

NAPOLI NELL'IMMAGINARIO DEI MUSICISTI RUSSI

Il caso di Michail Glinka

ANNA GIUST

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

Abstract – Mikhail Glinka represents a fundamental figure in the Russian musical culture: in traditional historiography he is considered the equivalent in music of the poet Aleksandr Pushkin as founder of original literary genres and codifier of the linguistic means with which these were expressed. For a certain period, this “parallel myth” symbolized the birth of an exclusively Russian music, a music that rejected Western influence choosing to mirror the vague concept of ‘Russian soul’ that he himself contributed to formulate in the years of Russian Romanticism. Today this image is subject to revisionism, oriented to highlight Glinka’s synthesis of the major trends of the coeval musical language. Especially in reference to theatre, this more complex image includes elements coming from the western *koiné* as well as elements of Russian origin. Glinka became familiar with the Italian music tradition because this had settled in Russia during the 18th century and was still *à la page* during the years of Glinka’s training in St Petersburg. His will to improve his compositional skills, however, led him to a prolonged stay in Italy, which made him visit several cities of the peninsula, including Rome and Naples. In his mature years, he collected the impressions of this journey in a volume of *Zapiski* (Memoirs, 1854). This paper investigates the effect of early-19th-century Italy on the composer as a ‘Russian traveler’, his own understanding of the country’s culture, and the mental frame through which he could “read” the places he visited during his youth, and write about them in later times. The goal is to highlight the difference entailed by the two-stage process of reconstruction of an imaginary, in relation to the Russian context that acted as a counterpart to this gaze.

Keywords: Mikhail Glinka; Russian opera; Italian Belcanto; music mobility; travel literature.

1. Introduzione

Lunga è la tradizione dei soggiorni italiani di viaggiatori russi, il più delle volte diplomatici che si spostavano per servizio o giovani nobiluomini che visitavano la Penisola come tappa di un più ampio *grand tour*. Il “recente” orientamento degli studi verso il tema della mobilità ha messo in risalto la rilevanza, anche nella storia della musica, dei movimenti di singoli individui e dei contatti e canali di comunicazione che l’esposizione a diversi contesti

geografico-culturali aveva il potere di creare.¹ Come effetto collaterale, la complessa rete di comunicazione sollecitata dal *grand tour* si combina in modo altrettanto complesso con il tema della ricezione di culture diverse poste a confronto.

Questo saggio indaga l'effetto che l'Italia del primo Ottocento sortì sul compositore Michail Ivanovič Glinka (1804-1857), in quanto musicista e in quanto viaggiatore russo, nella misura in cui egli poté conoscere la sua cultura, e secondo le categorie mentali attraverso le quali egli poté *prima* “leggere” i luoghi visitati, e *in seguito* scriverne. L'obiettivo è quello di mettere in luce eventuali margini di evoluzione nello sguardo del compositore verso l'Italia, in relazione al contesto (russo) che a questo sguardo fece da riscontro.

Per questa analisi è utile partire da una considerazione di carattere storiografico. L'operato di Glinka rappresenta per la storia musicale russa un momento fondamentale: per tradizione il compositore è considerato l'equivalente in ambito musicale del poeta Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1836), in quanto fondatore di generi originali e codificatore dei mezzi linguistici con i quali questi si sarebbero espressi nel mondo moderno. Per un certo periodo, il mito glinkiano simboleggiò la nascita di una musica “esclusivamente” russa: una musica che, liberatasi da influenze occidentali, fosse espressione di quel vago concetto di “anima russa” che il suo stesso operato e l'intento con cui egli agì contribuirono a formulare nella cornice del Romanticismo musicale russo.

In anni recenti questa immagine è stata sottoposta a una rilettura volta invece a evidenziare la “sintesi” operata da Glinka tra gli svariati elementi del linguaggio musicale a lui coevo e circostante, che il compositore seppe raccogliere e rielaborare in una proposta “finalmente” efficace. In questa immagine più complessa rientrano anche caratteristiche provenienti dalla *koiné* occidentale che in musica si riassumono nel cosiddetto “codice Rossini” – elementi che, soprattutto nelle sue opere teatrali, convivono con la matrice locale costituita dal folclore popolare.

Questa lettura prende le mosse dalla consapevolezza che il musicista poté acquisire familiarità con la tradizione italiana già in Russia, perché

¹ Penso ad alcuni convegni relativamente recenti, dedicati al tema della mobilità della musica e dei musicisti: “Performing Arts and Artists in the North, The French and Italian Diasporas (1600-1900)” (Roma, Accademia di Danimarca, 29-30 gennaio 2019) e “Russia and the Musical World: Nineteenth-Century Networks of Exchange” (Londra, Goldsmiths, University of London, 16 dicembre 2016); la stessa Napoli si è recentemente rivolta a questo tema nel convegno “Maestri ‘forastieri’ a Napoli nella seconda metà del Settecento” svoltosi presso la Fondazione Pietà de’ Turchini, il 13-15 ottobre 2022 (*International Networking in Russian Music Theatre around 1800: Sheremetev, Yusupov and Grand Duke Pavel Petrovich*, in “Nineteenth-Century Music Review” 20 [2], pp. 261-284).

questa vi si era insediata durante il Settecento per tramite delle numerose compagnie che si succedettero al servizio della Corte e della città di Pietroburgo, e sarebbe stata ancora saldamente presente negli anni della sua formazione moscovita, della giovinezza trascorsa nella capitale, e oltre. Per questo, come sottolineato a suo tempo da Levaševa,

<...> итальянские традиции не могли восприниматься Глинкой как нечто чуждое. Давние связи России с итальянской музыкой и итальянскими музыкантами, укрепившиеся еще в XVIII веке, к тому времени пустили глубокие корни (Levaševa 1988, p. 205).

Questo contatto provocò un rapporto, sebbene intenso, tuttavia indiretto e parziale con la tradizione musicale italiana. È quindi comprensibile che in gioventù, e sulla scorta di simili esperienze di musicisti settecenteschi (Bortnjanskij e Skokov, per dare esempi concreti, ma nell'Ottocento anche Feofil Tolstoj), come pure di pittori a lui contemporanei (penso all'Accademia romana di belle arti), il compositore considerasse imprescindibile il perfezionarsi “direttamente” in Italia, in virtù del fatto che negli anni giovanili di Glinka la tradizione occidentale s'identificava ancora quasi esclusivamente con la scuola italiana, divenuta matrice cosmopolita e “universale” del linguaggio musicale.² Ciò lo portò a un prolungato soggiorno svoltosi tra il 1830 e il 1833 in diverse città della penisola, tra cui Milano, Roma e Napoli.³

In tarda età (1854), Glinka avrebbe raccolto le impressioni tratte da questo viaggio nel volume delle sue memorie, e più specificatamente nel capitolo intitolato *Putešestvie za granicu i vozvraščenie na rodinu* (Viaggio all'estero e ritorno in patria) delle sue *Zapiski* (Glinka 2004, pp. 71-104), di cui al momento è in corso la prima traduzione italiana. Possiamo quindi attingere al suo resoconto per seguire le impressioni ricevute al contatto con il paesaggio italiano.

² In una lettera all'amico Sobolevskij, Glinka affiancava alla necessità di “восстановить расстроенное здоровье”, quella di “избрать состояние артиста и совершенно посвятить себя искусству” (Glinka 1973, p. 36).

³ Per la verità, già in Russia tra il 1824 e il 1825 aveva preso lezioni di canto, che lo avrebbero presto condotto a familiarizzare con un'adeguata prassi esecutiva dell'opera buffa; per un anno dall'autunno de

l 1828 prese lezioni di italiano e composizione da Leopoldo Zamboni, figlio di Luigi (Bologna 1767-Firenze 1837), primo Figaro del *Barbiere di Siviglia* (1816), attivo a Pietroburgo negli anni Venti. Queste attività costituirono la preparazione al viaggio che il compositore avrebbe affrontato sul principio degli anni Trenta.

2. Primo contatto con l'Italia

Glinka partì da Pietroburgo accompagnato dal tenore Nikolaj Kuz'mič Ivanov (1810-1880), che in seguito si sarebbe lanciato in una brillante carriera concertistica internazionale, senza fare più ritorno in patria.⁴ Presa la decisione nell'aprile del 1830, i due giovani mossero alla volta di Varsavia, Dresda, Lipsia, Francoforte, Mainz, Berna, Losanna, Ginevra. All'inizio di settembre arrivarono a Milano, la cui prima impressione rimanda già – e paradossalmente – a un immaginario “meridionale”:

Вид этого великолепного, из белого мрамора сооруженного, храма [Duomo di Milano] и самого города; прозрачность неба, черноокие Миланки с их вуалями (mantillas, уцелевшими остатками Испанского владычества) – приводили меня в неописанный восторг (Glinka 2004, p. 73).

Milano rappresentò il centro gravitazionale dell'intero soggiorno italiano, ma i musicisti fecero numerose escursioni nei dintorni, in Lombardia e Piemonte, e soste più prolungate in città più distanti.⁵ Come da tradizione, il motivo

⁴ Nato a Voronež, nell'odierna Ucraina, fu selezionato da bambino per entrare nella prestigiosa Cappella di Corte russa, di cui fece parte fino al mutamento naturale della voce. L'Ucraina era infatti un vivaio di voci, alcune delle quali si distinsero anche come soliste, sin dal XVIII secolo, quando una scuola di canto era stata fondata a Gluchovo (oggi Glukhiv) dall'imperatrice Anna Ioannovna. Raggiunta la maggiore età, il ragazzo aveva cantato presso i salotti dell'aristocrazia, pur mantenendo l'impegno con la Cappella dove aveva compiuto approfonditi studi musicali e vocali. L'incontro con Glinka fu una svolta decisiva, in quanto i due diventarono molto amici e decisero di partire insieme. Come per Glinka, la scelta di Ivanov era legittimata con ragioni di salute: il cantante soffriva infatti di una fastidiosa dermatite bollosa, più difficile da curare nei climi freddi. A Milano studiò canto presso il noto didatta Eliodoro Bianchi; successivamente, a Napoli, presso Andrea Nozzari. Ivanov debuttò al San Carlo di Napoli nel 1832, prima nella cantata *Il felice imeneo* di Giovanni Pacini, poi nell'opera *Anna Bolena* di Donizetti, in cui ottenne un lusinghiero successo personale. Nel 1833 conobbe Rossini, che lo prese sotto la sua guida e lo propose in moltissime repliche dei suoi lavori, raccomandandolo ai colleghi Donizetti e Verdi come professionista affidabile e voce di sicuro successo. Questo gli giovò a tal punto che il tenore russo divenne ben presto uno dei più importanti in Italia, dove si fece conoscere con il nome di Nicola Ivanoff. Cantò alla Scala di Milano, a Venezia, Palermo, Parma, Firenze, Torino; nel 1839 lo ritroviamo al Comunale di Bologna, nel 1841-1842 al Teatro Carlo Felice di Genova, l'anno seguente ad Ancona e Lucca, e poi ancora in moltissimi teatri italiani, specializzandosi nel repertorio rossiniano e paciniano (nel 1844 alla Scala fu il primo Eleazaro nell'opera *L'ebrea*), con esito molto positivo. Sempre grazie all'appoggio di Rossini, ottenne da Saverio Mercadante una nuova cabaletta per l'opera *Le due illustri rivali* (1838), mentre in occasione della ripresa di due opere già collaudate, *Ernani* e *Attila*, e ancora su diretta richiesta di Rossini, Verdi scrisse per lui apposite romanze in sostituzione di altri pezzi di minore effetto. Fuori dall'Italia Ivanov si esibì al Théâtre des Italiens di Parigi e al Covent Garden di Londra. Si ritirò dalle scene nel 1852 (Plužnikov 2007).

⁵ Già in ottobre il soggiorno torinese, che si protrasse fino alla prima decade di novembre. Da quel momento e fino alla primavera del 1831 i due giovani rimasero a Milano, o quantomeno nei

ufficiale del viaggio era la necessità di ricevere cure adeguate in un clima più mite di quello nordico dal quale provenivano, cure volte a mitigare gli effetti di una malattia della pelle, che coinvolgeva evidentemente anche il sistema nervoso. Questa condizione fu anche il pretesto per lo spostamento da Milano verso il Meridione italiano: alla fine del settembre 1831 Glinka e Ivanov partirono per Napoli, dove avevano in animo di fermarsi a lungo, ma sarebbero effettivamente rimasti sino all'inizio del febbraio del 1832. La città e i suoi dintorni suscitarono nel compositore la sensazione di qualcosa di esotico. Nel tragitto da Roma, scrive il musicista,

меня восхищали в особенности пальмы в Террачине и кактусы между Itri и Fondi. Вообще, эти места припомнили мне первые понятия детства об отдаленных тропических странах, а именно, об Африке (Glinka 2004, p. 82).

Di Napoli, in particolare, Glinka aggiunge:

был в полном восторге и долго не мог налюбоваться необыкновенною, величественною красотою местоположения. Прозрачность воздуха, ясный праздничный свет, все это было для меня ново и восхитительно прекрасно. От отражения солнца в заливе, как в зеркале, Капри и отдаленные горы Сорренто казались в ясную погоду полупрозрачными, подобно опалам (Glinka 2004, p. 82).

Nei suoi ricordi emergono, per quanto trascritti in modo spesso impreciso, i toponimi di Pozzuoli e del monastero di Camaldoli, il golfo di Baia e la grotta della Sibilla, l'isola di Ischia, il Vomero, Capodimonte, il Vesuvio, Pompei, Ercolano, Portici, Castellammare. Il musicista si sarebbe invece rammaricato a lungo di non avere visitato Capri e Sorrento.

Il soggiorno non fu privo di avventure dal carattere romantico: ad esempio, la salita al Vesuvio appare nelle *Memorie* – al netto del limitato talento letterario di Glinka – come la rielaborazione in forma narrativa di uno dei tanti dipinti su questo soggetto commissionati durante i *grand tour*:

[...] в декабре я с Ивановым отправился на Везувий, чтобы видеть поток лавы. В Неаполе шёл дождик, а когда мы стали избираться на Везувий, нас встретила сильная русская снеговая метель. В доме, назначенном для пристанища путешественников, все комнаты были заняты. Надлежало вернуться; к счастью, мы столкнулись с обществом французов, которые также принуждены были возвратиться в Неаполь. Когда мы спускались с горы, то факелы от сильного ветра погасли, и мы в потёмках шли

dintorni. In primavera, alcune visite all'amico di Glinka Evgenij Petrovič Šterič (1809-1833) furono occasione di uscite a Torino, ma in generale la primavera fu spesa in escursioni in Lombardia: Varenna, Lecco, Monza, la Brianza, poi Arsano Lombardo, Bergamo, Brescia.

ощупью, держась друг за друга, чтобы не упасть в пропасть (Glinka 2004, p. 86).

Ma presto i due giovani dovettero rinunciare alle escursioni per presentarsi a una delle massime autorità in fatto di canto, il celebre tenore Andrea Nozzari⁶, presso il quale furono ammessi grazie a una lettera di raccomandazione di Grigorij Petrovič Volkonskij (figlio di Pëtr Michajlovič, ministro di Corte di Nicola I). Il tenore aveva smesso di calcare le scene sin dal 1825, e si dedicava all'insegnamento, contando tra i suoi allievi Giovanni Battista Rubini, che pochi anni dopo avrebbe fatto furore a Pietroburgo come capofila della reinstaurata compagnia italiana di corte. A Napoli viveva allora anche Joséphine Fodor-Mainvielle, soprano (olandese) nata a Parigi, cresciuta a Pietroburgo, ma attiva sulle scene prevalentemente tra l'Italia e la Francia.⁷ Di entrambi questi cantanti Glinka avrebbe dichiarato di esser debitore “более всех других maestro” per le proprie conoscenze in fatto di tecnica vocale (Glinka 2004, p. 85).

Il compositore glissa invece sui contatti stabiliti nella città partenopea con i colleghi maggiori del Belcanto italiano: scrive semplicemente di aver fatto conoscenza con Bellini, che in seguito avrebbe incontrato più volte a Milano per il tramite del pianista Francesco Pollini⁸, e di essere stato ospite di

⁶ Probabilmente allievo dell'abate Petrobelli a Bergamo, Nozzari (Vertova, Bergamo 1775-Napoli 1832) si perfezionò con G. Aprile, ed esordì a Pavia nel 1794. L'anno seguente fu scritturato a Roma, e nel 1796 prese parte alla rappresentazione de *La capricciosa corretta* di Martín y Soler alla Scala di Milano. Nel 1797 e nel 1800 fu nuovamente scritturato a Roma, dove interpretò opere di Salieri, Sarti, Mayr. Nella stagione 1801-1802 cantò a Bergamo, e l'anno seguente fu scritturato al Théâtre Italien di Parigi, dove cantò in *Il principe di Taranto* di Paër e ne *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Trascorse alcuni anni a Parigi, poi cantò a Torino (1807), Roma (1808), Venezia (1809) e Milano (La Scala, 1811-1812). Nel 1812 fu scritturato stabilmente dai Teatri Reali di Napoli, dove presentò al pubblico varie opere di Rossini, fra le quali *Otello*, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraide*, *Maometto II*, *Zelmira* e la cantata *Teti e Peleo*. Conclusa la carriera artistica nel 1825, si dedicò all'insegnamento. Fra i suoi allievi figurarono G. Basadonna e G.B. Rubini.

⁷ Joséphine Fodor, soprano, arpista e pianista olandese, figlia di Josephus Andreas (Parigi, 1789-St. Genis-Laval, 1870). Nel 1794 seguì la famiglia a Pietroburgo, dove si produsse come pianista e arpista all'età di 11 anni. Istruita nel canto da Eliodoro Bianchi e da Catterino Cavos, esordì come cantante ne *Le cantatrici villane* di Fioravanti nel 1810. Dopo aver sposato nel 1812 l'attore francese Mainvielle, si produsse a Stoccolma e Copenaghen; quindi, si stabilì a Parigi dove fu scritturata prima all'Opéra-Comique (1814) e poi al Théâtre Italien, sotto la direzione di Angelica Catalani. Nel 1815 ottenne grande successo con *Le nozze di Figaro*, l'anno successivo nel *Don Giovanni* a Londra e nel 1818 riportò un vero trionfo a Venezia. Ritornata a Parigi, legò il vertice del suo successo a opere rossiniane quali *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Dopo essere passata di successo in successo, ebbe un incidente durante una rappresentazione della *Semiramide* a Parigi nel 1825, e dovette essere sostituita dalla rivale Giuditta Pasta. Successivamente si esibì ancora al San Carlo di Napoli, ma la sua voce era ormai in declino. Si ritirò dalle scene nel 1833 dopo aver cantato per l'ultima volta a Bordeaux.

⁸ Pianista, compositore e didatta, Francesco Pollini (Lubiana, 1762-Milano, 1846) si perfezionò in composizione con Zingarelli, e debuttò come compositore probabilmente nel 1798, quando la sua opera, *La casetta nel bosco*, fu inaugurata al Teatro alla Canobbiana di Milano. Nel 1801 fece

Donizetti, probabilmente sempre a Napoli, una volta soltanto. Eppure, il compositore russo scrisse un pezzo “di sortita” per la cantante Adelaide Tosi⁹ da inserire proprio nella *Fausta* di Donizetti prevista per la Scala nella stagione 1832-1833¹⁰:

Так как в партитуре не было, по ее мнению, приличной каватины или *preghiera* для выхода, то она попросила меня написать ее. Я исполнил ее просьбу и кажется удачно, т.е. совершенно в роде Беллини (и как она того желала), причем я по возможности избегал средних нот ее голоса. Ей понравилась мелодия, но она была недовольна, что я мало выставил ее середине, по ее мнению, лучшие ноты голоса. Я попробовал еще раз сделать перемены и все не мог угодить ей. Наскучив этими претензиями, я тогда же дал себе зарок не писать для Итальянских примадонн (Glinka 2004, p. 92).

Pur nella sua problematicità, sulla quale torneremo, il fatto in sé attesta l'integrazione del compositore nel mercato musicale italiano, un'integrazione favorita dai rapporti ravvicinati intessuti con l'editore Giovanni Ricordi, che il russo avrebbe conosciuto a Venezia nel 1833 seguendo le prove della *Beatrice di Tenda* di Bellini.¹¹

3. Partecipazione alla vita musicale

Negli anni italiani di Glinka, Ricordi avrebbe pubblicato un buon numero di sue composizioni: pezzi “d'occasione” originati dalle frequentazioni con pianisti e strumentisti dilettanti, o operatori dei teatri milanesi ancora in servizio o ritirati per ragioni di età.¹² Se solo due furono i brani vocali su

eseguire la cantata *Il trionfo della pace* al Teatro alla Scala, composta in occasione dei primi accordi della pace di Amiens. Più di sessanta raccolte di sue composizioni, soprattutto per pianoforte, furono pubblicate nell'arco di trent'anni da Ricordi e altre case editrici francesi e svizzere. Musicista stimato e apprezzato a livello internazionale, nel 1812 ricevette la patente di “socio onorario” del Conservatorio di Milano. Nel 1812 pubblicò un *Metodo per clavicembalo da adottarsi nel Regio Conservatorio e nelle altre case del Regno*. Dal 1827 un'affettuosa amicizia lo legò a Vincenzo Bellini, che gli dedicò *La sonnambula*.

⁹ Soprano italiano (Milano, fine XVIII secolo-Napoli, 1859), studiò con Crescentini ed esordì alla Scala nel 1821 nella *Fedra* di Mayr. Compì con successo molte tournée in Italia e all'estero, ma abbandonò la carriera prematuramente quando si sposò con il conte Palli. Da non confondersi con Emilia Tosi, attiva fra il 1838 e il 1850.

¹⁰ L'opera aprì la stagione il 26 dicembre (Rescigno 2009, p. 131).

¹¹ *Beatrice di Tenda* andò in scena per la prima volta alla Fenice il 16 marzo nel 1833 (Loewenberg 1978, *ad vocem*) con un cast che vide nel ruolo del personaggio eponimo Giuditta Pasta – altra voce che sarebbe poi stata molto presente sulle scene russe. Con Ricordi il compositore viaggiò tornando da Venezia a Milano dopo la Prima.

¹² Glinka menziona diverse figure degli ambienti milanesi e comaschi: l'avvocato Branca, padre di Cirilla Cambiasi, la signora Pini, consorte di Giulini e le loro figlie Luigia, soprano, e Carlotta; la

testo italiano – un'aria per voce di soprano composta per Luigia Giulini-Broglio (1833)¹³ e una romanza su testo di Felice Romani intitolata *Il desiderio* (1834)¹⁴, – a queste si aggiungono due romanze su testi russi fornitigli da un conoscente dell'amico Sobolevskij:

- la prima, *Pobeditel'* (Il vincitore, per soprano), mette in musica una poesia di Vasilij Andreevič Žukovskij (1783-1852) scritta nel 1822 e pubblicata per la prima volta nell'almanacco "Poljarnaja zvezda" (1823)¹⁵;
- la seconda, *Venecianskaja noč'* (La notte veneziana, per tenore), si basa su un testo del 1825 di Ivan Ivanovič Kozlov (1779-1840) dedicato al poeta e giornalista Pëtr Aleksandrovič Pletněv (1792-1865). A differenza del breve testo di Žukovskij, si tratta di una "fantasia" – questa è la denominazione scelta dallo stesso autore – in dodici ottave di ottonari, una forma che per tradizione appartiene alla ballata italiana, evidentemente già acquisita dalla lirica russa del tempo, il cui carattere si rispecchia nella forma strofica adottata in partitura.

I pezzi strumentali sono per la maggior parte direttamente ispirati al mondo dell'opera, nel modo in cui esso si rifletteva tipicamente nella coeva musica strumentale:

- variazioni per pianoforte sull'aria "Nel veder la tua costanza" dall'*Anna Bolena* di Donizetti¹⁶;
- variazioni per pianoforte tratte da due temi del balletto *Chao-Kang*¹⁷, inserito nella produzione della stessa opera al Carcano nel 1831¹⁸;

contessina Cassera, il didatta di canto Mauri e il maestro di pianoforte Trevani, il clarinettista Iwan Müller, il fagottista Cantù e il clarinettista Tassistro. Per l'identificazione di queste figure v. Petrušanskaja 2005 e 2009.

¹³ M.I. Glinka, *Aria per voce di soprano composta per la Sig.a Luigia Giulini egregia dilettante*. L'incipit del testo verbale legge "L'iniquo voto è profferito" (Ricordi 1857c₁, p. 228). In edizione moderna il catalogo è stato pubblicato in Zecca Laterza 1984.

¹⁴ M.I. Glinka, *Il desiderio, romanza di Felice Romani posta in musica da M. Glinka*,. L'incipit testuale legge: "Oh se tu fossi meco sulla barchetta bruna che al raggio della luna..." (Ricordi 1857d, p. 254). Nel 1843 Ricordi inserì nel proprio catalogo la stessa romanza trasportata (dall'originale Sol minore) in Mi minore, pubblicandola con identico titolo) ma diverso numero di catalogo (Ricordi 1857 d₁, p. 526).

¹⁵ Si tratta della traduzione dell'omonima poesia del tedesco Johann Ludwig Uhland (1787-1862) *Der Sieger* (Žukovskij 1959, p. 366 e 462).

¹⁶ M.I. Glinka, *Variazioni brillanti per pianoforte [...] sul motivo dell'aria "Nel vedere la tua costanza" [...] nell'Anna Bolena del M.o Donizetti composte dal Sig.r M. Glinka; aria [...] cantata dal celebre sig.r G. B. Rubini, Dall'autore dedicate al suo amico Eugenio Stéritsch gentiluomo da camera di Sua Maestà l'Imperatore di tutte le Russie*, (Ricordi 1857a, p. 171). Sono dedicate all'amico Evgenij Šterič, a sua volta pianista e compositore dilettante: il catalogo numerico di Ricordi conta proprio al numero 5438 un *Valzer per pianoforte* di sua composizione (Ricordi 1857a₃, p. 180).

¹⁷ Si veda la rubrica *Spettacoli di oggi* nel n. 37 della "Gazzetta privilegiata di Milano" (6 febbraio 1831, p. 148).

¹⁸ M.I. Glinka, *Due ballabili nel balletto Chao-Kang variati per pianoforte e dedicati a sua eccellenza il sig.r conte Woronzow-Daschkaw dal sig.r M. Glinka*, (Ricordi 1857a₁, p. 171). Il

- variazioni per pianoforte sull'aria "L'amo, ah! L'amo" dall'opera di Bellini *I Capuleti e i Montecchi* (1832)¹⁹;
- rondò per pianoforte basato sul motivo "La tremenda ultrice spada" dalla stessa opera, dedicato alla pianista dilettante Teresa Visconti d'Aragona²⁰;
- divertimento per pianoforte, due violini, viola, violoncello e contrabbasso su motivi della *Sonnambula* di Bellini (1832)²¹;
- serenata per pianoforte, arpa, corno, fagotto, viola, violoncello e basso, ancora su motivi dell'*Anna Bolena*, dedicata alle sorelle Cambiasi²²;
- impromptu per pianoforte a quattro mani tratto dalla barcarola di Donizetti nell'opera *L'elisir d'amore*²³;
- sestetto per pianoforte, due violini, viola, violoncello e contrabbasso, dedicato a Sofia Medici, marchesa di Marignano.²⁴

A questa produzione si aggiungano le altrettanto formative esperienze vissute come *spettatore* dei teatri, a Milano e nella stessa Napoli, dove Glinka fu ai teatri Nuovo, del Fondo, San Carlo e San Carlino.

pezzo è dedicato al conte Voroncov-Daškov, che ospitò il compositore nella propria loggia milanese.

¹⁹ M.I. Glinka, *Variazioni per piano forte sull'aria del Tenore nell'opera del Mo. Bellini I Capuleti e Montecchi composte da M. Glinka da lui dedicate alla Nobile Madamigella La Signora Contessa Angiola Cassera, dilettante distinta.* (Ricordi 1857b, p. 193).

²⁰ M.I. Glinka, *Rondino brillante per piano forte nel quale è introdotto il motivo "La tremenda ultrice spada" del Mo. Bellini composto e dedicato a donna Teresa Visconti d'Arragona [sic] da M. Glinka,* (Ricordi 1857a₂, p. 180).

²¹ M.I. Glinka, *Divertimento brillante per piano forte con accompagn.to di due Violini, Viola, Violoncello e Contrabbasso sopra alcuni motivi della Sonnambula del Mo. Bellini composto e ridotto per pianoforte principale e pianoforte a quattro mani, dedicato alla esimia dilettante sig.ra Giuseppina Rovelli,* (Ricordi 1857b₁, p. 193). Il divertimento fu in seguito ridotto per due pianoforti, a due e quattro mani rispettivamente (Ricordi 1857b₂, p. 193).

²² M.I. Glinka, *Serenata sopra alcuni motivi dell'opera Anna Bolena: per piano-forte, arpa, corno, fagotto, viola, violoncello e basso composta da M. Glinka, dedicata alle signore Cirilla Cambiagio ed Emilia sorelle Branca,* (Ricordi 1857b₃, p. 224; Ricordi 1857b₄, p. 224). Alla prima esecuzione di questo lavoro parteciparono, secondo le memorie del compositore, alcuni solisti della Scala, tra i quali il violista Alessandro Rolla (1757-1841) – noto anche come direttore d'orchestra – che allora aveva 75 anni.

²³ M.I. Glinka, *Impromptu [sic] en Galoppe pour piano à quatre mains sur La barcarole de Donizetti dans L'elisir d'amore composé et dédié aux Demoiselles Louise et Charlotte Giulini par M. Glinka,* (Ricordi 1857c, p. 224). Come nel caso precedente, l'organico dipese, com'è tipico di questo genere di produzione, dalle competenze strumentali delle dedicatarie, in questo caso le sorelle Louise e Charlotte Giulini.

²⁴ M.I. Glinka, *Gran sestetto originale per piano forte, due violini, viola, violoncello e contrabbasso composto e dedicato a M.lla Sofia Medici de Marchesi di Marignano da M. Glinka,* (Ricordi 1857c₂, p. 231). Il sestetto doveva inizialmente essere dedicato alla figlia di De Filippi, con il quale Glinka entrò in un intenso rapporto affettivo durante il soggiorno milanese. Solo in seguito, per ragioni non espresse più chiaramente nelle memorie, il compositore «принужден был посвятить его не ей, а ее приятельнице» (Glinka 2004, p. 88). Fu quasi in risposta a questa circostanza che il compositore compose la citata romanza su testo di Romani, fornitogli dalla stessa De Filippi.

Grazie all'amicizia con il diplomatico Evgenij Šterič (1809-1833), a Milano Glinka assistette alla prima di *Anna Bolena*, la cui esecuzione gli parve “чем-то волшебным”, “я утопал в восторге, и тем более что в то время я ещё не был равнодушен к virtuosite, как теперь” (Glinka 2004, p. 76). L'entusiasmo continuava a fare effetto anche fuori dal teatro, se a distanza di una ventina d'anni Glinka ammetteva che

После каждой оперы, возвратясь домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места. В короткое время Иванов довольно удачно пел арии и выходки Рубини из «Анны Болены», впоследствии то же было и с «Сомнамбулой». Я аккомпанировал ему на фортепьяно и, сверх того, очень ловко подражал Пасте, играя на фортепьяно её арии, к великому удивлению и удовольствию хозяйки, соседок и знакомых (Glinka 2004, p. 77).

Ancora maggiore fu il coinvolgimento di Glinka nella rappresentazione della *Sonnambula*, inaugurata il 6 marzo 1831 al Teatro Carcano (Loewenberg 1978, *ad vocem*):

[...] эта опера произвела огромный эффект. В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого maestro, пели с живейшим восторгом: во 2-м акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так что в весёлые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слёзы. Мы, обнявшись с Штеричем в ложе Посланника, также проливали обильный ток слёз умиления и восторга (Glinka 2004, p. 77).

Nella primavera del 1832 alla Scala il compositore sentì anche *Norma*, che aveva aperto la stagione il 26 dicembre 1831.²⁵ Tra gli altri spettacoli da lui ricordati figurano *Semiramide* di Rossini, *Romeo e Giulietta* di Zingarelli, *Gianni di Calais* di Donizetti, *Le cantatrici villane* di Fioravanti. Tornando a Napoli, vi avrebbe ascoltato *Il Turco in Italia* di Rossini e *Il ventaglio* di Pietro Raimondi. Da un lato, l'impressione è quindi quella di un vivo interesse per l'opera italiana. Eppure, nell'estate 1833 Glinka lasciava il bel Paese per non farvi più ritorno, motivato dalla ferma intenzione di comporre un'opera autenticamente russa.

²⁵ Accolta con qualche riserva, divenne poi un grande successo, con 34 repliche (Rescigno 2009, p. 131; Loewenberg 1978, *ad vocem*). Pur ricordando l'effetto di Giuditta Pasta in “In mia man al fin tu sei”, Glinka avrebbe dichiarato nelle memorie di aver preferito l'*Otello*, per quanto riguardò sia la musica che il dramma (Glinka 2004, p. 90).

4. La fuga

Sarà proprio il compositore a offrire un bilancio dell'esperienza:

Страдал я много, но много было отрадных и истинно поэтических минут. Частое обращение с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него. Nozzari и Fodor в Неаполе были для меня представителями искусства, доведенного до *pes plus ultra* совершенства; – они умели сочетать невероятную (для тех, кто не слышал их) отчетливость (*fini*) с непринужденною естественностью (*grâce naturelle*), которые после них едва ли мне удастся когда-либо встретить (Glinka 2004, p. 96).

Forse, il riferimento alla sofferenza è qui da intendere non solo in senso puramente fisico, ma anche metaforico: ciò è giustificato dai riferimenti ai capricci della voce e a quelli dei cantanti da lui incontrati, in particolare nel caso di Adelaide Tosi. Poco più avanti il compositore sembra adottare un atteggiamento scienziata per spiegare il cambio di prospettiva con ragioni quasi fisiologiche, in una sorta di reinterpretazione delle settecentesche teorie climatiche:

Мои занятия в композиции считаю менее успешными. Немало труда стоило мне подделываться под итальянское *Sentimento brillante*, как они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма счастливо устроенного под влиянием благодетельного южного солнца. Мы, жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью. Нет сомнения, что наша Русская заунывная песня есть дитя Севера [...]. (Glinka 2004, pp. 96-97).

Ecco che il compositore giungeva all'esito del ragionamento:

Весною и первую половину лета 1833 года страдания не допускали меня работать. Я не писал, но много соображал. Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски (Glinka 2004, p. 97).

In diversi punti della narrazione delle memorie questa nostalgia sembra effettivamente emergere, quasi che la Russia fosse una sorta di *idée fixe* sullo sfondo: di Joséphine Fodor-Mainvielle, il compositore avrebbe scritto che i suoi modi richiamavano “более Русской уездной барыне, нежели

итальянской актрисе” (Glinka 2004, p. 84). Ma, – ricordiamo – si tratta di una ricostruzione a posteriori, di un pensiero emerso *non* quando l’incontro fu effettivamente vissuto (il 1832), ma in un secondo momento (1854), ovvero quando il musicista aveva già prodotto i propri capolavori: le due opere liriche *Žizn’ za carja* (1836) e *Ruslan i Ljudmila* (1842), e la fantasia per orchestra *Kamarinskaja* (1848), composizioni che sarebbero passate alla storia come i capisaldi della scuola nazionale russa.²⁶

Il momento in cui Glinka scrive – gli anni Cinquanta – è cruciale nella storia della ricezione dell’opera italiana in Russia: dopo decenni di predominio pressoché assoluto, le prime voci critiche di rilievo (penso a Vladimir Odoevskij, ma anche ad Aleksandr Serov e a Vladimir Stasov) alzavano i toni nel criticare l’*ital’janščina*, che assumeva una connotazione fortemente negativa, in quanto considerata il principale ostacolo allo sviluppo della musica nazionale russa.

Quest’ultima avrebbe dovuto basarsi sul folclore popolare, frutto spontaneo della creatività della gente russa (o piccolo-russa), e si poneva quindi all’estremo opposto rispetto alla tradizione italiana, che era il frutto dell’educazione scolastica, e ricercava una purezza quintessenziale sovranazionale – quanto di più lontano dall’elemento proveniente dal basso, e da una concezione volutamente originale e peculiare alla cultura di un territorio specifico e di una comunità che proprio in quegli anni stavano cominciando a concepirsi come nazione.²⁷ In questo antagonismo tra due tradizioni (che, piuttosto che rispecchiare il dato reale, è teorico, frutto di speculazione), vanno letti, – a mio avviso, – certi giudizi che si mescolano nelle *Zapiski* alla semplice registrazione di fatti concreti della biografia glinkiana. Ad esempio, dell’insegnante presso il quale prese lezioni di composizione a Milano, – il docente del Conservatorio Francesco Basili²⁸, –

²⁶ Queste opere sono generalmente considerate come i primi melodrammi “autenticamente” russi, fondamento di due tradizioni monumentali per la cultura musicale russa: l’epopea storica e la ballata fiabesca, e questo innanzitutto per i riferimenti alla canzone popolare russa (citata o rievocata) e ai soggetti quanto mai prestati alla causa nazionale. Nelle sue opere teatrali Glinka propone un nuovo tipo di drammaturgia: costruire l’opera come una serie di affreschi, quell’organizzazione in “quadri scenici” che sarà tipica di tante successive opere russe (si pensi, ad esempio al *Boris Godunov* di Musorgskij), e che trascende la tradizionale struttura incentrata sul trio passionale.

²⁷ Le stesse regole dell’armonia funzionale, che nel periodo classico informano dall’interno il funzionamento della musica (colta) della tradizione italiana, escludono come un vero e proprio errore il ricorso (o l’utilizzo involontario) di certe condotte vocali (le cosiddette “ottave parallele”) in quanto questi procedimenti (passaggi nei quali il musicista inesperto poteva incappare per errore) richiamavano le caratteristiche della musica popolare.

²⁸ Compositore e maestro di cappella, Francesco Basili (Basilj, Basily) aveva studiato con il padre Andrea (1705-1777), con G.B. Borghi e G. Jannacconi a Roma. Fu maestro di cappella a Foligno (1786 circa), Macerata e al Santuario di Loreto (1809-1827). Dal 1827 al 1837 fu censore del Conservatorio di Milano e nel 1837 fu nominato maestro della cappella Giulia a San Pietro in

Glinka avrebbe criticato il metodo d'insegnamento, considerandolo troppo limitante per la sua fervida immaginazione. Descrivendo un classico esercizio compositivo sul procedimento del canone, commenta:

Это головоломное упражнение клонилось, по мнению Basili, к тому, чтобы уточнить музыкальные мои способности, sottillizar l'ingegno, как он говорил; но моя пылкая фантазия не могла подчинить себя таким сухим и непоэтическим трудам [...] (Glinka 2004, p. 75).

Ispirazione ed educazione appaiono concepiti, – certo, romanticamente, – come elementi inconciliabili, disposti in opposizione manichea. Dalla sua ricostruzione è evidente che la percezione di Glinka, la cui figura di musicista oscilla sempre in storiografia tra quella del dilettante estraneo alla tecnica (occidentale) e del professionista capace e talentuoso, cambia nel tempo: stabilita la dicotomia, egli per primo cerca di allontanare il proprio profilo da ogni possibile accusa di “imitazione degli Italiani”, accusa che lui sapeva avere fondamento.²⁹ Questa presa di coscienza, abbinata al ribaltamento di prospettiva, porterà il compositore a scagliarsi, in una nota lettera, contro il critico musicale Rostislav (Feofil Matveevič Tolstoj, 1809-1881), che proprio nel 1854 aveva pubblicato una recensione di *Una vita per lo zar* che non metteva sufficientemente in evidenza i limiti dell'opera in termini di quella “purezza” di stile (russicità) cui il compositore aveva aspirato: “Зачем ты не сказал, например, – incalzava il musicista – что в русском стиле не следует вводить итальянскую кабалету, как например ‘Меня ты на Руси’ [dal II atto di *Una vita per lo zar*]?” (Tolstoj 1955, p. 116). E ancora:

Возможно ли, чтобы такой человек как Сусанин, вздумал бы повторять слово в слово, только квинтою ниже, наивные излияния сироты Вани? Зачем ты не указал на неуместность коды в том же дуэте – ‘На великое

Vaticano. Fu inoltre membro delle accademie di Bologna, Roma, Modena e della Regia Accademia di Belle Arti di Berlino. Tra le sue opere liriche si ricordano *Arminio* (1785, non rappresentata), *La bella incognita* (Roma 1788), *La locandiera* (libretto di Petrosellini, Roma 1788), *Il ritorno di Ulisse* (Roma 1798), *Antigona* (G. Rossi, Venezia 1799), *Convieni adattarsi* (Roma 1801), *L'unione mal pensata* (Bertati, Roma 1802), *Lo stravagante e il dissipatore* (G. Foppa, Roma 1805), *L'ira di Achille* (C. Pola, Roma 1817), *L'orfana egiziana* (Romanelli, Roma 1818), *Gli Illinesi* (F. Romani, Milano 1819), *Il califfo e la schiava* (C. Sterbini, Roma 1820). Scrisse inoltre diversi oratori, cantate e numerosa musica sacra, oltre a sinfonie, un concerto per pianoforte e orchestra, tre quartetti e sonate per pianoforte.

²⁹ A questo proposito si confronti, ad esempio, l'opinione di Stasov sui compositori che l'avevano preceduto: “Немногие опыты и пробы дилетантов екатерининского, павловского, александровского и николаевского времени (Фомина, Николаева, Матинского, Пашкевича, Кавоса, Алябева, Верстовского и других) были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны. Эти люди только старались подражать иностранцам и потому никогда ничего не достигали сами. Русская опера была бледна, бедна и бессильна, инструментальная же музыка и вовсе отсутствовала” (Stasov 1980, p. 61).

нам дело только путь нам укажи', – ведь от нее так и разит итальянщиной! (Tolstoj 1955, p. 116)

Ad anni di distanza dalla Prima dell'opera – complice la delusione per l'insuccesso del *Ruslan* nel 1842, offuscato dall'installazione della trionfale compagnia italiana capitanata da Rubini nel 1843 che aveva a sua volta provocato la decisione della Direzione dei Teatri Imperiali di trasferire la compagnia russa dalla centrale Pietroburgo alla più provinciale Mosca, – il compositore provava stizza per quegli elementi che solo a posteriori gli sembrarono avulsi dalla sua stessa poetica (in quanto poetica nazionalista), ma dei quali all'epoca non aveva saputo percepire la distanza.

Tale atteggiamento ambivalente rispecchia quello della sua generazione nei confronti della musica italiana: da una parte una grandissima ammirazione per la maestria e la capacità espressiva di compositori e interpreti, ma dall'altra una sensazione di estraneità in termini di *poetica* vera e propria, una volta che si avesse *deciso* di fondare un'estetica su valori diversi, nutriti di un programmatico contrasto.

Questo “ritorno in patria”, da tappa del viaggio del compositore, giunge a rappresentare l'incarnazione del percorso filosofico di molti artisti della sua generazione e di quella successiva: la ricerca (spacciata per recupero) delle tradizioni popolari, ritenute autentiche e ancestrali, che in ambito musicale si incarnavano *in primis* nel canto popolare.

5. Conclusioni

Cosa offrono, quindi, queste *Zapiski*, al lettore moderno? In quanto fonte soggettiva e viziata dai fattori sopra menzionati, esse riportano il punto di vista di un'epoca specifica, ricordando ciò che Napoli e la sua cultura musicale significavano per il tipico compositore russo del primo Ottocento, rappresentando per estensione metonimica la “cultura (musicale) italiana” intesa *non* in senso nazionale, ma come segno di appartenenza a una comunità di *humanae litterae* dal valore universale, classico, senza tempo. In quanto frutto di un immaginario costruito in due tempi, esse riflettono un radicale cambio di prospettiva nel rapporto tra la Russia e l'Europa, il che ci racconta molto della Russia in sé e di come certi umori che in essa circolarono alla fine degli anni Venti si svilupparono alle soglie degli anni Sessanta, ricordandoci ancora una volta come le istanze di purezza in ambito artistico siano spesso il frutto di una costruzione culturale ed abbiano per questo il solo valore della contingenza.

Bionota: Anna Giust è Professore Associato di Lingua e letteratura russa all'Università di Verona e insegna Teoria musicale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Da diversi anni si dedica allo studio del repertorio operistico come veicolo di interpretazione della storia della cultura russa. Si interessa inoltre delle relazioni musicali tra Europa e Russia, in particolare del fenomeno della ricezione dell'opera italiana e francese e della mobilità degli artisti verso la Russia. È autrice di diversi articoli sul teatro musicale russo dal Settecento ai giorni nostri, e di due monografie: *Ivan Susanin di Catterino Cavos, Un'opera russa prima dell'Opera russa* (2011) e *Cercando l'opera russa, La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento* (2014). Per conto dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani sta ultimando uno studio sulla ricezione dell'opera di Giuseppe Verdi *La forza del destino* nel contesto della ricezione dell'opera italiana in Russia.

Recapito autore: anna.giust@univr.it

Riferimenti bibliografici

- Glinka M.I. 2004, *Zapiski M.I. Glinki*, Gareeva, Moskva.
- Levaševa O.E. 1988, *M.I. Glinka*, in Keldyš Ju.V., Levaševa O.E., Kandinskij A.I. (pod red.), *Istorija ruskoj muzyki*, T. 5, Muzyka, Moskva, pp. 185-282.
- Loewenberg A. 1978, *Annals of opera, 1597 – 1940, Compiled from the original sources, with an Introduction by E. J. Dent*, John Calder, London.
- Petrušanskaja E. 2005, *Glinka v krugu ital'janskich «dilettanti»*, in Rachmanova M.P. (pod red.), *O Glinke, K 200-letiju so dnja roždenija*, Izdatel'stvo Deko-VC, Moskva, pp. 64-99.
- Petrušanskaja E. 2009, *Michail Glinka i Italija, Zagadki žizni i tvorčestva*, Klassika-XXI, Moskva.
- Plužnikov K. 2007, *Nicola Ivanoff, Un tenore italiano*, Sandro Teti, Roma.
- Rescigno E. 2009, *Teatro alla Scala*, Skira, Milano.
- Ricordi G. 1857a, n. 5164, marzo 1831. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5164> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857a₁, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5169, aprile 1831. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5169> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857a₂, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5437, agosto 1831. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5437> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857a₃, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5438, agosto 1831. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5438> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5768, giugno 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5768> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b₁, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5770, settembre 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5770> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b₂, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 5771, settembre 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/5771> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b₃, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6584, ottobre 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6584> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857b₄, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6585, ottobre 1832. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6585> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857c, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6594, gennaio 1833. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6594> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857c₁, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6722, febbraio 1833. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6722> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857c₂, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 6803, 1833. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/6803> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857d, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 7443, agosto 1843. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/7443> (7.11.2023).
- Ricordi G. 1857d₁, *Catalogo numerico Ricordi*, n. 15325, settembre 1843. <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo/15325> (7.11.2023).
- Spettacoli di oggi* 1831, in “Gazzetta privilegiata di Milano” 37, 6 febbraio, p. 148.
- Stasov V.V. 1980, *Iz knigi “Iskusstvo XIX veka”*, vypusk V, Muzyka, Moskva.
- Tolstoj F.M. 1955, *Po povodu Zapisok M.I. Glinki*, in Orlova A.A. (pod red.), *Glinka v vospominanijach sovremennikov*, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moskva, pp. 105-116.
- Zecca Laterza A. (a cura di) 1984, *Il catalogo numerico Ricordi 1857: con date e indici*,

Nuovo istituto editoriale italiano, Roma.
Žukovskij V.A. 1959, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach. Tom I: Stichtvorenija*, Gos.
Izd. Chudož. literatury, Moskva.