

Appunti per il mio pronipote sulla letteratura del nostro tempo e altre cose (Lettera del signor Bičev – *Ruslan e Ljudmila*, opera del signor Glinka)

Piagnone Amarone, consigliere titolare in pensione [Vladimir F. Odoevskij]

◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 147-154 ◇

È TANTO che non ti scrivo, mio caro trisnipote, ma che posso farci, non ho avuto tempo! Sono finito tra gli azionisti di una rivista in cui ci sono in tutto tre editori, uno più sveglio dell'altro.

Un giorno, mentre mi sforzavo di ricordarmi qualcosa che potesse divertirti (ahimè, la memoria mi si sta indebolendo con la vecchiaia), è suonato il campanello:

– Chi è?

– Il signor Bičev vorrebbe parlarvi di una sua questione.

– Non ho il piacere di conoscerlo, ma fallo entrare.

È entrato un giovane davvero ben vestito, si è inchinato con garbo e ha detto:

– Siete voi l'editore della rivista?

– No, egregio signore, io non ci capisco nulla e in quest'arte non mi sono mai distinto.

– Non potreste almeno aiutarmi a pubblicare una breve lettera su qualche rivista?

Con queste parole ha tirato fuori da sotto il braccio un quadernino piuttosto spesso.

– L'unica cosa che posso fare per voi è mandare la vostra lettera al mio trisnipote...

– Mandatela pure a chi volete, purché questa mia lettera non vada sprecata; l'avevo portata a un certo giornalista di mia conoscenza, ma questi l'ha rifiutata con decisione, dicendo che nella mia lettera non c'è nulla di interessante per il pubblico.

Ho dato una scorsa veloce al quadernino e ho subito notato che il mio nuovo conoscente è incline a un'infelice debolezza: crede nell'esistenza della letteratura, dell'arte, della musica e di cose simili, di cui oggi non si parla più tra persone per bene. Che peccato, un vero peccato, un così bel giovane! Una

volta data la parola, però, bisogna mantenerla!

– Manderò il vostro scritto al mio trisnipote, egregio signore, e con il primo invio di posta.

– Ve ne sono immensamente grato! E potrei poi mandarvi anche degli estratti dalla mia vasta corrispondenza?

– Perché no?! Nei miei fascicoli ho molto spazio.

– Ecco, per esempio, ho una lettera a un mio amico, un fabbricante di calze, sui mezzi per difendere il proprio portafogli dai concerti brutti, dalle riviste disoneste e dalle speculazioni dei librai... Mi permettete di portarvela?

– Fatemi la cortesia. Sembra un argomento importante, lo accludo sicuramente... ma magari la prossima volta...

A questo punto ci siamo salutati. Quel giovane mi è piaciuto così tanto che non ho potuto negargli nulla. Ah, se solo non avesse quell'infelice debolezza! Un peccato, un vero peccato! Che bravo giovane! Dirai lo stesso quando leggerai la sua lettera qui acclusa... Ne ho strappato via l'inizio, che riguardava certe sue faccende personali con il giornalista, ma penso sia rimasto qualcosa: scusami, ma per la vecchiaia non ho controllato fino in fondo. Ora leggi.

*“Ruslan e Ljudmila”,
opera del musicista russo Glinka
(Estratto da una lettera a un giornalista)*

... e, per cortesia, vedete che lo stampatore preste maggiore attenzione e, in generale, controllate con più attenzione le bozze: refusi e omissioni sono sempre fonte di malintesi. E così ad esempio, l'altro giorno, ho letto da qualche parte – non ricordo dove,

la dichiarazione di un tale, secondo il quale alla rappresentazione di *Ruslan e Ljudmila* “il pubblico è rimasto freddo, e né questo tale né il pubblico hanno compreso l’opera”. Qui c’è un’evidente omissione: è indubbio che non si trattasse del pubblico Pietroburghese, bensì, sembrerebbe, di quello di Ekateringof, ossia di quel pubblico che ha ricevuto la propria educazione musicale alle feste domenicali di Ekateringof o sull’isola Krestovskij, al suono della chitarra tirolese o degli organetti a manovella. A un pubblico simile, in effetti, può darsi che la nuova opera risulti incomprensibile; ma vi assicuro che non ho perso uno spettacolo, e ho visto con i miei occhi come il vero pubblico Pietroburghese abbia acclamato il compositore quattro volte di fila, e non avrebbe potuto accogliere diversamente quest’opera che, insieme a *Ivan Susanin*¹, pone per la prima volta l’opera russa allo stesso livello delle migliori composizioni della musica più recente. Anzi, secondo le mie osservazioni, ad ogni rappresentazione il pubblico scopre nella nuova opera nuove bellezze, inizialmente sfuggite, e coglie sempre più il fascino e la freschezza delle melodie, di cui è particolarmente ricca. Ciò che alle prime rappresentazioni passava inosservato, nelle successive viene accolto con sincero e vero entusiasmo. È proprio questo effetto, graduale ma duraturo, a essere prodotto da una musica originale, singolare, scaturita dall’animo di un uomo dotato di grande talento. Non si tratta, dunque, dell’impetuoso entusiasmo di un gruppo di amici accorsi alla Prima, che si spegne con essa, come avvenne con la buonanima di *Škuna Njukarlebi*². Tutto ciò che è falso cade, mentre il successo di ciò che è autenticamente bello si rafforza ogni giorno di più. Questo non è certo un fatto nuovo, bensì naturale: è sempre stato così per tutte le opere realmente geniali, dal *Don Giovanni*³ di Mozart fino a *Ruslan e Ljudmila* compresa.

¹ L’opera *Žizn’ za carja (Ivan Susanin)* di Michail Glinka fu rappresentata per la prima volta a San Pietroburgo il 27 novembre 1836. Cfr. Introduzione e Ja. Neverov, *Della nuova opera russa di Glinka “Una vita per lo zar”*, in questo volume [N.d.C.].

² Come da suo costume, Odoevskij prende di mira Faddej Bulgarin citando un suo dramma, rappresentato per la prima volta nel 1841 al Teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo e ritirato dopo appena cinque spettacoli. Sulla battaglia pubblicistica tra i due cfr. A. Giust, *La forza dell’amore, dell’odio e del destino, Verdi e l’opera italiana in Russia*, Parma 2024 [N.d.C.].

³ L’opera *Don Giovanni* di Mozart, rappresentata per la prima volta a

La bellezza di una musica geniale e originale non si svela a un primo ascolto, come fosse un *couplet* da *vaudeville*: bisogna prestare orecchio. *Robert le diable*⁴ di Meyerbeer, al primo ascolto, è sembrato un’assurdità a orecchie inesperte, ma più lo si ascolta, più lo si apprezza. Tutto questo è naturale. Innaturali sono invece — ripeto — gli errori dello stampatore in una tipografia che si voglia rispettabile. Converrebbe che è davvero strano: il pubblico pensa una cosa, sente una cosa, poi va serenamente a dormire; il mattino dopo si sveglia e legge che ha pensato e sentito tutt’altro... e tutto questo perché? Per colpa di un refuso. Quel buon signore aveva forse l’innocente intenzione di compiacere i dilettanti dell’organetto a manovella e di pubblicare, magari per scherzo, il loro giudizio sulla stampa; ma il tipografo ha omesso un’intera parola, e l’opinione personale di questi dilettanti è stata così trasformata in opinione pubblica, e una fandonia bizzarra — persino offensiva — è stata attribuita a tutto il pubblico. Povero pubblico! Povero ovunque: “Figaro qua, | Figaro là, | Figaro giù, | Figaro su!”⁵ Vi prego an-

Praga il 29 ottobre 1787, era considerata da Odoevskij la vetta della produzione artistica in ambito scenico-musicale. In Russia fu rappresentata per la prima volta a Mosca nel 1825, e seguita da una recensione dello scrittore. Cfr. U. U [V. Odoevskij], *Ital’janskij teatr. Don Žuan — opera Mocarta, 31 janvarja, benefis g-ži Anti*, “Privavlenie k Moskovskomu Telegrafu”, 4 (febbraio 1825), pp. 62-68. L’articolo si legge in lingua originale in V. Odoevskij, *Muzykal’no-literaturnoe nasledie*, a cura di G. B. Bernandt, Moskva 1956, pp. 92-95; in italiano in A. Giust, *La forza dell’amore, dell’odio e del destino*, op. cit., pp. 305-307. Cfr. anche V. Odoevskij, *O muzyke v Moskve i o moskovskich koncertach v 1825 gody*, “Privavlenie k Moskovskomu Telegrafu”, 08.04.1825, pp. 129-137, in G. B. Bernandt (a cura di), V. Odoevskij, *Muzykal’no-literaturnoe nasledie*, op. cit., pp. 97-102; e Nabljudatel’ [V. Odoevskij], *Nemeckij teatr, Don Žuan — opera Mocarta, predstavlenaja na Aleksandrinskij teatre 22-go oktjabrja v benefis g-ži Karl*, “Severnaja pčela”, 28.10.1833), in V. F. Odoevskij, *Muzykal’no-literaturnoe nasledie*, op. cit. pp. 111-112 [N.d.C.].

⁴ L’opera di Giacomo Meyerbeer, rappresentata per la prima volta a Parigi il 21 novembre 1831, fu allestita a Mosca dalla compagnia tedesca nel 1834 (25 febbraio), e poco dopo a Pietroburgo (14 dicembre) in traduzione russa [N.d.C.].

⁵ Dal primo atto dell’opera *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, rappresentata per la prima volta a Roma il 20 febbraio 1816. Sono molte le occasioni in cui lo scrittore fa riferimento a citazioni di passi da opere italiane per esprimere metaforicamente i propri argomenti: si veda, ad esempio, *Moskovskij obivatel’* [V. Odoevskij], *Russkaja ili ital’janskaja opera?*, “Moskva”, 29.03.1867; in italiano in A. Giust, *La forza dell’amore, dell’odio e del destino*, op. cit., pp. 479-485, in cui il passo viene citato per ironizzare sul *Trovatore* di Verdi [N.d.C.].

cora una volta di disporre, per cortesia, che la bozza venga controllata con maggiore attenzione: refusi e omissioni sono sempre fonte di malintesi...

A proposito di malintesi, vi chiedo anche la cortesia di spiegare ai vostri lettori anche la mia posizione nel modo più chiaro e dettagliato possibile: lo ritengo necessario, perché spero — se Dio vuole — che questa mia lettera non sia l'ultima. Come sapete, i critici delle edizioni periodiche si trovano in grande difficoltà: molti signori, chissà chi e chissà perché, si sono arrogati senza troppe cerimonie il titolo di portavoce dell'opinione pubblica, e trattano il pubblico in modo, per così dire, un po' troppo confidenziale. Qualcuno lo stroncano senza pietà, un altro lo lodano senza misura, e sempre rimandando a un pubblico che spesso non si è nemmeno accorto né dell'oggetto di lode, né di quello di critica. Senz'altro — nulla da obiettare! — bisogna riconoscere la franchezza di questi signori: criticano, lodano e infine non resistono alla tentazione di confessare ai lettori: "sono colpevole, questo l'ho elogiato così per nepotismo, per amicizia; a dire il vero, quello che ho tanto lodato è del tutto incapace. Quest'altro — lo ammetto — l'ho criticato così, per leggerezza, ma riconosciute le grandi qualità di chi ho criticato, ho capito che avrei dovuto invece lodarlo. Ma in fondo chi è senza peccato? Non rimproveratemi, e non inveite contro di me".

Tutto ciò è curioso, ha un suo interesse, e nella cerchia familiare di un certo tipo di persone può essere un piacevole passatempo per chi, s'intende, è introdotto a tali misteri. Ma mettetevi nei panni del pubblico, che deve intuire se questi signori scrivano dal cuore o per favoritismo. Ed è difficile anche per gli estranei: non tutti vogliono essere scambiati per membri di quell'allegro circoletto, per uomini che si adirano senza motivo o per protettori fedeli dei propri favoriti. Perciò, egregio signore, se desiderate conoscere la mia opinione su varie questioni di questo mondo, per cortesia, spiegate ai vostri lettori con dovizia di particolari, e se necessario garantite per me, che sono un uomo di sangue freddo e in generale assai pacato, che non mi adiro mai, e che — se mai mi accadesse una disgrazia simile — non scrivo mai sotto l'impulso della collera. Aggiungete pure che sono

persona di condotta irreprendibile, che non mi sono mai distinto per inganni, menzogne o altre bassezze, che mi sono sempre comportato in modo decoroso e dignitoso; e non dimenticate di riferire che non ho alcun parente nell'ambiente di quelli che scrivono, e non ho tenuto a battesimo i figli di nessuno. Ritengo tutte queste precisazioni assolutamente necessarie, visto lo stato attuale del mondo letterario.

Dopo essermi così lavato la coscienza, posso tranquillamente entrare nel merito della nuova opera e condividere con voi la mia opinione. Ripeto: la *mia* opinione, poiché non ho l'ardire di spacciare le mie opinioni per quelle del pubblico allo scopo di compiacere gli amici; a mio avviso, il pubblico è generalmente una materia oscura, in questo caso lo si può intravedere, ma cosa pensi veramente il pubblico, e perché lo pensi, lo sa solo Iddio. Per esempio: prima di discutere di ciò che taluno pensa di una nuova composizione musicale, sarebbe opportuno domandare, innanzitutto, *se l'abbia ascoltata*, ma anche questo è un punto assai difficile e delicato. Non parlo qui dell'esecuzione: per quella esistono critici di professione, i quali — si presume — analizzeranno ogni nota nei minimi dettagli. Il mio campo è la musica in sé, che per fortuna è già stampata e messa in vendita per chi la desidera, cosicché ognuno può verificare quanto dico sullo spartito stesso⁶.

Io la vedo così: all'estero ci sono grandi maestri, come Meyerbeer, Halévy, Auber, forse anche Bellini e Donizetti. Sono tutte persone (al di là del talento) di grande esperienza. I loro libretti vengono scritti da autori come Scribe o Romani⁷. A volte l'idea originaria è priva di senso, ma ci sono *scene drammatiche* o situazioni⁸, tali da rendere interessante non solo la

⁶ La partitura originale di Glinka non è giunta sino a noi: l'autografo non si è conservato, e l'esemplare utilizzato per la Prima è andato bruciato con l'incendio che colpì il teatro Mariinskij nel 1859. Stelovskij ne pubblicò una riduzione per canto e pianoforte nel 1856. Cfr. *Ruslan i Ljudmila, opera M. I. Glinki, Polnoe izdanie dlja penija s forte-piano*, Sankt-Peterburg 1856. Una ricostruzione della partitura fu tentata più volte da N. Rimskij-Korsakov a partire dagli anni Settanta su iniziativa di Ljudmila Šestakova (1816-1906), sorella del compositore, che dopo la sua morte prematura si era fatta carico di coltivarne l'eredità [N.d.C.].

⁷ Augustin-Eugène Scribe (1791-1861), drammaturgo e librettista francese noto per aver codificato il genere del *grand opéra*; Felice Romani (1788-1865), librettista, poeta e critico musicale italiano [N.d.C.].

⁸ *Dramatičeskie sceny, ili položenija* nell'originale [N.d.T.].

musica, ma anche l'azione. E il libretto è una cosa di tale importanza che la gloriosa *Olimpie*⁹ di Spontini, per cui si spesero fino a trecentomila rubli solo per l'allestimento, e le migliori opere di Cherubini – *Lodoïska*, *Faniska* e *Anacréon* – sono state uccise sul colpo proprio dai loro libretti, mentre *Les deux journées*¹⁰, nonostante la musica ne venisse imparata a memoria e suonata da ogni organettista, ha tenuto a lungo proprio grazie alla forza delle situazioni drammatiche dell'azione.

Inoltre, i compositori stranieri dispongono di cantanti come Rubini, Tamburini, Lablache, Garcia, Schröder-Devrient¹¹, e questi artisti vi incanterebbero anche cantando qualcosa come “Pridi v čertog ko mne zlatoj” [Vieni al mio palazzo dorato]¹² il pubblico straniero applaude in parte la musica, ma in misura ben maggiore i cantanti. Questi applausi, alla fine, giungono anche a noi, e allora noi, persone colte e istruite, ci vergogniamo quasi a domandarci quale fosse esattamente l'oggetto di quegli applausi, se non ci fosse nella musica qualcosa di grossolano, di cattivo gusto, della roba vecchia rimessa a nuovo... Ma abbiate pietà, come potrebbe essere diversamente?! Altrimenti in Europa corriamo il rischio d'esser presi per barbari!

E c'è di più: se un compositore straniero ha anche una sola aria riuscita in un'opera, e quest'aria è passata attraverso l'ugola di un Rubini, l'opera è salva; tutti vogliono ascoltare mille volte questa bella aria,

e grazie ad essa ascoltano anche il resto dell'opera, si abituano alla sua musica, e questa acquisisce per loro un fascino simile a quello che le nostre patrie melodie hanno per noi.

Ma queste sono tutte questioni secondarie, che possono esserci o meno in ogni paese. Il punto essenziale è un altro: in Europa gli imitatori degli imitatori di Rossini, Bellini e Meyerbeer hanno ormai definitivamente stufato. Tutti cercano qualcosa di nuovo, e precisamente nuove melodie: si direbbe che in Occidente la loro fonte si sia prosciugata. Conoscete il gioco del caleidoscopio musicale: contiene circa duecento frasi musicali diverse su cartoncini ritagliati; basta mescolarli a piacere, ed ecco pronta una nuova romanza o un nuovo valzer, ma naturalmente è sempre la stessa roba. Prendete una qualsiasi delle melodie più recenti, esaminatela con attenzione, e vedrete che la maggior parte sembra composta col caleidoscopio musicale: l'inizio viene da *Semiramide*¹³, la parte centrale dal *Barbiere*, la chiusa dalla *Sonnambula*¹⁴ così tutte le nuove melodie portano impresso il sigillo della monotonia. Ci sono persone che amano proprio questa monotonia, e i cui crani spessi possono essere penetrati solo da una frase familiare; solo quella frase può indurli a muovere la testa in segno di piacere, e di solito fuori tempo. Che farci? C'era un appassionato di pittura – e non è una favola – che adorava i quadri di Wouwerman¹⁵ proprio perché in ciascuno c'era un cavallo bianco. Ma appassionati del genere non sono né pittori né musicisti: tutto ciò che non suona familiare li infastidisce o li annoia. Ce ne sono sempre stati, ma fortunatamente la gloria del musicista non dipende da loro, ed eccone la prova: Mozart, che ci incanta per semplicità e grazia, è stato chiamato da questi signori ‘Mozart il selvaggio’ quasi fino ai giorni nostri! È strano e persino risibile parlare di certe cose, dimostrare che la musica è tale solo quando trasuda freschezza e originalità, e non quando ripete in eterno sempre la stessa cosa. Cosa direbbero i poeti, se qualcuno sostenesse che il miglior componimento

⁹ Opera di Gaspare Spontini rappresentata per la prima volta a Parigi il 22 dicembre 1819 [N.d.C.].

¹⁰ Celebri opere di Luigi Cherubini: *Lodoïska*, rappresentata a Parigi il 18 luglio 1791; *Faniska*, rappresentata a Vienna il 25 febbraio 1806 (in Russia, nel 1807); *Anacréon*, rappresentata a Parigi il 4 ottobre 1803; *Les deux journées ou Le porteur d'eau*, rappresentata a Parigi il 16 gennaio 1800 (al teatro francese di Pavlovsk nel 1803) [N.d.C.].

¹¹ Giovanni Battista Rubini (1794-1854), Antonio Tamburini (1800-1876), Luigi Lablache (1794-1858), Manuel Garcia (1775-1832), Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) sono stati cantanti di punta della scena internazionale europea, principale veicolo del Belcanto italiano. Alcuni di questi sarebbero stati attivi anche in Russia a partire dalla stagione 1843-1844 [N.d.C.].

¹² Celebre aria dell'opera *Rusalka*, rifacimento di Nikolaj Krasnopolskij del *Singspiel* tedesco *Das Donauweibchen*, che generò una sorta di ‘saga’ in più episodi, a partire dalla prima rappresentazione, che data 1803. Il secondo episodio sarebbe stato allestito con musica di Catterino Cavos nel 1805. Molto popolare, è citato da Aleksandr Puškin nel suo *Evgenij Onegin* (2, 12), che ne riporta proprio questo verso [N.d.C.].

¹³ Opera di Gioachino Rossini rappresentata per la prima volta a Venezia il 3 febbraio 1823 [N.d.C.].

¹⁴ Opera di Vincenzo Bellini rappresentata per la prima volta a Milano il 6 marzo 1831 [N.d.C.].

¹⁵ Philips Wouwerman (1619-1668), pittore olandese [N.d.C.].

possibile consiste in un insieme dei versi più riusciti di Puškin, Žukovskij e del principe Vjazemskij, e che nessun altro metodo di composizione poetica va bene? Non è forse la stessa cosa che sostengono certe persone che si spacciano per appassionati e perfino intenditori di musica? I migliori artisti stranieri comprendono il valore di una nuova melodia, sanno che non può nascere senza una speciale ispirazione; molti di loro cercano una strada diversa: alcuni (soprattutto tra gli strumentisti) hanno rinunciato a cercare nuove melodie, e si limitano a riprodurre quelle degli altri; ecco perché ci sono mille fantasie, *études*, e simili – tutti costruiti sulle stesse melodie di *Sonnambula*, *Semiramide*, ecc.; altri cercano di mascherare i difetti dell’invenzione melodica con espedienti musicali vari. Meyerbeer è un grande ed esperto musicista, nessuno più di me ne ammira il sapere e l’ingegno, ma si trovano nella sua musica molte melodie nuove e fresche? Al contrario: pare che scelga deliberatamente un motivo vecchio e banale e lo porti alla luce attraverso elaborazioni e strumentazioni inaspettate, originali e brillanti. Prendete ad esempio il primo coro di *Robert le diable* che in scena fa tanto effetto: “Consacrons-lui nos jours” ecc. Cosa c’è di più banale di questo motivo? Si regge solo sulla sua elaborazione artistica. Oppure la celebre aria di Isabella: “Grace!”: in quale operetta italiana non è già comparso un motivo simile? In tutto *Robert le diable* si potranno forse trovare melodie davvero nuove e originali soltanto nel solo di violoncello delle danze del terzo atto. E negli *Huguenots*¹⁶ di Meyerbeer di freschezza ce n’è ancora meno. Tuttavia, tutto ciò non sminuisce affatto la statura di questo grande artista; al contrario, egli ci stupisce per l’abilità nel mascherare la mancanza d’inventiva con elaborazioni brillanti ed eleganti. Ma questo è aver talento nel colorito, non nell’invenzione; è questione di mestiere, erudizione, non di ispirazione. Tra tutti i musicisti viventi, solo Rossini possiede il raro dono di una melodia ispirata dall’alto, solo in lui (e in particolare nel *Guillaume Tell*)¹⁷ si trova quella

ricchezza di motivi che colpisce per la freschezza. Un dono simile non si conquista né con il lavoro, né con l’esperienza: l’apparizione di uomini che ne sono dotati segna un’epoca negli annali dell’arte; essi imprimono il proprio stampo a tutte le opere del loro tempo e forgianno il cosiddetto ‘stile musicale’ di una data epoca.

Le opere musicali di Glinka vanno valutate su questa scala. Lo sviluppo del suo talento è un fenomeno straordinario: egli ha iniziato là dove gli altri finiscono. Nella sua prima opera, *Ivan Susanin* [N.d.C.: *Una vita per lo zar*], non si scorge neppure l’ombra dell’imitazione. Dopo aver studiato a fondo le opere della musica occidentale, egli ha volto l’orecchio alle melodie della propria terra natale e ha cercato di scoprire il mistero della loro origine, la forza primigenia, per fondare su di esse un nuovo tipo di melodia, di armonia, di musica per l’opera, dal carattere inedito. So che molti dubitano dell’esistenza della musica popolare, pur riconoscendo senza esitazione poesia, architettura e pittura popolari. Questo dubitare nasce dal fatto che noi non possiamo che guardare tutto ciò che ci circonda attraverso la lente dell’Occidente. Tuttavia, forse, per giudicare correttamente i diversi fenomeni del mondo russo, occorrerebbe adottare un punto di vista esattamente opposto a quello occidentale¹⁸. Non a caso, nei secoli passati, il possente popolo slavo si è trovato in contrasto con quello dell’Occidente, – una contesa che affonda le proprie radici negli elementi originari, ma opposti, di entrambe le popolazioni. Tali elementi sono tanto opposti che da una medesima causa sono scaturite azioni differenti, e, viceversa, uno stesso fenomeno ha avuto nei due popoli origini del tutto diverse. So bene che quest’osservazione richiederebbe argomentazioni specifiche che qui sarebbero fuori luogo; tuttavia, nel campo musicale esse risultano più che evidenti: solo un popolo nel mondo europeo possiede una *melodia popolare originale, distintiva, fondata su una scala intera* – quello slavo! E tale melodia caratteristica si conserva da tempo im-

¹⁶ Opera di Giacomo Meyerbeer rappresentata per la prima volta a Parigi il 29 febbraio 1836. I titoli qui citati circolavano ampiamente in Russia al tempo in cui Odoevskij scriveva [N.d.C.].

¹⁷ Opera di Gioachino Rossini rappresentata per la prima volta a Parigi il 3 agosto 1829 [N.d.C.].

¹⁸ Su questo il signor Bičev ci permetterà di dissentire. La verità è una sola, e se il punto di vista occidentale è corretto, oppure, se non se ne trovi uno più corretto, perché mai dovremmo allora assumerne uno opposto? (La redazione degli “Annali patrii”) [N.d.A.].

memore nelle radici più profonde dello spirito slavo. Solo i napoletani hanno una melodia caratteristica altrettanto distintiva, ma anch'essa, a quanto pare, proviene dall'Africa, tant'è che non si trova nel resto d'Italia. Inoltre, né i tedeschi, né i francesi, e nemmeno gli inglesi hanno una musica popolare originale. Il carattere musicale svizzero e scozzese deriva solo da una scala incompleta, ma ripeto: la melodia caratteristica in combinazione con una scala intera esiste solo nel popolo slavo. Sarebbe dunque erroneo concludere che, poiché in Occidente non v'è una musica popolare, essa non esista affatto. Ecco, in Occidente non c'è, ma proprio per questo esiste nel popolo slavo. Senza bisogno di lunghe dimostrazioni, ognuno ne è persuaso dal proprio sentimento interiore e dal proprio orecchio: è difficile distinguere una melodia tedesca o italiana da una francese, ma un antico canto popolare russo lo si riconosce tra mille, è nettamente riconoscibile, perfino per uno straniero. Questo carattere musicale proprio della melodia russa è stato notato da Glinka. Egli non ha esitato a fondare su di esso un'intera opera, nella quale l'ha elevata allo stile tragico, cosa che fino ad allora nessuno aveva mai osato concepire. Con quest'impresa ha inaugurato una nuova era in musica: *Ivan Susanin* è il seme da cui dovrà prodursi, come un tempo dal *Don Giovanni*, un'intera era musicale.

Ruslan e Ljudmila è un secondo ramo dello stesso sviluppo: vi predomina il carattere slavo-*fantastico*; è la nostra fiaba, la nostra leggenda, ma tradotta nel linguaggio musicale. Il suo carattere russo, a contatto con l'infinito mondo del fantastico, si fa più universale, senza perdere la propria specificità. È vano cercarvi la consueta azione drammatica¹⁹; nel mondo fantastico e fiabesco il dramma è soggetto a condizioni particolari proprie che appartengono esclusivamente a quel mondo. La lotta con gli uomini, che costituisce una delle spinte del dramma terreno, qui viene annientata, e ne rimane soltanto un'altra: la lotta con sé stessi e con le forze non umane. E questa lotta è qui così intensa che ogni altra, al confronto, risulterebbe del tutto priva d'interesse. Confesso di essere un nemico delle rappresentazioni fantastiche in scena: le forme del teatro sono

troppo rozze per rendere le passioni, i vizi, le virtù, le sofferenze e le gioie del mondo fantastico. Una rappresentazione scenica richiede finitezza, determinatezza, mentre il carattere di un'opera fantastica è indefinito o illimitato. Lo scrittore fantastico deve occuparsi di quei sentimenti che si annidano nel profondo dell'animo umano e non si lasciano esprimere a parole, sentimenti per i quali sono possibili solo accenni, non una formulazione compiuta. Ma ciò non vale per la musica: la musica, con la sua forma illimitata e indefinita, conferisce a uno spettacolo teatrale proprio ciò che gli manca per potersi dire fantastico. Tuttavia, ciò esige un'altra condizione: che lo spettatore sia capace di immergersi nel proprio mondo interiore e pieno di mistero, e dimenticare, anche solo per un momento, tutta la realtà che lo circonda. Questa condizione è la più ardua, poiché lo spettatore è distratto da ogni cosa, persino dalla bellezza delle scenografie. A prescindere da quest'ultima condizione, la musica per un'opera fantastica riesce soltanto a quel talento che può contare sulla freschezza delle proprie idee. Nelle situazioni drammatiche la scena completa la musica come la musica completa la scena: spesso una frase musicale povera è efficace soltanto perché è accompagnata da una situazione drammatica in scena. Diverso è il caso dell'opera, fantastica dall'inizio alla fine: qui per l'ascoltatore in uno stato d'animo ordinario, mondano, l'interesse si concentra o solo sulla musica, o solo sulla scena. Chi, per esempio, tra gli spettatori in teatro, ha ascoltato la musica, durante la scena della fusione della pallottola [magica] nel *Freischütz*?²⁰ Pochissimi; gli altri si sono limitati a guardare e a criticare gli uccelli che volavano²¹. Si può dire con certezza: oggi, tra i musicisti europei, non ce n'è uno che possieda una fantasia tanto fresca da sostenere un'intera opera fantastica sempre nuova, sempre originale. Ma ditemi: esiste forse una sola frase in *Ruslan e Ljudmila* che sia volgare o banale? Ecco

¹⁹ 'Drama' nell'originale [N.d.T.].

²⁰ L'opera di Carl Maria von Weber, rappresentata per la prima volta a Berlino il 18 giugno 1821 e al Teatro tedesco di Pietroburgo nel gennaio 1824, è considerata un prototipo dell'opera romantica di area tedesca [N.d.C.].

²¹ Un'aquila, una colomba e dei cupi uccelli neri figurano nell'opera a evocare la minaccia che incombe sulla protagonista Agathe a causa della stregoneria tentata dal fidanzato Max per assicurarsi la vincita in una sfida di tiro al bersaglio [N.d.C.].

perché a certi ascoltatori quest'opera non è piaciuta: "non è scritta per loro". E qui parlo degli ascoltatori, non di certi signori che hanno scritto su quest'opera, tra cui, forse, c'era proprio colui che, con l'aria di un intenditore, discorreva un tempo di *flagioletto al pianoforte* e non era nemmeno in grado di distinguere tra melodia e armonia... Vale la pena discutere di tali idiozie?

Se fossi stato chiamato a esprimermi, e se avessi potuto sopporre che l'opinione di qualcuno potesse essere minimamente influenzata dalle grida ignoranti dei cavalieri del *flagioletto al pianoforte*, avrei fatto questo semplice discorso: "Gentili signori! I numeri di *Ruslan e Ljudmila* sono ventuno e comprendono, tra altri: il canto di Bajan; la cavatina di Ljudmila "Ne gnevis', znatnyj gost" [M'accorda il tuo perdono, portentoso ospite]; la ballata di Finn; l'aria di Ruslan "O pole, pole" [Funereo campo!]; il coro [N.d.C.: persiano] "Ložitsja v pole mrak nočnoj" [Scendon già le ombre profonde]; l'aria di Gorislava "Ljubvi roskošnaja zvezda" [Vaga stella dell'amore]; quelle di Ratmir: "I žar i znoj" [Al sole ardente fresca e taciturna] e "Ona mne žizn'" [Mia vita ell'è]; l'aria di Ljudmila "Vdali ot milogo" [Schiava e lontana — dall'amor mio]²²; e infine la marcia e le danze nel castello di Černomor. Questi numeri sono così originali che, se a persone che temete di non incensare, come Meyerbeer, Halévy, Auber, fosse detto che devono coprire a piedi cento verste affinché questa musica fosse loro, lo farebbero, e di corsa, e ognuno di loro ne avrebbe abbastanza per un'opera intera.

Non mi addentrerò in un'ulteriore analisi dell'opera: potrebbe essere interessante e comprensibile solo per i musicisti, dato che sarebbe necessario usare termini tecnici per spiegarla; dico solo: ascoltate questa musica, cercate di capirla, e vi chiederete come possa esserci stato un solo minuto in cui non vi sia piaciuta. Oh, credetemi! Un magnifico fiore è germogliato sul suolo musicale russo: è la vostra gioia, la vostra gloria. Che i vermi tentino pure di strisciare sul suo stelo e macchiarlo: questi vermi cadranno a

terra, ma il fiore rimarrà. Abbiatene cura: è un fiore delicato, e sboccia una sola volta ogni cento anni."

P. Bičev

www.esamizdat.it ◇ V. Odoevskij, *Appunti per il mio pronipote sulla letteratura del nostro tempo e altre cose* (Lettera del signor Bičev — Ruslan e Ljudmila, opera del signor Glinka). Traduzione dal russo di Arianna Lombardo (ed. or.: Plakun Gorjunov, tituljarnyj sovetnik v otstavke [V. Odoevskij], *Zapiski dja moego prapavnuka o literature našego vremeni i o pročem* (pis'mo g. Bičeva. — Ruslan i Ljudmila, opera g. Glinki), "Otečestvennye zapiski", 1843, 8, pp. 94-100, successivamente in Idem, *Muzykal'no-literaturnoe nasledie*, a cura di G. Bernandt, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva 1956, pp. 204-212) ◇ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 147-154.

²² Le traduzioni dei passi qui citati sono tratte da *Ruslano e Ludmilla, opera fantastica in cinque atti di M. Glinka, traduzione letterale di A. De. Gortschakoff, Versione ritmica di A. Boito*, Milano 1875 [N.d.T.].

◇ **V. Odoevskii, *Notes for My Grand-grandson on the Literature and Prose of Our Time (A Letter from Mr. Bishev: The Opera by Mr. Glinka “A Life for the Tsar”)*** ◇

Translated by Arianna Lombardo

Abstract

Italian translation of *Zapiski dlia moego prappravnuka o literature nashego vremeni i o prozem (pis'mo g. Bisheva. – “Ruslan i Liudmila”, opera g. Glinki)* by Vladimir Odoevskii.

Keywords

Russian Opera, Mikhail Glinka, *Ruslan and Liudmila*, Russian Journals, Italian Music.

Author

Vladimir Odoevskii (1804-1869) was a philosopher, writer, music critic, and a philanthropist, an of outstanding exponent of Russian Romanticism. He studied at the Nobility College of the Moscow University (1816-1822). In the 1820s he founded and presided over the Society of the Science lovers, where he and his fellow students met to discuss the ideas of German philosophers. In that period, he came to know many future Slavophiles and Westernizers, though refusing to identify himself with any of these movements. Since 1824, Odoevskii was active as a literary critic and journalist, and with Vil'gelm Kiukhel'beker founded the short-lived Moscow literary magazine “Mnemozina”. In 1826, he moved to St. Petersburg, where he joined the staff of the Imperial Public Library and served as a senator of the Russian Empire. In the mid-1830s, he co-edited the journal “Sovremennik” (“The Contemporary”) with Aleksandr Pushkin. Years later, he was put in charge of the Rumiantsev Museum: he returned to Moscow, but continued to serve as a public functionary, while taking an active role in the literary and cultural debates.

Translator

Arianna Lombardo is a PhD student at the University of Salerno. At the same university, she has held a teaching contract in Russian language for the academic year 2024-2025. Her academic interests concern 19th-century Russian literature and the political and religious discourse of the period. In particular, her doctoral research focuses on the *Selected Passages from the Correspondence with Friends* by Nikolai Gogol'. She explores the literary, religious, and political aspects of this complex text combining historical and textual analysis.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2025) Arianna Lombardo