Perov e Musorgskij (1834-1882 e 1839-1881)

Vladimir Stasov

♢ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 191-211 ♢

EGREGIO Michail Ivanovič[1], la prego di concedere spazio su "Russkaja Starina" ad alcune mie pagine, nelle quali cerco di approfondire e mettere a confronto due nostre importanti personalità del mondo dell'arte, sia sulla base di materiale già pubblicato, che di materiale non ancora stampato.

Entrambi gli artisti sono già passati a miglior vita, e anche solo per questo costituiscono del 'materiale' per "Russkaja Starina"; ma ancor di più costituisce materia di interesse nazionale il contenuto che questi includevano costantemente nelle loro opere, e che era sempre tratto dalla nostra vecchia vita contadina. Se i vostri lettori accolgono spesso con grande interesse e partecipazione tra le pagine di "Russkaja Starina" pensieri, giudizi, valutazioni, profili provenienti da numerose personalità da tempo scomparse, che sfilano sulla vostra rivista come in una galleria mutevole, allora forse essi troveranno altrettanto degni di nota pensieri e profili provenienti da persone ancora in vita, ma tali da contribuire a una piena comprensione e definizione di quelle grandi personalità che non ci sono più e che appartengono pienamente alla storia.

V. S.

I.

Nessuno stranamente ha ancora espresso quest'idea, — ma Perov e Musorgskij costituiscono un meraviglioso parallelo nel mondo artistico russo. Mi sembra che giunga a questa convinzione chiunque osservi più da vicino queste due personalità: l'atteggiamento comune di Musorgskij e Perov, il talento, le simpatie e antipatie, tutte le loro concezioni, la scelta del materiale per le loro opere erano incredibilmente simili in tutto. I due non si conoscevano affatto, non si sono mai incontrati in vita, forse non erano nemmeno a conoscenza delle rispettive opere, o le conoscevano molto poco. Eppure, sembra che questi due artisti — appartenenti ad ambiti artistici così diversi tra loro (uno era pittore, l'altro musicista) — abbiano vissuto e lavorato assieme per tutta la loro vita, l'uno accanto all'altro, nella stessa stanza, consultandosi continuamente e mostrandosi vicendevolmente le rispettive nuove opere. Questo fatto è così straordinario che merita di essere studiato con particolare attenzione. È interessante osservare le origini di un simile fenomeno, ma ancor più interessante è rendersi conto di quali esiti esso abbia prodotto sulla nostra vita.

Perov e Musorgskij sono nati, vissuti e morti quasi negli stessi anni. Perov è nato nel 1834 ed è morto nel 1882. Musorgskij è nato nel 1839 ed è morto nel 1881. Entrambi hanno vissuto solo per una quarantina d'anni. Per tutti e due il periodo di maggiore, autonoma attività è iniziato intorno al 1860, ed è proseguito fino al 1875 circa, ovvero è durato quindici anni. Dopodiché, gli ultimi anni di vita rappresentano per entrambi gli artisti un periodo di declino del loro talento, tanto che solo alcune parti specifiche delle loro opere ci mostrano, peraltro di rado, il vecchio Perov e il vecchio Musorgskij. Infine, noteremo un ulteriore tratto comune: entrambi gli artisti in vita sono stati oggetto di feroci attacchi, proprio quegli aspetti delle loro opere che erano i più importanti, originali e significativi dal punto di vista storico. Sono stati condannati a leggere e ascoltare critiche proprio nei confronti di quegli aspetti del loro talento grazie ai quali avrebbero guadagnato per sempre un posto di rilievo nella storia dell'arte russa. I loro detrattori hanno mostrato una coerenza straor-

[1] Michail Ivanovič Semevskij (1837-1892) fu il fondatore di "Russkaja starina" [Antichità russe], rivista che dal 1870 (e fino al 1918) ospitò ricerche di tipo storico-documentario, pubblicando anche fonti dirette, sebbene trattate secondo criteri che non potevano vantare i moderni standard scientifici [N.d.C.].

dinaria in questo: chi non amava i quadri di Perov probabilmente non ha mai amato le opere musicali di Musorgskij; chi non amava le opere di Musorgskij probabilmente non ha mai amato i quadri di Perov. Tutto ciò che in entrambi gli artisti era veridico, reale, sincero, autentico, appariva ugualmente ripugnante, offensivo e soprattutto inutile agli occhi dei loro detrattori incapaci di comprenderli. Ciononostante, a nessuna di queste persone è mai venuto in mente di mettere a confronto i due artisti, appartenenti a due ambiti artistici che non vengono mai paragonati tra loro: la pittura e la musica. L'odio era istintivo. I loro nemici erano tutti della stessa pasta: esaltati e marci idealisti.

In un'ottica di confronto va solo sottolineato che il destino di Perov è stato molto migliore rispetto a quello di Musorgskij: Perov aveva dei predecessori — Fedotov[2] e, oltre a una vasta produzione di arte sperimentale, tutta la letteratura russa che, per mano di Griboedov, Puškin, Gogol', Lermontov, Ostrovskij, Nekrasov e altri, aveva da tempo affermato con successo un profondo e indistruttibile realismo nel cuore del popolo russo. Perov poteva essere attaccato per alcuni dettagli, per le caratteristiche legate al proprio talento e ai propri quadri, ma nessuno osava più togliergli la terra da sotto i piedi: questa giaceva solida come roccia granitica, e a nessuno veniva in mente di dubitare della sua piena legittimità. Per Musorgskij è stato diverso. Egli non era pittore ma musicista, e nella musica non aveva ancora osato penetrare quel raggio di luce che già splendeva come un mezzogiorno abbagliante nella letteratura russa, e che cominciava a intravvedersi come un mattino radioso nella pittura. Prima di Musorgskij c'era stato un solo tentativo nell'ambito del realismo musicale: quello di Dargomyžskij, ma questi era amato e compreso solo da pochi, persone che, naturalmente, amavano profondamente le grandi e geniali opere di Glinka, ma che vedevano anche che la modernità aveva bisogno di forme nuove, che da quel momento in avanti molte cose dovevano e potevano farsi nella nostra musica in modo diverso da prima, e che questa musica russa sarebbe andata ancora molto avanti, lungo nuove strade. Proprio queste nuove strade, già chiaramente individuate in pittura, vent'anni fa non erano ancora state individuate quasi da nessuno nella musica. Dargomyžskij si era erto solo e misconosciuto con i suoi audaci tentativi di realismo musicale. "Non mi sbaglio" — scriveva egli con tristezza nel 1857 —

> la mia posizione artistica a San Pietroburgo non è affatto invidiabile. La maggior parte dei nostri amanti della musica e scribacchini di giornali non mi riconoscono una vera ispirazione. Il loro sguardo routiniero cerca melodie atte a lusingare l'orecchio, che io non perseguo. Non intendo ridurre la musica a mero intrattenimento per loro. Voglio che il suono esprima in modo diretto la parola. Voglio della verità. Loro questo non riescono a capirlo. I miei rapporti con gli intenditori di San Pietroburgo e i compositori mediocri sono ancor più sconfortanti, poiché ambigui. L'espediente di questi signori è noto: lodare incondizionatamente le opere dei defunti per non dare giustizia ai contemporanei. Quante insinuazioni poco lusinghiere devo ascoltare ma mi sono abituato, e sono diventato freddo nei loro confronti[3].

Il predecessore di Perov, Fedotov, non ha mai dovuto provare nulla di simile in vita sua. Era apprezzato, amato, nessuno metteva in discussione la sua nuova rotta. Ma se è stato così per Dargomyžskij, che per molti aspetti era il Fedotov della musica russa, deve essere stato cento volte peggio per il Perov della nostra musica, Musorgskij, che all'inizio non aveva alle spalle — come Dargomyžskij — né opere, né composizioni 'maggiori' verso cui la folla, per quel che vale, mostrasse una certa riverenza, o una reputazione accumulata nel corso degli anni. Pertanto Musorgskij è stato per molti aspetti più audace di Dargomyžskij: ha attinto i suoi temi dalla vita reale in modo ancora più deciso e versatile, ed è andato ancora più avanti nell'"espressione della parola attraverso il suono della musica". In tutto questo, quindi, molte sono state le ragioni decisive per l'ostilità, la repulsione e il totale disprezzo nei confronti di Musorgskij da parte della folla! Questi motivi fondamentali di antipatia non esistevano nei confronti delle opere di Perov.

[2] Stasov intende senz'altro Pavel Andreevič Fedotov (1815-1852), pittore della cosiddetta 'scuola naturale', autore di pitture di genere, ritratti, caricature, illustrazioni, nonché poeta e docente dell'Accademia imperiale di Belle Arti [N.d.C.].

[3] Da una lettera di Aleksandr Dargomyžskij a L. Karmalina, 9 dicembre 1857. A. Dargomyžskij, *Avtobiografija, pis'ma, vospominanija sovremennikov*, Sankt-Peterburg 1921, p. 55 [N.d.A.].

Ma se mettiamo da parte queste minime 'specificità', quasi tutto il resto nella vita e nell'attività di Musorgskij e Perov si è svolto in modo del tutto parallelo. Nel complesso, né l'uno né l'altro andava particolarmente incontro ai gusti della maggioranza, e nessuno dei due è stato realmente compreso e apprezzato nel corso della propria vita. Venivano considerati, ovviamente, artisti bravi, di talento, anche abbastanza originali, ma un poco artigianali, incapaci di 'padroneggiare tutti i mezzi della propria arte', e soprattutto venivano considerati 'tendenziosi', ovvero diretti su una falsa pista ('quella che percorrono tutti!'). Venivano accusati di essere rozzi e privi di gusto, di toccare ciò che non si doveva toccare, di dipingere ciò che non si doveva dipingere, di essere uomini delle cui opere andava rigettato questo e vietato quello, insomma, persone del tutto irrilevanti. Paragonarli a qualche grande celebrità europea contemporanea? Dio non voglia! Questi caricaturisti! Un pittore e un musicista privi di ogni nobiltà, vera elevatezza d'animo o dignità? Mai e poi mai!

È vero, Musorgskij e Perov hanno sempre avuto dalla loro parte una certa frangia di pubblico che li sosteneva con la propria vicinanza e caloroso affetto, ricompensandoli delle pesanti avversità subite da parte della maggioranza. Erano tutte persone che apprezzavano la loro natura, il loro straordinario spirito innovativo e le nuove ricchezze che essi apportavano alla nostra arte. È vero, queste persone non ascoltavano la loro essenza interiore, si affrettavano a procurarsi i quadri di uno, propagandavano come potevano i dipinti dell'altro, si schieravano fieramente con entrambi davanti ad un pubblico distratto e disattento. Ma queste erano poche rispetto a una massa popolare di ottanta milioni di persone, specialmente vent'anni fa. Per fortuna adesso, ogni giorno che passa, è sempre più evidente che alla fine prevarrà l'opinione di queste stesse, poche persone.

II.

I tratti principali della fisonomia di entrambi gli artisti, sia di Perov che di Musorgskij, erano il carattere popolare e il realismo. La loro natura artistica consisteva in questo; qui stava tutta la loro forza e talento, e nessun'altra loro qualità poteva essere paragonabile a queste due. È proprio questo ciò che renderà entrambi gli artisti preziosi per le nuove generazioni: il carattere popolare e il realismo. Con il tempo, come accade a tutti gli artisti del mondo, molte cose nelle loro opere perderanno colore e rilevanza. Tuttavia, tutto ciò che in esse è stato espresso in modo popolare e realistico, permarrà per sempre come un imponente monumento del nostro tempo e della forza creatrice a noi coeva. E questo perché sia Perov che Musorgskij, con tutta la loro sincerità e incorruttibile veridicità hanno espresso nelle loro opere solo quel che vedevano con i propri occhi, quel che esisteva nella realtà, senza pensare ad alcuna invenzione o idealizzazione. In tutto ciò che riproduce la vita vera e autentica si trovano quei germi di vitalità lontani da qualsiasi altra forma d'arte.

Nelle opere di Perov e Musorgskij si riflette un poderoso passo in avanti della nostra epoca rispetto al periodo precedente. Il materiale a disposizione dell'artista è diventato più ampio e molto più voluminoso grazie alle nuove condizioni di vita, ma anche gli stessi artisti hanno acquisito visioni più ampie e profonde. Il pittore Fedotov e il musicista Dargomyžskij ebbero la possibilità di raffigurare solo una parte dell'intero spettro della realtà russa, proprio come il loro grande predecessore Gogol'. Il mondo dei nobili e dei funzionari non era loro del tutto precluso, ed essi lo utilizzarono e rappresentarono con tutta la forza del proprio talento, ma, ovviamente con un certo 'timore riverenziale' nei confronti di una censura insensata, ossessiva e vile. Fedotov aveva diritto di rappresentare nei suoi quadri un funzionario che idolatrava un'onorificenza, un maggiore che si insinuava in una casa mercantile ammuffita; Dargomyžskij aveva diritto di rappresentare un funzionario che idolatrava il grado ("Lui era un consigliere titolare, lei la figlia di un generale" o "sono un verme in confronto a lui, una persona così importante, sua eccellenza in persona!")[4], ma tutto ciò

[4] La frase cita il testo delle romanze di Dargomyžskij "Tituljarnyj sovetnik" [Il consigliere titolare, 1843] e "Červjak" [Il verme, 1860], basate – la prima sulla lirica di Pëtr Isaevič Vejnberg (1831-1908), pubblicata nel ciclo *Otpryski serdca* [Figli del cuore] su "Iskra" [La scintilla] del 1859 (n. 2) a firma di 'Gejne iz Tambova' [Heine da Tambov], la seconda dalla lirica "Znatnyj prijatel' [Un conoscente di rango], traduzione russa di V. Kuročkin (1813-1875) della lirica "Le

poteva essere visto e ascoltato dai russi soltanto perché aveva l'aspetto di uno 'scherzo', di un leggero '*divertissement*' in pittura e in musica, qualcosa di divertente e spassoso. Il vaglio della censura dell'epoca ha riconosciuto che non c'era nulla di serio in tutto ciò, e che nulla di questo toccava il cuore della questione. La tragedia che si nascondeva nel profondo di questi 'scherzi', il marciume dei funzionari e dei soldati messo a nudo nell'arte, sfuggivano alle spie della censura. Gli strati più bassi della popolazione, invece, potevano essere rappresentati soltanto in due modi: come persone pienamente felici e idillicamente aggraziate – in generale in modo idealizzato – oppure, se si voleva avvicinarsi alla realtà, completamente sciocchi, rozzi, ubriaconi e caricaturali. Conformemente a ciò, Dargomyžskij, pur essendo un artista originale e di talento, si risolveva a rappresentare soltanto villani completamente idealizzati (per quanto tragici): come il Mugnaio e la figlia Nataša[5], oppure veri villani[6] (ma esclusivamente comici), ubriachi e sottomessi dalla moglie ("Kak prišël muž iz-pod gorok" [Come tornò il marito dalle colline, 1872]). Tutto il resto dell'immenso oceano di persone, vita, caratteri, relazioni, disgrazie russi, dell'insopportabile prostrazione, della sottomissione e delle bocche sigillate, pareva non essere mai esistito, e non aver nulla a che vedere con l'arte.

Perov e Musorgskij appartengono a una dimensione completamente diversa della vita russa: quella in cui l'arte russa è finalmente venuta alla luce. In questo periodo i nostri artisti hanno cominciato piano piano ad aprire gli occhi e a guardarsi intorno. Che stretta al cuore avevano! Che note penetranti si udivano nelle loro opere! Perov e Musorgskij si sono abbandonati completamente a questa struggente sensazione di indignazione e dolore. Entrambi sono ritrattisti del popolo, di quel popolo a lungo dimenticato, a lungo lasciato indietro a favore di belle scenografie, lasciato lì a languire, a tutti ignoto. Nel corso della vita di Musorgskij e Perov si sono assegnati molti soggetti e compiti da affrontare, che essi hanno svolto superbamente, ma non vi è mai stato nulla di più alto, forte e importante di quei passaggi delle loro opere in cui la figura popolare si erge in tutta la sua verità, senza alcun imbellimento, in tutta la sua severità, e forse a volte anche in tutta la sua ruvidezza. La Russia del servaggio: ecco il vero ambito in cui le opere di Perov e Musorgskij sono le più alte e perfette. Qui si è manifestata una forza profonda, l'originalità, la novità. Questo è stato il vero compito della loro vita, ed è proprio questo compito che hanno svolto con somma perfezione.

Entrambi gli artisti sono nati durante la piena crisi del sistema fondato sul servaggio[7]. Durante la prima metà della loro vita essi ne sono stati testimoni, mentre la seconda metà è stata dedicata a riprodurre questo mostro in tutto il suo splendore: da davanti, dietro, destra, sinistra, sotto e sopra. Nel fare questo, né Perov né Musorgskij hanno mai avuto un sistema solido e ben definito, o un piano organizzato e coerente. Nessuno dei due ha mai detto: "ecco, adesso rappresenterò la servitù della gleba con tutte le sue piaghe selvagge; ecco, adesso ne farò un ritratto". Non v'è mai stato nulla di simile. Ma entrambi hanno trascorso la propria infanzia e adolescenza in provincia, in angoli remoti, tra proprietari terrieri e contadini, in mezzo a tutto ciò che era nato dalla loro terribile convivenza. Per molti anni della giovinezza, si sono immersi in tutto ciò, e di conseguenza pieni d'indignazione, dolore e compassione, quando si è presentata l'occasione di dischiudere un po' le labbra, non hanno fatto altro che riprodurre, quasi involontariamente, le scene cui avevano assistito con i propri occhi, una dopo l'altra.

sénateur" (1813) di Pierre-Jean de Béranger [N.d.C.].

[5] S'intendono i personaggi dell'opera *Rusalka*, tratta da Dargomyžskij a partire dall'omonimo dramma (incompiuto) di Aleksandr Puškin. Di lunga gestazione (il compositore iniziò a lavorarci negli anni Quaranta), fu compiuta nel 1855, e inaugurata l'anno seguente a Pietroburgo con i mezzi esigui della compagnia d'opera russa, fattore che incise non poco sulla sua scarsa fortuna, accorciandone la vita scenica. Qui Stasov menziona i due protagonisti: il Mugnaio – personaggio creato dal basso Osip Petrov – che per interesse economico spinge tra le braccia di un anonimo principe la figlia per poi impazzire di dolore, e Nataša, che, sedotta e abbandonata in attesa di un figlio, si getterà nelle acque del Dnepr'. Nel corso della trama la fanciulla, divenuta zarina delle creature acquatiche note come *rusalki*, avrà la sua vendetta, trascinando il principe ingrato nel fondo del fiume [N.d.C.].

[6] 'mužiki' nell'originale [N.d.T.].

[7] Stasov riferisce alla progressiva delegittimizzazione del sistema della servitù della gleba nell'Impero Russo, culminata con la sua abolizione ufficiale nel 1861, durante il regno di Alessandro II [N.d.T.].

Ciò che Musorgskij aveva ascoltato e visto in abbondanza stando nell'ambiente dei proprietari terrieri è stato espresso in molte sue lettere agli amici durante i primi anni Sessanta, quasi subito dopo la grande svolta nella liberazione dei servi. In una lettera scriveva dalla campagna:

> E che razza di proprietari! [...] e con questa gente ti devi vedere ogni giorno e ogni giorno questi signori ti tormentano con le loro lamentele per i diritti perduti... e grida e lamenti e scandali! [...] C'è in verità una generazione di giovinetti per bene, ma sono sempre in giro e io non li vedo. Cosicché io, povero me, sono ridotto a questa atmosfera. [Essa] raramente sollecita l'anima dell'artista; pensi solo a non marcire, a non soffocare[8].

Da un'altra lettera di Musorgskij apprendiamo il modo in cui egli studiava il popolo. Nel 1868, ad esempio, scriveva dalla campagna di Pskov:

> Guardando dal vivo contadini e contadine mi son venuti fuori tipi gustosi. Ho incontrato un contadino che era la copia di Antonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare, là dove Antonio parla nel foro dinanzi al cadavere di Cesare: era un contadino molto intelligente, originale e pieno di malizia. E quanti ne ho visti! Di contadine poi ne ho raccolto una bella scorta. Io faccio sempre così, mi annoto nella mente dei tipi e poi, quando mi capita l'occasione, ne stampo uno[9].

Il primo tentativo indipendente di Perov fu *Priezd stanovogo na sledstvie* [L'arrivo dell'agente di polizia all'inchiesta, Fig. 1]. Il povero contadino sorpreso ad abbattere abusivamente gli alberi nel bosco, il temibile agente di polizia, l'astuto scrivano, le verghe che venivano legate sulla soglia dell'isba e la povertà, l'ignoranza, il freddo e la fame che sembrano guardare da ogni angolo ed ogni volto, il pugno cattivo e la sottomissione ovina: ecco i temi di questo dipinto giovanile.



Fig. 1. V. Perov, *L'arrivo dell'agente di polizia all'inchiesta*, 1857. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Il primo tentativo indipendente di Musorgskij è stato "Kalistrat" [Callistrato, 1864], e in questo dipinto giovanile il tema è dato dalle strofe di Nekrasov:

> non v'è chi sia più felice, più bello
> più elegante del piccolo Callistrato!
>
> Nell'acqua sorgiva io mi bagno,
> i capelli me li gratto con le dita,
> mi aspetto un raccolto
> da una striscia non seminata!
>
> E la regina della casa è impegnata
> nel bucato pei bambini nudi,
> si veste meglio del marito, lei –
> le scarpe di rafia le porta con il laccio![10]

Né Perov, né Musorgskij hanno mai perso quel loro spirito giovanile. Nella loro vita non hanno mai ritratto dei villani mentre fanno la bella vita o conversano amabilmente sul terrazzino; mai il loro pennello ha mentito o sbagliato. Dipingevano solo ciò che esiste realmente, e che essi stessi vedevano con i propri occhi. Proprio per questo motivo hanno suscitato tanto disappunto. Infatti, la verità della vita è un grande nemico universale, specialmente quando ci viene mostrata da una prospettiva completamente

[8] Stasov cita liberamente da una lettera di Musorgskij a C. Kjui, Toropec, 22 giugno 1863. M. Musorgskij, *Pis'ma i dokumenty*, Moskva 1932, p. 94; trad. it. di S. Bernardini e F. Malcovati in M. Musorgskij, *Musica e verità nell'epistolario commentato da A. N. Rimskij-Korsakov*, Milano 1981, p. 78 [N.d.C.].

[9] Musorgskij a C. Kjui, Šilovo,15 agosto 1868, in M. Musorgskij, *Pis'ma i dokumenty*, op. cit., p. 150; trad. it. di S. Bernardini e F. Malcovati in M. Musorgskij, *Musica e verità*, op. cit., p. 140 [N.d.C.].

[10] Stasov cita parzialmente i versi di Nekrasov traendoli dalla romanza di Musorgskij (qui presentata in una mia traduzione), e quindi modificati secondo le esigenze della conduzione melodica. L'originale, di poco differente, fu pubblicato da Nekrasov sul "Sovremennik", n. 9, novembre 1863 [N.d.C.].

diversa rispetto a quella prestabilita. I tipi contadini, le scene contadine appartengono a quanto di più elevato Musorgskij e Perov abbiano mai creato. I villani di Perov in *Scena u železnoj dorogi*, [Sulla ferrovia, Fig. 2], *Ochotniki na privale* [I cacciatori a riposo, 1871], *Sel'skij propoved'* [Sermone in campagna, Fig. 3][11], *Sel'skie pochorony* [Funerali in campagna, 1865][12], e in parte anche in *Pugačëvcy* [Seguaci di Pugačëv, 1879, Fig. 12][13], sono tipi tanto fedeli e straordinari quanto quelli del primo e ultimo atto di *Boris Godunov*, di *Chovanščina* e "Trepak" di Musorgskij.



Fig. 2. V. Perov, *Sulla ferrovia*, 1868. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Questo 'vecchio' sorprendentemente tipico, che insieme ad altri due villani guarda il treno passare davanti a sé, è perfettamente in sintonia con i villani nell'opera di Musorgskij, che si affollano nella piazza di Mosca durante l'elezione di Boris al trono[14]. Entrambi presentano lo stesso miscuglio di bonarietà, ingenuità, sottomissione, sottomissione e, allo stesso tempo, intelligenza, furbizia e mordace ironia. Guardate negli occhi di stagno del 'vecchio' che è al centro del quadro di Perov, il suo sorriso da mummia: sono il prodotto di lunghi anni passati sotto il giogo della servitù. Guardate i villani che si grattano in *Sermone in campagna* [Fig. 3], che non riescono a capire del tutto il sermone del prete su come "ogni potere provenga da Dio" mentre, lì di fianco, il lacchè del padrone spinge via con zelo uno di loro, il proprietario terriero dorme beatamente e la padrona amoreggia con un damerino.

Le donne delle opere di Perov sono perfettamente in sintonia con quelle delle opere di Musorgskij: ciarlano, fanno rumore, chiacchierano come babe, si prendono in giro a vicenda, scherzando bisticciano con mariti e zii o urlano senza troppe cerimonie al poliziotto "Sii gentil, Nikitish, no, non t'arrabbiare!"[15]. Il villano dei *Cacciatori a riposo*, che schernisce con pungente ironia il signore millantatore assomiglia alle donne e uomini che scherniscono il voivoda di Boris presso Kromy (quinto atto del *Boris*). Uno dei compagni di Pugačëv, seduto vicino a lui sul terrazzino, già con l'ascia in mano, sregolato, feroce e spietato (nel dipinto di Perov) è esattamente identico a uno di quelli che, con una frotta compatta, organizza il violento linciaggio di Chruščëv e del Gesuita nell'ultimo atto del *Boris Godunov* di Musorgskij. Sia da una parte che dall'altra troviamo persone che hanno perso la pazienza, diventando selvagge e feroci.

Se servisse un accompagnamento musicale per gli uomini e le donne del popolo di Perov, o un'illustrazione pittorica per gli uomini e le donne del popolo di Musorgskij, proporrei che a mettere in musica i personaggi di Perov fosse Musorgskij, e ad illustrare quelli di Musorgskij fosse Perov. I vari Fomka, Epifan, Mitjucha, Af'imja e le molte altre figure delle due opere di Musorgskij assomigliano come gocce d'acqua per carattere, aspetto, stato d'animo, virtù e vizi ai tanti Fomka, Epifan, Mitjucha e Af'imja ritratti da Perov, di cui semplicemente non conosciamo i nomi.

Ma ecco che questo tipo russo curioso manca in Perov: quello della popolana sfacciata, allegra e

[11] Il titolo del quadro a cui Stasov si riferisce è *Propoved' v sele* [Sermone in campagna, 1861] [N.d.T.].

[12] È probabile che Stasov si riferisca qui al dipinto di Perov *Provody pokojnika* [Commiato al defunto, 1865] conosciuto anche come *Derevenskie pochorony* [Funerali in campagna] [N.d.T.].

[13] Esistono diverse varianti del quadro *Sud Pugačëva* [Il giudizio di Pugačëv, cfr. Fig. 12]. Si tratta principalmente di schizzi preparatori, mentre la versione più nota e completa del quadro data 1879 [N.d.T.].

[14] Stasov si riferisce qui al secondo quadro del prologo dell'opera *Boris Godunov* in cui la folla, in ginocchio, acclama il nuovo zar, che ha finalmente accettato il trono [N.d.T.].

[15] Qui e più oltre le traduzioni dei versi del *Boris Godunov* sono tratte da M. Musorgskij, *Boris Godunov: dramma musicale popolare in un prologo e quattro atti da Puškin e Karamzin*, trad. it. P. Faggioni e J. Semkow, Milano 2000 [N.d.T.].

sguaiata che ne ha passate di tutti i colori. In Musorgskij invece c'è nella figura dell'ostessa del *Boris* che canticchia "Pesn' pro selezn'" [La canzone dell'anatroccolo][16] e nelle donne che cantano il "Gopak"[17]. Entrambe le personalità sono meravigliosamente tipiche. La nota conclusiva per ognuna di queste vite, in generale, è la stessa in entrambi gli autori: una morte senza alcun conforto.



Fig. 3. V. Perov, *Sermone in campagna*, 1861. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Quelli davanti a voi sono esattamente identici ai villani tratteggiati da Musorgskij nel *Boris*, di cui alcuni chiedono: "Mitjuk! Ehi Mitjuk! Perché strilliamo?" e quelli che rispondono: "Buona! chi può saperlo!". Quei vecchi che ridono guardando il treno sono esattamente identici ai villani che rispondo in modo ironico all'ufficiale di polizia, che li minaccia con un bastone a causa del loro silenzio: "Un istante solo poi ricominciamo"[18].

In Perov è raffigurata in modo straordinario in *Sel'skie provody Pokojnika* [Commiato al defunto in campagna, 1865, Fig. 4] e Musorgskij non è da meno nel rappresentarla nel "Trepak". La tragicità, la profondità dei sentimenti e la nota struggente sono le stesse. In Perov, la moglie con i figli trascina su una slitta una misera bara di legno assemblata in qualche modo, con dentro il povero defunto. Sono tutti ammassati in un unico gruppo, i vivi e il morto, stretti sulla slitta: i bambini sono schiacciati al lato della bara, la vedova è seduta alla sua estremità inferiore, un bambino dorme, l'altro sta per mettersi a piangere. La povera madre ha chinato il capo e si è piegata verso il misero ronzino che ora trasporta, al posto del fieno e della legna, un altro tipo di corteo. E tutto questo in un paesaggio invernale coperto dal ghiaccio, tra campi ricoperti di neve e sulla strada appena battuta. Il freddo, le lande desolate, un angolo remoto cosparso di neve, l'oblio e l'eterna oscurità. È come se, tra milioni di uccellini, uno fosse morto assiderato senza che nessuno se ne accorgesse o accorgerà mai, perché nessuno si è mai interessato né della sua vita, né della sua morte. Ecco il contenuto di questo quadro.



Fig. 4. V. Perov, *Commiato al defunto in campagna*, 1865. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Vozraščenie krest'jan s pochoron [Il ritorno dei contadini dal funerale, 1880, Fig. 5][19] è il prosieguo di questa scena e stato d'animo. Di nuovo l'inverno, la neve, le lande desolate, i luoghi remoti, persone indifese e dimenticate che camminano sulla strada appena battuta in fredde casacche e in logori cap-

[16] Nella versione ritmica di P. Faggioni e J. Semkow citata precedentemente, il termine *selezn'* viene tradotto con 'uccellin' [N.d.T.].

[17] Danza nazionale ucraina [N.d.T.].

[18] Nella scena sopra citata, il popolo diviso in gruppi viene rimproverato dall'ufficiale di polizia che ordina alla folla di mostrare disperazione e cantare forte [N.d.C.].

[19] Titolo completo: *Vozraščenie krest'jan s pochoron zimoju* [Il ritorno dei contadini dal funerale d'inverno, 1880] [N.d.T.].



Fig. 5. V. Perov, *Il ritorno dei contadini dal funerale*, 1880. Galleria Tret'jakov, Mosca.

potti imbottiti, gli uomini con le pale sulle spalle e le donne con i volti avviliti. Tuttavia, il quadro è interessante soltanto per soggetto e idee. La sua esecuzione è completamente abbozzata e insoddisfacente; nessuna figura è trasposta dal vero, le espressioni sono inventate e artificiose (il quadro è stato realizzato durante gli ultimi mesi di vita di Perov). In "Trepak" di Musorgskij si ripete la stessa nota terribile:

> Boschi, praterie, deserto intorno.
> La tempesta geme e stormisce;
> La cruda morte là nel buio cupo
> qualcuno ahimè seppellisce:
> guarda – così è.
> Nell'oscurità la morte abbraccia un *mugik*
> e assieme a lui incomincia col danzare il *trepak*
> [...]
> Spinto da disperazione e da duolo
> su questa radice dormi figliuolo
> con la bianca neve ti riscalderò
> e un incanto intorno a te intesserò[20].

Lunghi e duri anni di estenuante lavoro, freddo e fame, calli alle mani, disgrazie nell'isba con la famiglia, e poi un povero corpo nascosto sotto cumuli di neve, tra la bufera e il vento. Ecco cosa hanno dipinto Musorgskij e Perov con lo stesso pennello.

Ma nel quadro di Perov avevamo davanti agli occhi una delle scene dell'inizio della vita dei bambini contadini. Disgrazia, povertà, impotenza: una situazione peggiorata nettamente dopo la morte di colui che hanno trasportato nella bara. Che ne sarà della vita di questi bambini una volta cresciuti? Ce lo raffigura Perov in uno dei suoi quadri, ma insieme a lui lo fa anche Musorgskij, in due delle sue romanze meglio riuscite. Chi di noi non conosce il quadro di Perov *Trojka* [Il terzetto, 1866, Fig. 6], in cui il padrone costringe quei ragazzini moscoviti a trascinare sulla superficie ghiacciata una slitta con un enorme tino pieno d'acqua? Tutti questi ragazzini probabilmente vengono dalla campagna, e sono stati mandati a Mosca per guadagnarsi da vivere. Ma quante sofferenze hanno dovuto patire per questo 'mestiere'! L'espressione di una sofferenza senza via di scampo, i segni delle infinite percosse sono impressi sui loro visini pallidi e stanchi; la loro intera esistenza è raccontata dai loro stracci logori, dalle loro pose, dal modo in cui ruotano faticosamente la testa, gli occhi affranti e le dolci boccucce semichiuse per lo sforzo.

In Musorgskij troviamo un vivace parallelo di tutto questo. Le romanze "Sirotka" [L'orfanello, 1868] (su testo proprio) e "Spi, usni, krest'janskij syn" [Dormi, dormi, figlio di contadino, 1875][21] (su parole tratte dal *Voevoda* di Ostrovskij) sono tragiche e meravigliose per la loro bellezza quanto il quadro di Perov. "Mi nutro di freddo e di fame – balbetta l'orfanello con un'espressione straziante e voce tremante – La gente generosa mi offre, quando sente i miei lamenti, mi offre gli insulti, le botte, le minacce"[22]. La stessa sorte tocca al 'figlio di contadino' di Ostrovskij, i cui versi sono stati resi da Musorgskij con un'incomparabile espressione del profondo dolore, sentimento e bellezza musicale: "Lavorando, supereremo la disgrazia, pur se il lavoro è duro, spietato, estraneo a noi"[23].

Bisognava ascoltare l'esecuzione di questi due capolavori di Musorgskij da parte di due grandi artisti russi: la canzone della morte "Trepak", eseguita dal defunto Osip Afanas'evič Petrov e "L'orfanello" da sua moglie, anche lei un tempo una nota cantante,

[20] M. Musorgskij, *Canti e danze della morte. Ciclo di quattro canti per voce e pianoforte*, "L'Orchestra Virtuale del Flaminio", 2018 https://www.flaminioonline.it/Guide/Musorgskij/Musorgskij-Cantimorte.html (ultimo accesso: 21.06.2025) [N.d.T.].

[21] Parte del ciclo *Canti e danze della morte* [1875-1877]. Il titolo di questa canzone viene tradotto in italiano come "Ninna nanna" (*Kolybel'naja*) [N.d.T.].

[22] M. Musorgskij, *L'orfanello*, "L'Orchestra Virtuale del Flaminio", 2018 https://www.flaminioonline.it/Guide/Musorgskij/Musorgskij-Orfano.html (ultimo accesso: 21.06.2025) [N.d.T.].

[23] M. Musorgskij, *Ninna Nanna dei contadini*, 2011 https://www.flaminioonline.it/Guide/Musorgskij/Musorgskij-Berceuse.html (ultimo accesso: 21.06.2025) [N.d.T.].

Anna Jakovlevna Petrova[24]; bisognava ascoltare entrambi questi grandi artisti, sebbene già in età avanzata, per apprezzare tutta la verità e la profondità di queste due opere di Musorgskij.



Fig. 6. V. Perov, *Il terzetto*, 1866. Galleria Tret'jakov, Mosca.

A Perov non è capitato di rappresentare i piccoli contadini russi con colori vivaci. Musorgskij, invece, lo ha fatto. E con quanto calore umano, e quali splendide linee ha raffigurato anche questo aspetto del nostro mondo infantile! Nell'ultimo atto del *Boris* troviamo una scena tratta dal dramma di Puškin, straordinariamente originale e bella. Si tratta della scena con lo *jurodivyj* [L'innocente][25]. Qui quasi tutto è tratto da Puškin, solo che l'azione non si svolge davanti alla cattedrale nella Piazza di Mosca, ma in un bosco nel sud della Russia, vicino alla città di Kromy, nel momento in cui il Falso Dimitrij appare con le sue bande. Entra in scena l'innocente, perseguitato da un'intera folla di ragazzini che si burlano e ridono sguaiatamente di lui, per poi strappargli di mano un copeco. "Colbacco di fer, Colbacco di fer! Trululu, lululu, lululu, lululu! Trrr!" – gli ronzano e urlano nelle orecchie, circondandolo come se fossero delle zanzare. In Musorgskij questa scenetta è così piena di vivacità, permeata da un allegro stato d'animo infantile, da una dolce malizia e vitalità, da risultare accattivante per lo spettatore (ovviamente, tranne che per gli ottusi conservatori). Nella nostra pittura conosco solo un altro caso di piccoli contadini all'altezza di quelli di Musorgskij: quelli del talentuoso quadro *Nočnoe* [Notturno, 1879, Fig. 7] di Vladimir Makovskij.



Fig. 7. V. Makovskij, *Notturno*, 1879. Museo Statale Russo, San Pietroburgo.

L'"Ozornik" [Il monello, 1867] di Musorgskij è un'altra figura della stessa pasta dei ragazzini nell'ultimo atto del *Boris*: quelli importunano l'innocente, canzonandolo e facendosi beffe di lui e, allo stesso

[24] 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 Cavos, 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 Cavos *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 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 *Mazeppa* di Čajkovskij e Varlaam del *Boris Godunov* di Musorgskij. Fu sposato con Anna Jakovlevna Vorob'ëva (1817-1901), contralto, che prese il nome Petrova dopo il matrimonio (1838). Vorob'ëva 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.].

[25] Figura tipica della tradizione russa nota anche come 'Folle in Cristo'. Da una parte viene considerato come folle, dall'altra assume il ruolo di portatore di una verità profetica. Nell'opera *Boris Godunov* egli denuncia la colpa dello zar – l'omicidio dello *zarevič* Dimitrij Ivanovič [N.d.T.].

modo, in questa romanza, un ragazzino dispettoso, sveglio e agile, importuna una vecchia per strada:

> Oh, nonnina, oh, cara bellezza sfiorita, voltati!
> Dal naso aguzzo, tutta d'argento, con gli occhi sporgenti, dammi un bacio!
> Il tuo corpo ad arco, sorretto dal bastone,
> le gambette d'ossa, come bastoncini.
> Ah, non picchiare, ah, non picchiare!

Artisti così profondamente popolari come Perov e Musorgskij non potevano escludere dal loro repertorio un tipo altrettanto 'popolare', l'innocente. Questo tipo, che forse è destinato a scomparire presto da noi, ha sempre avuto un ruolo importantissimo nella vecchia Russia del servaggio. Era sempre sotto gli occhi di tutti, e quindi non poteva che colpire nel profondo sia Perov che Musorgskij. Entrambi lo hanno rappresentato con sorprendente incisività.



Fig. 8. V. Perov, *Il beato*, 1879. Galleria Tret'jakov, Mosca.

In Perov *Božij čelovek* [L'uomo di Dio, 1879, Fig. 8][26] è il protagonista di uno dei suoi quadri più importanti. L'innocente sta in piedi in un abito logoro, scalzo, arruffato, coperto di pesanti cilici, appoggiato al muretto con una posa e un movimento da semi folle, e rivolge verso di voi uno sfolgorante sguardo da pazzo; la sua bocca è spalancata, sorride tenendosi la testa con una mano, sembra ansimare dopo aver corso velocemente e sta pronunciando strani discorsi. Anche l'innocente del *Boris* di Musorgskij corre in scena ansimando, è penoso, è prodigioso. Anch'egli, come l'altro, pronuncia strani discorsi con una voce che trasuda follia, e canta lamentandosi: "Luna piena un gatto piange. Iurodivo che fai, alzati e prega. Prega e chiedi a Cristo, nostro Dio: dacci il sole e la luna, dacci il sole luna..." (su parole di Puškin). Questo stesso innocente alcuni minuti più tardi, privato del suo copeco dai ragazzini di campagna, testimone dell'impetuoso arrivo del Falso Dimitrij con le sue truppe, rimane solo sulla scena vuota, e mentre in lontananza inizia a rosseggiare il bagliore dell'incendio appiccato dai seguaci del Falso Dimitrij, siede su una pietra e intona il lamento: "Lacrime scorron... lacrime amare, piango per te povera Russia. Quanto male ancor scenderà su di te, buio si farà, tutto finirà. Triste Russia per te piange il popolo tuo, infelice popolo". Qui c'è ancora la stessa figura di Perov, solo che in questo caso è elevata a tragedia, ad autentico patetismo.

Un altro innocente appare in Musorgskij nella nota romanza "Savišna" [1867][27], che ha sempre entusiasmato i nostri migliori musicisti. In generale, tutte le romanze di Musorgskij presentano scene tratte dal vero, sono il risultato diretto di ciò che egli stesso vedeva e ascoltava, ma questa romanza è una delle poche creazioni di Musorgskij la cui origine ci è trasmessa dai documenti. Una volta, in campagna, guardando dalla finestra, ha visto uno *jurodivyj* deforme e mezzo storpio confessare il proprio amore a una giovane donna che gli piaceva; egli faceva il galante con lei ma allo stesso tempo si vergognava di sé stesso, proprio come la bestia dichiara il proprio

[26] Il quadro a cui si riferisce Stasov è *Blažennyj* [Il beato, 1879], altro modo per chiamare lo *jurodivyj* o Folle in Cristo [N.d.T.].

[27] Savišna è una figura secondaria del dramma *Groza* [La tempesta, 1859] di Ostrovskij, su cui Musorgskij basa il testo della romanza [N.d.T.].

amore alla bella figlia del mercante nell'incantevole fiaba di Aksakov *Alen'kij cvetoček* [Il fiore scarlatto, 1858]. In questa romanza di Musorgskij il sentimento, la timida sottomissione e la vergogna di sé sono profondamente tragici e meravigliosamente belli.

Oltre a tutti i suoi tipi e le sue scene, vi è un altro un capolavoro di Perov nel quale si manifesta un tipo che Musorgskij non ha mai toccato. Si tratta del corrispettivo femminile dello *jurodivyj*, la *jurodivaja*, in un disegno risalente al periodo migliore di Perov (1872): l'innocente è seduta al lato della strada, probabilmente a Mosca, e declama a suo modo qualcosa mentre una folla di donne in adorazione ascolta servilmente le sue parole assurde e insensate. È una scena sorprendente[28].

Altra figura sempre molto vicina al popolo è l'agente di polizia. Sia Perov che Musorgskij lo hanno rappresentato una volta sola, ma in modo magistrale. In Perov è quell'impassibile statua che siede vicino al corpo della morta annegata appena estratto dall'acqua [Fig. 9][29]. Fuma tabacco forte da una piccola pipa, come se stesse sorvegliando un fagotto di merce rubata appena ritrovato. Il suo ampio viso calmucco, completamente butterato dal vaiolo, i suoi occhi indifferenti, la posa da burocrate: tutto ciò ci parla di una persona addestrata al meglio, 'formata' in tutto e per tutto, che non si farà scuotere da nulla al mondo.

Anche in Musorgskij abbiamo un tipo altrettanto meraviglioso e altrettanto fedele. Poco importa che questo poliziotto non sia dei giorni nostri, e che sia vissuto trecento anni fa: nulla è cambiato da allora. Non sta sorvegliando nessun corpo morto, ma fa la guardia a un'intera massa di corpi vivi, una folla di gente semplice radunata nella piazza [di Mosca] per supplicare Boris Godunov di accettare il trono. Vuole solo una cosa: che quelle bocche umane urlino e supplichino con voce lamentosa, che le ginocchia siano piegate e le mani tese in avanti – è necessario che quella pratica d'ufficio venga portata a termine. Di tutto il resto – ciò che passa per la testa di quella



Fig. 9. V. Perov, *L'annegata*, 1867. Galleria Tret'jakov, Mosca.

folla di fronte a un solenne atto storico – a lui non importa nulla; esattamente come a quel calmucco dal volto butterato dal vaiolo in uniforme da poliziotto nel quadro di Perov non viene nemmeno in mente di pensare al grande enigma della morte che si è abbattuto su quella povera donna, gettatasi nell'acqua per la disperazione.

I proprietari terrieri sono stati rappresentati poche volte da Perov e Musorgskij, ma in modo caratteristico. In questo caso la forza, la prominenza e le sfaccettature [nella rappresentazione del tipo] sono dalla parte di Musorgskij. In Perov troviamo una rappresentazione eccezionale di proprietario terriero nel dipinto *Sermone in campagna* [Fig. 3]: un vecchiaccio insignificante e cupo, dall'aspetto mite e tranquillo ma verosimilmente avido e spietato 'nelle azioni', e nulla più. Molto più complesso e profondo è il tipo del vecchio proprietario terriero delineato da Musorgskij nella figura del principe Ivan Chovanskij in *Chovanščina*[30] un vecchio, talvolta buono e benevolo, talvolta feroce, cattivo e spietato, borioso in virtù della propria discendenza e del potere illimitato, che imperversa pacificamente nel suo *harem* domestico[31], irascibile al punto da diven-

[28] Il disegno a cui si riferisce Stasov è *Jurodivaja, okružënnaja stranicami* [Innocente circondata da pellegrine, 1872] [N.d.T.].

[29] Il quadro a cui si riferisce Stasov è *Utoplennica* [L'annegata, 1867, Fig. 9] [N.d.T.].

[30] Opera incompiuta di Musorgskij, di cui il principe Ivan è uno dei protagonisti insieme al figlio Andrej. L'opera, concepita in una struttura in cinque atti tra il 1872 e il 1880, è ambientata al tempo della prima rivolta degli *strel'cy*, arcieri che nel 1682 si opposero alle riforme di Pietro I, e vede opporsi rappresentanti della reazione e del progresso nella sfera religiosa della lotta tra Ortodossia e cosiddetti Vecchi credenti [N.d.C.].

[31] Il termine 'harem' è usato qui in senso figurato e ironico, per indicare l'ambiente domestico femminile soggetto all'autorità maschile assoluta del principe, secondo un modello patriarcale di tipo feudale [N.d.T.].

tare furioso, gretto, che pensa che tutto quanto lo circonda sia al proprio servizio. Era proprio questo il tipo di 'proprietario terriero' che Musorgskij voleva trattare nella propria opera *Bobyl'*[32], il cui libretto è sopravvissuto tra le sue carte, e sul quale ci eravamo consultati a lungo poco dopo il *Boris Godunov*. Qualcosa era già stato composto con questa destinazione: la scena della profezia di Marfa al principe Golicyn in *Chovanščina* è tratta direttamente dalla scena della profezia al vecchio proprietario terriero in *Bobyl'*. In quest'opera doveva aver luogo il 'processo del proprietario', a casa sua, in un'ambientazione simile a quella di un giudice di pace, ai danni dello scapolo-bracconiere incastrato (qui qualche elemento rimanda alla scena del quadro di Perov *L'arrivo dell'agente di polizia all'inchiesta* [Fig. 1]).

III.

Una sezione cospicua e importante nella serie di opere di Perov e Musorgskij riguarda il clero monastico e parrocchiale[33]; ma come nel caso del 'popolo', le figure rappresentate sono tutte di estrazione rurale, provinciale, lontana dai centri urbani. Anche in questo caso, né Perov né Musorgskij hanno toccato le capitali. Dipingevano solo quanto di più caratteristico e ciò che avevano visto personalmente durante la loro vita in campagna.

"Seminarist" [Il seminarista, 1863] è uno dei tipi più magistralmente incarnati da Musorgskij. Centinaia o addirittura migliaia di ragazzi della gioventù studentesca pietroburghese ammirano, ormai già da due decenni, questo straordinario dipinto tratto dal vero. Per ognuno di loro questo tipo era familiare, ben conosciuto nella realtà; qui è stato riprodotto con una verità che non si incontra spesso nell'arte, men che meno nella musica. Uno zuccone già abbastanza cresciuto, uno di quei figli di pope o di sagrestano, condannato a ripetere macchinosamente il latino, lingua per la quale non ha la benché minima vocazione, che mai ha usato e mai userà, che non gli serve a nulla, ma che è comunque tirannicamente costretto a ficcarsi in testa. Cent'anni sono passati dai tempi in cui il latino venne introdotto per la prima volta alla moscovita Scuola teologica di Zaikonospasskoe, e a nessuno degli studenti è mai servito – durante l'intero loro mandato ecclesiastico da pope o diacono – fare uso di questo latino faticosamente acquisito; eppure, nonostante tutto, l'inutile sforzo doveva continuare. Quante maledizioni, quanto odio e disprezzo, quanti rimproveri gli sono stati rivolti da centinaia di angoli della Russia nel corso di questi cent'anni! Che giogo penoso! Quale deturpazione di cervelli attraverso un inutile strumento di tortura! E se almeno tutto questo avesse prodotto qualche risultato! E invece no, i poveri seminaristi, nonostante tutto il loro *latinorum* e tutto il resto del sapere scolastico, rimanevano ottusi, creature ignoranti prive di ogni barlume di conoscenza, di idee o autonomia, timide e sottomesse, senza alcun ruolo nella vita russa, senza generare alcun pensiero elevato o sentimento profondo in coloro che avrebbero dovuto sostenere, confortare e aiutare per tutta la vita. A cosa ha portato quindi tutto questo sapere scolastico? Ecco ciò che doveva rappresentare la nuova arte: un mondo fatto di deterioramento della natura vivente e di snaturamento delle forze più giovani.

Musorgskij lo ha fatto con colori vividi e riusciti. Per un ascoltatore superficiale e distratto, il suo "Seminarista" non è altro che un oggetto di burla, motivo di allegre risate. Ma chi considera l'arte una componente essenziale della vita guarderà con orrore ciò che è rappresentato nella romanza 'comica'. Una giovane vita che si dimena disperatamente, intrappolata in un assurdo collare di ferro: che orrida tragedia! Un giovane condannato a muoversi in una ruota da criceto, di cui percepisce ogni secondo l'inutilità, ma entro la quale deve comunque correre e girare velocemente: cosa vi può essere di più terribile di questo? E poi, le percosse sulla nuca dal pugno dello stesso padre educatore, e poi la figlia Stëšča – "guancette come papaveri, occhietti civettuoli" – che gli sta davanti agli occhi sul coro di sinistra durante la preghiera – "beata e gloriosa Mi-

[32] *Bobyl'* era una figura marginale della Russia premoderna: un uomo povero, spesso scapolo e privo di proprietà, che viveva ai margini della comunità contadina, talvolta come bracciante o artigiano, altre volte come semplice vagabondo rurale. Nel 1870 Musorgskij progettò un'opera a partire dal dramma *Hans und Grete* di Friedrich Spielhagen (1868), di cui in seguito utilizzò i materiali composti per la scena della profezia di Marfa [N.d.C.].

[33] 'Černoe' e 'beloe duchovenstvo' nell'originale, caratterizzazioni associate al colore degli abiti tradizionali – nero e bianco [N.d.T.].



Fig. 10. V. Perov, *Pescatori (Sacerdote, diacono e seminarista)*, 1879. Museo statale d'arte di Nižnij-Novgorod.

trodora[34], mentre egli stesso legge il prochimeno[35] in tono sesto" – e tu lì a ripetere macchinosamente come un idiota "panis, pisnis, crinis, finis... et canalis, et canalis"! Come non inzotichirsi in mezzo a tutta questa follia? Anche quel giovane che nella romanza di Musorgskij è ancora un ragazzo vivace e sano, gentile e attraente, spiritoso e pieno di energia, presto si abbruttirà e istupidirà, le sue tinte vivaci sbiadiranno, e non ne resterà che una marionetta goffa e senz'anima.

In Perov il seminarista compare due volte. La prima, nei *Pescatori* [Fig. 10], è un ragazzo ancora vispo e lesto che sulla riva prepara scrupolosamente il secchio per i pesci mentre il padre e il diacono raccolgono la rete con il pescato del fiume[36].

La seconda volta la trasformazione si era già compiuta (nel quadro: *Priëm strannika-seminarista* [L'accoglienza del pellegrino-seminarista, 1874]). Quello che era in origine un ragazzo vispo e allegro, poi a lungo picchiato e sistematicamente ingannato, si è trasformato in un ottuso seminarista. Ecco che siede in un'isba che ha trovato lungo la strada. Sui suoi stivaloni ci sono chili di fango e polvere, addosso ha un abito di tela grezza. È stato accolto e ospitato da due donne cordiali: una vecchia e la sua giovane nuora. Gli hanno messo davanti tutto ciò che avevano e lo guardano con piacere mentre lui, stanco e ferocemente affamato, divora avidamente la zuppa dalla scodella. È vero, questo quadro non è tra i migliori di Perov: risale al 1874, ovvero all'epoca del suo declino, della discesa 'lungo la china'; presenta molte imperfezioni, ma il tipo del personaggio principale è riuscito in modo straordinario. Nel seminarista si profila un giovane indifferente, rozzo, insensibile, ormai impregnato da capo a piedi da una grigia banalità senza scampo.

Il sagrestano è ritratto da Musorgskij e da Perov a partire dalla stessa figura, anche se il soggetto di Perov è un po' più anziano. Nel quadro *Syn d'jačka proizvedënnyj v kolležskie registratory* [Il figlio del sagrestano promosso registratore di collegio, 1860][37] ha già una moglie anziana e un figlio adulto, lo stesso che, durante la prova della sua prima uniforme da impiegato statale, ha lasciato trasparire sul suo volto tutte quelle pessime caratteristiche di cui avrebbe brillato per i trenta-quarant'anni a seguire, schiacciando e spremendo tutto ciò che lo circonda (ricordate i versi di "Kolybel'naja" [Ninna nanna] di Nerkrasov: "Sarai un funzionario nell'aspetto e un mascalzone nell'anima"...). Nel quadro il sagrestano è ormai vecchio e ricurvo, non molla le chiavi della chiesa nemmeno in casa, tutto il giorno non fa che andare su e giù per i servizi liturgici e la raccolta dell'elemosina. Qui lo vediamo rientrare a casa solo per un momento, per ammirare il funzionario nuovo di zecca. In Musorgskij il sagrestano (Afanasij Ivanovič nella *Fiera di Soročincy* [1874-1880]) è un soggetto molto più giovane, che salta ancora le staccionate per andare dalle vecchie fiamme e amoreggia ancora goffamente con loro; ma il pesante stampo slavo-ecclesiastico, l'animo da avido avvoltoio, il servilismo e l'avarizia che spiccano in primo piano – tutto ciò è esattamente identico sia in Perov

[34] Santa venerata nella Chiesa ortodossa, una delle tre sorelle martirizzate per la loro fede: Minodora, Mitrodora e Ninfodora [N.d.T.].

[35] Versetti di un salmo che si cantano alle Ore e ai Vespri della Grande Quaresima, prima delle Parabole, al Mattutino, prima del Vangelo e alla Liturgia, prima dell'Apostolo [N.d.T.].

[36] La descrizione di Stasov coincide con il quadro *Rybaky (Svjaščennik, d'jakon, seminarist)* [Pescatori (Sacerdote, diacono e seminarista), 1879] [N.d.T.].

[37] Grado civile corrispondente alla quattordicesima classe della Tabella dei ranghi della Russia imperiale – sistema gerarchico introdotto da Pietro il Grande nel 1722. Era il grado di ingresso nel servizio civile imperiale, accessibile anche ai figli di componenti del Clero o famiglie umili, purché istruiti. Fino al 1845 dava il diritto a un titolo nobiliare, poi solo alla cittadinanza onoraria. Spesso occupavano ruoli minori negli uffici statali. Nella letteratura russa queste figure venivano spesso rappresentate come figure oppresse dall'ingranaggio burocratico, meschine con chi è più debole di loro e talvolta ridicole nel loro tentativo di affermarsi e progredire di grado [N.d.T.].

che in Musorgskij.

Di pope in Perov ne incontriamo cinque: in *Sermone in campagna* [Fig. 3], *Sel'skij krestnyj chod* [Processione religiosa in campagna, 1861][38], *Trapeza* [Refezione, 1865-1876, Fig. 11], *I pescatori* [Fig. 10] e *Seguaci di Pugačëv* [Fig. 12]. Nel primo quadro non vediamo la figura esattamente come era stata pensata dall'autore: il dipinto è stato realizzato nel 1861, ma l'Accademia di Belle Arti, dopo aver esaminato il bozzetto iniziale, in linea con le concezioni del tempo ha ordinato a Perov di ritrarre il chierico nella veste a maniche larghe anziché quella dorata senza maniche[39]. Sia una veste o un'altra, resta un vecchio solido, tranquillo e scuro che pronuncia convinto il proprio sermone sul tema "Non c'è autorità se non da Dio"[40] davanti ai 'signori' del suo villaggio, mentre alza al cielo il vecchio dito trepidante.

In *Processione religiosa in campagna* succede tutt'altro. Celebrando la Pasqua, uscito dall'isba dove l'avevano ospitato diligentemente, il Padre non si ricorda più né dei 'signori', né del potere che viene da Dio. Probabilmente non si ricorda nemmeno chi sia egli stesso, nonostante indossi la veste, e davanti a lui stiano portando la croce e l'icona. Ha la testa china e i capelli arruffati, cerca un appoggio vicino al terrazzino dell'isba... anche il sagrestano è nelle stesse condizioni.

Nella *Refezione* [Fig. 11] il pope o sagrestano è l'unico rappresentante del clero parrocchiale: tutto il quadro è composto da monaci, e per questo ne parlerò più avanti. Nei *Pescatori* [Fig. 10] il Padre e il sagrestano non sono affatto impegnati in funzioni religiose, né stanno svolgendo i propri doveri clericali. In una calda giornata estiva, sono impegnati in una pratica da loro amata: sono immersi nell'acqua fino alla vita, e si divertono a pescare, trascinando



Fig. 11. V. Perov, *La refezione*, 1865-1876. Museo Statale Russo, San Pietroburgo.

una rete. Anche se questo quadro non è tra i migliori di Perov, ha comunque molte cose buone, e le figure dei due protagonisti — con le teste completamente scoperte o coperte da un fazzoletto, con volti usi a espressioni perennemente serie e solenni, ma qui intenti solo e soltanto nella pesca — sono comiche alla maniera gogoliana.

Il pope nei *Seguaci di Pugačëv* [Fig. 12] è una delle meravigliose eccezioni in questo quadro poco riuscito, e per questo ne parleremo a parte, quando tratteremo di questo quadro in generale.

Nelle opere di Musorgskij non ci sono pope, soltanto una volta se ne trova rappresentato uno di sfuggita, *en passant*, ovvero ne "Il Seminarista". Per quanto di sfuggita, egli emerge in modo straordinariamente vivido. È un padre severo e all'antica, con il pugno pesante, che nel tempo libero dal servizio liturgico insegna il latino al seminario, e nel suo 'libricino' mette una nota al seminarista che durante la preghiera "non faceva che guardare e fare l'occhiolino" in direzione del coro di sinistra[41]. Deve essere stata proprio buona, l'istruzione che si impartiva tra di loro laggiù!

Sia in Perov che in Musorgskij di monaci se ne vedono molto spesso: un'intera galleria. Qui in entrambi gli autori c'è una varietà incredibile di tipi e caratteri, ma tutti appartengono chiaramente allo stesso popolo, allo stesso stampo nazionale[42]. I mo-

[38] Il titolo completo del quadro è *Sel'skij krestnyj chod na Pasche* [Processione di Pasqua in campagna] [N.d.T.].

[39] Questa strana *forma mentis* non esisteva nemmeno al tempo di Alessandro I, il che è dimostrato da *Pričaščenie umirajuščej* [L'estrema unzione, 1839] di Venecianov, in cui un sacerdote è raffigurato nella veste a maniche larghe. Del resto, la caccia alla veste a maniche larghe nei quadri, che coincide — per quel che ricordo — con la caccia alle figure contadine, agli abiti e paltò da dame, non è durata molto, e già nel 1862 Pukirev non ricevette nessuna osservazione per aver ritratto il sacerdote in veste a maniche lunghe in *Nerovnyj brak* [Matrimonio iniquo] [N.d.A.].

[40] Lettera di San Paolo ai Romani, 13:1 [N.d.C.].

[41] 'Kliros' nell'originale [N.d.T]. Nella versione originale manca l'inserto "na krasnen'kuju dočku ego Stëšu" — verso la sua graziosa figlioletta Stëša, che si legge invece in V. Stasov, *Stat'i o muzyke*, 3, Moskva 1977, p. 135 [N.d.C.].

[42] 'Nacional'naja pošiba' nell'originale [N.d.T.].

naci appaiono per la prima volta in Perov in *Čaepitie v Mytiščach* [Tè a Mytišči, 1862][43], incarnati in un grosso e rubicondo bonaccione, che riposa sotto il sole estivo, sulla strada per il Monastero della Trinità, all'ombra degli alberi, mentre soffia sul tè accanto al samovar. Una giovane domestica allontana dal tavolo del tè l'ex soldato senza una gamba che chiede l'elemosina. Tutto è destinato a chi ha passato una vita nell'ozio; nulla – a chi ha sgobbato come un mulo tutta la vita, e ora se ne va vestito di stracci e con una gamba di legno. La situazione è chiaramente la stessa di *Sermone in campagna* [Fig. 3], dove il proprietario terriero dorme beatamente mentre il lacchè scaccia i villani con forza.

Nella *Refezione* [Fig. 11] troviamo il prosieguo dello stesso motivo, solo che non siamo più all'aria aperta ma in una sontuosa sala monastica, spaziosa e decorata in modo sfarzoso, con pareti affrescate, icone con cornici dorate e un grande crocifisso in fondo alla sala. Deve essere in corso un ricco banchetto funebre, e un monaco cortese con un gesto invita una grossa e imponente generalessa (nata mercantessa) a prenderne parte. La tavola è imbandita riempie la sala, e tutti i confratelli del monastero vi siedono con compostezza, nei loro pittoreschi abiti orientali: copricapi neri con un velo che scende sulla schiena e ampie mantelle nere che cadono formando magnifiche pieghe. Quante indoli diverse tra loro, quanti caratteri dissimili! Alcuni sono benevoli, altri cattivi e maligni, alcuni mansueti, altri stizzosi, alcuni sono rozzi villani, altri hanno sgraffignato un po' di saggezza qua e là tra i libri, e ora sarebbero capaci di sostenere una conversazione per quaranta ore di fila; chi è altezzoso e imperioso, chi china la fronte umilmente fino a sbatterla a terra, ma tutti concordano su un punto: amano mangiare e bere, e ognuno sceglie secondo il proprio gusto ciò che gli è più gradito. Ma a loro non passa nemmeno per la testa che sulla soglia del sontuoso e spalancato refettorio si ammassano anche i mendicanti, e che una di loro, una donna povera con un bambino, sta seduta scalza sul pavimento e da lontano protende la mano. Proprio a titolo di chiarimento, tra le iscrizioni sulle pareti è vergato in cirillico ecclesiastico "Lazzaro, vieni fuori"[44]. E tutti si rimpinzano, tutti trasferiscono premurosamente il meglio che c'è dalla tavola al proprio stomaco. Chi, gagliardamente svuota tutto d'un fiato una generosa dose di frizzante intruglio rovesciando la testa indietro; chi stizzito rimprovera il lacchè incanutito perché impiega troppo tempo a togliere il tappo dal collo della bottiglia; chi, afferrando con i denti il lembo di un fazzoletto, versa al suo interno qualsiasi leccornia dal piatto; chi aveva bevuto già a sufficienza e, socchiudendo un po' gli occhi, porta avanti una conversazione erudita, dimostrando le proprie ragioni puntando il dito con insistenza; chi è già del tutto soddisfatto, e incrociando le braccia sulla pancia alza al cielo il suo volto con le guance arrossate, non pensa più a niente, non desidera più nulla, se la gode beatamente, sebbene un ospite, un ecclesiastico mondano – probabilmente un diacono – con una sgargiante veste in seta, gli stia borbottando qualcosa sottovoce, spiattellando o raccontando chissà cosa, mentre quello, ormai pallido e stravolto dal vino, ridacchia sgraziatamente, chinandosi verso il tavolo. Su tutto ciò si ergono lungo le pareti le iscrizioni: "Non giudicate per non essere giudicati" e "Non sia turbato il mio cuore"[45]. Tutti sono soddisfatti, tutti sono felici, il sontuoso banchetto si svolge secondo il rito, un raggio di sole entra di sbieco dalla finestra come un pilastro dorato, e nell'aria sbatte freneticamente le ali una colomba bianca, capitata lì per caso attraverso qualche finestra socchiusa.

[...]

In tutta la produzione musorgskiana non troviamo nulla di simile; forse solo "Il seminarista" ricorda un obiettivo del genere. Anch'egli protesta, attacca e si lagna di ciò che lo circonda; anche lui soffre nelle gogne costruite ormai molto tempo prima; e

[43] Il titolo completo di questo quadro è *Čaepitie v Mytiščach, bliz Moskvy* [Tè a Mytišči, vicino Mosca] [N.d.T.].

[44] Citazione tratta dal Vangelo di Giovanni 11:43, in cui Gesù richiama in vita Lazzaro dal sepolcro [N.d.T.].

[45] Entrambe le frasi sono citazioni tratte dal Nuovo Testamento, nella versione slava ecclesiastica. La prima è tratta dal Vangelo secondo Matteo 7:1. È un precetto di Gesù nel Discorso della montagna, che invita alla sospensione del giudizio sugli altri, poiché si sarà giudicati con lo stesso metro. La seconda è tratta dal Vangelo secondo Giovanni 14:1. Gesù rivolge queste parole ai discepoli per consolarli prima della sua Passione, esortandoli alla fede e alla fiducia in Dio [N.d.T.].

quanto vorrebbe liberarsene! Ma qui il compito è più modesto ed inferiore rispetto a quello di Perov: egli si limita a lamentarsi dell'insensata istruzione scolastica, delle costrizioni della vita soltanto da questo punto di vista. "Il seminarista" non è ancora giunto a dolersi delle costrizioni del pensiero, né ad indicarne le pustole e le verruche.

In compenso, in Musorgskij c'è un intero plotone di monaci che non solo sono al pari di quelli di Perov, ma li superano di gran lunga. Il suo Varlaam nel *Boris Godunov* è una personalità ampia e sfaccettata quale non se ne trovano in Perov. Si tratta di un'indole possente, da cavaliere; per lungo tempo si è dato alla bella vita, temprato dal vino e dalla sregolatezza; è un uomo che ha a lungo errato per strade, villaggi e paesi come lo *Strannik* [Il pellegrino, 1870] di Perov, e tuttavia si presenta con una sfumatura del tutto diversa da quest'ultimo: una sfumatura di forza che in Perov non è espressa da nessuna parte. Sbevazza come i confratelli nella *Refezione* di Perov [Fig. 11], è ingordo, bramoso di riempirsi lo stomaco come molti altri monaci, ma la sua indole si distingue per una rozzezza e un'oscurità primitiva che nessun personaggio di Perov possiede. Questa trova piena espressione nella canzone "Kak vo gorode bylo vo Kazani" [Come un dì conquistata fu Kazan'] che egli canta in modo bestiale e feroce, come se egli stesso fosse il relitto di qualche popolo cannibale ormai estinto. Successivamente lo stesso Varlaam solleva con mano possente una terribile tempesta popolare contro due monaci cattolici, gesuiti, giunti in Russia al seguito del Falso Dimitrij. In tutta la pittura troviamo solo un suo parallelo: il *Protodiakon* [L'arcidiacono, 1877][46] di Repin. Perov non ha mai toccato né rappresentato una tale indole.

L'altro monaco rappresentato da Musorgskij, Misail, è un'incarnazione altrettanto profonda del tipo puškiniano quanto lo è Varlaam: codardo, debole, sempre attaccato al compagno, persino quando si ubriaca, lo fa nascosto dietro la immane schiena dell'altro: questo individuo è una delle personalità che si scorgono nella *Refezione* di Perov [Fig. 11].

Pimen e Dosifej di Musorgskij hanno indoli completamente diverse[47]. Sono asceti, personalità profondamente serie, che non hanno più nulla in comune con sconcezze e voracità carnale. Un pensiero importante e grave riempie ciascuno di loro. L'uno è un cronachista, completamente immerso nelle leggende popolari che la sua mano mette per iscritto, un'anima commossa e contemplativa; l'altro è un vero capo, fanatico del popolo e terribile despota. Nei *Seguaci di Pugačëv* [Fig. 12] di Perov c'è una figura che istituisce un vero e proprio parallelo con il Dosifej di Musorgskij: è quel monaco scismatico con il cappuccio e la barba bianca a due punte che sta dietro Pugačëv accanto al tataro strabico. Questo monaco è una figura profonda e fortemente tipica.



Fig. 12. V. Perov, *I seguaci di Pugačëv*, 1879. Museo Statale Russo, San Pietroburgo.

IV.

Adesso mi concentrerò su sovrapposizioni di tutt'altro genere tra Perov e Musorgskij in termini di soggetti. La composizione per pianoforte di Musorgskij *Šveja* [La sarta, 1871] presenta una lavoratrice: una creatura graziosa, gentile, ma povera, pensierosa e malinconica, oppressa dalle necessità. L'ispirazione per questo quadro viene da *The Song of the Shirt* [Canzone della camicia, 1843] di Hood[48] – me

[46] Dipinto di Il'ja Efimovič Repin (1844-1930). L'arcidiacono è il diacono di cattedrale, il più importante tra i diaconi presenti durante la liturgia, che agisce come coordinatore [N.d.T.].

[47] Pimen e Dosifej sono rispettivamente il monaco del Monastero di Novodevičij nel *Boris Godunov*, al quale si rivolgono i boiari per avere la conferma della morte dello *zarevič* Dimitrij avvenuta a Uglič nel 1591, e il *leader* degli scismatici vecchio-credenti, oppositori delle riforme attuate dal patriarca Nikon nel XVII secolo che fanno da sfondo alla vicenda narrata in *Chovanščina* [N.d.C.].

[48] Si tratta di un testo del poeta inglese Thomas Hood (1799-1845), incentrato sulle dure condizioni di vita delle lavoratrici tessili [N.d.T.].

lo ha raccontato egli stesso. E alla stessa *Canzone della camicia* di Hood è (com'è noto) ispirata l'*Annegata* di Perov [Fig. 9]. Quella scena terribile, così frequente ovunque da noi: un mattino presto, la nebbia umida, la riva di un canale e a terra il povero corpo tumefatto di una giovane donna, appena estratto dall'acqua. In queste due opere vi è l'inizio e la fine di un dramma. Il collegamento è dato da *V ssudnoj kasse* [Alla cassa dei prestiti, 1867] di Perov, dov'è raffigurata una povera ragazza, anch'essa probabilmente una sarta o una cucitrice, pensierosa, triste, mentre attende che apra lo sportello della cassa dei prestiti. Il quadro non è tra i migliori di Perov, ma devo citarlo qui in quanto figura tra i soggetti che più accomunano i nostri autori e che sono così tragici nella vita.

Un altro punto di incontro tra Musorgskij e Perov si trova nella rappresentazione degli artisti dilettanti. Ognuno dei due ha pensato di raffigurare un dilettante del proprio ambito artistico. Perov in pittura, Musorgskij in musica. Ancora una volta: che obiettivo attuale! Prima di loro due, nessuno aveva toccato questo tema, forse perché prima c'erano meno dilettanti, o forse perché non erano ancora quella piaga perniciosa che sono oggi; ad ogni modo nessuno li aveva incarnati in una forma d'arte. Anche la stessa letteratura cercava di presentare sempre e solo 'veri artisti nell'anima', sebbene questi 'veri artisti' non avessero mai fatto null'altro che bearsi di sentimentucci insignificanti, falsi e sdolcinati che non valgono niente: né carne, né pesce. Ma oramai questa pseudo-poesia non significa più nulla, ed è giunto il tempo che finisca nel mirino della satira. È proprio questo il genere di satira che hanno creato Perov e Musorgskij. Per il primo, *Diletant* [Il dilettante, 1862] è un grassone, un militare che nel tempo libero a casa imbratta le tele, beandosi davanti ad esse insieme alla moglie, che guarda assiduamente il quadro attraverso il pugno semichiuso che ha formato con la mano mentre quello sbuffa in una pipa, davanti al proprio capolavoro. Il quadro è meravigliosamente veridico, e trasporta immediatamente lo spettatore nel clima del più insignificante e inutile trastullo artistico. Ma Musorgskij si è spinto oltre, con maggiore profondità. All'inizio, con il titolo "Klassik" [Il classico, 1867], ha reso in modo esilarante un musicista dilettante, che è "semplice, limpido, modesto, cortese e bello, un classico puro e garbato" e "nemico dei più recenti artifici" perché "il loro frastuono, il chiasso e il terribile disordine gli incutono timore e lo spaventano" e in essi "egli vede la tomba dell'arte". Questa satira-caricatura era così brillante, precisa e spassosa, che ha fatto ridere a crepapelle tutto l'ambiente musicale pietroburghese. Nel suo *Raëk* [Il teatrino della Fiera, 1869][49] Musorgskij rappresenta nuovamente lo stesso dilettante, che "era innocente e con l'obbedienza conquistava gli anziani; con un dolce balbettio, pudico come un bambino, ammaliava i cuori di molti, moltissimi". Accanto a lui, Musorgskij ha affiancato altri due musicisti dilettanti: uno dei due, un pesante pietista e mistico[50], durante i corsi del conservatorio predica che "il modo minore è il peccato originale, il modo maggiore è la redenzione dal peccato". L'altro, agile e irrequieto, "non ascolta nulla e non è in grado di ascoltare, sente solo la Patti, adora la Patti, decanta la Patti"[51]. Ma questi tre non sono rimasti

[49] Scherzo musicale in cui Musorgskij propone una satira nei confronti degli oppositori della *mogučaja kučka* [N.d.T.].

[50] Nikolaj Ivanovič Zaremba (1821-1879), ex direttore del Conservatorio di San Pietroburgo [N.d.A.].

[51] Rostislav (Feofil Matveevič Tolstoj) [N.d.A.]. Critico musicale, compositore e scrittore (1809 o 1810-1881), aveva studiato al Corpo dei Cadetti di fanteria, concluso nel 1827, e in seguito (1828-1832) fu in servizio come funzionario pubblico, cambiando mansioni diverse volte nel corso della carriera. Dalla fine del 1843 fu in servizio presso il Ministero della Guerra, che fu poi riformato causando dei riassestamenti interni all'istituzione. Tolstoj fu invece assunto altrove fino al 1871, quanto ritornò a servire sotto l'egida del Ministero. Concluse la carriera con il titolo di consigliere segreto. Il servizio pubblico era però, come per molti suoi contemporanei, un'attività collaterale per Tolstoj, che fu attivo in ambito letterario, giornalistico e musicale. Aveva infatti studiato musica a Pietroburgo (canto con Rubini), Mosca e Napoli. Firmò oltre duecento romanze e un'opera su libretto italiano intitolata *Il birichino di Parigi*, data a Napoli nel 1832 e a Pietroburgo nel 1835, *Doktor v chlopotach* [Il medico in angustie, 1835, inaugurata nel 1849 o nel 1851] e la ballata *Svetlana* (1846). L'esito infelice di queste composizioni lo spinse tuttavia ad abbandonare la pratica compositiva, dedicandosi alla critica. Come giornalista, scrivendo con i *noms de plume* 'Rostislav', 'Matveev', 'Feoflistov', fu molto attivo tra il 1851 e il 1880, trovandosi spesso in polemica con Vladimir Stasov; scrisse per "Severnaja pčela" [L'ape del Nord], "Golos" [La voce], "Moskovskie vedomosti" [Notizie di Mosca], "Journal de St.-Pétersbourg". Come scrittore di narrativa fu autore dei romanzi *Bolezni voli* [Le malattie della libertà], *Ol'ga*, *Morgun-kapel'mejster-samoučka* [Morgun – maestro di cappella autodidatta] e *Zolotoj telec* [Il vitello d'oro], e delle *pièce Ni rodu ni plemeni* [Senza radici], *Pasynok* [Il figliastro] e *Rokovoe uvlečenie*

sul terreno pacifico e innocuo del platonico dilettantismo e delle loro scarse capacità compositive. No, sono passati al terreno della persecuzione, della caccia ai veri musicisti di talento (tutto ciò è accaduto proprio a Pietroburgo, al tempo di Musorgskij), e a questo scopo, unendosi a un altro musicista (non più dilettante), che "è fuori di sé dalla rabbia, si infuria e minaccia"[52], si sono rivolti alle alte autorità, alla stessa musa Euterpe, pregandola di "irrorare i loro campi con la pioggia d'oro dell'Olimpo" di "elargire loro l'ispirazione", "ravvivare la loro debolezza" mentre loro "la decanteranno con cetre sonanti". Qui l'innocenza è ormai finita: i vecchi dilettanti dall'indole mite si sono trasformati in uomini incattiviti e crudeli. Probabilmente, il dilettante dal carattere mite di Perov si sarebbe comportato allo stesso modo alla prima occasione — i dilettanti che vengono intaccati nel loro marcio santuario tendono a reagire in questo modo, — ed è proprio questo pidocchio brulicante che Perov e Musorgskij hanno colpito duramente con il loro talentuoso pennello. Quanto era giusto, meraviglioso e necessario tutto questo! L'arte qui non si è limitata a raffigurare e rappresentare il presente, ma ha assunto anche il suo ruolo più alto ed importante: quello di estimatrice e giudice della vita.

Ho esaminato tutti gli obiettivi e i motivi principali su cui Perov e Musorgskij si sono incontrati quasi costantemente nel corso della vita. Ma verso la fine della vita la loro affinità si è fatta ancora più forte e stretta: negli ultimi anni, Perov stava lavorando a un enorme e complesso quadro storico — *Nikita Pustosvjat* [Nikita il Bigotto, 1880-1881, Fig. 13][53] — che non ha portato a termine, mentre Musorgskij stava lavorando a un'enorme e complessa opera storica — *Chovanščina* — che anch'egli non ha concluso. La trama delle due opere è pressoché identica. L'epoca è quella delle rivolte degli strelizzi, il contesto è quello del mondo russo degli scismatici, e l'obiettivo è quello di rappresentare il conflitto tra la vecchia Rus' e la nuova Russia nascente. Nessuno dei due mostra alcuna ostilità o intolleranza nei confronti della Rus' degli scismatici e dei gruppi religiosi eterodossi, nonostante tutto il sedimento di assurdità, radicata ignoranza e rozzezza che vi conviveva accanto a molti elementi positivi. Entrambi gli autori vedevano con chiarezza con tutta la loro anima quanto ci fosse di meraviglioso, potente, puro e sincero dalla parte di quella Rus', e soprattutto vedevano quanto essa fosse nel giusto a difendere la propria tradizione con le unghie e con i denti. È per questo che Perov e Musorgskij hanno riversato tanta benevolenza nei confronti dei personaggi principali delle loro opere.



Fig. 13. V. Perov, *Nikita il Bigotto, Discussione sulla fede*, 1880-1881. Galleria Tret'jakov, Mosca.

Nel primo [Fig. 13], lo stesso Nikita e il suo fedele compagno, che si trova a pochi passi da lui con un'icona d'argento in mano, sono veri capolavori di rappresentazione del carattere nazionale[54] quale forza, coraggio, ardente energia e infuocata irruenza in uno, e quale ponderata, tenace reticenza nell'altro! Perov era poco incline al rappresentare scene popolari, eventi, caratteri o momenti complessi: qualsiasi cosa tentasse in questo genere non gli riusciva — tutto usciva debole e goffo; ma i singoli personaggi tratti direttamente dal popolo[55] non potevano non riuscirgli, ed è proprio per questo che in un quadro così poco importante, disorganico e insoddisfacente come *Nikita il Bigotto* [Fig. 13] incontriamo, in mezzo a un generale abbandono e fallimento, creature straordinarie come i due scismatici da me indicati. Anche tra la massa tumultuosa e disordinata degli scismatici che si agitano nel quadro ci sono

[L'attrazione fatale] [N.d.C.].

[52] Aleksandr Nikolaevič Serov [N.d.A.]. Su di lui si veda l'*Introduzione* a questa sezione [N.d.C.].

[53] Titolo completo: *Nikita Pustosvjat. Spor o vere* [Nikita il Bigotto. Discussione sulla fede, 1880-1881] [N.d.T.].

[54] '*Chef-d'œuvre* nacional'nnogo charaktera' nell'originale [N.d.T.].

[55] 'Sobstvenno iz naroda' nell'originale [N.d.T.].

ancora alcuni caratteri e figure còlte con discreta efficacia (quello con la pergamena in mano, quello immediatamente dietro a Nikita che alza un'icona dipinta su una tavoletta di legno); soltanto tutta la parte a sinistra del quadro, dove si trovano la principessa Sofija, le boiarine, il clero ortodosso russo e gli ospiti stranieri, è già del tutto priva di talento, caratterizzazione o verità.

Musorgskij era dotato per natura di un orizzonte espressivo più ampio rispetto a Perov: il suo talento era più vasto, più profondo e sfaccettato. Oltre a tutte le altre caratteristiche del suo dono artistico, Musorgskij era dotato in sommo grado di un talento per la creazione storica, e nulla può essere più 'storico' delle sue due opere *Boris Godunov* e *Chovanščina*. Lo spirito di ciascuna di queste due epoche, le diverse personalità che vi appartengono, le scene che le caratterizzano in profondità: tutto ciò si è manifestato nelle sue opere con somma perfezione. Analizzarle qui nel dettaglio, chiaramente, non può essere il mio compito in questo momento, per cui sarebbe necessario uno studio specifico e approfondito; tuttavia, qui non posso non dire, anche solo di sfuggita, qualche parola su *Chovanščina* (il *Boris Godunov* non ha eguali nelle opere di Perov). In *Chovanščina* come nel dipinto di Perov, il ruolo principale è interpretato dall'impressione generale che esprime la massa popolare, il movimento popolare, le passioni del popolo, gli interessi del popolo e, al loro fianco, la figura di Dosifej, ovvero il capo degli scismatici, fanatico ardente e cauto e profondo patriota, una mente illuminata e allo stesso tempo schiava delle vecchie tradizioni popolari. Accanto a lui trovano posto le figure dei due principi: Golicyn, rappresentante della nuova Russia semi-europea, e Chovanskij, rappresentante della Rus' cupa, selvaggiamente patriarcale, legata al *Domostroj*[56]. Ci sono poi due scismatiche: Marfa, giovane, ardente, pervasa dall'amore per la vita e il piacere e, vicino a lei, Susanna, una vecchia rinsecchita, cattiva, invidiosa, una folle asceta[57]. Poi ancora alcune figure secondarie e, a fare da sfondo a tutto questo, gli strelizzi e gli scismatici, una massa popolare minacciosa, profonda, oscura e tumultuosa come abissi marini in tempesta. Musorgskij si è spinto molto oltre in tutto ciò, è andato più lontano e più in profondità rispetto a Perov, portando a compimento il suo compito (nonostante alcune imperfezioni) con un grande talento plastico; tuttavia, entrambi gli artisti si sono trovati vicini per affinità interiore, scelta e direzione del proprio intento.

[...] Non ho parlato qui di tante opere di Perov e Musorgskij, sebbene molte di queste rientrino nelle migliori: ad esempio, non ho parlato di *Priezd guvernantki v kupečeskij dom* [L'arrivo della governante in casa del mercante, 1866], *Čistyj ponedel'nik* [Il lunedì santo, 1866], *Učitel' risovanija* [L'insegnante di disegno, 1867], *Pticelov* [L'uccellatore, 1870], *Rybolov* [Il pescatore, 1871], *I cacciatori a riposo*, *Otec i mat' Bazarova na mogile syna* [Il padre e la madre di Bazarov sulla tomba del figlio, 1870] e di altri quadri di Perov; non ho parlato di "Piruška" [Il banchetto, 1867], "Kozël" [Il caprone, 1867], "Detskaja" [La stanza dei bambini, 1868-72], "Zabytyj" [Il dimenticato, 1874] e di altre creazioni di Musorgskij, perché sono tutti temi che appartengono ad ognuno di loro singolarmente, e che non si rispecchiano nelle opere dell'altro. L'obiettivo non era quello di presentare qui uno studio completo su questi due artisti, ma solo di mostrare la loro somiglianza e i punti di stretto contatto. Un'analisi completa delle loro opere richiederebbe studi di portata ben più ampia.

Ma guardando alla fine di Perov e Musorgskij, trovo ancora una volta un'analogia sorprendente tra loro: entrambi sono morti senza riuscire a compiere il proprio vero compito, ed entrambi, negli ultimi anni vita, hanno perso una parte significativa della propria forza creativa e del proprio talento, volgendo ugualmente verso qualche direzione nuova, estranea. Perov ha dipinto quadri di carattere religioso, allegorico o mitologico, che non gli sono affatto congeniali (*Bogomater'* [Madonna, 1867][58], *Snjate so kresta*

[56] Libro russo del XVI secolo che raccoglie una serie di regole su come condurre la vita familiare, religiosa e sociale secondo i principi ortodossi, gerarchici e autoritari [N.d.T.].

[57] Nell'ultimo anno della sua vita Musorgskij, affrettandosi a terminare al più presto, escluse dall'opera tutte le parti di Susanna [N.d.A.].

[58] Stasov si riferisce con ogni probabilità al quadro *Christos i Bogomater' u žitejskogo morja* [Cristo e la Madonna presso il mare della vita, 1867] [N.d.T.].

[La deposizione dalla croce][59], *Raspjatie* [Crocifissione][60], *Christos v Gefsimanskom sadu* [Cristo nel giardino del Getsemani, 1878], *Pervye christiane v Kieve* [I primi cristiani a Kiev, 1880], *Vesna* [Primavera][61]); Musorgskij ha composto una serie di romanze su parole del conte Aleksej Tolstoj e Arsenij Goleniščev-Kutuzov, che trattano soggetti lirici che non gli si addicono affatto, come "Trubadury (Serenada)" [Trovatori (Serenata), 1875][62], "Polkovodec (iz "Pljaski smerti")" [Il condottiero (dalle Danze della morte), 1877] ecc. Entrambi, in generale, hanno realizzato molte cose con un intento ideale, prive, alla radice stessa, di quell'identità nazionale e realtà in cui risiedeva tutta la forza di Perov e di Musorgskij. Si tratta di perdite che vanno rimpiante amaramente. Ma così si è svolta la vita di entrambi questi artisti e, molto probabilmente, alcuni elementi di quella stessa vita russa dell'epoca del servaggio — che essi sapevano rendere con tanto talento — sono stati in parte la causa della caduta e della deturpazione della loro stessa natura e del loro talento verso la fine della loro vita. Un contagio impuro ha intaccato anche queste nature pure.

www.esamizdat.it ♢ V. Stasov, *Perov e Musorgskij (1834-1882 e 1839-1881)*. Traduzione dal russo di Alice D'Auria (ed. or.: Idem, *Perov i Musorgskij (1834-1882 i 1839-1881)*, "Russkaja starina", 1883, 38, pp. 433-458 [successivamente in Idem, *Stat'i o muzyke*, 3, 1880-1886, Moskva 1977, pp. 120-143) ♢ eSamizdat 2025 (XVIII), pp. 191-211.

[59] Nei documenti consultati non viene indicata una data per questo quadro. Si tratta quindi probabilmente di un quadro con datazione incerta [N.d.T.].

[60] Non è stato possibile identificare il quadro specifico a cui si riferisce Stasov in questo passaggio [N.d.T.].

[61] Stasov si riferisce con ogni probabilità al quadro *Vesna-krasna i sneguročka* [La primavera raggiante e la Fanciulla delle nevi, 1879] [N.d.T.].

[62] Come *Polkovodec* anche *Serenada* fa parte del ciclo *Canti e danze della morte* [1875-1877] [N.d.T.].

♢ V. Stasov, *Perov and Musorgskii (1834-1882 and 1839-1881)* ♢
Translated by Alice D'Auria

Abstract

Italian translation of *Perov i Musorgskii (1834-1882 i 1839-1881)* by Vladimir Stasov.

Keywords

Realism, Modest Musorgskii, Vasilii Perov, Russian Painting, The New Russian School.

Author

Vladimir Stasov (1824-1906) was a Russian critic of music and visual art. Born into a wealthy, noble family, he became a prominent figure in mid-19th-century Russian culture, discovering a large number of talents, inspiring many of their works and fighting their battles in numerous articles and letters to the press. As such, he carried on a lifelong debate with Russian novelist and playwright Ivan Turgenev and with the critic and composer Aleksandr Serov, who held him as his sworn enemy. Stasov wanted Russian art to liberate itself from what he saw as Europe's hold. By imitating Western culture, he felt, Russian artists could be, at best, second-rate. Differently, he promoted borrowing from their own native traditions, in order to create a truly national art that could stand as a peer aside Europe's with equal artistic standards and originality. He defended his positions in a substantial corpus of writing, which was later to serve as a hard core for Soviet criticism and the formulation of the aesthetic canon of Socialist realism.

Translator

Alice D'Auria graduated with honours in European and American Languages, Literatures, and Cultures (2024) at the Catholic University of the Sacred Heart (Milan). Her master's thesis, entitled "A. S. Pushkin's *Boris Godunov*: A Comparative Analysis of Three Italian Translations of Musorgskii's Libretto", examines the stylistic differences between Musorgskii's two operatic versions (1869; 1872), the reception of the opera in Italy, and the linguistic and literary features of three different Italian libretto translations. Her research also explored the influence of Russian *byliny* on Musorgskii's musical and dramatic language. The project was carried out in collaboration with the Department of Russian Philology of Vilnius University, and included abstracts in Russian for each chapter.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2025) Alice D'Auria