echo del passato. Ma sotto Boris si risorge a Dio implicando la sua vita per l'eterno innocente. La musica non si può raffigurare più a nessun ricordo. È questo un sentimento nuovo nell'anima della Czar Isacco, sentimento che nasce dalla presenza della morte, della contemplazione dell'infinito. Ma è veramente dal suo amore paterno che nasce tanto dolente di invocazione.

Questi spiriti sentimentali avrebbero chiuso l'opera a questo punto, magari con l'aggiunta di una scena penetrante finale: Musorgski no: egli richiama, voglio spingere in tutto il cuore, il tema dell'incoscienza, vuol dare a Boris fino all'estremo momento la più fiera angustia, il momento di un terrore che sembra più forte di ogni cosa e per quel terrore negativamente mi sembra come un lenimento. Ecco la semplice ipotesi, i casi di scena, così dire: non all'ultimo questo confronto fra lo sprezzo del delitto e il sentimento della religione, contrasta che la di loro l'opera un dramma vero. Innanzi ai Reali che si evocano cantando: « Mauro un bambino », egli fa udire un grido d'impeto e grida: « Sono la Czar ». È la rivolta alla morte, l'ultimo terrore che tutta l'ultima solennità, ma solita, evocazione, giunge già: il tema dell'Al di là risorge nelle scene parole: « Dio perdona », « oh grazia! ». Nel senso: « ecco l'Alto, ecco, bene, il tema dell'eternità di Boris », si spinge. Con quest'ultimo scorcio tutta la verità della sua grandezza infelice e solitaria il si richiama, insieme spirito con una forza di convinzione fatto più intenso in quanto si richiama nel più semplice modo.

Questo è il suo « mito », che alcuni (e io non ricordo chi ebbe a negare. Ora, quando si parla di stile non si intende di ricambiare con questa parola l'azione di un

artista in un baraccone. Lo stile è la personalità, cioè il modo di manifestare agli altri il proprio mondo, le proprie vite interiore, il modo di trasformare i suoi spirituali in forme ed espressioni d'arte. E, logico, in questo senso, parlare di stile, senza che non ci si debba pensare a nulla di concreto, o ad una imitazione del gesto.

Lo stile di Musorgski è quello degli artisti che vanno rapiti allo scopo per le vie più dirette. Rude e ingenuo, semplice e talora perfino schematico, egli sa colpire il cuore delle cose con pochi accenti scuri, sa ricavare dritto al motivo tutto un mondo lontano pieno di sentimento e di vita marata. Il Boris è un'opera ferma di ottimismo. Il se ricorda la movimento che il Nazioni ebbe per la rinascita e l'incoscienza: « che furono poi figlio da Rimsky-Korsakoff » non fanno di pensare che dunque alla vicenda dell'opera Fatti l'Alto, un momento generale, basta. La sua situazione politica è per la maggior parte, un problema di tecnica che può essere spiegato da altri. Non solo disavvicinato una scultura fatto il bozzetto, un pittore suggerisce i cartoni, un architetto disegna i progetti, un iconografista scrive il dramma. Ricorda poi l'adatto la propria opera in altre da altri, da ingegneri, e da attori.

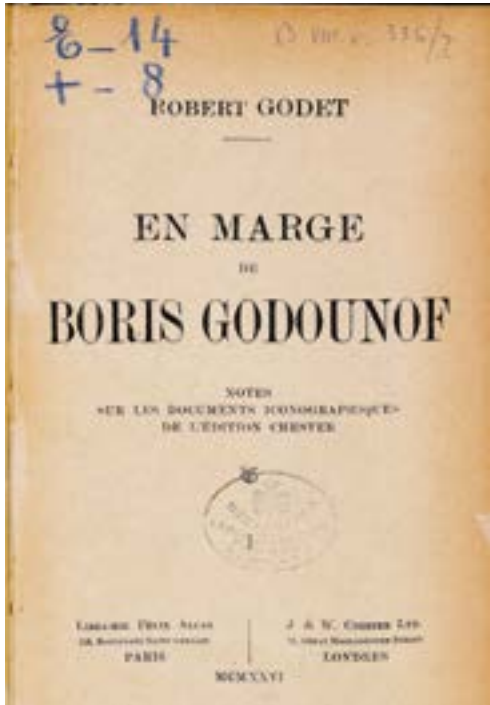
Certo però, in seguito di questi casi noi ci chiediamo: fino a che punto l'Alto dell'azione ha rispetto? E questo si si può chiedere anche per Boris: ove finisce l'Alto dell'Autore, e dove incomincia quella di Rimsky-Korsakoff? Quali bellezze si hanno conservate intatte, quali subitane un miglioramento, quali furono delorano? Questo è il problema che avrebbe meritato studiare in più minuti avere la partenza originale di Modest Musorgski.

GINO NONCARIELLA

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.

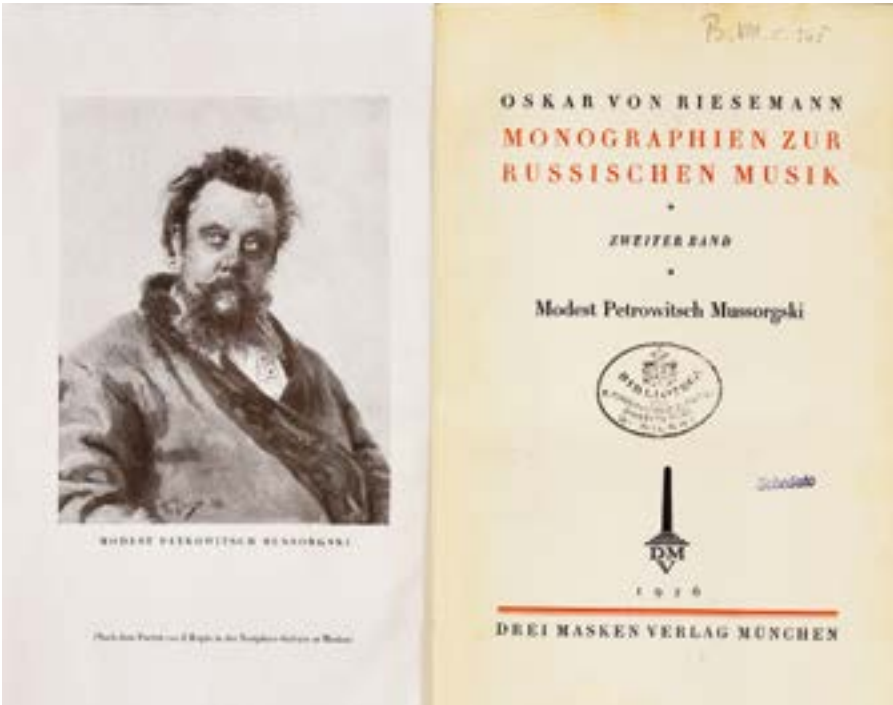
Nel 1926 vennero pubblicate due monografie destinate a diventare un punto di riferimento per tutti gli studi successivi su Musorgskij: *En marge de Boris Godounov* di Robert Godet (in due volumi) e *Mussorgski* di Oskar von Riesemann (secondo di due volumi dedicati alla musica russa, che verranno tradotti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

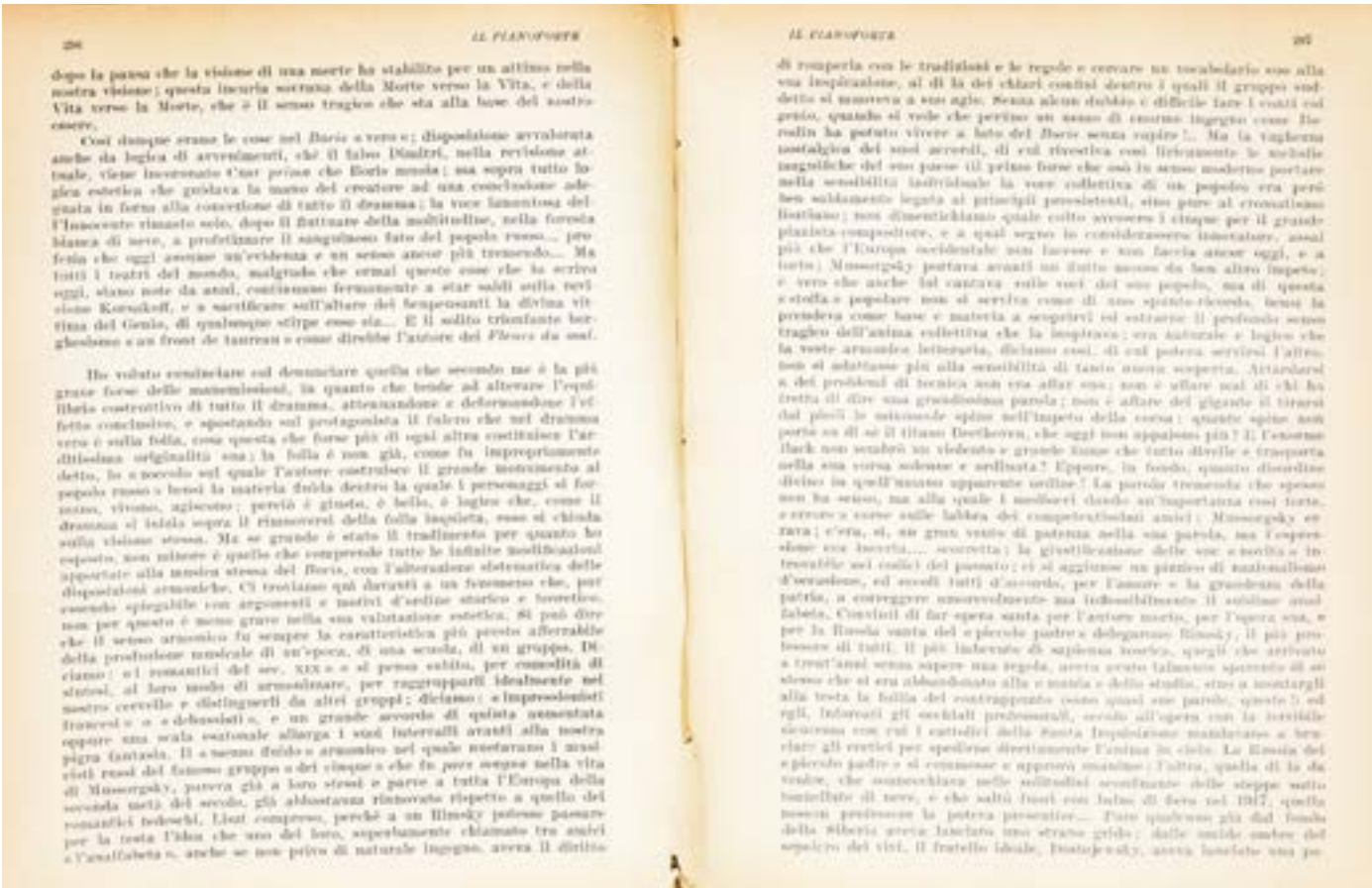
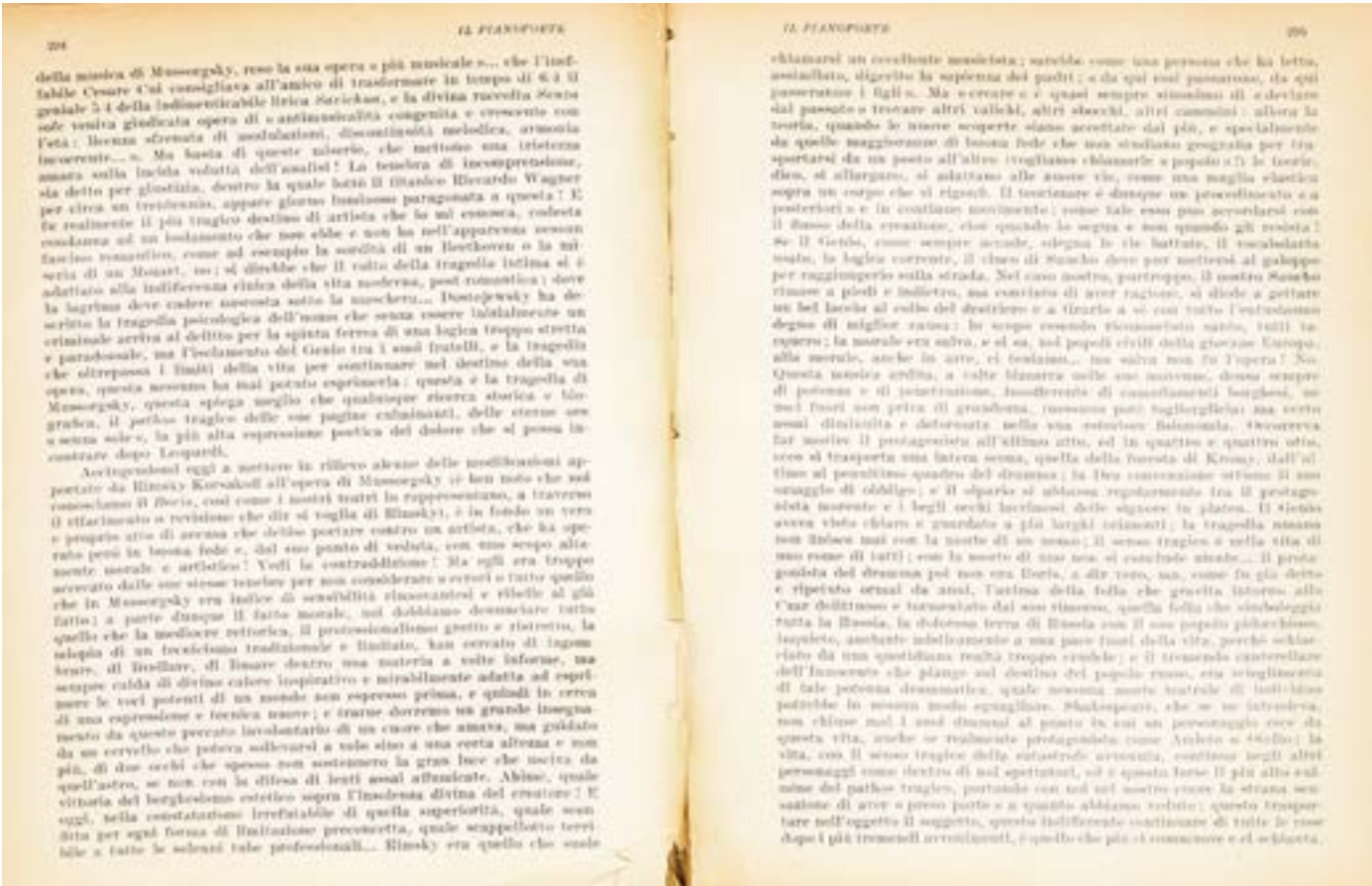
16. ROBERT GODET, *En marge de Boris Godounov*, Paris, Alcan, Londres, Chester, 1926 [collocazione: BVIII.C.336.1-2]



17

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

18

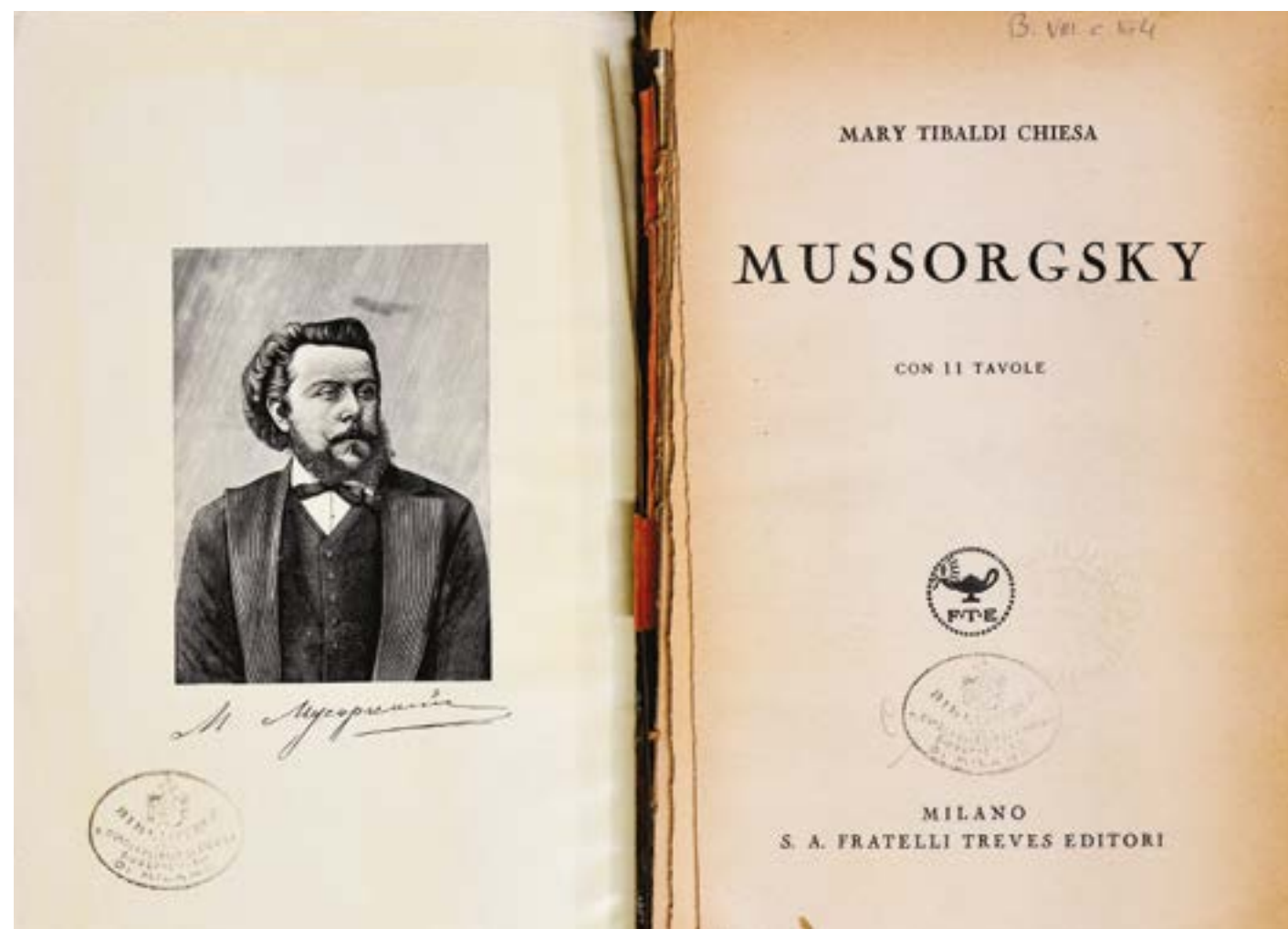
18

36

37

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



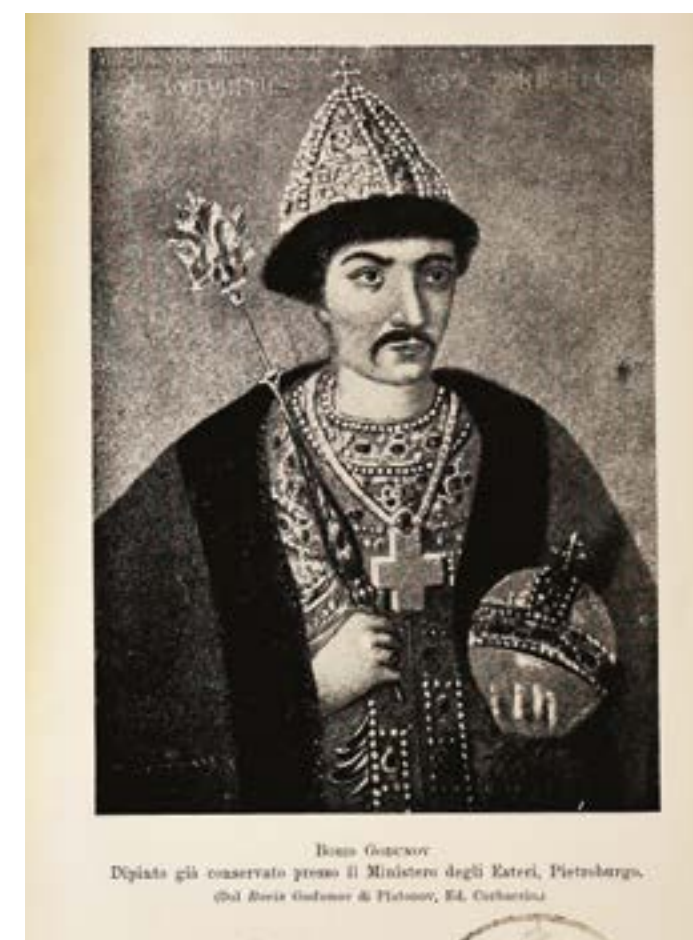
Alessandro Pusckin



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



19

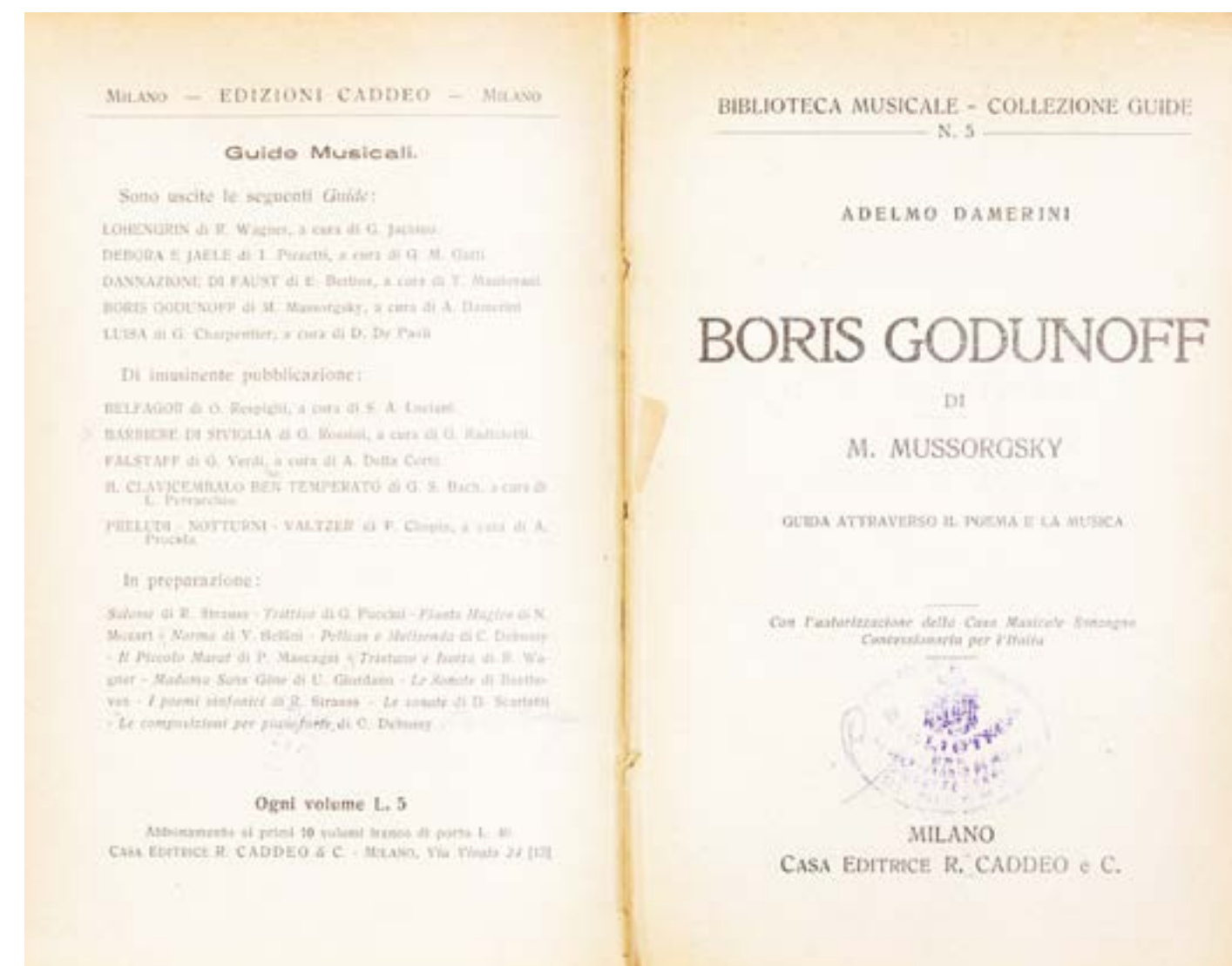
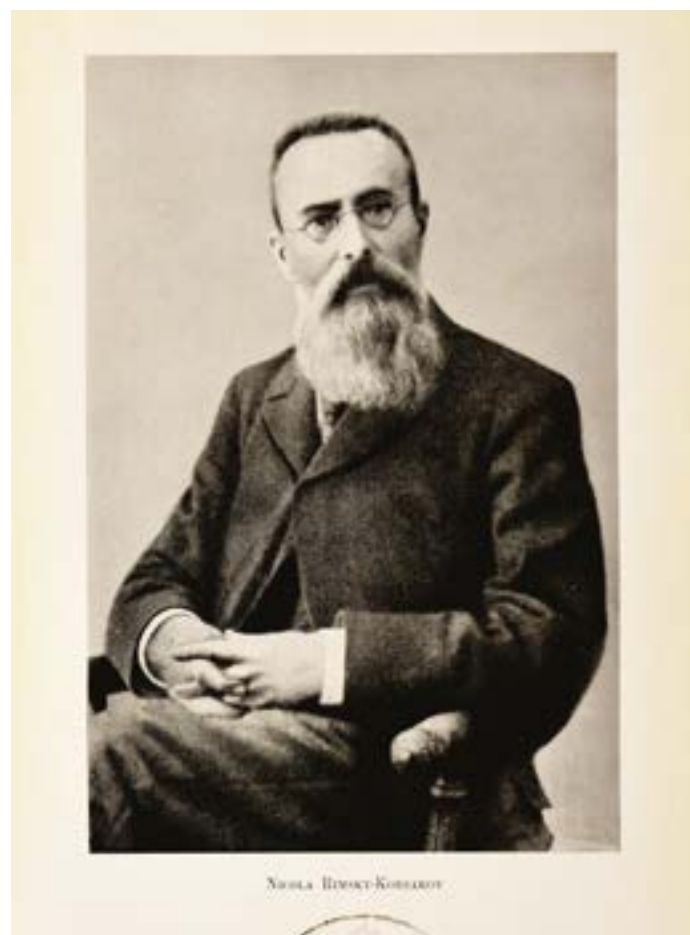


Boris Godunov
Dipinto già conservato presso il Ministero degli Esteri, Pietroburgo.
(dal Boris Godunov di Pictourov, Ed. Carabaccia)



Scialapin nella parte dello Zar Boris.

19



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

ПРИБЛЮГОВЪНОМЪ ЦАРЬНЬСКОМЪ КНАЗЬ ИВАНЪ ВАСИЛЬЕВИЧЪ
ПШЕЛЪ СТАЕЦЪ СЕБЪ ИДЕВЪ ПУСЬНЮ



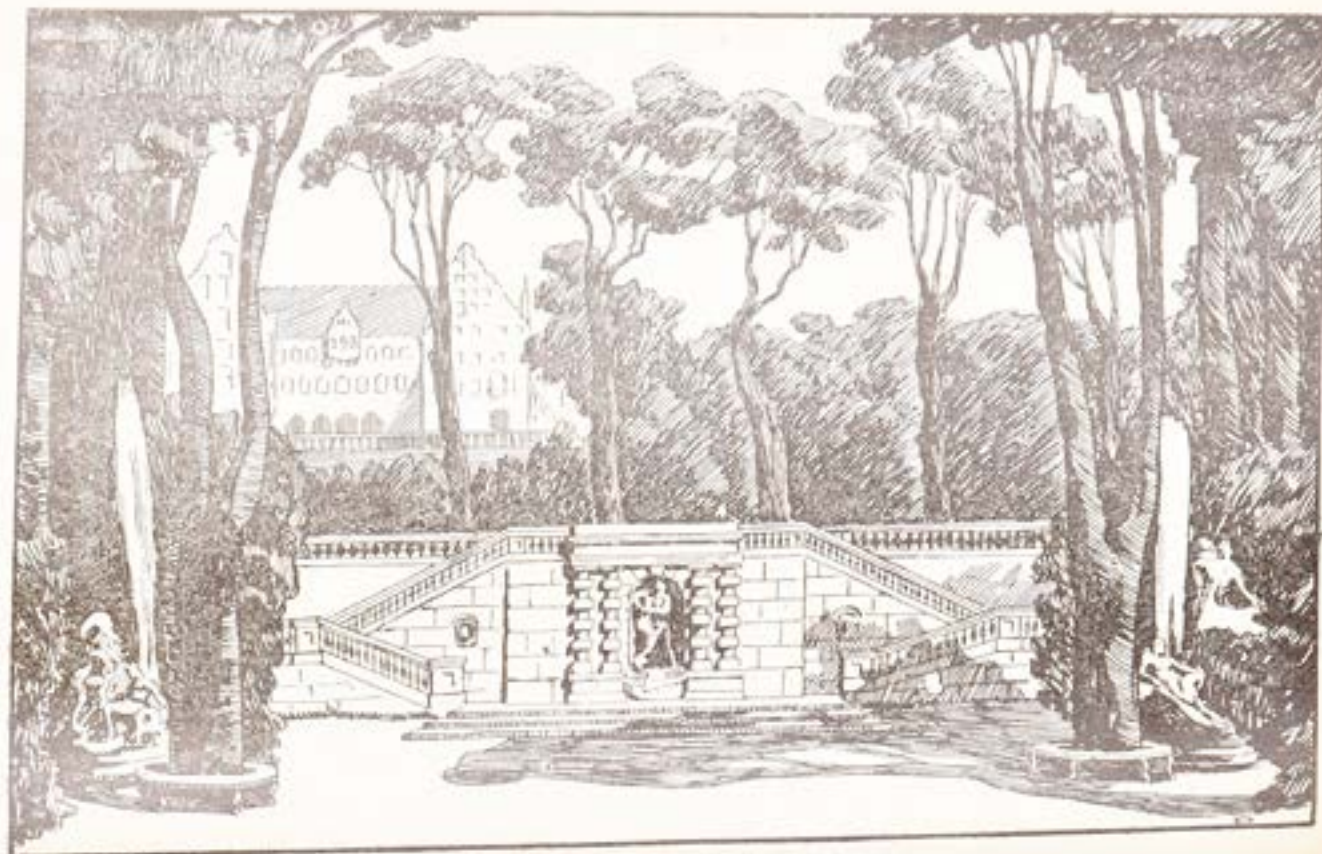
BORIS GODUNOFF - Prologo - Quadro I



BORIS GODUNOFF - Prologo - Quadro II



BORIS GODUNOFF - Atto I - Quadro II



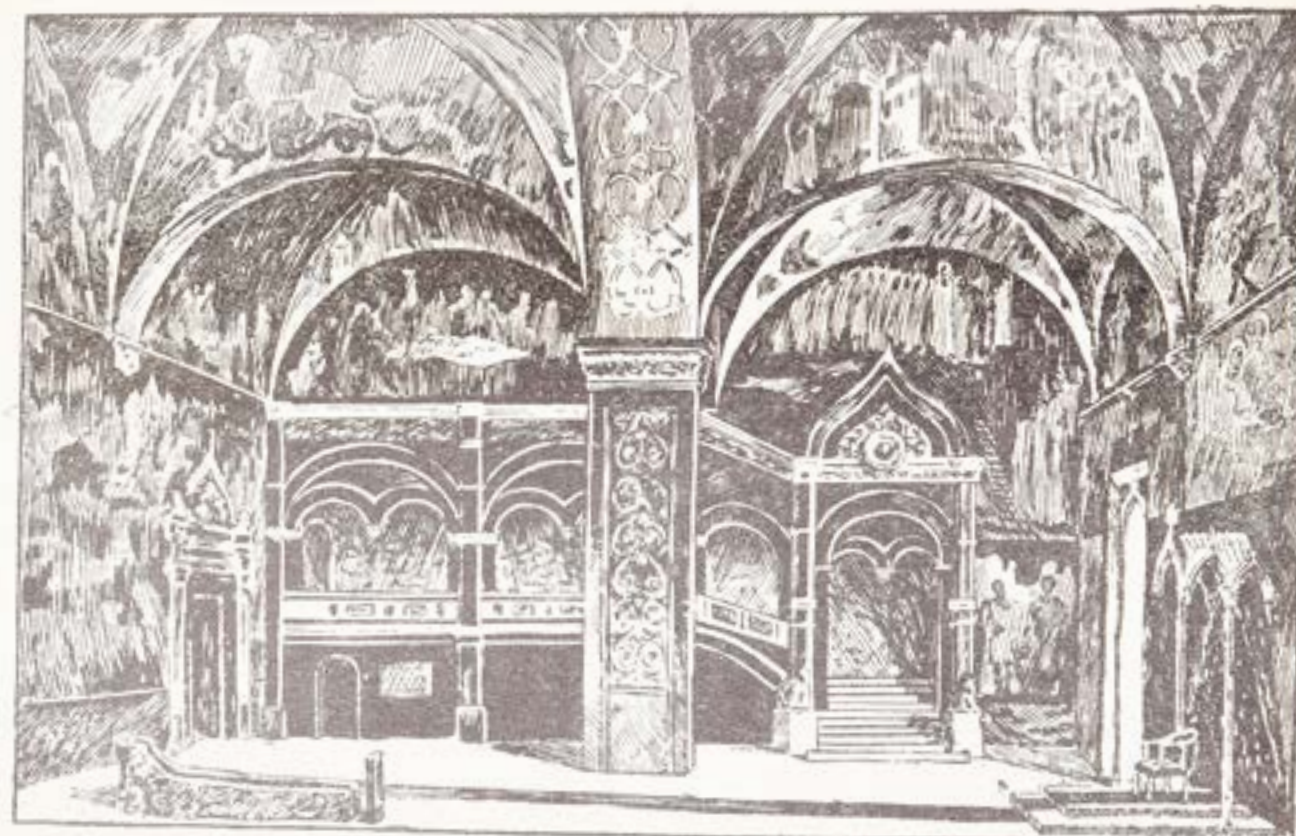
BORIS GODUNOFF - Atto III.



BORIS GODUNOFF - Atto IV. - Quadro I.



BORIS GODUNOFF - Atto II.



BORIS GODUNOFF - Atto IV. - Quadro II.

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 (Abbiategrosso, 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



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33

