

Della nuova opera russa di Glinka *Una vita per lo zar*

Januarij Neverov

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 139-145 ◇

Lettera all' "Osservatore" da San Pietroburgo,
10 dicembre 1836

QUEST' autunno gli abitanti di Pietroburgo hanno potuto godere di molti trattenimenti artistici. Nei salotti cittadini si erano appena chetate le ultime voci sull'Esposizione e sui suoi protagonisti – Ivanov, Vorob'ëv, Pimenov, Zav'jalov, Markov – che già l'attenzione di tutti veniva catturata dai nuovi dipinti giunti dall'Inghilterra all'Ermitage: dipinti di Raffaello, Guido Reni, Carracci. Tra le conversazioni su pittura e scultura si insinuavano voci sulla nuova opera di un nostro giovane Maestro, il signor Glinka: *Una vita per lo zar*, che sarebbe andata in scena di lì a poco, per inaugurare il Teatro Bol'shoj rimesso a nuovo¹. Finalmente, il 27 novembre [9 dicembre] è avvenuta la tanto attesa riapertura, e l'affluenza del pubblico è stata eccezionale: tutti sono accorsi per vedere il nuovo tempio eretto in onore delle patrie muse, e per ascoltare l'opera di quel compositore fattosi tanto celebre e rispettato per le sue romanze, canzoni e composizioni strumentali. Il 27 novembre è un giorno memorabile nella Storia della Russia: è il giorno della morte di Susanin. Quest'anno in particolare egli è stato commemorato degnamente. Sono trascorsi più di duecento anni da quando quel nobile cittadino, quell'autentico Russo, sacrificò la sua vita per salvare il suo legittimo Sovrano, ed ecco che i posteri, riconoscenti, lo celebrano con un toccante servizio commemorativo. Il musicista e il poeta lo animano con la forza creativa dell'arte, ed egli, nell'anniversario della propria morte, si presenta davanti a una folla straordinaria per trasmettere

il proprio semplice e altissimo sentimento d'amore per la patria e per il trono. I primi suoni che abbiamo udito provenire dalla nuova scena erano suoni Russi, un'esternazione dell'anima Russa. È come se Susanin avesse consacrato un nuovo tempio delle arti a tutto ciò che vi è di nazionale. Voglia Iddio che questo buon proposito si realizzi, e che d'ora in avanti sulle nostre scene si possano ascoltare sempre più opere scritte nello spirito del popolo. La prima pietra è stata posata: abbiamo un'opera Russa!

Prima che vi parli della musica di *Una vita per lo zar*, è innanzitutto doveroso presentarvi il contenuto del poema². L'opera è un tipo di spettacolo in cui tutte le arti si fondono per incantare lo spettatore e, sebbene la musica regni sovrana in questa meravigliosa unione, il compositore, per quanto originale, è ancora in un certo qual modo limitato dal poeta, che gli suggerisce le direzioni cui la sua ispirazione deve tendere; perciò, quando si parla di musica drammatica, non si deve perdere di vista il poema che le serve da fondamento.

La condizione principale per ogni opera scenica è la vita, il movimento, la varietà di sentimenti e di situazioni. Il nostro Poeta è stato sommamente attento all'accuratezza storica³, e non si è concesso

¹ Nel 1836 il Bol'shoj Teatr di Pietroburgo era stato sottoposto a lavori di restauro diretti dall'architetto Alberto Cavos (Al'bert Ekaterino-vič Kavos, 1800-1863), figlio del compositore di origini veneziane Catterino Cavos. Cfr. *Musica e musica nazionale nella Russia imperiale e sovietica: introduzione* in questo numero [N.d.C.].

² L'originale russo 'poëma' è stato reso utilizzando un termine che nell'Ottocento italiano veniva usato in riferimento al libretto operistico. Non esiste, invece, uno specifico testo che abbia servito da fonte per il libretto dell'opera qui recensita, che venne invece elaborato da Rozen e Glinka parallelamente alla composizione della musica. Cfr. A. Giust, "Ivan Susanin" by Catterino Cavos and "A Life for the Tsar" by Mikhail Glinka: Comparing the Incomparable, "Cambridge Opera Journal", 2018, 1, pp. 60-102.

³ Se Neverov sottolinea la correttezza della resa del dato storico per evidenziare la verosimiglianza della base teorica sulla quale poggia la celebrazione della dinastia Romanov, è anche possibile leggere in questa precisazione un vago riferimento alle polemiche emerse dopo la rappresentazione del titolo che precedentemente aveva portato questo soggetto sulla scena musicale russa, ovvero a partire da una serie di fonti tra le quali spicca l'*Ivan Susanin* di Catterino Cavos e Aleksandr A. Šachovskoj (1815). L'opera ebbe una breve vita scenica, ma proprio nei primi anni Trenta era stata ripresa e

né singoli episodi, né particolari che ricordassero allo spettatore di star assistendo a un'opera d'arte e non a un Avvenimento Storico. Ovviamente, l'opera ne ha recepito un carattere imponente e sostenuto, che non avrebbe potuto venir dalla varietà dei caratteri, dallo scontro di interessi, in una parola – da ciò che chiamano intreccio drammatico. *Una vita per lo zar* non è un dramma, ma un quadro. Eccone il contenuto.

All'apertura del sipario, si vede il villaggio di Domnino sul fiume Šača. Uomini e donne cantano una canzone, inneggiando al loro Signore Michail Fëdorovič e, finito di cantare, escono di scena. Appare Antonida, figlia di Susanin, che esprime le proprie speranze, i desideri: il suo amato fidanzato Bogdan Sobinin sta combattendo nell'esercito dello zar vicino alla Lituania. Ella lo aspetta per le gioiose nozze, ma il padre sopraggiunge e dichiara che non vi saranno matrimoni fino a quando nel regno ortodosso non sarà ripristinata la pace. D'un tratto il futuro sposo torna dal campo di battaglia portando la lieta novella della vittoria e dell'elezione di Michail Fëdorovič al trono. Il matrimonio si farà; si prepara la festa di addio al nubilato, ma – ahimè – lo spettatore non fa in tempo a vedere la migliore delle feste Russe: la scena cambia, e ci ritroviamo davanti una sala riccamente imbandita. I Polacchi danzano le proprie danze nazionali in casa del proprio Signore. Giunge la notizia della sconfitta del loro re e dell'elezione del Romanov. Subbuglio. Un manipolo di temerari si offre volontario per catturare Michail. Nel secondo atto appare un nuovo personaggio: l'orfano Vanja, figlio adottivo di Susanin. Susanin benedice i figli per il matrimonio, e insieme a loro prega per lo Zar e per la Rus', e dopo il momento di preghiera Bogdan parte per radunare il proprio corteo nuziale, mentre Antonida aspetta le amiche per la festa di nozze. Ma ecco che giungono i Polacchi, e pretendono che il padrone di casa mostri loro la residenza del giovane Michail. Qui il personaggio di Susanin inizia ad assumere tratti drammatici; la scena prende vita. Egli

cerca di eludere le richieste dei Polacchi e di trattenerli con vari pretesti, ma infine, vedendo che quelli non si arrendono e che non resta da fare null'altro che ubbidire, anche a costo di morire risponde con solennità alle loro minacce:

Il timor m'è ignoto affetto;
no, non trema questo petto,
alla patria il vo' immolar⁴.

Proprio in quel momento gli balza in mente un mezzo grandioso per salvare il Sovrano. Manda segretamente Vanja a riferire dei Polacchi allo Zar, raccomandando che già prima dell'alba lo Zar sia informato della loro presenza, e rivolgendosi agli ospiti inattesi si offre di far loro da guida. Dopo la sua partenza insieme ai Polacchi, le amiche di Antonida si riuniscono per la festività nuziale in suo onore e, trovando la fanciulla in lacrime, la consolano. Arriva anche Bogdan con il proprio corteo nuziale. Saputo che il nemico ha preso il suo futuro suocero, parte con i compagni per salvarlo. Il terzo atto si svolge nella foresta, tra neve, bufera e raffiche di vento. Bogdan non trova il suocero. Continua la ricerca ed ecco che in scena appaiono i Polacchi con Susanin; sono stanchi, tremano e iniziano a sospettare della loro guida; tuttavia, si fermano per riposare, e Susanin, approfittando di questo momento, si congeda dalla natura, dalla patria, dai figli. L'alba è vicina: dovrà essere per lui messaggera della salvezza di Michail. Susanin sa che non gli resta molto da vivere, dunque si corica in un breve sonno per raccogliere le forze in vista delle sofferenze che lo attendono. Questo addio è ben pensato. Ma ecco che i Polacchi si risvegliano, svegliano Susanin e pretendono risolutamente da lui una risposta su dove egli li stia conducendo. L'alba risplende. Susanin esclama:

Laurora! Ah salvo egli è
Lo czar! Clemente Iddio, sien grazie a Te.

Rivela ai Polacchi di averli condotti a casa del diavolo. Quelli si avventano su di lui con furia e il

aveva generato polemiche di ordine estetico e storico-filologico, in quanto si conclude, anziché con la morte dell'eroe-contadino, con il lieto fine garantito dal salvataggio *in extremis* del protagonista. Cfr. A. Giust, "Ivan Susanin" di Catterino Cavos: un'opera russa prima dell'Opera russa, Torino 2011 [N.d.C.].

⁴ Per la traduzione di questo e degli altri passi del libretto citati in questo articolo si è fatto riferimento alla traduzione italiana elaborata in occasione della Prima italiana dell'opera: *La vita per lo zar, melodramma in 5 atti del Barone di Rosen, posto in musica dal maestro Glinka, Traduzione letterale di A. De Gortshcakoff, Versione poetica di Carlotta Ferrari*, Milano 1874 [N.d.T.].

valoroso uomo, ribadendo più volte la solenne esclamazione “Ma salvo è lo czar”, muore sotto i loro colpi. L'epilogo altro non è che un affresco di Mosca al momento dell'incoronazione di Michail. In questa solennità, si vede la famiglia di Susanin che viene condotta allo Zar. È triste e addolorata; interrogati sul motivo del loro dolore, Vanja riferisce in modo commovente della morte del suo benefattore:

Né il cor mio gli fu guancial
 Nel supremo anelito;
 di pallor altro, mortal
 tinto al suol prostravasi...
 Spirò solo, abbandonato;
 de' suoi cari il gemito
 non udi, ma l'ululato
 de' vili suoi carnefici,
 morendo il genitor!

Un coro canta “immortal di quel forte [...] la gloria”, mentre un altro celebra lo Zar appena incoronato. Il suono delle campane annuncia l'uscita di Michail dal tempio; in scena appaiono le Guardie imperiali, e al risuonare di “Viva lo czar!” cala il sipario.

È opportuno notare che nel poema si sente la lingua del popolo, una lingua che, peraltro... Ma teniamo a mente che si tratta di un'opera, e che raramente in un'opera si potrà trovare anche una sola strofa che sia viva e che l'Autore non abbia rielaborato più e più volte a vantaggio del musicista. Conoscendo il lavoro estenuante necessario per adattare un poema d'opera alla musica, non rimprovereremo il Barone Rozen per i suoi versi. La responsabilità era interamente del musicista, e stava a lui solo suscitare e mantenere vivo l'interesse del tutto. Il nostro Maestro ha assolto questo compito: ha dotato l'opera di vita, di movimento, ha sviluppato ciò cui l'Autore aveva solo alluso. Eppure, ascoltando *Una vita per lo zar*, molti ne sono rimasti insoddisfatti di primo acchito, e solo al secondo ascolto sono riusciti a coglierne l'essenza; allora l'attenzione si è concentrata unicamente sul compositore, che ha definitivamente conquistato gli spettatori. Il signor Glinka ha fatto tutto ciò che poteva farsi. Leggete voi stessi il poema e parlatemi di Vanja: non sareste in grado di darne un resoconto sufficientemente chiaro; ma ascolta-

te invece la sua parte musicale e avrete l'immagine magnifica e luminosa di un orfano, malinconico anche nella felicità, coraggioso, valoroso, che prova un amore riconoscente per il proprio benefattore ed è devoto allo Zar e alla patria; nell'ultima aria di Vanja la sua tristezza assume un tono elevato, solenne; e invero, per quest'aria sola non mancheremmo di tornare in teatro altre venti volte.

Ma i meriti della musica del signor Glinka non finiscono qui: l'importante è che la sua opera è intrinsecamente Russa, popolare, patria. Come rendere l'entusiasmo con cui il Maestro ha saputo riempire i cuori degli amanti dell'arte, di chiunque abbia capito la portata della sua impresa?! Prima d'ora nessun lavoro scenico aveva mai suscitato un entusiasmo tanto caloroso e assoluto come *Una vita per lo zar*. Il pubblico ha stabilito un'intesa con il compositore, o, per meglio dire, è stato attratto istintivamente verso il suo grande talento: nelle otto recite che si sono tenute finora, in teatro non è rimasto un solo posto libero, e ogni volta il celebre Maestro è stato sommerso dagli applausi entusiasti del pubblico. Il signor Glinka si è meritato appieno questa attenzione: creare un'opera popolare è un'impresa tale da scolpire per l'eternità il suo nome negli annali dell'arte patria. Da tempo, infatti, in Russia si era manifestato il bisogno di una musica che avesse carattere nazionale⁵. Noi eravamo pienamente convinti che i nostri canti popolari celassero in sé una fonte rigogliosa di melodie del tutto originali. C'erano stati anche degli esperimenti di opera nazionale. Senza menzionarne altri⁶, segnaliamo il tentativo del signor Verstovskij – compositore brillante, dal talento autentico, sebbene non possa dirsi drammatico – di

⁵ ‘Nacional'nost’ nell'originale [N.d.T.].

⁶ Per chi conosce il pregresso di questa esperienza, è evidente che qui Neverov fa una distinzione sulla base del ‘sangue’, ovvero intenzionalmente escludere dalla discussione alcuni importanti precedenti di orientamento nazionale perché messi in atto da compositori stranieri, sebbene residenti in Russia. Tra questi, è infatti impossibile che Neverov non fosse a conoscenza di quelli realizzati (con esiti artisticamente limitati, indubbiamente) da Cavos su libretti di Šachovskoj e altri scrittori minori: maestro di cappella in carica dal 1801 al 1840, Cavos era molto più in vista di Verstovskij, e produceva spettacoli per i maggiori teatri della capitale. La retorica di Neverov, basata su concetti puramente romantici quali l'istinto, capace di garantire una comunicazione *immediata* tra autore e pubblico, non avrebbe trovato riscontro in un contesto cosmopolita quale era, invece, sicuramente, quello di Pietroburgo [N.d.C.].

portare sulla scena il canto Russo⁷. Ma egli non è riuscito in questo intento, poiché pensava di creare un'opera ora prendendo in prestito interi motivi popolari, ora imitandoli⁸. Dacché i nostri canti non hanno nulla di drammatico né nelle parole né nella musica, le opere liriche basate su di essi hanno assunto lo stesso carattere lirico frammentario. Tali sono i lavori migliori del signor Verstovskij — *Vadim* e *La tomba di Askol'd*: essi non sono altro che una raccolta di motivi Russi, generalmente affascinanti, tenuti assieme da cori tedeschi e da quartetti e recitativi italiani. Se il signor Verstovskij avesse abbandonato questa pretesa di carattere popolare e avesse scritto un'opera come quelle che si scrivevano in Germania o in Italia, egli avrebbe potuto regalarci dei lavori incantevoli. Qui, invece, non v'era alcun carattere nazionale, e per di più la vicenda mancava di ogni coerenza, cosicché l'opera pareva un miscuglio arbitrario di arie, duetti e terzetti di mille stili e mille popoli, in cui l'ascoltatore cercava invano un'unità o un'idea dominante. Il signor Glinka ha fatto ben altro: ha penetrato a fondo il carattere della nostra musica popolare, ne ha colto tutti i tratti distintivi, l'ha studiata, l'ha fatta propria — e poi ha dato libero sfogo alla propria immaginazione, che si è nutrita di immagini prettamente Russe, patrie; ascoltando la sua opera, molti vi hanno notato

⁷ Aleksej Nikolaevič Verstovskij (1799-1862) affiancò gli studi musicali a quelli presso l'Istituto di Ingegneria di Pietroburgo, avendo come insegnanti John Field, Daniel Steibelt (pianoforte), F. Böhm, L. Maurer (violino), Tarquini (canto), J. H. Müller e K. T. Zeuner (composizione). Debuttando nel 1818 a Pietroburgo, fece del teatro una professione a partire dal 1825, quando fu nominato ispettore dei Teatri Imperiali a Mosca, mantenendone la sovrintendenza generale dal 1848 al 1859. Ottenne un grande successo con i suoi lavori teatrali, nei quali predilesse soggetti nazionali e fantasticherie romantiche, e fuse nella sua musica elementi del canto contadino russo (anche urbanizzato) e zingaresco. Pur essendo di poco più giovane di Glinka, è di fatto considerato un suo predecessore. Insieme a F. Scholtz, A. Aljab'ev e L. Maurer, Verstovskij diede un importante contributo nel genere del *vaudeville*, i cui *couplet* diedero spunto iniziale alla tradizione della canzone satirica russa, prefigurando elementi poi sviluppati da Dargomyžskij e Musorgskij. Tra le sue opere teatrali si ricordano *Pan Tvardovskij* (1828, su libretto di Michail N. Zagoskin), *Askol'dova mogila* (La tomba di Askol'd, sempre di Zagoskin, 1835), *Gromoboj* (da Vasilij Žukovskij, 1857) e numerosi *vaudeville*. Ebbe un ruolo centrale nella formazione di una generazione di cantanti e danzatori di alto livello [N.d.C.].

⁸ Neverov qui evoca una strategia compositiva che, già prima di Verstovskij, era stata di Cavos, e che risale alle *opery komičeskie* [opere comiche] settecentesche [N.d.C.].

qualcosa di familiare, hanno cercato di ricordare da quale canto Russo fosse tratto questo o quel motivo, senza riuscire a risalire all'originale. Questa è una lode lusinghiera per il nostro Maestro: davvero, per la sua opera egli non ha preso in prestito nemmeno un motivo, ma tutti ci risultano chiari, comprensibili, familiari, solamente perché vi si respira un carattere puramente popolare⁹, perché in essi udiamo i suoni della nostra patria. Il carattere principale nella musica di *Una vita per lo zar* è la grazia, presente laddove il carattere popolare è più evidente, poiché la musica Russa ha in sé moltissima melodiosità ed eleganza; ma tutta la parte di Susanin e alcune arie di Vanja sono state scritte in uno stile elevato, patetico — eppure risultano in tutto e per tutto Russe: è un punto importante, questo! Fino a questo momento non avevamo mai sentito la musica Russa elevarsi a uno spirito tanto nobile: è stato il signor Glinka a renderlo possibile. Egli ha creato anche un tipo di recitativo del tutto particolare e, così facendo, ha arricchito l'arte di nuove possibilità. I suoi recitativi si discostano di molto da quelli Tedeschi e da quelli Italiani: essi uniscono l'espressività e la mutabilità drammatica dei primi alla melodiosità dei secondi¹⁰, e sembra di sentirvi l'intonazione della parlata Russa. A tutti i pregi di questo importante lavoro che abbiamo osservato sin qui, aggiungete anche la ricchezza della strumentazione, che esalta la bellezza delle idee musicali del compositore, anche se il suo punto forte rimane la parte vocale dell'opera. Diremo infine: nella partitura di *Una vita per lo zar* tutto è nuovo, fresco, originale, a cominciare dall'idea di base fino all'ultimo dettaglio dell'interpretazione, e se ci chiedessero quali numeri riteniamo i migliori, faremmo difficoltà a scegliere, e avremmo l'ardire di dire che sono tutti meravigliosi, dal primo all'ultimo. Il pubblico è particolarmente colpito dalla Mazurka, dal Coro dei Polacchi con accompagnamento del recitativo di Susanin nel secondo atto, dall'ultima scena di Susanin del terzo, dall'aria-terzetto nell'epilogo (Vanja, Antonida, Bogdan): il fermento generale in sala, il fragore degli applausi e persino le lacrime asciugate furtivamente dimostrano che

⁹ 'Čistaja narodnost' nell'originale [N.d.T.].

¹⁰ 'Melodičnost' nell'originale [N.d.T.].

in questi pezzi l'autore arriva dritto al cuore degli ascoltatori.

Non sono passate nemmeno tre settimane dalla Prima di *Una vita per lo zar*, e già i suoi motivi si possono ascoltare non solo nei salotti, dove ora essa domina le conversazioni, ma anche fuori – a riprova dello spirito popolare di quest'opera. Speriamo che possa diventare presto celebre non solo a Pietroburgo. Ad oggi ne sono state stampate due arie, la mazurka, e un ballo, arrangiati per pianoforte dallo stesso autore, ma ci è giunta voce che verso la fine di gennaio essa verrà pubblicata integralmente, con una traduzione tedesca aggiunta¹¹. Per mezzo di questa traduzione, *Una vita per lo zar* si presenterà di fronte al giudizio europeo. Crediamo che all'estero riceverà un'accoglienza lusinghiera. La musica, e del resto tutte le arti, hanno in parte esaurito le idee attorno alle quali ha ruotato nel corso del nostro secolo. Per rinnovarsi, esse cercano da tempo un pensiero nuovo, fresco, e l'Europa continua a cercarlo in sé stessa, senza tuttavia riuscire a trovarlo. Solamente la Russia ha ancora di fronte a sé un futuro ricco: giovane e fresca, essa deve rinnovare con il suo carattere nazionale la senescente vita artistica della sua maestra, e portarvi degli elementi di novità. Pare che si stia avvicinando il momento in cui la Russia dovrà presentare all'Europa i frutti della propria vita spirituale, ed è improbabile che l'opera del signor Glinka non venga eletta a prima rappresentante del nostro senso di appartenenza nazionale. L'Europa si stupirà di queste sue melodie nuove, mai udite prima, e se non le capirà subito, sarà comunque in grado di apprezzarle in seguito, e di

profittare delle nuove idee elaborate dal nostro Maestro. Oggi possiamo affermare con orgoglio di avere un'arte nazionale: gli stranieri riconoscono l'originalità della nostra scuola pittorica, ma essi ancora non sanno che abbiamo anche un'opera nazionale, e una scultura nazionale: noi mostreremo loro *Una vita per lo zar*, e la statua del *Giocatore di babka* del signor Pimenov¹². E bene, i nomi dei signori Glinka, Brjullof e Pimenov danno avvio a una nuova era per il genio artistico della Russia; da tempo esso esitava a spiccare il volo, ma ora pare aver intrapreso con decisione la giusta via indicatagli dal popolo.

Ancora non vi ho detto nemmeno una parola sull'allestimento della nuova opera e sulla sua esecuzione scenica. Meravigliosi i costumi e le scenografie, specie l'ultima, che ritrae la Piazza Rossa gremita di gente; le danze, invece, non sono del tutto soddisfacenti. Il ballo polacco sulla nostra scena risultava piuttosto fiacco, ci aspettavamo qualcosa di più animato. L'orchestra assolve il proprio compito nel miglior modo possibile: quasi tutti i cantanti e le cantanti fanno tutto ciò che è concesso dai loro mezzi, e i principali, il signor Petrov (Susanin) e la signora Vorob'ëva (Vanja)¹³, meritano pieno riconoscimento

¹¹ I primi estratti dell'opera furono pubblicati da L. Snegirëv in forma di spartito o trascrizione pianistica nella serie "Žizn' za carja, Muzyka soč. M. Glinki", Izd. L. Snegirevym i Ko., 1836-1837. La prima riduzione per canto e pianoforte dell'opera fu realizzata da Konstantin Vil'boa (Villebois, 1817-1882): M. Glinka, *Žizn' za Car'ja: bol'saja opera v četyrëch dejstvovjach s èpilogom*, Sankt-Peterburg 1856-1857. Jurgenson avrebbe pubblicato uno spartito con testo russo e versione ritmica tedesca, che però datava probabilmente dopo la morte del compositore: cfr. *Žizn' za carja, Bol'saja opera v četyrëch dejstvovjach s èpilogom, Tekst Barona Rozena, Muzyka M. I. Glinki, Das Leben für den Czar, Grosse Oper in 5 Akten, Deutscher und russischer Text von Baron Rosen, Musik von M. J. Glinka*, [Moskva], Jurgenson, s. a.. Cfr. la tesi dottorale di D. Zavlunov, *M. I. Glinka's "A Life for the tsar" (1836): An Historical and Analytic-Theoretical Study*, Princeton University 2010 [N.d.C.].

¹² L'autore si riferisce a un gruppo di statue dello scultore Nikolaj Stepanovič Pimenov (1812-1864). Nel 1836, insieme al collega Aleksandr Vasil'evič Loganovskij (1812-1855), Pimenov presentò una coppia di statue che rappresentavano due giovani impegnati in altrettanti giochi popolari russi, la *svajka* e la *babka*. Le statue, oggi esposte all'ingresso del Palazzo di Alessandro a Carskoe Selo, furono premiate con una medaglia, e guadagnarono allo scultore una borsa di studio per un lungo soggiorno tra Roma e Firenze. In seguito, Pimenov sarebbe divenuto professore all'Accademia di Belle arti di Mosca. Cfr. O. Krivdina, *Professor skul'ptury Nikolaj Stepanovič Pimenov, 1812-1864: žizn' i tvorčestvo*, Sankt-Peterburg 2007; I. Šmidt, *Nikolaj Stepanovič Pimenov, in Russkoe iskusstvo: očerki o žizni i tvorčestve chudožnikov. Pervaja polovina devjatnadcatogo veka*, a cura di A. Leonov, Moskva 1954, pp. 435-452 [N.d.C.].

¹³ Osip Afanas'evič Petrov (1806-1878) il più celebre basso del teatro d'opera russo dell'epoca. Iniziato al canto liturgico, aveva imparato da autodidatta a suonare la chitarra. Studiò pianoforte con Iosif Gunke, e canto con Cavoš, che lo accolse nella compagnia che dirigeva. Nel 1826 entrò a far parte della compagnia di giro di Danila Žurachovskij, e debuttò nel *vaudeville* di Cavoš *Kazak-stichotvorec* [Il cosacco poeta]. Presto passò alla compagnia di Ivan Štejn, dove conobbe l'attore Michail Ščepkin, che ebbe molta influenza sulla sua carriera successiva. Dopo alcuni anni di attività in teatri di provincia, nel 1830 Petrov si trovò a Pietroburgo, dove fu accolto con entusiasmo dal pubblico nel *Flauto magico* di Mozart e nelle parti di basso di opere di Meyerbeer, Rossini, Bellini e altri compositori. Fu Susanin alla Prima di *Una vita per lo zar*, ma interpretò lo

per la loro esecuzione superlativa. L'ultima aria dell'epilogo è il trionfo della signora Vorob'ëva: la canta in modo superlativo. È doveroso riconoscere anche il merito della signora Stepanova (Antonida)¹⁴, la quale, pur non disponendo di grandi mezzi, esegue la propria parte con precisione e garbo.

www.esamizdat.it ◇ Ja. Neverov, *Della nuova opera russa di Glinka "Una vita per lo zar"*. Traduzione dal russo di Lara Martellozzo (ed. or.: Ja. N. [Ja. Neverov], *O novoj russkoj opere Glinki "Žizn' za carja"*, "Moskovskij nabljudatel', žurnal ènciklopedičeskij", 1836, 9, 1, pp. 374-384) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 139-145.

stesso ruolo anche nelle ultime esecuzioni dell'opera *Ivan Susanin* di Cavos, basata sullo stesso soggetto. Numerosi compositori plasmarono sulla sua vocalità le parti dei loro personaggi: Leporello nel *Convitato di pietra* di Dargomyžskij, Ivan il terribile nella *Fanciulla di Pskov* di Rimskij-Korsakov, Kočubej di *Mazepa* di Čajkovskij e Varlaam del *Boris Godunov* di Musorgskij. Fu sposato con Anna Jakovlevna Vorob'ëva (1817-1901), contralto che infatti prese il nome Petrova dopo il matrimonio (1838). Era figlia di un collaboratore dei Teatri Imperiali. Studiò alla Scuola Teatrale, dove fu preparata da Didelot nella danza, e da Sapienza, Gavriil Lomakin e Cavos nel canto. Debuttò nel 1833 nella parte di Pippo in una produzione studentesca de *La gazza ladra* di Rossini. In seguito fu Ritta in *Zampa* di Hérold, Arsace in *Semiramide*, Adalgisa in *Norma*, Romeo in *I Capuleti e i Montecchi*, Riccardo nei *Puritani* e Tancredi nell'opera omonima. Cfr. J. Forshaw, *Osip Petrov, Anna Petrova-Vorobyova and the Development of Low-Voiced Character Types in Nineteenth-Century Russian Opera*, "Cambridge Opera Journal", 2016 (27), 1, pp. 37-77 [N.d.C.].

¹⁴ Il soprano Marija Matveevna Stepanova (1815-1903) aveva studiato alla Scuola Teatrale dal 1827 — inizialmente nella classe di danza di Charles Didelot, in seguito in quelle di canto di Cavos e Antonio Sapienza. Nel 1831 aveva debuttato nelle *Cantatrici villane* di Valentino Fioravanti. Cantò nella compagnia di corte dal 1833 al 1854, preparando più di trenta parti in opere straniere (Giulietta ne *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, Anna nella *Sonnambula*, Norma nell'opera omonima). Raccolse i maggiori successi nel ruolo di Semiramide nell'opera di Rossini. Fu, come vediamo qui, la prima Antonida. Cfr. *Marija Matveevna Stepanova, Artistka russkoj opery (Stranička iz eë avtobiografii)*, "Ežegodnik imperatorskich teatrov, Sezon 1903-04, Priloženie", vyp. 14, pp. 215-216 [N.d.C.].

◇ **Ia. Neverov, *On the New Opera by Glinka, "A Life for the Tsar"*** ◇
Translated by Lara Martellozzo

Abstract

Italian translation of *O novoi russkoi opere Glinki "Zhizn' za Tsaria"* by Ianuarii Neverov.

Keywords

Russian Opera, Mikhail Glinka, *A Life for the Tsar*, Tragedy, Russian Soul.

Author

Ianuarii Neverov (1810–1893) was a teacher, writer and memorialist. He studied Letters at Moscow University and moved to St. Petersburg, where he worked at the journal of the Ministry of Instruction. He directed several educational institutions in Riga, Chernigov (today Chernihiv), Stavropol', and Moscow, receiving numerous honorary recognitions. He was in contact with many thinkers and writers of his day (such as Ivan Turgenev), and left memoirs about his public life, as well as essays concerning the organization of public educational institutions. Part of his memoirs has been published in the journal "Russkaia starina" ("Russian Antiquities").

Translator

Lara Martellozzo is a translator. She obtained a bachelor's degree in Languages, Literature and Cultural Mediation from the University of Padua, then completed her studies with a master's degree in Translation from the University of Turin, where she specialised in English and Russian. Her master's thesis – *A Translation Proposal, Analysis and Commentary on Selected Letters from the P. I. Tchaikovskii-S. I. Taneev Correspondence* – won the Nicolescu Prize for the best master's thesis on Russian literature, language and culture. She also completed a master's program in Audiovisual Translation (MAVTO) at the University of Turin. Her professional interests include literary translation, localisation and audiovisual translation, with a particular focus on the dialogue between languages and cultures. She collaborates on translation projects in the fields of literature and non-fiction.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Lara Martellozzo

