

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

**Relazioni di lungo corso:
musicisti italiani
tra Verona e la Russia**

Anna Giust

ANNO VIII – 2023-2024

RELAZIONI DI LUNGO CORSO: MUSICISTI ITALIANI TRA VERONA E LA RUSSIA

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)

anna.giust@univr.it

RIASSUNTO: Questo contributo prende in considerazione la rete di relazioni tra artisti creatasi al Congresso di Verona, che in una certa misura offre dettagli essenziali per la comprensione di fenomeni di mobilità musicale che si svolsero in tempi e luoghi lontani dalla Verona di fine 1822, eppure a questi legati: il tentativo di assumere Rossini alla corte di Pietroburgo e i legami personali tra nobiluomini italiani e russi (in particolare Giovanni Battista Perucchini e Matvej Grigor'evič Viel'gorskij), che facilitarono l'organizzazione di eventi musicali, in particolare i concerti del soprano Giuditta Pasta in Russia nel 1840.

ABSTRACT: This paper is devoted to the network of music performers that was created at the Congress of Verona. Its study offers details that are essential to the understanding of two particular cases of mobility, geographically and chronologically distant from the Congress itself, but originated from this event: the attempt at hiring Rossini for the court of St Petersburg and the personal connections established between Italian and Russian noblemen Giovanni Battista Perucchini and Matvey Viel'gorsky, which facilitated the organization of the concerts the soprano Giuditta Pasta gave in Russia in 1840.

PAROLE CHIAVE: Congresso di Verona, mobilità musicale, Giovanni Battista Perucchini, Giuditta Pasta, Matvej Viel'gorskij

KEY WORDS: Congress of Verona, Music Mobility, Giovanni Battista Perucchini, Giuditta Pasta, Matvey Viel'gorsky

RELAZIONI DI LUNGO CORSO: MUSICISTI ITALIANI TRA VERONA E LA RUSSIA

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)
anna.giust@univr.it

Il ruolo dei cantanti italiani nella vita musicale russa è universalmente riconosciuto, in particolare per quanto riguarda l'Ottocento inoltrato fino al 1882, anno in cui la corte imperiale rinunciò al privilegio sugli spettacoli, riaprendo tardivamente alla libera impresa dopo settant'anni circa di monopolio. Sin dal tempo delle grandi zarine Anna, Elisabetta e Caterina II (che regnarono rispettivamente nei periodi 1730-1740; 1741-1761; 1762-1796), le attività scenico-musicali furono legate all'istituzione dei Teatri Imperiali della capitale russa San Pietroburgo. Più precisamente, questa dominazione si estese con continuità dagli anni Trenta del Settecento fino alla liquidazione della *italianskaja kompanija* nel 1790, e poi ancora dalla stagione 1843-44, quando fu invitata in Russia la compagnia del celebre tenore Giovanni Battista Rubini (1794 – 1854), fino quasi alla Prima Guerra Mondiale.

Queste esperienze sono state oggetto di attenzione da parte della comunità di studiosi russa e dell'Europa occidentale. Tuttavia, esiste ancora una sorta di 'zona grigia' in riferimento ad alcune fasi di questa attività, che per qualche decennio sono rimaste escluse dalla ricerca scientifica soprattutto a causa dell'indisponibilità delle fonti dirette. In particolare, ciò riguarda il periodo che va dal 1801 al 1843: sono anni in cui la corte non ebbe una compagnia stabile al proprio servizio, sebbene numerose fonti (non ancora sistematizzate del tutto) attestino svariati tentativi di ricrearne una, e, parallelamente, segnalino l'attività di gruppi di artisti che tentarono di inserirsi nella tradizione pregressa e ottenere dalla Corona finanziamenti per effettuare stagioni d'opera, con il sostegno di nobiluomini russi vicini prima allo zar Alessandro (che regnò fino alla morte sopraggiunta nel 1825) e poi a suo fratello Nicola I.¹

1 Questi tentativi sono stati messi in luce da Anna Leonidovna Porfir'eva in *Dve papki* [Due filze], in Natalija Alekseevna Ogarkova (a cura di), *Muzykal'nyj Peterburg XIX veka, 1801-1861, Materialy k ènciklopedii* [La Pietroburgo musicale, 1801-1861, Materiali per l'enciclopedia], vol. XIV, Sankt-Peterburg, Kompozitor, 2017, pp. 127-176. Sul contatto con Mosca si vedano invece Svetlana Konstantinovna Laščenko, *Di-*

In particolare, tra gli aspetti che ancora attendono di essere chiariti spiccano quelli dell'*identificazione* degli artisti che si mossero tra Europa e Russia, e soprattutto delle *dinamiche di ingaggio* dei cantanti a Pietroburgo nel primo quarto del secolo, prima che lo stesso Nicola I prendesse in mano la situazione e incaricasse personalmente Giovanni Battista Rubini di ingaggiare una compagnia direttamente in Italia, dopo una tournée svolta dal tenore a titolo individuale.²

Se in questi decenni la vita concertistica e teatrale non subì una totale battuta d'arresto, i meccanismi di assunzione degli artisti, la durata del loro ingaggio e gli impegni che essi dovettero onorare sono ancora lontani dall'essere scoperti e chiariti.³ Come contributo a questa indagine generale, questo scritto prenderà in esame una rete di relazioni personali creatasi al Congresso di Verona attorno ad Alessandro e al suo *entourage*, – rete che offre qualche dettaglio essenziale per l'avvio di una ricostruzione dei fenomeni suddetti. Due esperienze in particolare saranno prese in considerazione, ovvero il tentativo di portare Gioachino Rossini a Pietroburgo con la compagnia dell'impresario Domenico Barbaja e l'ingaggio del soprano Giuditta Negri-Pasta (1797 – 1865) per una serie di concerti, facilitato dal contatto instauratosi tra membri delle istituzioni russe, in particolare i musicisti dilettanti Matvej Viel'gorskij e Giovanni Battista Perucchini.

Di Rossini soprattutto si è molto scritto in relazione al Congresso di Verona: la sua presenza centrale corrispose infatti al ruolo a lui attribuito da Metternich nella politica culturale degli Asburgo. A sua volta, questa era un evidente riferimento per la politica culturale dell'Impero Russo,

rektor Imperatorskich teatrov A. M. Gedeonov: moskovskie istoki sankt-peterburgskoj teatral'no-administrativnoj kar'ery [Il Direttore dei Teatri Imperiali A. M. Gedeonov: origini moscovite di una carriera teatral-amministrativa pietroburchese], «Iskusstvo muzyki: teorija i istorija» [L'arte della musica: teoria e storia], V, 2012, pp. 36-90, e Vladimir Petrovič Pogožev, *Stoletie organizacii Imperatorskich moskovskich teatrov (Opyt istoričeskogo obzora)* [Un secolo di organizzazione dei teatri moscoviti (Saggio di rassegna storica)], Vyp. i, kn. III, *Obzor s 1826 po 1831 god* [Rassegna dal 1826 al 1831], Sankt-Peterburg, Izdanie Direkcii imperatorskich teatrov, 1908.

- 2 Maria Chiara Pesenti, *Giovanni Battista Rubini in tournée in Russia*, in Ugo Persi (a cura di), *Bergamo nella cultura russa e dei paesi slavi*, Salerno, Europa Orientalis, 2016, pp. 59-71.
- 3 Esiste una pubblicazione riguardante la compagnia assunta nel 1843: Marina Michajlovna Godlevskaja e Elena Michajlovna Fedosova (a cura di), *Ital'janskaja opera v Sankt-Peterburge* [La compagnia italiana d'opera a San Pietroburgo], Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo INIKO, 2013. Tuttavia, alcuni dei dati in essa contenuti necessitano di essere ulteriormente verificati con le fonti dirette.

che con quello austriaco si interfacciava da vicino negli anni della Restaurazione.⁴ Al Congresso di Verona Rossini era stato presentato allo zar Alessandro, che aveva assistito alle numerose iniziative celebrative e di intrattenimento dei reali ospiti, nelle quali il compositore, su invito del cancelliere Metternich, aveva avuto un ruolo centrale. L'impatto dovette essere notevole, e, soprattutto, lo zar dovette notare come un compositore di punta com'era allora Rossini faceva buon gioco alla dinamica celebrativa della Restaurazione, con risvolti politici utili per la monarchia a livello nazionale oltre che internazionale.⁵

Fu probabilmente a imitazione di questo modello di interazione di successo tra artisti e potere che Alessandro accettò, dopo aver rifiutato svariate proposte risalenti almeno al periodo tra il 1801 e il 1812,⁶ di avviare delle trattative per l'ingaggio del celebre maestro. Negli anni Novanta questi *pourparler* sono stati oggetto della ricerca dello storico Michail Dolev, che tuttavia non ha mai pubblicato le fonti dirette; tuttavia, in attesa di un bilancio fresco e auspicabilmente trasparente reso impossibile dall'attuale situazione internazionale, pare il caso di fare il punto su questo tentativo, evidentemente non andato a buon fine, eppure significativo dell'approccio della corte russa all'attività operistica.

Come dicevamo, svariati erano stati i tentativi di ri-creare una compagnia di corte a Pietroburgo dopo la fine dell'età dell'oro di Caterina II. Tra questi – ripercorrerli tutti non è possibile in questa sede –, varrà sicuramente la pena di ricordare che in essi ebbe ruolo centrale il celebre basso Luigi Zamboni (1767? – 1837)⁷ – primo Figaro rossiniano – che dall'inizio del secolo fu attivo tra Odessa, Pietroburgo e Mosca, allestendo repertori tipici della fase di 'interregno', da Paisiello e Cimarosa, oltre che di Rossini, Pacini e Mercadante.

4 Su questo tema, sul quale non val la pena soffermarsi per ripetere quanto già elaborato altrove, mi limito a segnalare lo studio di Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *Rossini a Verona durante il Congresso del 1822*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», Serie IV, vol. 24, 1923, pp. 1-112; si veda anche il contributo di Martino Pinali in questo numero.

5 Sul legame tra musica e regia celebrativa in relazione alla monarchia d'Austria e alla politica di Metternich a Verona cfr. Bernd-Rüdiger Kern, *Rossini e Metternich*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLIX, 1999, pp. 5-20. Nel caso del Congresso di Verona, per i dettagli sulle cantate *Il vero omaggio* e *La santa alleanza* rimandiamo alla bibliografia esistente, e in particolare al già citato Cavazzocca Mazzanti.

6 Cfr. Anna L. Porfir'eva, *op. cit.*

7 Su questa figura cfr. la voce di Saverio Lamacchia in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 100 (2020), *ad vocem*. Il testo si legge anche alla pagina [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-zamboni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-zamboni_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 05.07.2024).

La reazione di Alessandro I a queste proposte era stata fredda a causa probabilmente degli impegni su un fronte politico infuocato (la campagna napoleonica, nota in Russia come ‘Guerra patriottica’), ma anche dell’incertezza nel voler assegnare un posto d’onore a compagnie che non avevano un livello artistico sufficiente a rappresentare la corte. L’esperienza veronese del 1822 parve invece convincerlo ad assecondare l’ingaggio di Rossini: fu così che, immediatamente dopo il Congresso, lo zar incaricò delle trattative il conte Èmmanuil Bržostovskij, giovane diplomatico, segretario della missione russa a Torino, di cui già a Verona lo zar avrebbe avuto modo di apprezzare il gusto e la competenza in materia di musica. Questi si sarebbe interfacciato con Domenico Barbaja – fautore dei successi rossiniani a Napoli e direttore del Kärtnertortheater (Teatro di Porta Carinzia) di Vienna tra il 1822 e il 1824.⁸ Il progetto sembrava possibile grazie agli «ottimi rapporti esistenti fra le case reali di Napoli, Vienna e San Pietroburgo».⁹

Per facilitare il lavoro di Bržostovskij, Alessandro diede ordine ai plenipotenziari russi presenti in Italia di agevolare il suo viaggio a Napoli,¹⁰ e questi seguì le istruzioni inviategli dal Ministro degli Esteri russo, conte Karl Vasil’evič Nessel’rode (1780 – 1862). Nelle indicazioni del 3/15 marzo 1823 si legge:

Принимая во внимание, что предстоящей весной в Вене откроется итальянский театр и что состав артистов будет сформирован, как это было и в прошлом году, знаменитым Барбайя из Неаполя, полагающим для этого лучшими артистами Италии, такими, как

8 Domenico Barbaja (1778 – 1841) fu un importante impresario italiano, che dopo essersi impegnato in vari campi imprenditoriali, ottenne appalti per vari teatri, tra i quali La Scala e la Cannobbiana di Milano, Fondo e San Carlo di Napoli (dal 1809 al 1840) e i viennesi Kärtnertortheater e Theater an der Wien. Il suo successo fu strettamente legato a quello di compositori del belcanto italiano come Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante e Giovanni Pacini, nonché di cantanti di rango come Isabella Colbran, Maria Malibran, Luigi Lablache, Domenico Donzelli, Adolphe Nourrit. Su di lui si veda la monografia di Philip Eisenbeiss, *Domenico Barbaja: il padrino del belcanto*, Torino, EDT, 2015.

9 Philip Eisenbeiss, *op. cit.*, p. 145.

10 Michail A. Dodolev, *Ital’janskaja opera v Rossii, O nesostojavšejsja poezdke v Peterburg Džoakkino Rossini i truppy Domeniko Barbaji* [L’Opera italiana in Russia, Sul fallito viaggio a Pietroburgo di Gioachino Rossini e della troupe di Domenico Barbaja], «Muzykal’naja pravda» [Verità musicale], n. 23 (30 giugno 1997), <http://www.newlookmedia.ru/?p=4404> (ultimo accesso: 23.07.2020).

г-жа Фодор, Давид, Амброзио, Нодзари, которых никакой другой антрепренер вряд ли сможет привлечь на таких же выгодных условиях, как это делает Барбайя, учитывая то, что он уже добился успеха в Вене, и питая полное доверие в его возможности, Его Императорское Величество полагает, что наиболее подходящим для создания Итальянского оперного театра в Петербурге было бы обратиться к нему и что такое обращение будет больше отвечать чаяниям нашей публики, ибо, как говорят, г-жа Фодор по семейным обстоятельствам возвращается в Россию. Кроме того, предстоящий отъезд в Вену артистов труппы Барбайи одновременно приблизит их к Петербургу.¹¹

Considerando che nella prossima stagione primaverile a Vienna aprirà un teatro italiano, e che il cast sarà formato, come l'anno precedente, dal celebre Barbaja di Napoli, che dispone per questo dei migliori artisti d'Italia, come la signora Fodor [Joséphine Fodor-Mainvielle], [Giovanni] David, [Antonio] Ambrogio, [Andrea] Nozzari, che nessun altro impresario potrebbe attrarre a condizioni così vantaggiose, considerando anche che questi ha già avuto successo a Vienna, e nutrendo piena fiducia nelle sue possibilità, Sua Maestà Imperiale ritiene che la cosa migliore per la formazione di un Teatro Italiano d'opera a Pietroburgo sarebbe rivolgersi a lui, e che questa scelta risponderrebbe al meglio alle speranze del nostro pubblico, in quanto – si dice – la signora Fodor torna in Russia per circostanze familiari.¹² Inoltre, l'imminente partenza per Vienna degli artisti della troupe di Barbaja li avvicina al tempo stesso a Pietroburgo.

L'autore delle istruzioni includeva anche un riferimento alla «signora Tosi, che in caso di necessità [avrebbe potuto] sostituire la signora Fodor»;¹³ si sottolineava anche la necessità che la compagnia fosse *di primis-*

¹¹ *Ibid.*

¹² Geneviève Joséphine Fodor-Mainvielle (Parigi, 1789 o 1793 – Saint-Genis-Laval, 1870), soprano belga attivo tra l'Italia e la Russia dal 1810 al 1828. Figlia del compositore e violinista Joseph Fodor (1751 – 1828), nacque in realtà a Parigi, ma crebbe a Pietroburgo, dove il padre era insegnante presso la famiglia imperiale. Così si spiega il riferimento di Nesselrode alle ragioni dell'eventuale trasferimento del soprano in Russia. Oltre a cantare a Pietroburgo – al Teatro Italiano, ma anche in quello Russo – Fodor-Mainvielle ebbe una carriera internazionale che la portò Parigi, Napoli, Venezia, Vienna.

¹³ «г-жу Този, которая в случае необходимости могла бы заменить г-жу Фодор.» (Michail A. Dodolev, *art. cit.*).

simo livello, e che, a questo fine dovevano essere invitati artisti di grande talento anche per i ruoli minori. A questo proposito varrà la pena di segnalare che proprio a Verona durante il Congresso, Adelaide Tosi figurava tra gli interpreti del Vero omaggio, la cantata di Rossini finanziata dalla Camera di commercio e realizzata al Teatro Filarmonico la sera del 3 dicembre.¹⁴

Nella lista dei cantanti era inclusa anche una signora «Bramanti, che aveva ricoperto il ruolo di confidente nelle opere date a Verona, o di una qualsiasi altra attrice dello stesso livello, che si potesse utilmente inserire nella troupe».¹⁵ Bržostovskij avrebbe potuto avviare trattative anche con altri impresari, ma in ogni caso avrebbe dovuto redigere una bozza di contratto senza però avere mano libera nella firma. In ogni caso, Pietroburgo aveva necessità di ingaggiare artisti di prim'ordine. Questi dettagli ci trasmettono, se non esattamente i gusti dell'imperatore in materia di teatro musicale,¹⁶ la volontà della corte di avere il controllo sull'iniziativa, legata più che a un fattore di gusto, al ruolo di rappresentanza che la compagnia avrebbe svolto nell'ambito della politica internazionale.

Le trattative si svolsero tra Torino, Vienna e Napoli. Ricevute istruzioni da Nesselrode, l'inviato della corte russa nel Regno di Sardegna conte Georgij Dmitrievič Mocenigo (che ricoprì questo ruolo tra il 1811 e il 1827) mandò subito all'impresario italiano l'invito a recarsi a Torino.¹⁷ La lettera di Mocenigo raggiunse Barbaja a Bologna, dove questi si era recato nel trasferimento da Napoli a Vienna. L'impresario reagì positivamente all'invito, adattando il proprio itinerario in modo da recarsi nella capitale del

14 Paolo Rigoli, *Feste, spettacoli, apparati per il congresso di Verona*, in Sergio Marinelli-Giuseppe Mazzariol-Fernando Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, Milano, Electa, 1989, pp: 466-469: 469. Gli altri interpreti erano i tenori Gaetano Crivelli e Luigi Campitelli, il soprano Giovambattista Velluti e il basso Filippo Galli (Cfr. [Gaetano Rossi], *Il vero omaggio, cantata offerta in umile e giusta riconoscenza a sua sacra I. R. A. Maestà Francesco I dalla R. Camera di commercio, arti e manifatture della R. città e provincia di Verona, Da eseguirsi nel Teatro Filarmonico*, Verona, Tipografia Bisesti, 1822).

15 «Браманти, игравшую роль confidentки в операх, показанных в Вероне, или любую другую актрису такого же склада, которую можно было бы с пользой включить в состав труппы.» (Michail A. Dodolev, *art. cit.*).

16 *Ibid.* Secondo Dodolev, la passione dell'Imperatore per il teatro sarebbe nata in Alessandro sin dall'infanzia. Tuttavia, ciò appare in contraddizione con i numerosi fallimenti fatti da personalità vicine alla corte per ammettere una nuova compagnia italiana nell'intervallo di tempo tra il licenziamento della compagnia di Casassi e l'installazione di quella di Zamboni alla fine degli anni Venti.

17 Michail A. Dodolev, *art. cit.*

Piemonte prima di raggiungere Vienna. Il 16/28 aprile (1823)¹⁸ si ebbero nella capitale sabauda i primi incontri tra Bržostovskij e Barbaja. Ne emerse che la compagnia di Barbaja non poteva essere a Pietroburgo prima del luglio 1824, in quanto molti artisti avevano firmato contratti con altri teatri.¹⁹ Temendo che il progetto sfumasse nel caso in cui le proprie parole fossero state interpretate come un rifiuto, Barbaja promise ai diplomatici russi di rimpolpare la propria compagnia con artisti della Scala, in modo da dotare Pietroburgo della massima espressione dei maggiori teatri italiani. Quella stessa notte egli partì per Vienna, lasciando i diplomatici russi soddisfatti del progetto, mentre l'ambasciatore russo scriveva a Pietroburgo per sottolineare il ruolo cruciale dell'impresario, senza il quale essi avrebbero potuto «invitare solo i peggiori artisti dei sopracitati grandi teatri».²⁰

Qualche mese dopo le trattative ripresero a Napoli, dove Bržostovskij si recò appositamente per discutere repertorio, calendario, orchestra, e condizioni di soggiorno dei cantanti a Pietroburgo. Con il pretesto di definire la cifra (500.000 franchi) Barbaja chiese che gli fosse presentato il «piano del teatro imperiale con tutti i dettagli necessari», e nel marzo 1824, per tramite del banchiere Salomon Mayer von Rotschild (1774 – 1855) – fondatore del ramo viennese della eminente famiglia – la corte russa inviava a Vienna la somma richiesta da Barbaja (500.000 franchi), e l'impresario faceva circolare un documento intitolato *Repertoire des Opéras qui seront présentés a Saint-Petersbourg*.²¹ Si trattava di un elenco che includeva opere di Paisiello e Cimarosa, insieme alla *Vestale* di Spontini e numerosi titoli di Rossini: *Semiramide*, *Otello*, *Elisabetta*, *La fanciulla del lago*, *Il barbiere*, *Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Corradino*, *La gazza ladra*, *L'inganno felice*. Nel progetto erano inclusi i nomi di Joséphine Fodor, Luigi Lablache, Filippo Galli e Giovanni David, ma questi artisti non potevano lasciare la città senza il permesso della corte di Napoli.²²

In Russia, le voci dell'imminente tournée della compagnia di Barbaja si diffusero già a partire dal novembre 1823: è nota la reazione del poe-

18 Le date, qui e in seguito, sono espresse rispettivamente secondo i calendari giuliano e gregoriano.

19 In particolare, Joséphine Fodor-Mainvielle non aveva intenzione di recarsi a Pietroburgo prima dell'estate 1824 (Cfr. *Ibid.*)

20 «пригласить только худших артистов вышеупомянутых больших театров» (*Ibid.*)

21 Qui e nelle citazioni seguenti, si è conservata la grafia francese delle fonti dirette.

22 Cfr. Michail A. Dodolev, *art. cit.* Secondo Eisenbeiss, Lablache e Fodor si rifiutarono di intraprendere il lungo viaggio, tanto che Barbaja si trovò costretto a rivedere i propri piani e a prolungare il soggiorno viennese (Cfr. Philip Eisenbeiss, *op. cit.*, p. 145).

ta Aleksandr Puškin che, avendo conosciuto le opere di Rossini durante il proprio confino a Odessa (dove risiedeva dal luglio 1823, e sarebbe rimasto sino al giugno 1824) scriveva in una lettera al 'collega' e amico Anton Antonovič Del'vig (1798 – 1831): «È vero che verranno da noi Rossini e l'Opera italiana? Mio Dio! Sono rappresentanti del paradiso celeste. Muoio di nostalgia e d'invidia.»²³

Tuttavia, presto divenne chiaro che il compositore non sarebbe mai giunto a Pietroburgo: nel gennaio 1824 il «Vestnik Evropy» (Il corriere europeo) segnalava il compositore a Londra, dove effettivamente fu tra il 1823 e il 1824:²⁴

Россини теперь в Лондоне. Король несколько раз прислал осведомляться о здоровье знаменитого композитера [sic], и потом принял его с отличнейшею благосклонностью и вниманием. Во дворце дан был блистательный концерт, где, по словам Английского Курьера, *неподражаемый* Королевский оркестр играл увертюру из Оперы *la Gazza ladra* и превосходный квинтет из Севильского Цырюльника, *Вуона sera*, расположенный в качестве концерта. Россини был вне себя от удовольствия, видя, что музыка его досталась в руки таким искусным артистам. Он сам после того сел за фортепиано, и пропел сперва арию-буффу, а потом романс *Дездемоны* из своего *Отелла*. У Россини прекрасный тенор, и он поет весьма выразительно. В Париже знаменитого композитера угощали обедами и спектаклями; в Лондоне дают ему не пиры только, но и деньги. Члены Парламента учредили в честь ему великолепное пиршество с ужином на 500 кувертов. Россини пропел арию из *Отелла* для щедрых хузяев своих, которые убедили его на прощаньи принять 2000 фунтов стерлингов.²⁵

Rossini è ora a Londra. Il re ha più volte mandato a informarsi sulla salute del compositore, e l'ha poi ricevuto con la massima benevolenza e pre-

23 «Правда ли, что едет к вам Россини и итальянская опера? – боже мой! это представители рая небесного. Умру с тоски и зависти» (Aleksandr Puškin ad Anton Del'vig, Odessa, 23 novembre 1923, in Aleksandr Sergeevič Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom XIII, *Perepiska 1815 – 1827* [Opera omnia, vol. 13, Corrispondenza 1815 – 1827], a cura di V. D. Bonč-Bruevič, Moskva, Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, 1937 [Reprint Tokyo, 1978], p. 75).

24 Su questa fase della biografia rossiniana cfr. Paolo Fabbri, *Come un baleno rapido, Arte e vita di Rossini*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022, pp. 429-455.

25 *Kratkija vypiski, izvestija i zamečanija* [Brevi estratti, notizie e note], «Vestnik Evropy» [Il corriere europeo], n. 1, gennaio 1824, pp. 76-80: 79-80.

mura. Al palazzo è stato dato uno splendido concerto, in cui, secondo il Corriere inglese, l'*impareggiabile* orchestra reale ha suonato l'ouverture dall'opera *La gazza ladra* e l'eccellente quintetto dal *Barbiere di Siviglia*, "Buona sera",²⁶ in forma di concerto. Rossini era fuori di sé dal piacere, vedendo che la sua musica era nelle mani di artisti tanto capaci. Egli stesso si è poi messo al pianoforte, e ha cantato prima un'aria buffa e poi la romanda di Desdemona dall'*Otello*. Rossini ha un'ottima voce di tenore, e canta in modo assai espressivo. A Parigi il celebre compositore è stato accolto con pranzi e spettacoli; a Londra gli offrono non solo banchetti, ma anche denari. I membri del Parlamento hanno organizzato in suo onore un magnifico simposio con una cena per 500 coperti. Rossini ha cantato un'aria dall'*Otello* per i suoi generosi ospiti, che al momento dei saluti lo hanno convinto ad accettare 2000 lire sterline.

Nel frattempo, Barbaja chiedeva ancora una volta di spostare le trattative da Napoli a Vienna, su pretesto che la sua compagnia si stava recando in quella sede, e Nessel'rode prescriveva a Bržostovskij di recarsi a Vienna e proseguire le trattative sotto la direzione del diplomatico Dmitrij Pavlovič Tatiščev (1767 – 1845), che allora ricopriva l'incarico di ambasciatore russo in quella sede. Il 4 ottobre 1824 Barbaja indirizzava a quest'ultimo una lettera nella quale annunciava che a eccezione di Dardanelli, Eckerlin e Bassi, tutti i suoi cantanti si rifiutavano di andare a Pietroburgo, temendo di perdere la voce a causa del gran freddo. Per questo, l'impresario proponeva di rimandare la stagione dal 13 dicembre 1824 al 13 aprile 1825, assicurando che in tal caso la compagnia si sarebbe potuta fermare in Russia fino al 15 ottobre (1825). La firma fu solo rimandata,²⁷ ma il fattore 'tempo' risultò fatale all'impresa, in quanto offrì margine ad altri ostacoli. In particolare, due eventi sopraggiunti furono d'intralcio: il 23 giugno 1824 morì di tisi l'unica figlia femmina dell'imperatore, la giovane Sof'ja Dmitrievna Naryškina (n. 1805);²⁸ in più, il 7/19 novembre (1824) un forte vento provocò l'esondazione della Neva, che ebbe conseguenze serissime per Pietroburgo e la sua popolazione,²⁹ costrin-

26 In italiano nel testo.

27 Cfr. Michail A. Dodolev, *art. cit.*

28 Sof'ja Dmitrievna era figlia della favorita di Alessandro Marija Antonovna Svjato-pol'k-Četvertinskaja (1779 – 1854), moglie del dignitario Dmitrij L'vovič Naryškin (1764 – 1838). Era promessa ad Andrej Petrovič Šuvalov (1802 – 1873), ma il matrimonio non si compì a causa della morte improvvisa.

29 L'evento catastrofico, che causò circa diecimila morti, è rievocato da Aleksandr Puškin

gendo Alessandro a impegnarsi su questo fronte. Il 28 dicembre – ovvero il giorno in cui era stata infine programmata la scrittura degli artisti italiani di Barbaja – Tatiščev riceveva a Vienna un dispaccio che metteva la parola ‘fine’ su qualsiasi ulteriore trattativa:

Занятый устранением последствий бедствий, нанесенных столице наводнением 7-го ноября, Его Императорское Величество при столь несчастных обстоятельствах полагает, что открытие в Санкт-Петербурге Итальянского театра, предмета скорее роскоши, чем действительной потребности, было бы не очень благопристойно и предлагает в случае, если контракт еще не подписан, не заключать его вообще и более того прервать все дальнейшие переговоры, касающиеся этого дела.³⁰

Impegnato con la risoluzione dei disastri causati alla capitale dall'inondazione del 7 novembre, Sua Maestà Imperiale ritiene che l'apertura di un Teatro Italiano a San Pietroburgo – oggetto di lusso piuttosto che di reale necessità – non sarebbe molto propizia in circostanze tanto infelici, e propone, nel caso in cui il contratto non fosse già firmato, di non sottoscriverlo affatto, e anche di interrompere ogni *pourparler* a questo riguardo.

Tale decisione mise fine al progetto, che tuttavia mostra il tentativo della corte russa di riconfermare Pietroburgo in quanto polo della vita artistico-culturale internazionale, e di Barbaja di approfittare della disponibilità di Alessandro a investire su di lui e suoi ‘suoi’ artisti.

Quelli evidenziati in questa ricostruzione non sono gli unici contatti che si crearono a Verona in merito a dinamiche di mobilità musicale, e diversi sarebbero stati, sebbene più avanti nel tempo, anche i loro esiti concreti. Gli artisti erano infatti consapevoli dell'opportunità offerta da questo tipo di eventi di creare un indotto notevole in termini di introiti dovuti alle commissioni (la causa tra Rossini e la Camera di commer-

nel poema *Mednyj vsadnik* [Il cavaliere di bronzo], scritto nel 1833 e pubblicato, postumo, nel 1837.

30 Michail Dodolev, *art. cit.* Sul tentativo di ingaggio cfr. anche Svetlana Konstantinovna Laščenko, *Direktor Imperatorskich teatrov A. M. Gedeonov: moskovskie istoki sankt-peterburgskoj teatral'no-administrativnoj kar'ery* [Il Direttore dei Teatri Imperiali A. M. Gedeonov: origini moscovite di una carriera teatral-amministrativa piomburghese], «Iskusstvo muzyki: teorija i istorija» [L'arte della musica: teoria e storia], V, 2012, pp. 36-90.

cio veronese per la partitura del *Vero omaggio* è una triste testimonianza del lato economico di queste iniziative),³¹ ma anche di nuove relazioni che avrebbero portato a un'espansione delle reti professionali e della mobilità a livello europeo.

È questo il caso della figura di Giovanni Battista Perucchini (1784 – 1870) compositore-dilettante trapiantato da Bergamo a Venezia, dov'era noto come pianista nelle accademie filarmoniche e come compositore di romanze in italiano e dialetto veneto, e dove la sua famiglia gestiva anche un salotto frequentato da musicisti.³² Secondo il cronachista Emmanuele Cicogna, già nel 1820, a Venezia, Perucchini era entrato in contatto con Zinaida Volkonskaja (nata Belosel'skaja-Belozerskaja, 1789 – 1862),³³ principessa russa molto vicina allo zar Alessandro ma residente in Italia, dove si dedicava alle belle arti organizzando spettacoli amatoriali cui lei stessa prendeva parte nel proprio salotto romano, in cui all'occorrenza ospitava letterati, pittori, scultori e musicisti di passaggio.

Proprio in occasione del Congresso dei Grandi la principessa venne a Verona, dove fu ospitata insieme al marito Nikita Volkonskij a Palazzo Bevilacqua.³⁴ La presenza di Volkonskaja al Congresso permise a Perucchini di suggellare un'amicizia duratura, attestata dalla corrispondenza in buona parte conservata, e dalla dedica di una raccolta di *Sei ariette da camera* op. 3.³⁵ Anzi, è assai probabile che in questa occasione fosse proprio Volkonskaja a suggerire il nome di Perucchini per il compito di far da Cicerone agli ospiti russi – in particolar modo per lo zar e per il Ministro

31 Cfr. Vittorio Cavazzocca Mazzanti, *art. cit.*, pp. 95-99, ma anche Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, vol. 2, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 32 e sgg.

32 Su di lui si vedano la voce redatta da Carlida Steffan in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 82, 2015 [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-perucchini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-perucchini_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 22.08.2024) e Carlida Steffan-Maria Rosa De Luca-Graziella Seminarà (a cura di), *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2018.

33 Su questa figura si rimanda alla letteratura esistente, e in particolare ai saggi di Velizhev e Valeri in questo numero.

34 *Prospetto in cui sono descritti i Nomi, nonchè [sic] gli Alloggi dei Sovrani, Principi, Dignitarj, e di varj altri distinti Personaggi intervenuti al GRANDE CONGRESSO DI VERONA nella R. Città di Verona l'Anno 1822*, Verona, Tipografia di Pietro Bisesti, 1823, p. 11.

35 Cfr. *Sei Ariette per [canto e] Piano-Forte*, Fascicolo 1, op. 3, composte [...] da G. B. Perucchini, Milano, Luigi Scotti, [1830]. L'epistolario è in buona parte conservato alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia (I-Vmc, Fondo Bernardi) e al Museo Civico Belliniano di Catania (I-CATmb CP, Carte Perucchini).

degli Esteri Karl Robert Nessel'rode – durante il soggiorno veronese e poi nel corso della visita del sovrano russo a Venezia, dove lo accompagnò per le botteghe locali, fatto che egli avrebbe raccontato anche a Giuditta Pasta in una lettera del 31 gennaio 1823, evidenziando il proprio ruolo di guida per gli incliti ospiti nella città scaligera:

A Venezia ne' pochi giorni che vi furono li Sovrani dopo il Congresso di Verona, l'Imperatore Alessandro degnò di volermi per suo Cicerone. Figurati la rabbia, e l'invidia di alcuni, ed il piacere di altri. Dallo stesso Imperatore ebbi poi in dono due anelli di brillanti, cioè il primo a Verona, uno de' quali ricchissimo.³⁶

Quando i sovrani lasciarono Venezia, con partenza il 22 dicembre, Perucchini avrebbe inoltre seguito la principessa a Roma e Napoli.³⁷ Ciò gli permise di rafforzare i contatti stabiliti a Verona con esponenti dell'aristocrazia russa, come attestano le numerose lettere del suo epistolario. Negli anni successivi Perucchini avrebbe utilizzato questo canale per favorire la circolazione delle proprie opere in Russia,³⁸ e lo avrebbe fatto agendo da facilitatore della mobilità del veicolo per eccellenza della musica vocale: il cantante. Questo fenomeno si osserva con una certa precisione nel caso della tournée russa di Giuditta Pasta, che andremo ora ad analizzare. La loro corrispondenza testimonia un'amicizia duratura, legata ai comuni interessi in ambito musicale, ma sicuramente anche a un'affinità che – come sottolinea Maria Luigia Saibene – in passato spinse alcuni studiosi a ipotizzare una relazione di carattere sentimentale.³⁹ Dopo una sospensione di qualche tempo (almeno a giudicare dalla datazione dell'epistolario conservato),⁴⁰ essa riprendeva proprio nei giorni del Congresso, quando Perucchi-

36 Giovanni Battista Perucchini a Giuditta Pasta, 31 gennaio 1823 (I-COc Negri Pasta 14), già in Maria Luigia Saibene, *Una rete di amicizie tra musica e teatro*, Milano, L'Ornitorinco edizioni, 2015, p. 152.

37 Tra l'altro, nel suo passaggio tra gli stati italiani, il musicista aveva in mano, con funzione di passaporto, una lettera di Metternich.

38 Questa dinamica è attestata dagli scambi epistolari con l'editore Luigi Scotti e con il console russo a Venezia Spiridione Naranzi, da me già analizzata altrove. Cfr. Anna Giust, *Giovanni Battista Perucchini mediatore d'arte e d'artisti*, in Maria Rosa De Luca-Graziella Seminara-Carlida Steffan (a cura di), *Un nobile veneziano in Europa, Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, cit., p. 79-104.

39 Su questo tema, peraltro non confermato, cfr. Maria Luigia Saibene, *op. cit.*, p. 125 e sgg.

40 *Ibid.*, p. 129.

ni – che a dirla ancora con Saibene, usava raccontare «con piacere ed emozione nelle lettere a Giuditta Pasta il suo peregrinare per l'Italia chiedendo e distribuendo consigli»,⁴¹ per primo metteva in luce il potenziale di grossi eventi di questo tipo in termini di creazione di opportunità professionali:

Io sono a Verona da una settimana, e credo che vi resterò per qualche tempo. Fui chiamato, e così profitto della circostanza (unica nella storia) per godere di Spettacoli e procurarmi delle conoscenze assai distinte. Qui vi è adesso la crème musicale – Rossini con la moglie, Galli, Vellutti [*sic*], Crivelli, la Catalani ecc. Si daranno dei concerti, e spero che io pure sarò della partita.⁴²

Come si evince già dalle ricerche di Cavazzocca Mazzanti, una partecipazione diretta di Perucchini a spettacoli pubblici non risulta attestata, ma sicuramente il musicista ebbe modo di farsi apprezzare come interlocutore ad altissimo livello nei giorni in cui fungeva da 'guida' per Alessandro I e Nessel'rode.

Secondo il resoconto del cronachista veronese Valentino Alberti, proprio la partenza da Verona di Alessandro I metteva la parola fine alla «storia del grande avvenimento, memorabile a tutti i posteri».⁴³ Eppure, anche nell'impossibilità di un nuovo incontro di persona, gli incontri avvenuti al Congresso ebbero degli effetti che andarono ben oltre i fatti di Verona e la 'coda veneziana' cui si accennava sopra, e ciò valse in particolare per le conoscenze stabilite con le autorità dell'Impero Russo o figure vicine alla Corona.

Anche dopo la morte di Alessandro I, nel 1825, Perucchini rimase in contatto con il suo capo di Stato maggiore Pëtr Volkonskij (da non confondere con il già citato Nikita) e con altri nobili che confluirono nell'*entourage* del nuovo zar Nicola I. In qualità di Ministro della Corte, Volkonskij in particolare – che non aveva rapporti familiari con Zinaida Volkonskaja – era primo responsabile dei Teatri Imperiali, ponendosi direttamente in contatto con il vertice della Direzione, che proprio in quegli anni stava cercando di ripristinare l'antica tradizione dell'opera italiana a

41 *Ibid.*, p. 127.

42 Giovanni Battista Perucchini a Giuditta Pasta, 18 novembre 1822 (I-COc Negri Pasta, n. 13), già in Maria Luigia Saibene, *op. cit.*, p. 150.

43 Maurizio Zangarini (a cura di), *Il diario dell'oste, La Raccolta storica cronologica di Valentino Alberti (Verona, 1796-1834)*, Venezia, Giunta regionale del Veneto - Vicenza, Associazione veneta per la storia locale - Verona, Cierre, 1997, p. 251.

Pietroburgo. È essenziale ricordare che differentemente dall'atteggiamento equivoco e disinteressato di Alessandro nei confronti di questo progetto, Nicola manifestava un desiderio particolare per il ripristino di una compagnia di corte degna dei fasti settecenteschi. Sul finire del secondo decennio del secolo, dopo svariati tentativi attuati da troupe presenti nel territorio russo, Volkonskij si sarebbe rivolto a Perucchini trasmettendogli il senso di un'iniziativa che proveniva direttamente dallo zar, che delle precedenti esperienze era rimasto insoddisfatto.

Nel 1827 Volkonskij gli scrisse per annunciare l'arrivo a Venezia di un suo emissario incaricato di ingaggiare direttamente in Italia cantanti per una nuova compagnia lirica da portare a Pietroburgo:

Monsieur, Mr le Comte Mathieu Wielhorski, chambellan de Sa Majesté l'Empereur, qui vous remettra cette lettre, est chargé de réunir en Italie une troupe d'artistes d'opéra pour le théâtre impérial de St. Pétersbourg; l'attachement que vous m'avez toujours témoigné me détermine à l'engager à s'entendre avec vous pour l'objet de sa mission, persuadé que vous ne vous refuserez pas à lui rendre tous les services qui dépendront de vous sous ce rapport. Recevez en, je vous prie, d'avance tous mes remerciemens ainsi que l'assurance de ma considération très distinguée.

Le Prince Pierre Volkonsky⁴⁴

L'incaricato della missione era Matvej Jur'evič Viel'gorskij (1794 – 1866), nobiluomo proveniente da una famiglia di altissimo rango dell'aristocrazia russa di origine polacca, a sua volta attivo in ambito musicale. Pur dichiarandosi un dilettante per rispettare le prerogative del suo status sociale, Viel'gorskij poteva dirsi un musicista a pieno titolo: aveva studiato violoncello con Bernard Romberg e suonava spesso in formazioni cameristiche in occasione di eventi organizzati nel salotto che nei tardi anni Venti gestiva insieme al fratello Michail – organista e compositore – nella residenza di piazza Michajlovskaja, a Pietroburgo.⁴⁵ Questo salotto sarebbe

44 Pëtr Volkonskij a Giovanni Battista Perucchini, Pietroburgo, 23 aprile / 5 maggio 1827 (I-CATmb CP-6-43).

45 Matvej Grigor'evič Viel'gorskij suonava su uno strumento Stradivari: lo si vede con in mano il violoncello in un noto ritratto dipinto da Karl Brjullov a Roma, proprio durante un soggiorno del musicista a Villa Volkonsky, residenza romana della principessa Volkonskaja. L'artista trascorse diversi anni come ospite della principessa Volkonskaja. Sulla storia del ritratto cfr. Ekaterina Éduardovna Ljamina, Natal'ja

stato definito da Hector Berlioz come «un piccolo ministero delle belle arti»,⁴⁶ poiché costituiva un importante snodo nei percorsi di molti musicisti tra l'Occidente e la Russia: era qui che i musicisti stranieri in tournée (tra i quali si contano, oltre al citato Berlioz, Clara Wieck, Robert Schumann e Franz Liszt) davano prova del proprio valore, prima di essere invitati a corte o avventurarsi nell'organizzazione di spettacoli pubblici sulla base di sottoscrizioni.⁴⁷

Nel 1827 Matvej divenne membro della Direzione dei Teatri Imperiali, e ricevette appunto dallo zar, per tramite del Ministro Volkonskij, l'incarico di creare una compagnia di corte. Grazie ai numerosi legami con artisti e teatri europei, Perucchini era evidentemente considerato a Pietroburgo un utile punto di riferimento nella ricerca di possibili candidati, e per questo svariate persone gli vennero indirizzate a questo scopo.⁴⁸ È assai probabile che Viel'gorskij venisse in Italia assieme a Zamboni, in quanto una troupe fu effettivamente formata attorno a questo cantante – troupe che iniziò gli spettacoli probabilmente nel 1828, mettendo in scena titoli nuovi del belcanto italiano, la maggior parte dei quali di Gioachino Rossini.

In verità, recensioni negative pubblicate sui periodici «I Teatri» di Milano e «Revue musicale» di Parigi, la descrivono come un «insieme me-

Vladimirovna Samover, «*Bednyj Žozef*»: *Žizn' i smert' Iosifa Viel'gorskogo, Opyt biografii čeloveka 1830-ch godov* [Il “povero Joseph”: Vita e morte di Iosif Viel'gorskij, Saggio biografico su un uomo degli anni Trenta dell'Ottocento], Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1999. Per quanto riguarda invece lo strumento, si tratta dell'esemplare prodotto da Antonio Stradivari nel 1712 per il granduca di Toscana Cosimo III de' Medici, e poi appartenuto al conte Apraksin e da questi portato in Russia. Nel XIX esso si trovò insieme ad altri quattro strumenti a far parte della collezione della famiglia Viel'gorskij, e nel 1870 fu lasciato in eredità a Karl Davydov, da cui ha preso il nome. Nel 1964 esso fu battuto all'asta (per la somma di 90.000 dollari) e destinato a Jacqueline Du Pré, che lo suonò fino al 1970. Attualmente è posseduto da Yo Yo Ma (Cfr. Charles Beare (a cura di), *Antonio Stradivari: The Cremona Exhibition of 1987*, London, J. & A. Beare, 1993).

46 Hector Berlioz, *Mémoires de Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, écrits par lui-même*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, vol. 2, p. 256 (I ed. Michel Lévy Frères, Paris 1870).

47 Sul ruolo di mediazione esercitato da questo salotto cfr. Rutger Helmers, *Navigating the Local Elites: Travelling Musicians and their Encounters with the Russian Court and Aristocracy in the Mid-Nineteenth Century*, «Nineteenth-Century Music Review», II, 2023, pp. 305-333.

48 Tra questi, Stefania Coronini-Cavos, Francesco Morlacchi, svariati cantanti. Cfr. Anna Giust, *art. cit.*

diocre»,⁴⁹ e il successo decrescente portò allo scioglimento della troupe nel 1831, con qualche esibizione aggiuntiva nel 1832.

Tuttavia, forse proprio conoscendo l'instabilità dell'impresa a fronte della volontà di Nicola di ristabilire una compagnia italiana permanente, molti musicisti continuarono a scrivere a Perucchini anche negli anni successivi, per esservi raccomandati. Tra questi figurano sicuramente Luigi Ricci, Edward Thomas Allan, segretario del King's Theatre di Londra, i soprani Rosalbina Coradori Allan e Adele Meneghini Crescini, e il tenore Domenico Ronconi, che tra il 1801 e il 1805 era già stato a Pietroburgo, ma nel 1830 scrisse a Perucchini per raccomandare il figlio Giorgio e una sua allieva, la «signora Alessandri-contralto»⁵⁰.

Non sono ancora chiari gli esiti di tutti questi tentativi. Tracciabile è però la serie degli scambi tra Perucchini e Giuditta Pasta, la cui amicizia, come si è visto, risaliva almeno al tempo del Congresso. Negli anni Venti Perucchini le aveva dedicato alcune ariette, «affinché lei stessa le cantasse e ne favorisse divulgazione e stampa».⁵¹ Nel 1828, con l'intento probabile di avere la propria musica diffusa anche nel fertile mercato russo, egli fece un primo tentativo di metterla in contatto con Viel'gorskij:

Carissima Sorella, ti diriggo nel lator della presente un dilettaute professore di violoncello, veramente straordinario, che merita poi per mille altri titoli d'essere conosciuto ed ammirato. Egli è il Conte Wilhorsky, Ciambellano di S. M. l'Imperatore di tutte le Russie, che ora viene per alcuni giorni a Londra, e che tanto desidera di conoscerti di persona, essendo già entusiasta per le tante tue glorie. Cara Giuditta, procura di poterlo sentire, e ti giuro che ne sarai molto e molto contenta.⁵²

In quell'occasione Viel'gorskij non riuscì a incontrare Giuditta Pasta, ma ancora nel 1840 fu probabilmente la cantante a chiedere a Perucchini una nuova raccomandazione per una tournée in Russia. Ecco la sua risposta:

49 *Ibid.*, p. 95.

50 Cfr. Anna Giust, *art. cit.*

51 Giovanni Battista Perucchini a Giuditta Pasta, 13 marzo 1824. In un'altra lettera, scriveva «Se venisse l'occasione, e che trovaste qualcuna di queste ariette per avventura di vostro genio, vi prego a volerle cantare in qualche società onde siano conosciute col miglior prestigio della possibile esecuzione.» (Perucchini a Giuditta Pasta, Venezia, 21 maggio 1825, I-COc Negri Pasta, n. 25, già in Maria Luigia Saibene, *op. cit.*, p. 165).

52 Perucchini a Giuditta Pasta, 28 marzo 1828, I-Ms C.A. 4373.

Cara Giuditta,

Mi si è fatto credere che possiate desiderare qualche lettera per Pietroburgo, ed io sono contento di poterne offrire una, che vale forse per molte altre. Vi prego poi di volerla rimettere voi stessa, ed a qualche momento di darmene notizia. [...] Approvo pienamente il vostro progetto di recarvi in Russia, e sarei beato se potessi seguirvi. Troverete senza dubbio il miglior possibile accoglimento. Ricordate qualche volta il mio nome al Conte Matteo Wiel'gorsky, che mi accorda particolare benevolenza.⁵³

Nel gennaio 1841 Viel'gorskij confermava l'incontro con Pasta proprio grazie alla mediazione di Perucchini:

Mme Pasta m'a remise votre lettre, cher Mr Perucchini, à mon séjour à Planeg, où j'ai été passer un couple de semaine pour la noce d'une des filles de mon frère. Me voilà de retour à Munich auprès de Madame la grande Duchesse, et je crois que nous n'y resterons que jusqu'au 15 Mars.⁵⁴

Negli stessi giorni (3 gennaio) Pasta aggiornava Perucchini sulla sua tournée a Pietroburgo e Mosca:

Avendo terminato per ora i nostri affari con Talori a Pietroburgo, partiamo per Mosca, ove passeremo un mese, indi torneremo qui nella quaresima, epoca buona pei concerti. Intanto ne ho dati tre nella magnifica sala dei Nobili che mi accordarono per sommo favore. L'imperial Corte mi onorò due volte della sua presenza. Cantai in seguito a Corte in occasione delle feste dell'Imperatore ed ebbi in dono tre elegantissimi gioielli. Durante il breve soggiorno che il conte Wielhorski fece a Pietroburgo per assistere alle nozze della sua nipote, ebbi più volte il piacere di sentire anco da lui parlar con trasporto del vostro distinto merito. L'altra sera cantai e intesi cantare dal principe Kotxobey [Kočubej] varie delle vostre composizioni, che proprio mi sembrava d'essere su la vostra laguna incantata.⁵⁵

53 Perucchini a Giuditta Pasta, Venezia, 2 settembre 1840, I-COc Negri Pasta, n. 44, già in Maria Luigia Saibene, *op. cit.*, p. 187.

54 Matvej Viel'gorskij a Giovanni Battista Perucchini, Monaco, 7/19 gennaio 1841, I-Vmc Bernardi 72.

55 Giuditta Pasta a Giovanni Battista Perucchini, Pietroburgo, 3 gennaio 1841, già in Jacopo Bernardi, *Giambattista Perucchini, Cenni biografici*, Venezia, Grimaldo & C., 1870, p. 24.

Una successiva lettera inviata da Perucchini registra il successo della cantante:

Lessi col più vivo interesse una data nell'ultimo vostro foglio, in cui annunciavasi che voi tardaste la partenza per Mosca onde secondare il desiderio di Sua Maestà l'Imperatrice, di cantar altra volta alla Corte; che poi a mezzo del principe Wolkonsky riceveste in regalo un magnifico Schall di cache-mir; accompagnato da gentilissima lettera. Ottima si fu l'idea di recarvi in Russia dove si apprezzano, e compensano i talenti, e non dubito che ne otterrete onorevole, lusinghiero, ed utilissimo risultamento. Il Conte Matteo [Viel'gorskij] rispose da Monaco alla mia lettera, che gli rimetteste, e parlando di voi (comme de raison) mi dice di un talento in vero colossale. [...] Pregavi di ricordare l'umilissimo nome mio al Principe Pietro Wolkonsky, alla Signora Sofia se vi fosse, al conte di Nesselrode, al Conte Woronzoff Dekan, alla famiglia del Conte [Viel'gorskij].⁵⁶

Il successo trova riscontro sul periodico «Severnaja pčela» («L'ape del Nord»), testata a stampa che godeva, per iniziativa del redattore Faddej Bulgarin, del 'privilegio' di pubblicare recensioni sugli spettacoli. Il numero 257 del 12 novembre 1840 presentava quindi una relazione da lui firmata sul *Concerto della signora Pasta, tenutosi lo scorso 10 novembre nella Sala dell'Assemblea della nobiltà*:

Волшебное имя Г-жи Паста, которое все любители Итальянской музыки повторяют с восторгом в течение двадцати слишком лет, привлекло в концерт хотя не многочисленную, но отборную публику. Кто только бывал в Париже зимою, а летом в Лондоне, тот верно слышал Г-жу Паста на сцене Итальянской Оперы, и видел торжество этой несравненной актрисы-певицы. Много толков было у нас, когда в здешней столице узнали о приезде Г-жи Паста, и теперь толки эти разрушены... Г-жа Паста пела, и восхитила наших знатоков и любителей музыки. Время пощадило знаменитую певицу, и те, которые не слышали её пения прежде, всё-таки видели в ней диво природы и искусства, певицу, какие родятся веками!..

Но, чтоб правильно судить а *нынешний* Г-жи Паста, т. е. о Г-же Паста, после ее двадцатитрёх-летней опытности на сцене, долж-

56 Giovanni Battista Perucchini a Giuditta Pasta, Venezia, 7 marzo 1841, I-COC Negri Pasta, n. 45.

но судить об ней более в отношении к школе, или методе, к таланту к искусству. Школа, или метода ее – высшая степень совершенства, талант дивный; божественный; искусство, не знающее никаких препон! Вот три вещи, которых всеокрушающее время вовсе не касалось, и которые Г-жа Паста сохранила во всей силе. Неподражаемая актриса, она и теперь поёт с удивительным чувством и выразительностью, и сообщает силу и настоящее значение каждой ноте, каждой музыкальной фразе. С Г-жей Паста ничего не потеряно; всё, напротив, имеет своё подлинное значение. Г-жа Паста стоит так высоко, в отношения к искусству, что не имеет нужды в похвалах умеренных, несправедливых, в лести! Значило бы оскорбить её, если бы говорить об ней несправедливо, и потому мы не скажем, что она сохранила тот же самый звук голоса (timbre), какой может иметь женщина двадцатипяти-летней... Этот серебристый отголосок (voix argentine), принадлежность молодости и силы органов... но Г-жа Паста имеет ещё весьма много свежести (fraicheur) в голосе, особенно в нотах высоких, и голос её сохранил всю музыкальную приятность, т. е. голос её, натуральный, исходящий из чудноустроенной груди, удивляет обширностью, и восхищает сладостью. Об искусстве её трудно даже говорить! Трели, рулады, фиоритуры, всё это чудесное, превосходное, превыше всяких похвал! Г-же Паста предстоит ещё блистательное поприще: она может образовать целое поколение певиц, и передать, так сказать, в потомство свою божественную методику.⁵⁷

Il magico nome della Sig.ra Pasta, che tutti gli amanti della musica italiana ripetono entusiasti da vent'anni e più, ha attratto al concerto un pubblico non numerosissimo, ma scelto. Chi sia stato a Parigi in inverno, e a Londra d'estate, ha sicuramente sentito la Sig.ra Pasta sulle scene dell'Opera Italiana, e ha visto il trionfo di questa inimitabile attrice e cantante. Da noi c'è stato molto rumore quando da noi si è saputo dell'arrivo della Sig.ra Pasta nella nostra capitale, ma ora questo rumore tace... La Sig.ra Pasta ha cantato, e ha entusiasmato i nostri conoscitori e amanti della musica. Il tempo ha avuto clemenza della celebre cantante, e coloro che non l'avevano sentita cantare prima, hanno trovato in lei una meraviglia della natura e dell'arte, una cantante di quelle che nascono una ogni secolo!.. Ma per valutare correttamente la Sig.ra Pasta *di oggi*, ovvero una Sig.ra

57 *Koncert g-ži Pasta, byvsij 10-go nojabrja, v zale dvorjanskogo sobranija* [Concerto della signora Pasta, tenutosi lo scorso 10 novembre nella Sala dell'Assemblea della nobiltà], «Severnaja pčela» [Lape del Nord], n. 257, 12 novembre 1841.

Pasta con ventitré anni di esperienza sulle scene, bisogna valutarla in relazione alla scuola, al metodo, al talento per l'arte. La sua scuola, o metodo, è a un alto livello di perfezione, il talento è sorprendente, divino, un'arte che non conosce ostacoli! Ecco tre cose che il tempo divoratore non ha intaccato, e che la Sig.ra Pasta ha conservato in piena forza. Attrice impareggiabile, ancora oggi canta con straordinaria passione ed espressione, mostrando la forza e il vero significato di ogni nota, di ogni frase musicale. Con la Sig.ra Pasta non si perde nulla: al contrario, tutto ha il proprio autentico significato. La Sig.ra Pasta si eleva così in alto in rapporto con l'arte che non ha bisogno di lodi eccessive, false, di lusinga! Ciò significherebbe offenderla, sarebbe ingiusto nei suoi confronti, e per questo non diremo che ella ha conservato lo stesso colore di voce (*timbre*) che può avere una donna di vent'anni... Questa voce argentina (*voix argentine*) è un attributo della giovinezza e deriva dalla forza degli organi... ma la Sig.ra pasta ha ancora molta freschezza (*fraîcheur*) nella voce, specialmente nelle note acute, e la sua voce ha conservato tutta la piacevolezza musicale, ovvero la sua voce, naturale, che esce da un petto miracoloso, sorprende per la sua ampiezza, e manda in visibilio per la sua dolcezza. Del suo virtuosismo è persino difficile parlare! Trilli, *roulades*, fioriture, tutto ciò è straordinario, eccelso, al di sopra di ogni lode! La Sig.ra Pasta ha davanti a sé ancora brillanti prospettive: può formare un'intera generazione di cantanti, e trasmettere – per così dire – in eredità tutta la sua divina sapienza.

Un altro articolo fu pubblicato il 23 novembre (quindi una decina di giorni dopo) a segnalare con sommo dispiacere l'ultimo suo concerto e così la fine della tournée.⁵⁸ In questo articolo il redattore lamentava come l'accoglienza di Pasta fosse più fredda che nel resto d'Europa (gli spettatori si contavano a centinaia, e non a migliaia come a Vienna), spiegando questo fenomeno con la scarsa capacità del pubblico di riconoscere i talenti che il resto del mondo acclamava.

La recensione era preceduta da un annuncio dell'imminente spettacolo dell'*Otello* di Rossini, allestito dalla troupe tedesca a beneficio dell'artista Sabine Heinefetter (1809 – 1872), che aveva già ottenuto un discreto successo nella *Norma* di Bellini. La chiusa finale faceva presagire un successo quasi scontato:

58 Cfr. *Poslednij koncert g-ži Pasta, vo vtornik, 26-go nojabrja, v zale Dvorjanskago sobranija, v 8 časov večera* [Ultimo concerto della signora Pasta, martedì 26 novembre, nella Sala dell'Assemblea della nobiltà], «Severnaja pčela» [Lape del Nord], n. 266, 23 novembre 1840.

предсказываем в субботний спектакль (в бенефис Г-жи Гейнефеттер) высокое наслаждение любителям музыки и драматического искусства. Расчитывайте как угодно, а такой певицы-актрисы, как Гейнефеттер, мы не видали на Петербургской сцене, со времени уничтожения Итальянского Театра Казассы. Каталани, Зонтаг, пели для публики только в концертах. Паста тоже. И так, по всем расчетам, нынешний бенефис Г-жи Гейнефеттер – великое музыкальное торжество, на которое, без сомнения, соберутся *все*, кто любит музыку и драматургию!⁵⁹

prevediamo che lo spettacolo di sabato (*bénéfice* della Sig.ra Heinefetter) costituirà un grande piacere per gli amanti della musica e dell'arte drammatica. La si pensi come si vuole, ma una cantante-attrice come la Sig.ra Heinefetter non si è vista sulle scene Pietroburghesi dai tempi della liquidazione del Teatro Italiano di Casassi. Catalani e Sontag hanno cantato in pubblico solo in concerto. Così anche Pasta. E così, il *bénéfice* di oggi della Sig.ra Heinefetter è un grande trionfo musicale, al quale senza dubbio si riuniranno *tutti* coloro che amano la musica e la drammaturgia!

Quella di Bulgarin è solo un'altra voce individuale, ma la sua vicinanza alla Corona e la sua esperienza quasi ventennale come critico dei Teatri Imperiali la rende importante dal punto di vista della storia istituzionale dei teatri russi e del loro rapporto con il pubblico e le autorità politiche. L'evidente nostalgia con cui si ripensava ai fasti dell'opera italiana nella capitale russa (il riferimento all'esperienza di Casassi a inizio secolo), insieme a questi ripetuti tentativi di ripristino di una compagnia di corte nel secondo e terzo decennio, trasmettono un'idea di continuità della politica culturale di Nicola I con l'epoca imperiale precedente al regno del suo immediato predecessore Alessandro. Se quest'ultimo non aveva avuto lo slancio necessario ad accogliere le pur numerose proposte di figure a lui prossime, o si era dovuto dedicare a questioni evidentemente considerate più urgenti, Nicola sarebbe riuscito a concretizzare, rilanciando con forza lo strumento dell'opera italiana (e della compagnia italiana che la incarnava) come vettore della comunicazione sovra- o trans-nazionale, intervenendo anche personalmente, o attraverso emissari diretti come Volkon-

59 *Otello*, opera Rossini (*Benefis G-ži Sabiny Gejnefetter, segodnja, v Subbotu, 23-go Nojabrja, na Bolšom Teatre*) [*Otello*, opera di Rossini (*Bénéfice* della Sig.ra Heinefetter, oggi, sabato 23 novembre, al Grande Teatro), «Severnaja pčela» [Lape del Nord], n. 266, 23 novembre 1840.

skij e Viel'gorskij. Da lì alla tournée del 1843 di Giovanni Battista Rubini – che pure era stato tra i contatti del nostro Perucchini – il passo sarebbe stato breve: dopo una tournée individuale e la nomina a “primo tenore di corte”, il tenore avrebbe ricevuto il compito di formare una nuova compagnia, ingaggiata per la stagione 1843-44, troupe che avrebbe aperto una nuova fase della cosiddetta *ital'janščina* – la presenza dominante degli artisti italiani nella scena teatrale russa.

Anche senza sopravvalutare indebitamente il ruolo di singoli individui in questa dinamica, possiamo constatare, in conclusione, che la rete di connessioni stabilite a Verona con esponenti vicini alla Corona russa agì come una sorta di tessuto connettivo in grado di garantire continuità attraverso un'azione esercitata in contesti intra- ed extra-istituzionali, stabilendo un ponte tra le modalità di governo dell'antico regime e le istituzioni che nell'Ottocento in qualche misura continuarono ad agire secondo meccanismi simili, nei quali le singole personalità di rango fungevano da istituzioni, mettendo in campo le proprie personali connessioni.