



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Dalla visione all'ascolto.
**I *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij tra
memoria, sinestesia e traduzione intersemiotica.**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Vincenzina Caterina Ottomano

Correlatore

Ch. Prof. Giovanni De Zorzi

Laureanda

Anna Gallina

Matricola 875613

Anno Accademico

2025 / 2026

Indice

Abstract.....	4
Introduzione	5
1. Modest Petrovič Musorgskij: formazione, poetica e ricerca di una musica russa	13
1.1 Vita e formazione del compositore: tra educazione aristocratica e apprendistato autodidatta	15
1.2 La Mogučaja kučka (il “Gruppo dei Cinque”): ideali nazionali e ricerca di una musica autenticamente russa	22
1.3 Il realismo di Musorgskij: verità artistica, parola e rappresentazione del reale.....	31
2. Viktor Hartmann, l’amicizia con Musorgskij e la morte: un legame ispiratore per <i>Quadri di un’esposizione</i>.....	37
2.1 Formazione, affermazione professionale e originalità creativa di Viktor Hartmann	37
2.2 Hartmann e Musorgskij tra amicizia, immaginario nazionale e dialogo tra le arti	40
2.3 La morte di Hartmann, la Mostra Commemorativa del 1874 e la composizione dei <i>Quadri di un’esposizione</i>	44
2.4 <i>Quadri di un’esposizione</i>	48
2.4.1 La genesi della Suite	48
2.4.2 L’opera nel tempo: il manoscritto e le sue fortune editoriali.....	51
2.4.3 Dalla mostra alla suite: fonti iconografiche e articolazione narrativa dei <i>Quadri di un’esposizione</i>	55
3. Sinestesia, corrispondenze sensoriali e dialogo tra le arti: fondamenti teorici ed estetici.....	67
3.1 La sinestesia: definizione, problemi teorici e prospettive metodologiche	67
3.2 La sinestesia tra Romanticismo e Simbolismo	68

3.2.1 Unità dei sensi e trasformazione della percezione nella cultura romantica	68
3.2.2 Audizione colorata e cenestesia nella cultura ottocentesca	71
3.2.3 Baudelaire e la nascita della poetica delle corrispondenze	74
3.2.4 Rimbaud e la sinestesia come metodo poetico	78
3.3 Dal Simbolismo al dialogo tra le arti	80
3.3.1 Sincretismo, intermedialità e unità delle arti	80
3.3.2 <i>Ekphrasis</i> musicale e trasposizione interartistica	82
3.3.3 Dalle <i>correspondances</i> simboliste alla traduzione intersemiotica.....	84
4. Dalla visione all'ascolto: i <i>Quadri di un'esposizione</i> come traduzione intersemiotica	91
4.1 Il ciclo pianistico originale come traduzione musicale dell'esperienza visiva.....	91
4.1.1 La <i>Promenade</i> e la costruzione del soggetto percettivo	91
4.1.2 Figure, ambienti e atmosfere: la traduzione sonora dell'esperienza visiva.....	95
4.1.3 Peso, differenza, conflitto: la dimensione corporea e sociale del suono	103
4.1.4 Dalle catacombe al monumento sonoro: memoria, visione e trasfigurazione	109
4.2 Sintesi conclusiva: sincretismo delle arti e permanenza dei <i>Quadri di un'esposizione</i>	118
Conclusioni	120
Bibliografia	125
Sitografia.....	133
Indice delle immagini.....	134
Indice degli esempi musicali.....	136

Abstract

La tesi analizza i *Quadri di un'esposizione* di Modest Petrovič Musorgskij come caso significativo di dialogo tra arti visive e musica nella cultura russa di fine Ottocento. Composta nel 1874 in memoria dell'amico Viktor Aleksandrovič Hartmann, la suite pianistica nasce dall'esperienza della mostra commemorativa organizzata a San Pietroburgo dopo la morte dell'artista. Il lavoro intende mostrare come Musorgskij non si limiti a descrivere musicalmente alcune opere figurative, ma trasformi l'esperienza della visione, del ricordo e del lutto in un percorso sonoro unitario.

La ricerca prende avvio dalla figura di Musorgskij, dalla sua formazione e dal contesto culturale in cui matura la sua poetica. Particolare attenzione viene riservata al rapporto con la *Mogučaja kučka*, alla ricerca di una musica autenticamente russa e al realismo musorgskijano, inteso non come semplice riproduzione del reale, ma come esigenza di verità espressiva. In seguito, viene presentata la figura di Viktor Hartmann, artista, architetto e disegnatore vicino all'ambiente culturale sostenuto da Vladimir Stasov, mettendo in evidenza il ruolo dell'amicizia con Musorgskij, della morte prematura dell'artista e della mostra postuma del 1874 nella genesi dei *Quadri*.

La parte teorica affronta il tema della sinestesia, delle corrispondenze sensoriali e del dialogo tra le arti, distinguendo l'uso percettivo del termine dalla sua funzione estetica e simbolica. Attraverso il riferimento alla cultura romantica, al Simbolismo, a Baudelaire e Rimbaud, la tesi costruisce una cornice utile a interpretare il rapporto fra immagine e suono non come equivalenza diretta, ma come processo di trasformazione tra linguaggi diversi. In questa prospettiva, vengono richiamate anche le nozioni di traduzione intersemiotica, *ekphrasis* musicale e trasposizione interartistica.

La ricerca adotta un approccio storico, intermediale e analitico, fondato sul confronto tra fonti documentarie, immagini superstiti, bibliografia critica e osservazione della partitura pianistica originale.

L'obiettivo della tesi è mostrare che nei *Quadri di un'esposizione* il rapporto tra immagine e suono non è illustrativo o meccanico. Le opere di Hartmann vengono interiorizzate, attraversate dalla memoria dell'amicizia e restituite in una nuova forma temporale. La suite diventa così una drammaturgia dell'ascolto, in cui immagine, suono, corpo, memoria e percezione dialogano tra loro.

Introduzione

Quadri di un'esposizione di Modest Petrovič Musorgskij è una delle opere più conosciute del repertorio pianistico ottocentesco e, al tempo stesso, una delle più difficili da ricondurre a una definizione univoca. La suite, composta nel giugno 1874, nasce dall'impressione lasciata nel compositore dalla mostra organizzata a San Pietroburgo in memoria di Viktor Aleksandrovič Hartmann, amico del compositore e artista di grande originalità, morto improvvisamente l'anno precedente. L'idea di partenza sembra semplice: una serie di immagini viene tradotta in musica. Eppure, proprio questa semplicità apparente rischia di risultare fuorviante. I *Quadri* non sono una successione di illustrazioni sonore, né un catalogo pianistico costruito per riprodurre, uno dopo l'altro, disegni, progetti o acquerelli. L'esperienza della mostra viene infatti assorbita da Musorgskij e trasformata in un percorso musicale nel quale l'immagine, il ricordo, il movimento del visitatore e il lutto entrano continuamente in relazione.

L'interesse per questa opera nasce anche dalla sua particolare fortuna. Per molti ascoltatori, i *Quadri di un'esposizione* sono conosciuti soprattutto attraverso le versioni orchestrali, in primo luogo quella di Maurice Ravel, che ha contribuito in modo decisivo alla diffusione internazionale del ciclo. L'opera pianistica originale, tuttavia, conserva una forza specifica e non riducibile alle sue rielaborazioni successive. Nel pianoforte di Musorgskij, le immagini non vengono rese mediante il colore orchestrale, ma attraverso la densità degli accordi, gli scarti di registro, la dinamica, le pause, la direzione ritmica e la diversa qualità del gesto esecutivo. È qui che il rapporto con il visibile si manifesta in forma più immediata: non come imitazione, ma come costruzione di un'esperienza sonora capace di suggerire peso, distanza, inquietudine, animazione, oscurità o monumentalità.

Il legame tra la suite e le opere di Hartmann rende però il problema più complesso. Una parte dei disegni e dei progetti presentati alla mostra del 1874 è andata dispersa; per altri casi, l'identificazione con i singoli brani resta incerta o dipende da testimonianze posteriori, dai titoli e dalle note predisposte da Vladimir Stasov. Non è quindi possibile trattare l'intero ciclo come una serie di corrispondenze certe e incontrovertibili tra un'opera figurativa e una pagina musicale. Questa difficoltà, anziché rappresentare un limite della ricerca, costituisce uno dei suoi punti di partenza. Più che individuare con certezza un disegno per ogni brano, diventa allora importante comprendere come Musorgskij trasformi in musica le immagini e i ricordi nati dall'esperienza della mostra.

Il centro della tesi è dunque il passaggio dall'immagine al suono. L'obiettivo non è dimostrare che ogni elemento della scrittura pianistica possieda un equivalente visivo preciso, ma osservare come alcuni aspetti dell'esperienza figurativa vengano rielaborati attraverso un linguaggio diverso. Nel passaggio dal disegno alla musica, la linea può diventare profilo melodico, una scena animata può trasformarsi in ritmo e articolazione, una massa architettonica può essere suggerita da accordi ampi e compatti, mentre un ambiente remoto o sotterraneo può prendere forma attraverso il registro, la lentezza e la rarefazione del suono.

La musica non conserva il colore, la materia o la disposizione delle figure nello spazio; in compenso, introduce durata, successione, tensione, attesa, ripresa e trasformazione. È questa possibilità di ricreare l'esperienza visiva attraverso il tempo dell'ascolto che rende i *Quadri* un caso particolarmente significativo per lo studio del dialogo tra le arti.

La domanda da cui muove il lavoro può quindi essere formulata in questi termini: in che modo Musorgskij trasforma le immagini di Hartmann in un'esperienza musicale autonoma? A questa prima domanda se ne collegano altre. Quale rapporto si stabilisce tra il referente visivo e la forma musicale quando l'opera di partenza non è più interamente conservata o non può essere identificata con certezza? In che modo il ciclo riesce a unire episodi così diversi – figure grottesche, vedute architettoniche, scene infantili, ambienti popolari, immagini funebri e visioni monumentali – in un percorso coerente? Quale funzione svolge la *Promenade*, che non rinvia a un'opera specifica di Hartmann ma accompagna il passaggio tra diversi momenti della suite? Infine, quali ruoli assumono la memoria e la morte all'interno di un'opera nata da una mostra commemorativa e dedicata, in modo implicito ma costante, alla figura di un artista scomparso?

La *Promenade* è uno dei nodi centrali di questa ricerca. Essa viene spesso descritta come il tema del visitatore che cammina tra le sale dell'esposizione. Tale interpretazione, pur offrendo una chiave di lettura utile, non esaurisce tuttavia il significato che le sue diverse riprese assumono nel corso della suite. Le sue ricomparsa, ogni volta diverse per andamento, registro e carattere, fanno percepire che il soggetto non attraversa la mostra in modo distaccato. Egli porta con sé ciò che ha appena visto, cambia disposizione davanti alle immagini e riprende il cammino con una percezione ormai diversa. La *Promenade* rende quindi musicale non soltanto il gesto del camminare, ma l'atto stesso del guardare, soffermarsi, ricordare e riprendere il proprio percorso. Attraverso di essa, Musorgskij introduce nel ciclo una soggettività in movimento e impedisce che i singoli brani vengano percepiti come oggetti isolati.

L'ipotesi che guida il lavoro è che i *Quadri di un'esposizione* vadano letti come un'opera di traduzione intersemiotica e di *ekphrasis* musicale, purché queste categorie siano utilizzate con la necessaria prudenza. Parlare di traduzione non significa, infatti, supporre che l'immagine possa essere trasferita nella musica senza perdita o senza trasformazione. Al contrario, la distanza tra i due linguaggi rende impossibile ogni equivalenza letterale. L'immagine si presenta nello spazio e può essere colta dallo sguardo nella sua interezza; la musica si sviluppa nel tempo e richiede un ascolto progressivo. Ciò che avviene tra Hartmann e Musorgskij non è quindi una copiatura, ma un processo di selezione, interpretazione e ricomposizione. Alcuni elementi dell'immagine vengono lasciati sullo sfondo, altri sono accentuati, altri ancora diventano qualità sonore. Un carro può trasformarsi nell'esperienza del peso; due ritratti possono diventare il confronto tra due presenze diseguali; un'architettura progettata ma mai realizzata può trovare nel suono una forma di monumentalità.

In questa prospettiva, il rapporto tra i *Quadri* e le immagini da cui prendono avvio appare più complesso di una generica idea di “musica ispirata alla pittura”.

Il riferimento a Hartmann è essenziale, ma non basta da solo a spiegare la costruzione del ciclo. Il rapporto personale con Hartmann, la mediazione di Stasov, l'atmosfera culturale della San Pietroburgo degli anni Settanta dell'Ottocento e la ricerca di un'arte nazionale russa costituiscono altrettanti elementi necessari per comprendere la genesi della suite. La mostra non agisce soltanto come fonte iconografica, ma come spazio della memoria e dell'elaborazione del lutto. Da qui l'attenzione dedicata non solo ai singoli quadri, ma anche al senso complessivo del percorso che conduce dall'apertura della *Promenade* fino alla *Grande porta di Kiev*.

Per ricostruire questo contesto, la tesi prende in esame le fonti storiche e documentarie disponibili: le lettere di Musorgskij e di Stasov, il catalogo della mostra del 1874, le testimonianze relative all'attività di Hartmann, i titoli e gli apparati descrittivi che accompagnarono le prime edizioni della suite, le opere dell'artista oggi conservate e le immagini utilizzate dalla critica per proporre possibili identificazioni. Le lettere sono particolarmente importanti perché restituiscono il clima emotivo seguito alla morte di Hartmann e mostrano il ruolo di Stasov come mediatore culturale e promotore della mostra. Esse permettono inoltre di evitare due semplificazioni opposte: da un lato l'idea che Stasov sia stato l'autore nascosto dei *Quadri*, dall'altro quella di un Musorgskij isolato da ogni contesto. Stasov orientò, suggerì, organizzò e fornì un quadro culturale di riferimento; la forma della suite, il suo linguaggio e la sua intensa capacità di trasformazione restano però il risultato della progettualità autonoma del compositore.

Le fonti utilizzate sono per loro natura eterogenee e non sempre concordi. Il catalogo della mostra, le lettere, le note di Stasov, le immagini superstiti e le ricostruzioni critiche non offrono un quadro completo né privo di contraddizioni. In alcuni casi permettono di proporre un'identificazione molto persuasiva; in altri consentono solo di circoscrivere un ambiente, un soggetto o un nucleo figurativo; in altri ancora attestano soprattutto la distanza che separa l'opera musicale da un possibile modello visivo. La ricerca non tenta di colmare queste lacune. Al contrario, considera la parzialità della documentazione come un elemento che aiuta a comprendere la natura autonoma della suite. Se l'ascoltatore contemporaneo incontra spesso la musica prima ancora di conoscere le opere di Hartmann, ciò dipende non solo dalla celebrità dei *Quadri*, ma anche dal fatto che Musorgskij ha creato un testo capace di vivere oltre la presenza materiale delle immagini da cui si ispirò.

Consultare le immagini superstiti di Hartmann ha quindi una funzione precisa, ma limitata. Non è necessario cercare, nella partitura, un duplicato sonoro di linee, colori e volumi; è importante piuttosto mettere a fuoco i caratteri che possono aver agito come stimolo per la fantasia del compositore. Nei casi più documentati, il confronto iconografico permette di individuare una figura, una scena, un'ambientazione o un progetto architettonico. Tuttavia, anche qui il dato visivo non esaurisce il significato del brano. L'acquerello della *Scena a Périgueux*, ad esempio, può aiutare a collocare *Il vecchio castello* entro l'immaginario dei viaggi di Hartmann, ma non "spiega" da solo l'andamento malinconico e la distanza sonora costruita da Musorgskij. Allo stesso modo, il

disegno della Porta di Kiev permette di comprendere la grandiosità dell'idea architettonica, ma non determina automaticamente la forma con cui il pianoforte costruisce la monumentalità del finale. Il confronto tra immagine e partitura resta dunque necessario, purché non venga inteso come un rapporto di corrispondenza diretta.

Accanto alle fonti storiche, la ricerca utilizza una bibliografia musicologica e storico-artistica che ha permesso di affrontare le principali questioni relative alla vita di Musorgskij, all'opera di Hartmann, alla mostra postuma, alla fortuna editoriale dei *Quadri*. Un posto centrale è occupato dagli studi di Michael Russ, che hanno fornito un contributo decisivo per comprendere il ciclo non soltanto come musica a programma, ma come esperienza musicale autonoma e come caso problematico di *ekphrasis*. Le ricerche di Christoph Flamm e Alfred Frankenstein hanno consentito di ricostruire in modo più preciso il profilo di Hartmann, il contesto dell'esposizione e il ruolo di Stasov; le biografie e gli studi su Musorgskij di Caryl Emerson, Michel-Dimitri Calvocoressi e Richard Taruskin hanno invece offerto strumenti utili per collocare la suite all'interno della poetica del compositore e della cultura musicale russa dell'Ottocento. Questi studi non vengono utilizzati soltanto per ricostruire dati e informazioni, ma per mettere a confronto le diverse letture critiche dell'opera e chiarire la posizione assunta nel corso della ricerca.

Il lavoro si fonda inoltre su un corpus musicale preciso. Il punto di riferimento principale è la versione pianistica originale di *Quadri di un'esposizione*, consultata nell'edizione *Piano Street Urtext* del 2009. La scelta di concentrarsi sul testo per pianoforte dipende dalla volontà di osservare le soluzioni sonore direttamente concepite da Musorgskij, senza sovrapporre ad esse le scelte timbriche e orchestrali delle elaborazioni successive. Le trascrizioni non vengono ignorate, poiché appartengono alla storia della ricezione dell'opera e ne hanno profondamente determinato la fama; tuttavia, non costituiscono il centro dell'analisi.

La metodologia adottata è quindi insieme storica, intermediale e analitica. Storica, perché ricostruisce il contesto nel quale i *Quadri* sono nati e affronta il problema delle fonti senza separare l'opera dalla vicenda di Hartmann e dalla cultura russa del tempo. Intermediale, perché studia il passaggio tra immagini, musica, parole, spazio espositivo e memoria, senza considerare questi elementi come ambiti isolati. Analitica, infine, perché il discorso interpretativo viene verificato attraverso l'osservazione di dati concreti dello spartito. L'analisi non vuole offrire una lettura tecnico-compositiva specialistica, né entrare nel dettaglio dell'armonia o delle strutture formali secondo un metodo da conservatorio. Si concentra invece su aspetti che risultano decisivi per la costruzione dell'immagine sonora: le indicazioni di andamento, la dinamica, il registro, la densità degli accordi, le figurazioni ritmiche, gli accenti, le pause, le ripetizioni e le variazioni del tema della *Promenade*.

Questo movimento continuo tra contesto, immagini e partitura evita sia il rischio di leggere la musica come se fosse completamente autonoma dal suo referente, sia quello opposto di trattarla come un commento subordinato alle opere visive. I *Quadri* esistono proprio nel punto di tensione fra questi due poli: devono

molto alla mostra di Hartmann, ma possiedono una struttura, una temporalità e una forza espressiva che non possono essere ricondotte semplicemente a essa.

La scelta di lavorare su esempi puntuali dello spartito è legata anche alla natura stessa dell'oggetto. In un ciclo come questo, indicazioni agogiche – *Allegro giusto, nel modo russo; pesante; con dolore; feroce; maestoso, con grandezza* – non sono dettagli marginali, ma partecipano alla costruzione dell'immagine musicale. Allo stesso modo, un attacco in fortissimo, una successione di accordi nel registro grave, una scrittura spezzata, la ripetizione insistente di una figura ritmica o una pausa prolungata possono modificare radicalmente il modo in cui l'ascoltatore percepisce lo spazio e la figura evocata. Il metodo adottato non pretende di esaurire la complessità di tali elementi sul piano teorico-musicale; li utilizza, però, come punti di appoggio concreti per comprendere il lavoro della traduzione intersemiotica. La lettura della partitura diventa così parte integrante dell'analisi storico-artistica, non un'aggiunta tecnica separata dal resto della ricerca.

Questa scelta risponde a una necessità precisa. Il rapporto tra musica e arti visive viene spesso affrontato attraverso associazioni suggestive, ma poco verificabili: si afferma, per esempio, che un brano “sembra” dipingere una certa scena o che un'immagine “risuona” in una determinata atmosfera, senza chiarire quali elementi musicali rendano plausibile tale lettura. Nel caso dei *Quadri*, un approccio di questo tipo sarebbe particolarmente rischioso, sia per l'incertezza delle fonti iconografiche sia per la natura stessa della musica, che non possiede un significato univoco. Per questa ragione, ogni interpretazione proposta nell'ultimo capitolo parte da elementi riconoscibili della partitura e si confronta, quando possibile, con le indicazioni di Musorgskij, le testimonianze di Stasov e la bibliografia critica. Il riferimento al testo musicale non serve a “dimostrare” in modo rigido un contenuto visivo, ma a rendere più controllata e argomentata l'ipotesi interpretativa.

La riflessione sulla sinestesia e sulle corrispondenze sensoriali, sviluppata nel terzo capitolo, si inserisce in questo quadro con una funzione altrettanto metodologica. Il termine sinestesia viene spesso impiegato in modo troppo ampio per indicare qualunque incontro tra sensi o linguaggi artistici. In questa tesi, invece, viene mantenuta la distinzione tra la sinestesia in senso stretto, intesa come esperienza percettiva specifica, e l'uso estetico delle corrispondenze tra suono, immagine, parola e movimento. Non si tratta dunque di attribuire a Musorgskij una condizione clinica né di spiegare la suite come il prodotto di un particolare funzionamento neurologico. L'interesse della sinestesia risiede piuttosto nel fatto che, tra Romanticismo e Simbolismo, essa diventa un punto di osservazione privilegiato per comprendere la crisi dell'idea dei sensi come ambiti rigidamente separati. In quella cultura, la musica può essere immaginata in termini spaziali o cromatici, la pittura può suggerire ritmo e movimento, la parola può diventare materia sonora: non perché i diversi linguaggi cessino di essere differenti, ma perché l'esperienza estetica tende a metterli in relazione.

Le riflessioni filosofiche e letterarie di Kant, Schopenhauer, Baudelaire, Rimbaud e Ribot permettono di delineare lo sfondo entro il quale l'arte viene

pensata come produzione di legami, risonanze e trasformazioni. Da queste premesse, la ricerca passa alle categorie più direttamente legate al problema del passaggio tra linguaggi: la traduzione intersemiotica di Roman Jakobson, la nozione di negoziazione elaborata da Umberto Eco, le proposte di Nicola Dusi e Marta Kaźmierczak, le riflessioni sull'*ekphrasis* musicale di Siglind Bruhn, Lydia Goehr e James Heffernan. Il loro apporto non viene utilizzato per sovrapporre ai *Quadri* un apparato teorico estraneo, ma per definire un lessico più preciso. Termini come traduzione, trasposizione, *ekphrasis*, ispirazione e descrizione non sono equivalenti; distinguere il loro significato consente di evitare che il rapporto tra Hartmann e Musorgskij venga ridotto a una generica suggestione reciproca tra pittura e musica.

All'interno di questa prospettiva, la traduzione intersemiotica viene intesa come trasformazione e non come equivalenza. Il passaggio dall'immagine al suono implica sempre una perdita, ma anche un guadagno. Si perde il colore, si modifica lo spazio, si abbandona la presenza materiale dell'oggetto visivo; si acquistano però movimento, durata, variazione, ritorno e tensione drammatica. La musica rende udibili aspetti che nell'immagine sono impliciti o silenziosi: una voce, un passo, una campana, un urto, una massa in movimento, un silenzio improvviso. Per questo motivo, l'analisi non riguarda soltanto le opere di Hartmann considerate una per una, ma la loro trasformazione all'interno di un ciclo. L'ordine dei brani, le interruzioni della *Promenade*, il passaggio dalla vivacità di *Limoges* all'arresto delle *Catacombae*, la ripresa del tema iniziale nella *Grande porta di Kiev*: tutti questi elementi costruiscono una drammaturgia che non apparteneva alle singole immagini, ma nasce dalla loro riorganizzazione musicale.

La prospettiva scelta consente inoltre di dare rilievo a un aspetto che spesso resta sullo sfondo nelle letture più tradizionali dell'opera: il ruolo dell'ascoltatore. Attraverso la *Promenade*, il ciclo non presenta soltanto immagini da "guardare con le orecchie", ma costruisce un soggetto che si muove tra esse. Questa figura non coincide in modo semplice con Musorgskij, né può essere ridotta a un personaggio narrativo; rappresenta piuttosto la condizione di chi entra in relazione con le opere e ne viene progressivamente trasformato. Per questo si è scelto di parlare di soggetto percettivo. L'espressione indica una presenza che non osserva in modo distaccato, ma attraversa lo spazio, reagisce alle immagini, porta con sé tracce di ciò che ha incontrato e riorganizza la propria esperienza nel tempo. In tal senso, il ciclo mette in scena non solo l'arte di Hartmann, ma l'atto stesso del visitare una mostra e del ricordarla dopo che le immagini non sono più davanti agli occhi.

Questa attenzione alla dimensione percettiva non implica un abbandono della storia a favore di una lettura esclusivamente soggettiva. Al contrario, rende più visibile il modo in cui un'esperienza storicamente determinata – la mostra del 1874, la perdita di Hartmann, la cultura artistica russa, il dibattito sul carattere nazionale delle arti – viene trasformata in una forma capace di coinvolgere ancora l'ascoltatore. La memoria, in questo caso, non è un semplice contenuto narrativo: è il principio che tiene insieme ciò che è stato visto e ciò che ritorna trasformato.

Il tema della *Promenade*, le sue variazioni e il suo riemergere nel finale mostrano che il percorso non procede per giustapposizione, ma per accumulo e rielaborazione. Ogni episodio lascia una traccia, anche quando il tema non è più presente in modo letterale.

La struttura della tesi segue questo movimento, passando progressivamente dal contesto storico al problema teorico e, infine, all'analisi del ciclo. Il primo capitolo è dedicato a Modest Petrovič Musorgskij: alla sua formazione, al rapporto tra origine aristocratica e attenzione per il mondo popolare, all'esperienza della *Mogučaja kučka* e alla ricerca di un linguaggio capace di restituire la parola viva, il gesto umano e la concretezza dell'esperienza. Il tema del realismo musorgskijano viene affrontato non come semplice adesione a soggetti quotidiani, ma come attenzione alla fisionomia dell'espressione. Nei lavori vocali, Musorgskij trasforma l'intonazione della lingua e la dinamica psicologica della parola in forma musicale; nei *Quadri*, questa stessa capacità di ascolto del reale verrà applicata al rapporto con l'immagine, con il gesto e con lo spazio.

Il secondo capitolo si concentra su Viktor Hartmann, sulla sua formazione, sulla sua attività di architetto, disegnatore e acquerellista, sul rapporto con Musorgskij e sulla mostra postuma che diede origine alla suite. La figura di Hartmann viene considerata non soltanto come quella dell'“autore delle immagini” evocate dalla musica, ma come un artista legato a una ricerca di originalità, di stile nazionale e di dialogo fra arti applicate, architettura, decorazione e memoria storica. Il capitolo affronta inoltre le fonti iconografiche, le difficoltà di identificazione delle opere, la genesi della suite, le testimonianze di Stasov e la fortuna editoriale del testo. Questo passaggio permette di chiarire perché la relazione tra i due artisti non possa essere affrontata come un rapporto lineare tra un originale visivo e una copia musicale.

Il terzo capitolo introduce il quadro teorico necessario per leggere questa relazione. Dopo aver distinto le diverse accezioni della sinestesia, il discorso segue lo sviluppo dell'idea di corrispondenza tra i sensi dalla cultura romantica al Simbolismo, mostrando come l'arte dell'Ottocento abbia progressivamente messo in discussione la separazione netta tra vista, udito, tatto e immaginazione. La parte conclusiva del capitolo affronta il tema dell'*ekphrasis* musicale e della traduzione intersemiotica. Lo scopo non è stabilire una teoria generale della musica descrittiva, ma chiarire le condizioni entro le quali sia possibile parlare, nel caso dei *Quadri*, di un'autentica trasformazione dell'esperienza visiva in esperienza sonora.

Il quarto capitolo applica queste premesse alla suite pianistica. L'analisi si apre con la *Promenade*, considerata come il segno di un soggetto che attraversa la mostra e come elemento di connessione tra i diversi episodi. Seguono i brani nei quali Musorgskij trasforma figure, luoghi e atmosfere in caratteri sonori distinti: il grottesco e l'instabilità di *Gnomus*, la distanza malinconica del *Vecchio castello*, la leggerezza animata di *Tuileries*, la dimensione giocosa del *Balletto dei pulcini nei loro gusci*, la concitazione di *Limoges*. Una seconda sezione affronta *Bydło* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, dove la musica dà forma al peso, alla fatica e alla disuguaglianza tra presenze umane. La parte finale del

capitolo segue il percorso che dalle *Catacombae* e da *Cum mortuis in lingua mortua* conduce alla *Capanna sulle zampe di gallina* e alla *Grande porta di Kiev*. Qui il ciclo si sposta verso una dimensione più funebre, visionaria e monumentale, nella quale la memoria di Hartmann viene progressivamente trasformata in una forma di sopravvivenza artistica.

Il percorso proposto non intende risolvere definitivamente tutte le questioni ancora aperte intorno ai *Quadri di un'esposizione*. Molte fonti restano frammentarie, alcune identificazioni continueranno a essere discusse e il rapporto tra immagini e musica non può essere ricondotto a una formula unica. La ricerca vuole però mostrare che questa incertezza non impedisce l'analisi; al contrario, obbliga a considerare l'opera nella sua reale complessità. La forza dei *Quadri* non risiede nella capacità di far riconoscere un'immagine come si riconosce un oggetto davanti agli occhi. Risiede piuttosto nel modo in cui Musorgskij rende musicale l'incontro con un'immagine: la sua forza affettiva, la sua qualità materica, la sua tensione, il ricordo che lascia dietro di sé.

L'opera di Hartmann, in gran parte dispersa o poco conosciuta, continua così a vivere non come repertorio immobile di figure, ma come esperienza trasformata dalla musica. Nei *Quadri*, la visita alla mostra non viene semplicemente ricordata: viene nuovamente percorsa. Il pianoforte non sostituisce lo sguardo, ma lo prolunga in un altro tempo; non cancella l'assenza dell'artista, ma ne fa il punto da cui nasce una nuova forma. È da questa idea di trasformazione dell'immagine in suono, dello spazio in durata, della perdita in memoria, che prende avvio l'intero lavoro.

1. Modest Petrovič Musorgskij: formazione, poetica e ricerca di una musica russa

L'arte non deve realizzare la sola bellezza; un palazzo è bello veramente, quando oltre la bella facciata, fatta con criterio e solidità, lascia capire lo scopo dell'intera costruzione e la mente dell'artista. Così accadeva con il nostro povero Hartmann: povera arte russa orfana!¹

La citazione, formulata da Musorgskij dopo la morte di Viktor Hartmann, consente di introdurre immediatamente uno dei nuclei più profondi della sua poetica: l'arte non coincide con la sola bellezza esteriore, né con la compiutezza formale intesa come superficie chiusa e autosufficiente. Un'opera è veramente viva quando lascia intravedere la propria necessità interna, lo scopo che la sostiene e la mente dell'artista che l'ha concepita.² In questa prospettiva, la bellezza non è un oggetto statico da contemplare, ma un processo dinamico, capace di attraversare la materia, la memoria e l'esperienza sensibile.³ Per una tesi dedicata alla traduzione intersemiotica dei *Quadri di un'esposizione*, tale dichiarazione assume un valore programmatico: essa permette di leggere la suite non come mera descrizione musicale di immagini, ma come trasformazione di un'esperienza visiva, affettiva e commemorativa in forma sonora.⁴

La rappresentazione dell'armonia, della perfezione e del benessere estetico ha attraversato per secoli il pensiero artistico come sintesi fra dimensione sensibile e dimensione spirituale.⁵ Musorgskij, tuttavia, sembra collocarsi su una soglia diversa: per lui l'arte non deve soltanto appagare, ordinare o abbellire, ma deve rivelare una verità interna, anche quando questa si manifesta attraverso l'irregolare, il perturbante, il frammentario o ciò che non appare pienamente rifinito.⁶ La staticità dell'arte conduce simbolicamente a una perdita di vita; al contrario, la vitalità dell'opera nasce dalla capacità di superare la pura apparenza e di coinvolgere chi ascolta o osserva in un processo di riconoscimento.⁷ In questo

¹ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Musica e verità. Nell'epistolario commentato da Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov*, D'Amico Fedele (a cura di), Milano, Il Saggiatore, 1981, p. 258.

² Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, Fair Lawn (N.J.), Essential Books, 1956, p. 49.

³ Per una lettura dei *Quadri di un'esposizione* come esperienza musicale autonoma, e non come semplice descrizione sonora delle immagini di Hartmann, cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 15-16.

⁴ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, in "Music in Art", Vol. 39, No. 1-2, 2014, pp. 232-233.

⁵ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Musica e verità. Nell'epistolario commentato da Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov*, cit., p. 258.

⁶ Cfr. *Ibidem*; per una lettura di Musorgskij come figura artistica complessa, non riducibile alla leggenda del genio spontaneo o puramente istintivo, cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, Frascati, Casa Editrice Astrolabio, 2014, pp. 19-20.

⁷ Cfr. *Ibidem*; CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 232-233.

senso, l'imprevedibilità, la concretezza e la tensione verso ciò che oltrepassa la forma convenzionale diventano elementi decisivi per comprendere una delle figure più tormentate e affascinanti della Russia del XIX secolo.⁸

Musorgskij fu un compositore difficile da ricondurre a una corrente musicale univoca. Non appartiene pienamente né al classicismo né al romanticismo, né può essere compreso soltanto attraverso l'immagine del musicista nazionale o del genio istintivo privo di disciplina. La sua posizione è piuttosto quella di un artista sui generis, la cui vicenda biografica e creativa si sviluppa entro una continua tensione fra appartenenza aristocratica, attrazione per il mondo popolare, rifiuto dell'accademismo, ricerca del vero e bisogno di una lingua musicale capace di restituire la vita nella sua immediatezza. Nato il 9 marzo 1839 a Karevo, nella regione di Pskov, e morto il 16 marzo 1881 a San Pietroburgo, Musorgskij segnò in modo decisivo la storia della musica russa, soprattutto per la radicalità con cui cercò di fondare la composizione su una percezione concreta dell'uomo, della parola e del reale.⁹

Cresciuto in una famiglia di antica nobiltà terriera, egli trascorse i primi anni in un ambiente profondamente segnato dal paesaggio russo: villaggi, campagne, laghi, foreste, vastità rurali e contatto quotidiano con il mondo contadino. Il legame con la madrepatria non rimase, dunque, un dato astratto o puramente ideologico, ma si formò fin dall'infanzia come esperienza sensibile, visiva e sonora. Per Musorgskij, la Russia fu prima di tutto una realtà vissuta, e solo in seguito una consapevole scelta estetica: un insieme di voci, racconti, intonazioni, gesti e atmosfere che avrebbero alimentato la sua futura attenzione verso il carattere umano e verso le forme vive della cultura popolare.¹⁰

A questo orizzonte formativo si aggiunse, fin dall'inizio, la presenza del tema della morte. Prima della nascita di Modest, la famiglia aveva già conosciuto il lutto prematuro di due figli; secondo le testimonianze biografiche, tale esperienza contribuì a orientare anche la scelta del nome del compositore, percepito come umile, "senza pretese", quasi posto sotto il segno di una protezione fragile contro il ripetersi della perdita. Il motivo della morte non deve essere assunto in modo puramente psicologico o romanzesco, ma come una delle costanti profonde della sua immaginazione artistica: esso attraverserà la sua produzione e troverà esiti particolarmente significativi nelle opere vocali, nei *Canti e danze della morte* e, in una forma diversa ma non meno intensa, nei *Quadri di un'esposizione*, dove la memoria dell'amico scomparso diventa occasione di sopravvivenza poetica attraverso la musica.¹¹

Questa premessa consente di entrare nella sezione biografica senza

⁸ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, Torino, EDT, 2006, p. XVII.

⁹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, Torino, EDT, 2006, p. XVII; TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, Frascati, Casa Editrice Astrolabio, 2014, pp. 19-20; CASELLA ALFREDO, *Musorgskij, Modest Petrovič*, in "Enciclopedia Italiana", Treccani, 1934.

¹⁰ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 7-10.

¹¹ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 6; EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 1-2.

trasformarla in un semplice racconto cronologico.¹² La vita e la formazione di Musorgskij interessano qui nella misura in cui preparano la sua concezione dell'arte come trasfigurazione dell'esperienza: dalla parola al suono, dal gesto umano alla linea melodica, dalla memoria visiva alla costruzione musicale.¹³ È su questa base che i *Quadri di un'esposizione* potranno essere letti, nei capitoli successivi, come un'opera fondata non sulla riproduzione meccanica dell'immagine, ma sulla sua traduzione intersemiotica.¹⁴

1.1 Vita e formazione del compositore: tra educazione aristocratica e apprendistato autodidatta

A partire da questa premessa, affrontare la formazione di Modest Petrovič Musorgskij significa confrontarsi con una biografia che non può essere ridotta a una semplice successione lineare di fatti. La sua immagine è stata infatti a lungo filtrata da testimonianze, memorie, interventi correttivi e narrazioni posteriori, spesso orientate a trasformare il compositore in una figura esemplare della musica russa. È utile individuare alcuni nuclei formativi capaci di spiegare la nascita di una sensibilità artistica sui *generis*: l'origine aristocratica, il contatto con il paesaggio e con la cultura popolare, la centralità del pianoforte, l'educazione militare, l'incontro con guide non accademiche e la progressiva affermazione di un percorso compositivo autonomo.¹⁵ In questa prospettiva, la biografia non resta un semplice sfondo, ma diventa il luogo in cui si preparano alcune categorie fondamentali della futura poetica musorgskijana: l'attenzione alla concretezza del reale, alla voce individuale, al carattere umano e alla trasformazione dell'esperienza in forma sonora.¹⁶

L'origine aristocratica del compositore deve essere letta proprio entro questa duplice prospettiva. Da un lato, Musorgskij apparteneva a una famiglia nobile e ricevette un'educazione coerente con il proprio rango; dall'altro, la sua crescita avvenne in una tenuta rurale dove il contatto con il mondo contadino, con le sue voci e con le sue pratiche quotidiane, fu parte integrante della sua esperienza infantile.¹⁷ La sua identità si definì dunque in una zona di contatto: aristocratica per nascita, ma sensibile a un universo popolare che, negli anni successivi, avrebbe costituito una delle fonti più profonde della sua immaginazione musicale. Questa duplice appartenenza è importante anche per comprendere il modo in cui Musorgskij avrebbe più tardi interpretato il problema dell'identità nazionale.¹⁸ Nella sua esperienza infantile, la Russia non fu un'idea astratta o un programma estetico formulato a posteriori, ma un ambiente vissuto attraverso percezioni

¹² Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 19-20.

¹³ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 15-16.

¹⁴ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., p. 231.

¹⁵ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 3.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 57-58.

¹⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 1-2.

¹⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 7-10.

concrete: il paesaggio, la lingua, le intonazioni della voce, la quotidianità domestica e il rapporto con le figure popolari della tenuta. Le principali testimonianze biografiche insistono sul fatto che il compositore trascorse i primi anni in un contesto tipicamente russo, fatto di villaggi, steppe, laghi e foreste; questi elementi non devono essere trasformati in puro colore pittoresco, ma possono essere letti come una prima educazione percettiva. Il paesaggio, nella sua dimensione visiva e sonora, non agisce soltanto come cornice biografica: abitua il giovane Musorgskij a percepire la realtà come un insieme di immagini, rumori, gesti e atmosfere.¹⁹ Tale dato sarà essenziale per il successivo sviluppo di una musica capace di pensare il visibile non come oggetto immobile, ma come presenza viva e trasformabile.²⁰

Un ruolo decisivo nella prima formazione fu svolto dalle figure femminili della casa.²¹ La madre, Julija Ivanovna, lo introdusse allo studio del pianoforte e contribuì a far emergere precocemente la sua predisposizione musicale. Accanto a lei, la nutrice e la nonna Irina Georgievna permisero al bambino di entrare in contatto con un patrimonio di racconti, canti e forme di oralità popolare che di norma restavano ai margini dell'educazione aristocratica. La presenza di queste figure non va interpretata in senso meramente affettivo, ma come parte di una formazione culturale non istituzionale. Attraverso di loro, Musorgskij apprese molto prima di frequentare scuole e maestri: ascoltò inflessioni, formule narrative, melodie, modi di dire, ritmi e accenti. In altri termini, la sua educazione musicale iniziò prima ancora della musica scritta, in una dimensione orale e corporea in cui la voce umana e il racconto possedevano già una forza espressiva autonoma.²² Proprio per questo, il pianoforte non entrò nella sua vita come semplice strumento di esercizio tecnico. Secondo le testimonianze biografiche, Musorgskij iniziò a improvvisare prima di ricevere una formazione musicale sistematica; a sette anni era già in grado di eseguire piccoli brani di Franz Liszt e a nove anni si esibì in casa dei genitori con musica di John Field. Simili episodi, frequenti nelle biografie dei compositori, rischiano talvolta di diventare aneddoti di precocità infantile.²³

Nel caso di Musorgskij, però, essi indicano qualcosa di più specifico: il rapporto con la tastiera fu fin dall'inizio un rapporto diretto, fisico e immaginativo. Il pianoforte costituì un luogo di contatto immediato tra percezione e invenzione, tra ascolto e gesto.²⁴ Prima ancora di diventare oggetto di studio disciplinato, esso fu per lui uno spazio in cui trasformare impressioni, memorie e fantasie in suono.²⁵ La formazione pianistica di Musorgskij non produsse soltanto un'abilità esecutiva, ma una specifica modalità di pensiero musicale. La tastiera gli offriva la possibilità di sperimentare immediatamente il peso di un accordo, la

¹⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 13-14.

²¹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 6-10.

²² Cfr. *Ibidem*.

²³ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 2.

²⁴ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 6.

²⁵ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 2.

ruvidità di un gesto, la distanza tra registri, l'urto di una sonorità o l'instabilità di un andamento ritmico. In seguito, proprio questa concretezza pianistica avrebbe permesso alla sua scrittura di assumere un carattere fortemente figurativo, capace di suggerire movimenti, corpi e spazi senza ricorrere a una descrizione esteriore.²⁶

Nel 1849, all'età di dieci anni, Musorgskij lasciò Karevo per San Pietroburgo insieme al fratello Filaret. Il trasferimento segnò il passaggio dalla formazione domestica alla vita istituzionale della capitale. I due fratelli frequentarono dapprima la "Peterschule", scuola di lingua tedesca fondata sotto l'impero di Pietro il Grande, dove l'istruzione ricevuta a Karevo - in particolare lo studio delle lingue - permise loro di inserirsi senza particolari difficoltà. Successivamente, il percorso educativo di Modest si orientò verso la preparazione militare, in vista dell'ammissione alla Scuola dei Cadetti delle Guardie Imperiali. Si trattava di una scelta coerente con la sua appartenenza sociale: per un giovane nobile, il servizio militare rappresentava non solo una professione, ma anche una forma di legittimazione pubblica e di inserimento nel sistema imperiale. La musica, tuttavia, continuò a occupare un posto centrale e parallelo. A San Pietroburgo, infatti, l'educazione musicale di Musorgskij fu affidata ad Anton Herke, pedagogo e futuro docente del Conservatorio. Herke riconobbe rapidamente il talento del ragazzo e lo incoraggiò nelle sue prime apparizioni pubbliche. A dodici anni Musorgskij eseguì un Rondò di Henri Herz durante un concerto di beneficenza; l'esito positivo dell'esecuzione spinse l'insegnante a donargli una trascrizione della Sonata in La bemolle maggiore di Beethoven. Il dato è significativo perché mostra come, anche prima dell'incontro con Balakirev, Musorgskij non fosse privo di un'educazione musicale qualificata.²⁷

La sua formazione, tuttavia, rimase frammentaria: lezioni private, pratica pianistica, repertorio domestico, occasioni esecutive e tentativi compositivi precoci convivevano senza costituire un percorso organico paragonabile a quello che, pochi anni dopo, sarebbe stato garantito dalle istituzioni conservatoriali. La tensione tra una formazione musicale reale e l'assenza di un sistema accademico stabile è uno dei punti più delicati della sua biografia.²⁸ Una parte della critica successiva, soprattutto attraverso la mediazione di Stasov e di Rimskij-Korsakov, contribuì a consolidare l'immagine di un Musorgskij geniale ma tecnicamente incompleto, dotato di un'intuizione straordinaria e al tempo stesso bisognoso di correzione.²⁹ Questa immagine va maneggiata con cautela. Da un lato, è vero che Musorgskij avvertì più volte i limiti della propria preparazione teorica; dall'altro, tali limiti non possono essere separati dal contesto russo degli anni Cinquanta dell'Ottocento, quando una formazione musicale istituzionale pienamente organizzata non era ancora disponibile a San Pietroburgo. In questo senso, la sua irregolarità non fu soltanto un fatto personale, ma anche il prodotto di un ambiente culturale in trasformazione.³⁰

²⁶ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 13-14.

²⁷ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 14-15; CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 2.

²⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 15-16.

²⁹ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 21-22.

³⁰ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 15-16.

La Scuola dei Cadetti, frequentata da Musorgskij negli anni successivi, impose al giovane una disciplina molto diversa da quella del mondo musicale. L'ambiente militare richiedeva controllo del comportamento, obbedienza, adattamento a gerarchie rigide e partecipazione a codici sociali precisi. Questa educazione incise certamente sulla sua immagine esteriore, dandogli l'aspetto e le abitudini di un giovane ufficiale della nobiltà russa. Tuttavia, la dimensione militare non riuscì mai ad assorbire del tutto la sua vocazione artistica. Le testimonianze biografiche ricordano anche il giudizio di Nikolaj Kompaneiskij, compagno alla Scuola dei Cadetti, il quale descriveva Musorgskij come un giovane dalle conoscenze musicali non ancora solide, ma dotato di un eccezionale virtuosismo. L'apparente contraddizione tra fragilità teorica e forza esecutiva permette di capire meglio il carattere del suo apprendistato: non lineare, non scolastico, ma intensamente orientato verso l'invenzione.³¹

Nel 1856 Musorgskij terminò la formazione cadetta e intraprese la carriera militare nelle Guardie.³² Negli stessi anni, però, la vita musicale di San Pietroburgo cominciò ad aprirgli un orizzonte diverso: la frequentazione di salotti, serate musicali e ambienti artistici gli permise di confrontarsi con figure che prendevano la composizione non come un passatempo aristocratico, ma come un'attività intellettuale e creativa di primaria importanza.³³ Il passaggio è decisivo perché Musorgskij proveniva da un contesto in cui la musica poteva ancora apparire come un segno di educazione raffinata, compatibile con la vita nobiliare. A San Pietroburgo, invece, essa si presentò progressivamente come una scelta di destino, capace di entrare in conflitto con la sicurezza di una carriera già tracciata.³⁴

L'incontro con Milij Alekseevič Balakirev, avvenuto nel 1857, appartiene a questo momento di svolta.³⁵ Balakirev rappresentò per Musorgskij l'accesso a una forma di apprendistato alternativa al conservatorio.³⁶ Attraverso il nuovo mentore, il giovane compositore entrò in contatto con un metodo fondato sull'ascolto, sull'esecuzione, sull'analisi pratica e sul confronto diretto con il repertorio. Le lezioni non si basavano su un programma regolare e sistematico, ma su un rapporto vivo con le opere, spesso suonate a quattro mani, discusse, corrette e assorbite attraverso l'esperienza.³⁷ Questo tipo di formazione fu al tempo stesso stimolante e problematico: offriva libertà, ma non sempre rigore; accendeva l'immaginazione, ma lasciava irrisolte alcune carenze tecniche.³⁸

Nel 1858 Musorgskij lasciò il servizio militare. La scelta fu soprattutto

³¹ Cfr. *Ibidem*.

³² Cfr. *Ivi*, pp. 14-15.

³³ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 20.

³⁴ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 25.

³⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 25-26.

³⁶ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 2-3.

³⁷ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 26-27.

³⁸ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 2-3.

simbolica: egli rinunciò alla carriera che la sua condizione sociale sembrava prescrivergli per assumere la musica come centro della propria vita. Stasov lo aveva più volte esortato a non abbandonare del tutto la sicurezza dell'ambiente militare, ricordandogli esempi di figure capaci di conciliare servizio e attività artistica. Musorgskij, tuttavia, percepiva la carriera militare come un ostacolo alla concentrazione necessaria per diventare compositore. Il congedo segnò, quindi, l'inizio di una posizione esistenziale più instabile, ma anche più coerente con la sua vocazione. Da quel momento, la musica smise di essere un talento coltivato accanto alla vita ufficiale e divenne il campo principale in cui definire la propria identità.³⁹

Il termine "autodidatta", spesso associato a Musorgskij, va dunque precisato. Non si può affermare che egli si sia formato completamente da solo: studiò pianoforte, ebbe maestri, frequentò musicisti, ricevette indicazioni da Balakirev e si confrontò con un ambiente culturale molto attivo. Tuttavia, il suo percorso non ebbe mai la continuità di un curriculum accademico. Musorgskij imparò attraverso frammenti, incontri, letture, ascolti, esercizi, improvvisazioni e discussioni. Fu autodidatta soprattutto nel modo in cui trasformò ogni elemento ricevuto in una ricerca personale, spesso insensibile alla norma e alla regola. Questa condizione spiega perché le sue opere abbiano suscitato, già tra i contemporanei, giudizi così contrastanti: per alcuni erano il segno di una forza originale, per altri il risultato di un talento non disciplinato. In questa prospettiva, l'apprendistato di Musorgskij appare come un processo di selezione e resistenza. Egli assorbì ciò che gli serviva, ma difficilmente accettò di modellare la propria scrittura secondo criteri esterni. Anche nei confronti di Balakirev, che pure fu una figura fondamentale, mantenne progressivamente una posizione autonoma. Le fonti sottolineano come Balakirev riuscisse a trasmettergli un certo metodo di lavoro e il desiderio di "scrivere correttamente"; tuttavia, nello stile musorgskijano non si riscontra una dipendenza diretta e pacifica dal maestro. Il giovane compositore cercava approvazione e confronto, ma seguiva quasi sempre il proprio istinto. Tale indipendenza sarà decisiva per comprendere la sua futura concezione del linguaggio musicale: non un sistema ordinato secondo regole astratte, ma uno strumento capace di aderire alla vita concreta e alle sue forme mutevoli.⁴⁰

Gli anni immediatamente successivi furono segnati anche da difficoltà materiali. L'abolizione della servitù della gleba nel 1861 indebolì la condizione economica della famiglia e rese più fragile il sistema su cui si era fondata la sicurezza dell'infanzia aristocratica. Musorgskij si trovò così progressivamente esposto a problemi pratici, amministrativi e finanziari che non era preparato ad affrontare. La crisi della proprietà familiare e le tensioni legate alla gestione delle terre mostrarono la distanza tra l'educazione ricevuta e la realtà sociale della Russia riformata. Anche questo passaggio contribuisce alla sua formazione: l'aristocratico cresciuto in un ambiente protettivo dovette confrontarsi con un mondo che cambiava, con la precarietà economica e con la necessità di trovare un

³⁹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 15-17.

⁴⁰ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 49; EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 27-28.

impiego burocratico. La sua vita si collocò così tra vocazione artistica e obbligo materiale, tra desiderio di libertà e dipendenza da condizioni esterne.⁴¹

L'impiego nell'amministrazione statale, assunto per necessità, non coincise mai con le sue aspirazioni profonde. Il lavoro d'ufficio gli garantiva una forma di sostentamento, ma sottraeva tempo ed energie alla composizione. Le ricostruzioni biografiche ricordano come Musorgskij visse in modesti appartamenti, condividesse spese e pasti con amici musicisti e partecipasse alle riunioni musicali quando gli impegni glielo consentivano. La sua formazione adulta fu, dunque, anche una formazione nella precarietà: non quella del musicista pienamente inserito in un'istituzione, ma quella di un artista costretto a cercare spazi di creazione entro una vita irregolare. Tale condizione spiega in parte il carattere intermittente della sua produzione, fatta di slanci intensi e periodi di arresto, di entusiasmo creativo e momenti di scoraggiamento.⁴²

Una frattura particolarmente profonda si verificò nel 1865, con la morte della madre. Julija Ivanovna aveva rappresentato per Musorgskij non solo una figura affettiva centrale, ma anche un sostegno materiale e psicologico. La sua scomparsa mise il compositore di fronte a una forma di solitudine e di autonomia per la quale non era pienamente preparato. Senza trasformare questo evento in una spiegazione deterministica dell'intera vicenda successiva, è evidente che esso accentuò fragilità già presenti: l'instabilità emotiva, il bisogno di protezione, la difficoltà a mantenere un equilibrio pratico e la tendenza a rifugiarsi in forme di compensazione. La biografia di Musorgskij, da questo momento in poi, appare attraversata da una tensione sempre più evidente tra vulnerabilità personale e intensità creativa. Questa tensione non deve però oscurare il dato artistico.⁴³ La sofferenza, le difficoltà economiche e l'instabilità personale non producono da sole un linguaggio musicale; diventano significative solo quando vengono trasformate in forma.⁴⁴ Nel caso di Musorgskij, la fragilità biografica si accompagna a una progressiva radicalizzazione dell'ascolto: il compositore sviluppa un'attenzione sempre più acuta verso ciò che è concreto, irregolare, individuale.⁴⁵ La vita quotidiana, la parola parlata, la psicologia dei personaggi, i gesti apparentemente minimi e le immagini dotate di forte carattere entrano nel suo orizzonte come materiali artistici legittimi.⁴⁶ Per questo, la sua formazione non può essere compresa soltanto in termini di tecnica compositiva; essa riguarda anche la costruzione di uno sguardo e di un orecchio, cioè di una capacità di percepire il reale come materia da tradurre in musica.⁴⁷

Un ulteriore aspetto della formazione adulta fu la vita comunitaria e intellettuale degli anni Sessanta. L'esperienza della cosiddetta "comune Loginov"

⁴¹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 31-32.

⁴² Cfr. *Ivi*, p. 34.

⁴³ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 57-58.

⁴⁴ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 49-50.

⁴⁵ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 57-58.

⁴⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 49-50.

e la frequentazione di ambienti segnati da letture, discussioni e progetti sociali misero Musorgskij in contatto con idee nuove, legate al realismo morale, alla rappresentazione della vita ordinaria e alla critica delle idealizzazioni tradizionali. Anche se questi elementi saranno ripresi con maggiore pertinenza nella sezione dedicata al realismo, è utile ricordare qui che essi contribuirono alla sua educazione complessiva. Musorgskij non si formò soltanto attraverso la musica: lesse, discusse, ascoltò poeti, scrittori, critici e artisti; si confrontò con romanzi e posizioni estetiche che ridefinivano il rapporto tra arte e vita. Il suo apprendistato fu quindi anche culturale, non esclusivamente musicale. Tale apertura intellettuale permette di comprendere meglio perché Musorgskij non considerasse la composizione come un esercizio di bella forma.⁴⁸ La sua ricerca tendeva piuttosto a mettere in rapporto il suono con qualcosa che lo precede e lo supera: una voce, un'immagine, una situazione, un comportamento, un carattere.⁴⁹

La questione della tecnica deve essere letta alla luce di questo percorso. Le lacune imputate a Musorgskij dai contemporanei non furono irrilevanti, ma non bastano a definire la sua identità artistica.⁵⁰ Anzi, proprio la sua posizione laterale rispetto all'accademismo gli permise di sviluppare soluzioni non sempre conformi alle attese del linguaggio musicale dominante. La mancanza di un addestramento conservatoriale sistematico lo espose a difficoltà e giudizi severi; allo stesso tempo, lo spinse a cercare un rapporto più diretto tra idea e suono.⁵¹ Ciò che per alcuni appariva come asprezza o irregolarità poteva diventare, in un'altra prospettiva, il segno di una scrittura orientata alla verità espressiva più che alla "perfezione" formale.⁵² Questa ambivalenza accompagnerà a lungo la ricezione di Musorgskij, soprattutto dopo gli interventi redazionali di Rimskij-Korsakov e la tendenza a "normalizzare" le sue opere.⁵³

L'educazione aristocratica, dunque, non scompare mai del tutto dalla sua figura. Essa gli fornì accesso a lingue, repertori, ambienti sociali e strumenti culturali che non sarebbero stati disponibili a un individuo privo di privilegi.⁵⁴ Tuttavia, il tratto più originale della sua formazione consiste nel modo in cui tale educazione venne attraversata e trasformata da esperienze non aristocratiche: la cultura orale della servitù, il folklore, il rapporto con il paesaggio rurale, la vita comunitaria, la precarietà economica e l'incontro con circoli artistici informali. Musorgskij non appartiene mai interamente a un solo mondo. La sua musica nasce proprio da questa posizione di confine: tra salotto e villaggio, tra disciplina e improvvisazione, tra istituzione e marginalità, tra cultura alta e vita quotidiana.⁵⁵ Questa posizione di confine è fondamentale anche per comprendere la sua futura capacità di trasformare immagini in musica.⁵⁶ Un compositore formato

⁴⁸ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 35-36.

⁴⁹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 9-10.

⁵⁰ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 21-22.

⁵¹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 21-22.

⁵² Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 21-22.

⁵³ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 21-22.

⁵⁴ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 14-15.

⁵⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 35-36.

⁵⁶ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit.,

esclusivamente entro la norma accademica avrebbe forse cercato di tradurre il visibile attraverso procedimenti descrittivi convenzionali; Musorgskij, invece, tende a cogliere nelle immagini ciò che esse hanno di vivo, instabile e teatrale.⁵⁷ Nei *Quadri di un'esposizione*, il dato visivo non sarà semplicemente riprodotto, ma attraversato dalla memoria, dal movimento del visitatore, dall'identificazione emotiva e dalla fisicità della tastiera.⁵⁸ La formazione di Musorgskij mostra già l'esistenza di un artista abituato a convertire esperienze eterogenee - sonore, verbali, visive, emotive - in energia musicale.⁵⁹

In conclusione, la vita e la formazione di Musorgskij possono essere lette come un processo non lineare, segnato da appartenenze multiple e da continue tensioni. Nato in una famiglia aristocratica, egli ricevette un'educazione coerente con il proprio rango, ma fu al tempo stesso profondamente esposto alla cultura popolare russa. Studiò pianoforte e frequentò maestri, ma non seguì un percorso accademico regolare. Entrò nel mondo militare, ma lo abbandonò per dedicarsi alla composizione. Cercò guide e interlocutori, ma maturò presto una forte esigenza di autonomia. Da tale intreccio nacque una personalità artistica difficile da ricondurre a categorie stabili: non semplicemente dilettante, non pienamente accademica, non soltanto aristocratica, non puramente popolare. Proprio questa complessità rende possibile comprendere il ruolo che Musorgskij avrà nella tesi: un compositore per il quale la musica diventa luogo di traduzione della vita, della parola, della memoria e, infine, dell'immagine.⁶⁰

1.2 La Mogučaja kučka (il “Gruppo dei Cinque”): ideali nazionali e ricerca di una musica autenticamente russa

La Mogučaja kučka costituisce uno snodo decisivo per comprendere la formazione di Musorgskij non soltanto come compositore, ma come artista inserito in una precisa idea di cultura nazionale. Il “Gruppo dei Cinque” o “Potente Mucchio”, non fu una scuola nel senso istituzionale del termine: non possedeva un programma ufficiale, un metodo didattico codificato o una disciplina accademica stabilita.⁶¹ Fu piuttosto un ambiente di confronto, ascolto e sperimentazione, animato dal desiderio di costruire una musica russa capace di sottrarsi alla dipendenza dai modelli dominanti dell'opera italiana, del grand-opéra francese e dell'accademismo tedesco.⁶² In questo senso, il gruppo rappresentò per Musorgskij un laboratorio di identità: vi trovò modelli, stimoli,

p. 220.

⁵⁷ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 13-14.

⁵⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., p. 220.

⁶⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., p. 232; TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 19-20.

⁶¹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 25-26.

⁶² Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 20.

protezione, ma anche limiti, tensioni e contraddizioni che contribuirono alla definizione della sua voce autonoma.⁶³

La nascita del gruppo va collocata nel quadro più ampio della vita musicale russa della metà dell'Ottocento. Prima della fondazione dei conservatori, la Russia non disponeva ancora di un sistema stabile di formazione musicale professionale paragonabile a quello dell'Europa occidentale. I compositori che desideravano acquisire una preparazione tecnica dovevano ricorrere a lezioni private, al confronto con musicisti più esperti, allo studio autonomo delle partiture o, nei casi più fortunati, a esperienze di formazione all'estero. La vita musicale ufficiale era, inoltre, fortemente segnata dal gusto aristocratico per l'opera italiana e per il repertorio importato, mentre la musica russa faticava a imporsi come linguaggio artistico pienamente riconosciuto.⁶⁴

È proprio contro questa subordinazione culturale che si sviluppò la reazione dei giovani musicisti raccolti intorno a Balakirev.⁶⁵ La loro ambizione non era soltanto produrre opere "russe" per soggetto o ambientazione, ma elaborare un linguaggio capace di derivare i propri principi dal ritmo della lingua, dalle melodie popolari, dalla storia nazionale e dall'immaginario collettivo del paese.⁶⁶ Per Musorgskij, il passaggio dal mondo della formazione aristocratica e militare alla cerchia musicale pietroburghese avvenne attraverso incontri determinanti. Nel dicembre 1857 egli conobbe Milij Alekseevič Balakirev durante una serata musicale nella casa di Aleksandr Sergeevič Dargomyžskij, figura già autorevole nel panorama russo e punto di riferimento per molti giovani musicisti.⁶⁷ Quell'ambiente, frequentato da compositori, dilettanti colti e intellettuali, offrì a Musorgskij qualcosa che la formazione precedente non gli aveva dato: la possibilità di misurarsi concretamente con un mondo in cui la musica era discussa, analizzata, praticata e vissuta come questione culturale. In breve tempo egli entrò in contatto con César Cui, con Vladimir e Dmitrij Stasov, con la sorella di Glinka e con altri protagonisti della scena musicale russa.⁶⁸ La casa di Dargomyžskij fu, dunque, un luogo di svolta: Musorgskij uscì dalla dimensione privata dell'esercizio pianistico ed entrò in una rete di relazioni in cui la composizione diventava progetto, confronto e posizione estetica.⁶⁹

L'importanza di Dargomyžskij non risiede soltanto nel fatto di avere offerto a Musorgskij un ambiente di socialità artistica. Egli rappresentava anche una direzione estetica che avrebbe avuto conseguenze decisive sul pensiero del compositore: l'idea di una musica capace di aderire alla parola, al gesto, alla verità psicologica dei personaggi.⁷⁰ È bene precisare che la *Kučka* non nacque

⁶³ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 25-26.

⁶⁴ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 20.

⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁶ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 47-48.

⁶⁷ Cfr. *Ivi*, p. 25.

⁶⁸ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 3.

⁶⁹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 25.

⁷⁰ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p.

esclusivamente dal nazionalismo melodico o dal culto del folklore, ma anche dal confronto con nuove possibilità drammatiche.⁷¹ Dargomyžskij, con la sua attenzione al testo e alla declamazione, indicava una strada diversa rispetto alla melodia lirica convenzionale.⁷² Questo aspetto fu essenziale per Musorgskij, perché gli consentì di percepire la musica come strumento di traduzione della parola viva: non semplice accompagnamento, ma trasformazione sonora della voce, della situazione e del carattere umano.

Accanto a Dargomyžskij, la figura realmente centrale per la formazione della Mogučaja kučka fu, però, Balakirev.⁷³ Giovane musicista di straordinaria energia, dotato di grande memoria uditiva e di notevoli capacità pianistiche, Balakirev si impose come guida carismatica di un gruppo di compositori in larga parte estranei alla formazione accademica tradizionale. La sua autorità derivava non da un incarico istituzionale, ma dalla forza della personalità, dalla competenza pratica e dal prestigio che gli proveniva dal rapporto ideale con Michail Glinka. Quest'ultimo venne percepito dai giovani musicisti come il fondatore di una possibile scuola nazionale russa: con *Una vita per lo zar* e *Ruslan e Ljudmila* aveva mostrato che la musica russa poteva dialogare con le forme europee senza annullare la propria specificità. Balakirev accolse questa eredità e la trasformò in un programma militante, fondato sull'opposizione all'imitazione passiva dei modelli stranieri e sulla ricerca di un colore musicale nazionale.⁷⁴

La relazione fra Balakirev e Musorgskij fu però tutt'altro che lineare. Da un lato, Balakirev offrì al giovane compositore un metodo di lavoro più regolare, lo introdusse allo studio sistematico delle partiture e ne alimentò l'ambizione creativa; dall'altro, il suo insegnamento rimase spesso autoritario, discontinuo e poco incline a spiegare in modo teorico i fondamenti della composizione. Il metodo di Balakirev si basava soprattutto sull'ascolto, sull'esecuzione, sulla correzione diretta e sul giudizio immediato. Egli poteva stimolare, incoraggiare e persino entusiasmare, ma raramente forniva un percorso tecnico progressivo. Questo limite fu particolarmente importante nel caso di Musorgskij, il quale possedeva un forte istinto espressivo ma avvertiva anche la propria fragilità nella tecnica compositiva.⁷⁵ La sua formazione all'interno del circolo fu quindi duplice: da un lato gli permise di liberarsi dall'inerzia dilettantesca, dall'altro consolidò una certa diffidenza verso ogni norma astratta, percepita come possibile ostacolo alla verità dell'espressione.⁷⁶ Proprio questa ambivalenza rende la Mogučaja kučka un fenomeno complesso. Essa non fu una semplice aggregazione di giovani entusiasti, né una scuola priva di regole, ma un luogo in cui la mancanza di

21.

⁷¹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 25-26.

⁷² Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 21.

⁷³ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 25.

⁷⁴ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 2-3.

⁷⁵ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 26-27.

⁷⁶ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 49.

istituzionalizzazione divenne contemporaneamente una forza e un limite. Il gruppo non utilizzava manuali o programmi fissi; la formazione avveniva mediante l'ascolto delle opere, la lettura a quattro mani, l'analisi empirica, la discussione e la critica reciproca. In questo ambiente Musorgskij poté sviluppare la propria sensibilità pianistica, la rapidità di lettura, la capacità di cogliere il carattere di un brano e l'interesse per soluzioni non convenzionali. Tuttavia, la stessa libertà che favoriva l'invenzione poteva anche produrre discontinuità. Rimskij-Korsakov, guardando retrospettivamente a quegli anni, avrebbe riconosciuto i limiti della pedagogia balakireviana, osservando che molti allievi avrebbero probabilmente tratto beneficio da un insegnamento più sistematico.⁷⁷

Il nome stesso del gruppo possiede una storia significativa. Il termine russo *Mogučaja kučka* significa letteralmente “possente mucchietto”, e fu Vladimir Stasov a trasformarlo in un'etichetta provocatoria e celebrativa. In occasione di un concerto diretto da Balakirev nel 1867, Stasov parlò di un “piccolo ma già formidabile mucchietto”, espressione da cui derivò la formula *mogučaja kučka*, comunemente tradotta come “Potente Mucchio”. Nata con un'evidente sfumatura ironica e paradossale, l'espressione fu inizialmente percepita anche come un possibile insulto; in seguito, grazie alla propaganda culturale di César Cui e all'insistenza di Stasov, essa acquistò un valore positivo e storico. I membri del gruppo preferivano però definirsi “Nuova Scuola Russa”, formula più nobile e programmatica, capace di presentare il gruppo non come una compagnia occasionale, ma come l'avanguardia di un rinnovamento artistico nazionale.⁷⁸

I componenti di questo nucleo furono Balakirev, Borodin, Cui, Musorgskij e Rimskij-Korsakov. Accanto a loro agì Stasov, non come compositore, ma come critico, consigliere, promotore e interprete ideologico.⁷⁹ La sua funzione fu essenziale: egli offrì al gruppo una cornice storica, una visione dell'arte russa e una rete di riferimenti culturali che andavano oltre la musica.⁸⁰ Attraverso Stasov, il progetto del gruppo si collegò alla letteratura, alla pittura, alla storia nazionale, agli studi sul folklore e al più ampio dibattito sull'identità culturale russa.⁸¹ Questa dimensione è particolarmente importante per mostrare come Musorgskij si formi fin dall'inizio in un ambiente in cui le arti non sono considerate compartimenti isolati. La musica, nella prospettiva stasoviana, doveva dialogare con la parola, con l'immagine, con la memoria storica e con la vita del popolo: un orizzonte che prepara indirettamente la futura possibilità di pensare l'immagine come materia trasformabile in suono.⁸² Gli ideali del gruppo si fondavano anzitutto sulla valorizzazione della tradizione popolare.⁸³ Tale interesse non va, però, interpretato come semplice inserimento di canti popolari all'interno di forme colte. Glinka aveva già mostrato che il carattere nazionale poteva nascere anche da procedimenti indiretti: ritmi irregolari, inflessioni modali, andamenti melodici

⁷⁷ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 26-28.

⁷⁸ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 12-13.

⁷⁹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 26.

⁸⁰ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 24-25.

⁸¹ Cfr. *Ibidem*.

⁸² Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 2-3.

⁸³ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 9-10.

capaci di evocare il canto popolare senza citarlo meccanicamente.⁸⁴ Balakirev rafforzò questo orientamento anche attraverso la raccolta di melodie ascoltate durante il viaggio sul Volga del 1860, materiale che contribuì ad alimentare l'immaginario sonoro della generazione nazionalista.⁸⁵

Per i *kučkisti*, il folklore era dunque una riserva di gesti, intervalli, ritmi e accenti, non soltanto un repertorio di temi da utilizzare. Ciò che interessava era la possibilità di costruire una musica che sembrasse provenire dal suolo russo, dal suo linguaggio e dalle sue forme di memoria collettiva.⁸⁶ Questa ricerca nazionale si definì anche per opposizione. Il gruppo si collocò criticamente nei confronti dell'opera italiana, percepita come lingua musicale di corte e come modello di brillantezza esteriore; guardò con sospetto al grand-opéra francese, giudicato spesso spettacolare ma retorico; e contestò l'impronta tedesca dell'insegnamento conservatoriale, associata a una disciplina formale ritenuta capace di produrre correttezza ma non necessariamente verità artistica.⁸⁷ Tuttavia, sarebbe riduttivo descrivere il gruppo come chiuso all'Europa. Nei loro incontri privati i membri ascoltavano e studiavano Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, oltre ai grandi autori del passato. Il punto non era rifiutare la tradizione europea in blocco, bensì evitare che essa diventasse una grammatica obbligata, tale da soffocare l'emergere di un linguaggio russo autonomo.⁸⁸ La tensione tra assimilazione e rifiuto fu una delle caratteristiche più fertili del gruppo.⁸⁹

Il dibattito si fece particolarmente acceso con la fondazione della Società Musicale Russa nel 1859 e del Conservatorio di San Pietroburgo nel 1862, istituzioni legate alla figura di Anton Rubinštejn. Da una parte, Rubinštejn intendeva colmare la carenza di formazione professionale in Russia, creando una struttura capace di dare dignità civile e tecnica al mestiere musicale; dall'altra, Balakirev, Stasov e Musorgskij temevano che un simile modello riproducesse in Russia i criteri dell'accademismo occidentale.⁹⁰ La polemica non era soltanto pedagogica, ma ideologica: riguardava il rapporto fra regola e invenzione, fra istituzione e libertà creativa, fra sapere tecnico e autenticità nazionale. Musorgskij, nelle lettere di quegli anni, reagì con particolare durezza alla cultura del Conservatorio, considerandola un sistema che rischiava di normalizzare il talento naturale e di produrre musicisti istruiti ma privi di necessità interiore.⁹¹

La posizione antiaccademica della Mogučaja kučka non va però confusa con un rifiuto della competenza. Balakirev e i suoi compagni non disprezzavano lo studio: al contrario, trascorrevano molte ore nell'analisi delle partiture, nella

⁸⁴ Cfr. ANTONINI BRUNO, *Musorgskij e la Scuola russa*, in "Storia della civiltà europea", Treccani, Eco Umberto, (a cura di), 2014, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/musorgskij-e-la-scuola-russa_\(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/musorgskij-e-la-scuola-russa_(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/) [consultato il giorno 22 ottobre 2025]

⁸⁵ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 9-10.

⁸⁶ Cfr. ANTONINI BRUNO, *Musorgskij e la Scuola russa*, cit.

⁸⁷ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 20.

⁸⁸ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 3.

⁸⁹ Cfr. ANTONINI BRUNO, *Musorgskij e la Scuola russa*, cit.

⁹⁰ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 47-48.

⁹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 53-54.

pratica pianistica, nella discussione dei procedimenti armonici e nella verifica concreta dei risultati sonori. Ciò che veniva contestato era l'idea che la regola potesse precedere l'invenzione e determinarne dall'esterno la legittimità. Per Musorgskij questo punto fu fondamentale. La sua ricerca avrebbe sempre privilegiato l'efficacia espressiva rispetto alla regolarità scolastica, la necessità drammatica rispetto alla simmetria formale, la verità del gesto rispetto alla bellezza convenzionale. Anche quando questa scelta lo espose all'accusa di diletterismo o rozzezza, essa rimase il fondamento della sua originalità.⁹² La *Kučka* gli diede, dunque, il coraggio di considerare l'irregolarità non come errore da correggere, ma come possibile risorsa poetica.⁹³

In risposta al modello di Rubinštejn, Balakirev fondò nel 1862 la Libera Scuola di Musica, pensata come alternativa non istituzionale e accessibile.⁹⁴ La scuola offriva lezioni gratuite, soprattutto in ambito corale, e promuoveva l'esecuzione di repertorio russo senza la rigidità formale del Conservatorio.⁹⁵ Anche questa iniziativa deve essere letta nel clima delle riforme degli anni Sessanta, quando la società russa, dopo la Guerra di Crimea e durante il regno di Alessandro II, attraversò una fase di trasformazione politica, culturale e sociale. La questione musicale si inseriva così in un più ampio processo di ridefinizione della vita pubblica: parlare di arte nazionale significava anche discutere il posto dell'intellettuale, il rapporto con il popolo, la funzione educativa della cultura e la possibilità di creare istituzioni diverse da quelle aristocratiche o burocratiche tradizionali. Il gruppo partecipò a questo fermento con un atteggiamento spesso polemico, ma profondamente segnato dalla fiducia nel rinnovamento.⁹⁶

La presenza di Stasov contribuì a dare a tale rinnovamento una forte dimensione critica e militante.⁹⁷ Stasov non fu un semplice osservatore del gruppo: ne orientò il linguaggio pubblico, ne difese le opere, ne costruì l'immagine storica e, in molti casi, ne indirizzò le scelte tematiche. La sua visione dell'arte era fondata sull'idea che il valore di un'opera dipendesse dalla sua capacità di esprimere la vita nazionale, i problemi storici e morali del popolo, la concretezza dei caratteri umani. Per questo motivo egli guardava con entusiasmo alle forme artistiche che sembravano "vivere", cioè possedere una forza di presenza immediata.⁹⁸ Questo criterio avrà grande importanza per Musorgskij: la musica non dovrà limitarsi a essere corretta, elegante o piacevole, ma dovrà produrre figure vive, riconoscibili, dotate di voce, gesto e peso umano.⁹⁹

All'interno della Mogučaja kučka, tuttavia, gli ideali comuni non cancellarono le differenze individuali.¹⁰⁰ Borodin, scienziato e compositore,

⁹² Cfr. *Ibidem*.

⁹³ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 20.

⁹⁴ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 48.

⁹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 54.

⁹⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 47-48.

⁹⁷ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 24-25.

⁹⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 24-25.

⁹⁹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 25.

¹⁰⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 2-3.

sviluppò un linguaggio ampio e lirico, nel quale il colore epico e orientale assunse un ruolo centrale; Rimskij-Korsakov mostrò una crescente inclinazione verso l'orchestrazione, la chiarezza formale e, più tardi, l'insegnamento accademico; Cui agì soprattutto come critico e propagandista, pur partecipando alla produzione musicale del gruppo; Balakirev mantenne il ruolo di guida, ma visse anche crisi personali e professionali che indebolirono progressivamente la sua autorità.¹⁰¹ Musorgskij, tra tutti, fu forse il più radicale nel trasformare il programma nazionale in una ricerca sulla realtà del linguaggio e del comportamento umano. Il suo nazionalismo non si esaurì nel colore locale: divenne attenzione al parlato russo, ai ritmi irregolari della voce, alla psicologia dei personaggi e alla verità concreta della scena.¹⁰²

Questa posizione consente di comprendere Musorgskij come figura inserita nella Mogučaja kučka, ma al tempo stesso dotata di una traiettoria artistica profondamente autonoma. Egli condivise con i compagni l'avversione per l'accademismo, l'interesse per la cultura nazionale, il rifiuto della musica come pura imitazione dell'Occidente; allo stesso tempo, però, non si lasciò mai interamente assorbire dal programma collettivo.¹⁰³ Il suo rapporto con Balakirev ne è la prova più evidente: Modest cercava approvazione, consiglio e sostegno, ma seguiva spesso il proprio istinto, anche quando questo lo conduceva verso soluzioni giudicate scorrette o eccessivamente audaci. Il gruppo, quindi, fornì lo spazio entro cui maturare una voce divergente. La sua autonomia nacque proprio dal confronto con un gruppo che pretendeva coesione, ma che nella pratica lasciava emergere personalità molto diverse.¹⁰⁴

Il rapporto con la tradizione europea mostra ulteriormente questa complessità. I *kučkisti* polemizzavano contro l'accademismo tedesco e contro l'opera italiana, ma non potevano ignorare l'eredità di Beethoven, Berlioz, Liszt, Schumann o Chopin. La loro formazione pratica passava spesso attraverso l'esecuzione e lo studio di questi autori. Musorgskij stesso, negli anni di apprendistato, copiò e studiò partiture, affrontando un repertorio che contribuì alla sua crescita tecnica. La questione non era dunque l'esclusione dell'Europa, bensì la sua traduzione in un nuovo orizzonte.¹⁰⁵ La musica russa non doveva nascere dal nulla: doveva appropriarsi delle forme disponibili, trasformarle e piegarle a esigenze diverse. Questa dinamica di assimilazione e trasformazione è già, in senso lato, un processo traduttivo: un linguaggio musicale riceve materiali esterni e li riorganizza secondo una nuova logica culturale.¹⁰⁶ Proprio per questo, il nazionalismo della *Kučka* può essere considerato non come un semplice ritorno all'origine, ma come un atto di costruzione. La "russicità" musicale non era un dato immediatamente disponibile: doveva essere selezionata, interpretata, stilizzata e resa comunicabile in forme artistiche. Il canto popolare, la lingua

¹⁰¹ Cfr. ANTONINI BRUNO, *Musorgskij e la Scuola russa*, cit.

¹⁰² Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 2-3.

¹⁰³ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 27-28.

¹⁰⁴ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 49.

¹⁰⁵ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 38.

¹⁰⁶ Cfr. ANTONINI BRUNO, *Musorgskij e la Scuola russa*, cit.

parlata, la storia medievale, la fiaba, la religiosità ortodossa, il paesaggio e la memoria collettiva diventavano materiali da rielaborare. In tale processo, la musica assumeva una funzione simile a quella di altre arti: non riproduceva semplicemente un contenuto nazionale, ma lo organizzava in segni, forme e relazioni. È in questa prospettiva che il percorso di Musorgskij verso *i Quadri di un'esposizione* acquista coerenza: prima ancora di tradurre immagini in suono, egli si forma in un ambiente dove la cultura è già pensata come passaggio continuo fra esperienza, memoria, parola, figura e forma musicale.¹⁰⁷

L'avvicinamento della Mogučaja kučka a Dargomyžskij, soprattutto negli anni Sessanta, rafforzò ulteriormente questa direzione. La sua opera *Il convitato di pietra*, fondata sulla messa in musica integrale del testo di Puškin, apparve ai giovani musicisti come un esperimento audace, perché riduceva la distanza tra parola drammatica e musica. Per Musorgskij, tale modello fu decisivo nella maturazione di progetti come *Il matrimonio* e *Boris Godunov*. Anche se questi aspetti appartengono più direttamente al realismo musorgskijano, essi mostrano come il programma del gruppo non fosse limitato al folklore: al centro vi era la possibilità di creare una musica aderente alla vita, alla lingua e alla scena. La ricerca di una musica russa autentica passava quindi attraverso una trasformazione del rapporto tra segno verbale e segno musicale, cioè attraverso una forma di traduzione interna al linguaggio artistico.¹⁰⁸

Nel periodo di massimo splendore, il gruppo si riuniva regolarmente nelle case di Balakirev, di Dargomyžskij o della sorella di Glinka. Le testimonianze restituiscono l'immagine di un sodalizio vivace, animato da ascolti, discussioni, prove, entusiasmo e fiducia nel futuro dell'arte russa. Questo clima ebbe un valore formativo enorme per Musorgskij, soprattutto perché lo collocò in una comunità di pari e di interlocutori. La composizione non era più un'attività solitaria, ma un processo condiviso, sottoposto a discussione e giudizio. Tale pratica, pur con le sue rigidità, favorì in lui una consapevolezza critica più acuta: ogni opera doveva giustificare la propria necessità, il proprio carattere, il proprio rapporto con la realtà. L'idea di scrivere musica "per effetto" venne progressivamente sostituita dall'idea di scrivere musica per dare forma a un'esperienza viva. Con il tempo, tuttavia, l'unità del gruppo iniziò a incrinarsi. Balakirev assunse nel 1867 la direzione della Società Musicale Russa; Rimskij-Korsakov, nel 1871, accettò una cattedra al Conservatorio di San Pietroburgo; Borodin seguì una propria strada, divisa tra scienza e composizione; Cui mantenne una forte attività critica. Questi sviluppi mostrano come la contrapposizione iniziale fra Mogučaja kučka e istituzioni fosse meno netta di quanto la polemica lasciasse intendere. Alcuni membri finirono per entrare negli stessi spazi che avevano guardato con sospetto, contribuendo a trasformarli dall'interno. Musorgskij rimase, invece, in una posizione più instabile, meno conciliata con le istituzioni e più legata a una libertà espressiva difficilmente normalizzabile. Questa marginalità, spesso dolorosa, fu

¹⁰⁷ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 2-3.

¹⁰⁸ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 55-56; CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 20-21.

anche il luogo della sua originalità più profonda.¹⁰⁹

La successiva attività di Rimskij-Korsakov come revisore delle opere incompiute dei compagni, e in particolare di Musorgskij, appartiene a una fase posteriore, ma illumina retrospettivamente le tensioni interne al gruppo.¹¹⁰ Da un lato, Rimskij contribuì in modo decisivo alla diffusione di *Boris Godunov*, *Chovanščina* e di altri lavori; dall'altro, le sue revisioni alimentarono l'immagine di un Musorgskij geniale ma tecnicamente imperfetto, bisognoso di correzione.¹¹¹ Questa vicenda rivela il conflitto fra due idee di autenticità: per Rimskij, l'opera doveva essere resa più corretta, comunicabile e conforme a criteri professionali; per Musorgskij, invece, proprio le asperità, le irregolarità e le fratture del linguaggio potevano contenere una verità espressiva non riducibile alla norma.¹¹² La Mogučaja kučka generò dunque non solo un'idea comune di musica nazionale, ma anche il problema critico della sua trasmissione e della sua fedeltà.¹¹³

In rapporto alla tesi sulla traduzione intersemiotica dei Quadri di un'esposizione, questa sezione consente di stabilire un punto essenziale: Musorgskij non arriva al ciclo pianistico come compositore isolato, ma come artista formato in un ambiente che aveva già posto al centro la questione della trasformazione.¹¹⁴ La Mogučaja kučka cercava di trasformare il canto popolare in musica colta, la lingua russa in gesto sonoro, la storia nazionale in forma drammatica, la memoria collettiva in costruzione artistica.¹¹⁵ I *Quadri* porteranno questo processo su un altro piano, traducendo l'esperienza visiva e memoriale della mostra in un percorso pianistico. Tuttavia, il presupposto di tale operazione si trova già qui: nella convinzione, maturata entro il circolo di Balakirev e Stasov, che la musica potesse farsi spazio di mediazione fra sistemi diversi di segni, fra percezione e forma, fra identità nazionale e invenzione individuale.¹¹⁶

Per questa ragione, il gruppo non deve essere considerato soltanto un capitolo della biografia culturale di Musorgskij, ma una premessa teorica al suo modo di intendere l'arte. Nel gruppo egli apprese che la musica poteva essere nazionale senza essere puramente folclorica, moderna senza essere accademica, concreta senza rinunciare all'immaginazione. Apprese anche che ogni linguaggio artistico nasce da una tensione: fra libertà e disciplina, fra tradizione e innovazione, fra appartenenza collettiva e voce individuale.¹¹⁷ La sua grandezza consisterà nel rendere questi contrasti come motore della composizione. È proprio da tale instabilità che nascerà la forza dei *Quadri*: un'opera in cui il principio *kučkista*

¹⁰⁹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 55-57; CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 19-21; ANTONINI BRUNO, *Musorgskij e la Scuola russa*, cit.

¹¹⁰ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 21-22.

¹¹¹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 21-22.

¹¹² Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., pp. 21-22.

¹¹³ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 21-22.

¹¹⁴ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., p. 224.

¹¹⁵ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 2-3.

¹¹⁶ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., p. 224 e p. 231.

¹¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

della musica russa autonoma si apre a una più ampia poetica della traduzione, trasformando immagini, figure, luoghi e memorie in esperienza sonora.

1.3 Il realismo di Musorgskij: verità artistica, parola e rappresentazione del reale

Il realismo di Musorgskij rappresenta uno dei nuclei più importanti della sua identità artistica e, al contempo, uno dei passaggi teorici necessari per comprendere la successiva genesi dei *Quadri di un'esposizione*. Dopo aver ricostruito la formazione del compositore e l'ambiente della *Kučka*, occorre infatti chiarire in che senso la sua musica possa essere definita realistica. Nel suo caso il realismo non coincide con una semplice imitazione della realtà esterna, né con una descrizione naturalistica di scene, ambienti o personaggi. Esso riguarda piuttosto la volontà di cogliere la vita nel suo manifestarsi concreto: la parola parlata, il gesto, l'intonazione, l'incrinatura psicologica, il ritmo irregolare dell'esistenza quotidiana.¹¹⁸ Musorgskij cerca una musica capace di aderire alla verità dell'esperienza umana, evitando tanto il sentimentalismo romantico quanto l'eleganza convenzionale della forma accademica.¹¹⁹ Questa esigenza di verità non nasce improvvisamente, ma matura all'interno di un ampio orizzonte culturale, in cui si intrecciano istanze estetiche, sociali e morali. Negli anni Sessanta dell'Ottocento, Musorgskij entra in contatto con un ambiente intellettuale segnato dal rinnovamento russo, dalle discussioni sul ruolo dell'arte e dall'interesse per la rappresentazione della vita ordinaria.¹²⁰

L'esperienza della cosiddetta comune Loginov, con le sue letture, le sue discussioni e la sua organizzazione cooperativa, lo avvicina a una concezione dell'arte non separata dalla società. In questo contesto, la lettura di Černyševskij e del romanzo *Che fare?*¹²¹ contribuisce a orientare il suo pensiero verso un'idea di realismo morale, fondato sulla concretezza della vita quotidiana e sulla critica delle idealizzazioni astratte. La questione è decisiva perché consente di distinguere il realismo musorgskijano da un generico gusto per il popolare.¹²² Musorgskij non si limita a inserire melodie o colori nazionali all'interno di una struttura musicale già data, ma cerca di trasformare dall'interno il rapporto tra soggetto rappresentato e forma sonora.¹²³ La realtà non è per lui un tema da illustrare dall'esterno: è una forza che modifica l'andamento della musica, ne spezza la regolarità, ne orienta il ritmo, ne determina le inflessioni.¹²⁴ La ricerca di una musica autenticamente russa, condivisa con la *Mogučaja kučka*, trova in Musorgskij un esito particolare: non soltanto la valorizzazione del folklore o della storia nazionale, ma la costruzione di un linguaggio capace di restituire la voce

¹¹⁸ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., p. 99.

¹¹⁹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 12.

¹²⁰ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 35-36.

¹²¹ Cfr. *Ibidem*.

¹²² Cfr. *Ivi*, pp. 9-10.

¹²³ Cfr. *Ivi*, pp. 57-58.

¹²⁴ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., p. 99.

concreta degli uomini e delle donne, dei bambini, dei marginali e delle figure socialmente esposte.¹²⁵

In questo senso, il realismo di Musorgskij possiede una dimensione profondamente antiretorica: la sua musica tende a rifiutare l'ornamento quando esso si presenta come abbellimento esterno e non come necessità espressiva. La bellezza non viene negata, ma subordinata alla verità del gesto artistico.¹²⁶ Un canto, una scena o un episodio drammatico devono apparire necessari, non semplicemente gradevoli.¹²⁷ Questa prospettiva permette di comprendere perché Musorgskij guardasse con sospetto tanto agli schemi dell'opera italiana quanto ad alcune forme del lirismo sentimentale: in entrambi i casi egli avvertiva il pericolo di una musica che, invece di rivelare il carattere umano, lo ricoprisse con formule convenzionali. Il realismo diventa allora un principio di responsabilità: la musica deve mostrare ciò che è vivo, anche quando è scomodo, imperfetto o disarmonico.¹²⁸

Il primo terreno su cui questa poetica prende forma è il rapporto fra musica e parola. Musorgskij concentra la propria attenzione sulle inflessioni della lingua parlata, sui suoi accenti irregolari, sulle pause, sulle esitazioni e sui cambiamenti improvvisi di tono. La parola, per lui, non è un pretesto per la melodia, ma il luogo in cui il carattere umano si manifesta in modo immediato. Ogni frase possiede un ritmo psicologico, un profilo emotivo, una pressione interna che la musica deve saper ascoltare. Di conseguenza, la linea vocale musorgskijana tende spesso ad allontanarsi dalla cantabilità tradizionale per avvicinarsi a una declamazione più mobile, aderente alla situazione drammatica e al pensiero del personaggio. Questa attenzione alla parola viva avvicina Musorgskij alle riflessioni di Georg Gottfried Gervinus sulla musica come prolungamento del linguaggio e dell'espressione emotiva. Il concetto di *Betonung*, inteso come accento, inflessione e intensità espressiva della parola, offre un riferimento teorico utile per interpretare la sua ricerca. La musica, in questa prospettiva, nasce dall'accento del linguaggio e ne prolunga la forza affettiva. Musorgskij non applica tali idee in modo sistematico o astrattamente filosofico: egli le traduce in prassi compositiva, osservando concretamente il parlato e cercando di restituirne le curve sonore. L'accento verbale diventa ritmo; la tensione emotiva diventa intervallo; la pausa diventa gesto drammatico.¹²⁹

Da qui deriva uno dei tratti più moderni della sua poetica: la voce non è più soltanto veicolo melodico, ma strumento di conoscenza psicologica. Nel canto tradizionale l'espressione può essere ricondotta a una linea ordinata, chiusa, spesso idealizzata; in Musorgskij, invece, la voce sembra nascere nel momento stesso in cui il personaggio pensa, reagisce, ricorda o si difende. Il discorso musicale non procede più come ornamento della parola, ma come sua

¹²⁵ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 57-58.

¹²⁶ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 232-233.

¹²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 49.

¹²⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 232-233.

¹²⁹ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 232-234; EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 62-65.

intensificazione. La musica si colloca dunque in una zona intermedia fra suono e linguaggio, fra gesto e significato, fra osservazione realistica e rielaborazione artistica. Questo punto sarà fondamentale anche per comprendere i *Quadri* in cui Musorgskij non intende dare una copia del dato visivo, ma una sua ricreazione attraverso un altro sistema espressivo.¹³⁰

Alcuni lavori vocali e teatrali possono essere richiamati soltanto come esempi sintetici di questa direzione, senza trasformare il paragrafo in un'analisi autonoma. Nelle liriche realistiche degli anni Sessanta, nella *Camera dei bambini* e nel progetto del *Matrimonio*, Musorgskij sperimenta una scrittura capace di avvicinarsi all'intonazione concreta, alle esitazioni del discorso e alla fisionomia psicologica dei personaggi.¹³¹ Si riconosce, infatti, un principio comune: il compositore osserva la realtà, ne seleziona accenti, gesti e tensioni e li trasforma in forma sonora.¹³²

Questa tensione fra libertà espressiva e norma compositiva attraversa tutta la sua produzione. La musica di Musorgskij tende a procedere per processi, interruzioni, sorprese e cambiamenti di direzione. Negli anni Settanta egli riflette su modelli molto diversi - da Palestrina a Bach, da Gluck a Beethoven, da Berlioz a Liszt - e cerca di individuare in essi non tanto un sistema da imitare, quanto un principio di necessità interna. La forma, per lui, non deve precedere l'idea come schema esterno: deve nascere dal processo espressivo, dalla crescita organica del materiale, dalla logica psicologica dell'azione. Per questo la sua musica appare spesso instabile, ma tale instabilità è il segno di una forma che cerca di seguire la vita.¹³³

Al binomio processualità e sorpresa si aggiunge, così, il principio del realismo musicale. La processualità indica il rifiuto di una forma rigidamente predeterminata; la sorpresa rompe la prevedibilità del discorso; il realismo orienta entrambe verso la rappresentazione del comportamento umano. In Musorgskij non si tratta di stupire per puro effetto, ma di rendere credibile l'irregolarità dell'esperienza. La vita non procede secondo simmetrie perfette: è fatta di scarti, rallentamenti, accelerazioni, ritorni e sospensioni. La musica deve perciò assumere una forma capace di accogliere questa complessità. Da qui derivano la libertà modulante, la frammentazione, l'uso drammatico delle pause e la tendenza a evitare conclusioni troppo prevedibili.¹³⁴ La rappresentazione del reale, tuttavia, non elimina la dimensione poetica. Al contrario, in Musorgskij il dato concreto diventa tanto più forte quanto più viene trasformato da una precisa invenzione formale. Il parlato quotidiano viene selezionato, condensato e organizzato musicalmente. La scena osservata non resta episodio aneddotico, ma si carica di valore espressivo. È per questo che la sua musica può apparire al tempo stesso rude e raffinatissima: rude perché rifiuta l'eleganza convenzionale; raffinata

¹³⁰ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 234-235.

¹³¹ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 57 e 64-65.

¹³² Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., p. 234.

¹³³ Cfr. EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., p. 58.

¹³⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 58-59.

perché richiede un ascolto estremamente sottile delle sfumature vocali, psicologiche e ritmiche. La sua originalità consiste proprio nel fare della concretezza una forma d'arte.¹³⁵

Anche quando Musorgskij non dispone più di un testo verbale, la sua musica conserva una forte vocazione gestuale e drammatica. Il pianoforte dei *Quadri* non si limita a descrivere oggetti visivi, ma costruisce anche caratteri, movimenti, pesi, voci implicite e situazioni. Brani come *Tuileries*, *Bydlo* o *Limoges* mostrano come l'osservazione del reale possa essere tradotta in ritmo, densità, articolazione e profilo sonoro. La parola non è più presente come testo cantato, ma sopravvive come energia del gesto e come organizzazione quasi teatrale del discorso musicale.¹³⁶

Come si vedrà nel Capitolo quattro, la categoria di traduzione intersemiotica consente allora di rileggere il realismo musorgskijano in una prospettiva più ampia. Se nei lavori vocali il compositore traduce la parola in musica, nei *Quadri* egli tradurrà l'immagine in suono. In entrambi i casi, però, la trasposizione non è meccanica: la musica non copia la parola né l'immagine, ma ne ricostruisce la forza interna, il movimento, la qualità psicologica e la tensione affettiva. Il realismo diventa quindi una modalità di ascolto del mondo: ascolto della lingua, dei corpi, delle figure, degli spazi e delle memorie. La verità artistica non nasce dalla fedeltà esteriore al modello, ma dalla capacità di trasformarlo in esperienza sonora autonoma.¹³⁷ Questa prospettiva permette anche di evitare un equivoco frequente: parlare di realismo in Musorgskij non significa ridurre la sua musica a illustrazione, documento o cronaca: il compositore non rinuncia all'immaginazione, al contrario, la utilizza per penetrare più a fondo nella realtà. La deformazione grottesca, l'ironia, la caricatura, il tono fiabesco o perturbante non sono contrari al realismo, ma ne costituiscono possibili articolazioni. La realtà umana, per Musorgskij, comprende anche il ridicolo, l'eccessivo, il marginale, il doloroso e il fantastico. In questo senso, il suo realismo è aperto: non fissa il mondo in un'immagine statica, ma ne registra la mobilità, le contraddizioni e le tensioni.¹³⁸

Proprio questa apertura spiega perché il realismo di Musorgskij abbia avuto una ricezione complessa. Molti contemporanei faticarono a comprenderne la portata, scambiando per mancanza di mestiere ciò che, in parte, era una scelta poetica. La posterità, invece, ha riconosciuto in quelle asprezze un elemento di modernità: il rifiuto del lirismo convenzionale, la centralità dell'intonazione, la frammentazione del discorso, la fusione fra parola e suono e la ricerca di una verità psicologica anticipano molte esperienze del teatro musicale novecentesco. In questo quadro, Musorgskij appare come un autore difficilmente classificabile, ma proprio per questo essenziale: un compositore che trasforma le irregolarità del

¹³⁵ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 232-233; TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., p. 99.

¹³⁶ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 13-18.

¹³⁷ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., pp. 231-233.

¹³⁸ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., p. 99; RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 12.

reale in un principio costruttivo.¹³⁹

La sua distanza dal romanticismo non è una separazione assoluta. Il realismo ottocentesco nasce anche all'interno della crisi del romanticismo e ne eredita alcuni aspetti: il bisogno di autenticità, l'interesse per il carattere individuale, la centralità dell'espressione. Musorgskij conserva l'intensità emotiva del romanticismo, ma la sposta su un terreno più concreto e meno idealizzato. Al posto dell'eroe sublime, mette figure fragili, infantili, marginali o grottesche; al posto della melodia idealmente compiuta, colloca una parola instabile; al posto della forma chiusa, una struttura che segue la vita. La sua musica non elimina l'emozione, ma la sottrae al sentimentalismo e la riconduce alla verità del comportamento umano. Da un punto di vista metodologico, questa sezione consente di definire il realismo musorgskijano come una forma di traduzione interna al linguaggio musicale. Nei brani vocali il compositore parte da un materiale verbale, ma non lo tratta come semplice testo da rivestire di suoni: lo ascolta come fenomeno vivo, ne individua gli accenti, ne coglie la dinamica psicologica e lo trasferisce in una forma musicale che conserva la traccia della parola senza ridursi a imitazione. Tale procedimento sarà importante nell'impostazione complessiva relativa ai *Quadri* e alla traduzione intersemiotica, che fonda le sue radici in una pratica già consolidata di trasformazione del reale in struttura sonora. Questo passaggio dal reale alla musica può essere osservato anche nel modo in cui Musorgskij costruisce i caratteri. La sua attenzione non è rivolta soltanto a ciò che un personaggio dice o compie, ma anche al modo in cui esiste musicalmente: il peso di un passo, l'irregolarità di una frase, la rapidità di una reazione, la goffaggine di un gesto, la violenza di una massa sonora. In altri termini, il realismo musorgskijano non riguarda solamente il contenuto rappresentato, ma la fisionomia stessa dell'espressione. Per questa ragione, quando nei *Quadri* il compositore si confronterà con figure visive e oggetti d'arte, il risultato sarà una vera drammatizzazione sonora dell'immagine, non una mera descrizione esterna.¹⁴⁰

In conclusione, il realismo di Musorgskij può essere definito come una poetica della verità artistica fondata sull'ascolto del reale. Essa comprende la parola, il gesto, la psicologia, la vita quotidiana, la dimensione sociale e la forza immaginativa della trasformazione musicale.¹⁴¹ Tale poetica costituisce il punto di arrivo del Capitolo 1 e al tempo stesso la premessa dei capitoli successivi: soltanto comprendendo il modo in cui Musorgskij traduce la parola viva in suono si potrà comprendere, nei *Quadri di un'esposizione*, il modo in cui egli traduce l'immagine e la memoria in forma pianistica.¹⁴² Il realismo non è dunque un tema laterale, ma il fondamento stesso della sua capacità di attraversare linguaggi

¹³⁹ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., p. 99; RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 12.

¹⁴⁰ Cfr. CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His Life and Works*, cit., pp. 232-233; EMERSON CARYL, *Vita di Musorgskij*, cit., pp. 57-58 e pp. 64-65; RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 12-18.

¹⁴¹ Cfr. TARUSKIN RICHARD, *Musorgskij. Otto saggi e un epilogo*, cit., p. 99.

¹⁴² Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 13-14.

diversi e di trasformare l'esperienza in opera.¹⁴³

¹⁴³ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., pp. 232-233.

2. Viktor Hartmann, l'amicizia con Musorgskij e la morte: un legame ispiratore per *Quadri di un'esposizione*

2.1 Formazione, affermazione professionale e originalità creativa di Viktor Hartmann

Viktor Aleksandrovič Hartmann fu un artista poliedrico e dalle molteplici sfaccettature: architetto, disegnatore e acquerellista. Il suo ruolo nella vita di Modest Musorgskij riveste un'importanza particolare, poiché proprio nel loro legame d'amicizia affondano le radici della genesi di una delle opere più significative del compositore russo, *Quadri di un'esposizione*.¹⁴⁴ Hartmann nacque il 23 aprile 1834 a San Pietroburgo e rimasto orfano all'età di quattro anni le sue cure vennero affidate alla zia materna, Luisa Ivanovna Gemeljan, la quale lavorava come dama di corte per l'imperatrice Aleksandra Fëdorovna. Il rapporto stretto con la zarina consentì al piccolo Hartmann di varcare soglie destinate solo a determinati membri della società, una corsia del tutto preferenziale, che gli permise prima di entrare nel Corpo dei minerari nel 1846 e successivamente all'Accademia delle Belle arti all'età di 18 anni. Le sue doti artistiche spiccarono fin dagli inizi: lavorava con impegno e dedizione instancabile, consapevole di seguire la strada che aveva sempre custodito nel cuore. Fu a lungo incerto se dedicarsi alla pittura di genere, ambito in cui si distingueva per l'eccezionale talento di disegnatore e acquerellista, oppure intraprendere la carriera di architetto.¹⁴⁵

Hartmann fu un architetto di grande talento, si distinse ottenendo numerose medaglie e riconoscimenti per i progetti presentati nei vari concorsi: nel 1854 gli fu conferita una medaglia d'argento per il progetto di una Borsa, di un palazzo del commercio, ossia un edificio destinato agli scambi finanziari e agli incontri tra commercianti; due anni dopo ottenne la grande medaglia d'argento per il progetto di una tomba dedicata a un architetto. Di conseguenza il Consiglio dell'Accademia gli attribuì all'unanimità il massimo riconoscimento, lodandone l'originalità e l'audacia. Il monumento raffigurava un grande capitello corinzio, in parte interrato, sormontato dal busto dell'architetto defunto. Nel 1860 Hartmann ottenne la piccola medaglia d'oro per il progetto di una Borsa commerciale integrata ad un complesso portuale dotato di bacini per 200 navi sull'isola Gutujevskij, mentre nel 1861 la grande medaglia d'oro per il progetto di una Biblioteca pubblica. In questi lavori era già evidente una forte originalità unita a un talento fuori dal comune. L'ambizione del secondo spinse a valutarne perfino la sua presentazione all'Esposizione universale di Londra del 1862.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, in "The Musical Quarterly", Vol. 25, no. 3, luglio 1939, p. 268.

¹⁴⁵ Cfr. FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, in "Modest Mussorgski. Bilder einer Ausstellung", Bärenreiter, 2016, pp. 190-191.

¹⁴⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 192-193.

In Accademia Hartmann acquisì in modo eccellente la tecnica del disegno; successivamente lavorò per due anni a San Pietroburgo nei cantieri di diversi architetti, in particolare presso quello dello zio A. P. Gemeljan, noto professionista, il quale gli trasmise la pratica e l'esperienza che gli erano mancate durante gli anni di studio. In questo periodo Viktor ebbe modo di mettere a frutto le conoscenze acquisite, riuscendo a inserirsi in progetti di grande rilievo. Collaborò infatti con il signor Mikesčín alla realizzazione del Monumento del Millennio della Russia, occupandosi della parte architettonica, mentre altri artisti curarono quella scultorea. Sfortunatamente, come accadrà anche in seguito, il suo nome non venne menzionato tra gli autori del monumento, nonostante il contributo significativo. Successivamente progettò l'architettura dei monumenti dedicati a Caterina II e a Bogdan Chmel'nickij; realizzò varie xilografie e vignette per le pubblicazioni di Hohenfelden; ideò, inoltre, una chiesa presso Luga e l'iconostasi della cattedrale di Vladimir, vicino Kiev. Il suo lavoro principale di quel periodo fu nella casa dei Mjasnikov: fu primo assistente dello zio e decorò un'intera stanza in stile pompeiano. Tuttavia, né Mikesčín né Mjasnikov lo ricompensarono adeguatamente, e Hartmann ne conservò un certo risentimento per tutta la vita.¹⁴⁷

Nel gennaio del 1864 arrivò il momento di lasciare la Russia, così, Hartmann, con la giovane moglie, intraprese un lungo viaggio di formazione all'estero. Quest'esperienza durò circa cinque anni e si rivelò estremamente fruttuosa per la sua crescita artistica. Dopo brevi soste in Italia - dove visitò diverse città, tra cui Roma, Napoli, Firenze e Venezia, e in Germania - Viktor trascorse la maggior parte del tempo in Francia, paese determinante per la formazione della sua identità architettonica. A Parigi studiò con attenzione le opere della grande scuola francese di architettura: ammirò soprattutto l'audacia e la varietà stilistica; queste peculiarità lo incentivarono a proseguire le proprie ricerche anche nelle principali città del centro e del sud della Francia, approfondendo sul campo le diverse tradizioni architettoniche locali. Hartmann mostrò uno spirito curioso e instancabile: visitò cantieri, ferrovie e siti archeologici, mosso dalla convinzione che un architetto dovesse conoscere ogni aspetto tecnico e stilistico del proprio mestiere. A Périgueux, colpito dai resti di un anfiteatro romano, iniziò a documentare sistematicamente i monumenti che incontrava, ricorrendo anche alla fotografia, allora considerata insolita per un architetto. Criticato da alcuni intellettuali per l'uso di questo nuovo mezzo ritenuto poco "artistico", Hartmann ne prese le difese ritenendolo uno strumento moderno ed efficace per lo studio e la conservazione dei modelli architettonici.¹⁴⁸

Durante il viaggio raccolse un vasto archivio di disegni e fotografie, una vera testimonianza della sua mente innovatrice e del suo desiderio di unire arte e progresso tecnico.¹⁴⁹ Viktor, dunque, propose all'Accademia di utilizzare i suoi schizzi e fotografie dell'anfiteatro romano e del Tempio di Venere, visitati a Périgueux, come esercizio pratico per gli allievi, sotto la sua guida, ma la richiesta

¹⁴⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 193-195.

¹⁴⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 195-196.

¹⁴⁹ Cfr. *Ibidem*.

fu respinta.¹⁵⁰ A quel punto rifiutò di realizzare personalmente le copie definitive del progetto, poiché avrebbe richiesto almeno un anno di lavoro che riteneva uno spreco di tempo. Questa decisione fu una chiara presa di posizione, la quale andò in contrasto con le consuetudini accademiche causandogli, in seguito, la mancata assegnazione del titolo di accademico, ma non compromise la continua evoluzione del suo talento.¹⁵¹

In vista dell'Esposizione universale di Parigi del 1867, Hartmann suggerì che i borsisti di architettura fossero coinvolti nell'allestimento della sezione russa e chiese, quindi, di poterne curare personalmente l'organizzazione: anche questa proposta fu respinta, con la motivazione che vi erano già architetti competenti incaricati del lavoro. Secondo Stasov, si trattò di un'occasione perduta: con Hartmann, la sezione russa sarebbe probabilmente risultata più originale e innovativa. Questo rifiuto colpì profondamente Viktor, il quale accettò con amarezza l'incarico di allestire una sezione inglese propostogli, invece, da architetti francesi che avevano riconosciuto il suo talento e il suo gusto artistico.¹⁵²

Dopo il suo rientro a Pietroburgo nell'autunno del 1868, Hartmann venne rapidamente coinvolto nell'allestimento dell'Esposizione Manifatturiera panrusa del 1870. Inizialmente invitato solo come disegnatore, finì presto per apportare alla mostra una forte impronta personale: grazie alla sua creatività e originalità, trasformò l'esposizione in un evento artistico di grande rilievo, ben diverso da ciò che sarebbe stato senza il suo intervento. Nonostante ciò, Hartmann fu oggetto di attacchi da parte della stampa, la quale cercò di attribuire il merito dell'esposizione ad altri architetti o disegnatori. Tali accuse erano infondate, poiché i suoi disegni dimostravano chiaramente la sua paternità, in particolare in merito alle soluzioni architettoniche adottate. Chi aveva beneficiato del suo talento non esitò a relegarlo al ruolo di semplice esecutore: gli furono affidati i compiti più difficili e creativi, come la produzione di centinaia di disegni, senza riconoscimenti adeguati e con compensi minimi. Il pubblico, russo e straniero, attribuì ingenuamente ai funzionari il successo dell'esposizione, ignorando il ruolo decisivo di Hartmann.¹⁵³

La mostra del 1870 si impose, infatti, come una delle più belle e originali mai realizzate in Russia, caratterizzata da un forte spirito nazionale, da soluzioni architettoniche innovative e da una ricca ornamentazione popolare russa, in evidente contrasto con le precedenti esposizioni, giudicate monotone, disordinate e prive di fantasia. Anche la successiva Esposizione di Mosca del 1872 portò la sua firma, in particolare il padiglione militare, arricchito da motivi russi ed elementi architettonici di grande eleganza. Hartmann propose perfino un progetto visionario per il Museo militare, immaginandolo in ferro e vetro e trasformabile in un mercato cittadino; l'idea venne inizialmente derisa e poi tardivamente rivalutata, ma ormai impossibile da realizzare. Il museo fu, infine, costruito in legno, pur mantenendo un fascino notevole. Viktor Hartmann elaborò nel 1872

¹⁵⁰ Cfr. *Ivi*, p. 204.

¹⁵¹ Cfr. *Ivi*, p. 197.

¹⁵² Cfr. *Ibidem*.

¹⁵³ Cfr. *Ivi*, pp. 198-199.

un progetto per un “Teatro del popolo” a Mosca, concepito come edificio innovativo, smontabile e trasportabile, pensato per offrire comfort e accessibilità alle classi popolari; il progetto ottenne persino il riconoscimento della giuria viennese, che gli conferì la “Medaglia degli Artisti”. Durante la realizzazione, il teatro subì pesanti modifiche da parte dei funzionari: aggiunte inutili, elementi estetici incoerenti con il progetto generale e interferenze che snaturarono completamente l’opera originale. Hartmann assistette così ad una violazione della propria creazione, vittima della burocrazia e del disprezzo per l’autonomia artistica, problema molto diffuso in Russia in quel periodo.¹⁵⁴

Nonostante le delusioni, Viktor continuò a lavorare con entusiasmo. Non riuscì a far realizzare la splendida facciata progettata per un edificio destinato alle letture popolari a San Pietroburgo, ma ebbe maggiore fortuna a Mosca, dove i fratelli Mamontov, che ne apprezzavano profondamente il talento, gli commissionarono vari progetti architettonici. Tra questi, la tipografia Mamontov, realizzata senza interferenze burocratiche, è considerata una delle sue opere più importanti e originali, insieme al progetto mai realizzato della facciata pietroburghese. Negli ultimi mesi della sua vita, Hartmann preparò anche il primo volume dell’opera fotografica “Motivi dell’ornamento russo”, destinata a raccogliere e diffondere esempi significativi della sua architettura più recente. Hartmann possedeva un talento straordinario ma, come osservò lo stesso Stasov, non fu privo di difetti: alcune opere, soprattutto in stile ecclesiastico, non risultarono ben riuscite. È innegabile, in ogni caso, che Viktor possedesse un talento raro, dandone prova in diverse occasioni; egli fu un architetto capace di esprimersi con forza soprattutto nei progetti di grande respiro e di carattere nazional-popolare, ambiti in cui pochi architetti russi potevano eguagliarlo. Hartmann morì prematuramente, consumato da difficoltà, ingiustizie e anni di sventure che gli impedirono di realizzare pienamente il suo potenziale creativo.¹⁵⁵

2.2 Hartmann e Musorgskij tra amicizia, immaginario nazionale e dialogo tra le arti

Tra Viktor Aleksandrovič Hartmann e Modest Petrovič Musorgskij emergono evidenti punti di contatto, accanto anche a molteplici divergenze. Entrambi furono segnati da una vita stroncata prematuramente e da un talento che avrebbe potuto evolversi attraverso nuove forme artistiche negli anni avvenire. Nonostante appartenessero a due dimensioni artistiche differenti – l’architettura per Hartmann e la musica in Musorgskij – essi si configuravano in quello che venne definito il “nuovo stile nazionale”, dal carattere tipicamente russo.¹⁵⁶

L’architetto e il compositore si conobbero nel 1870, e da lì nacque una profonda amicizia.¹⁵⁷ Hartmann, come Musorgskij, infatti, apparteneva alla

¹⁵⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 199-201.

¹⁵⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 202-204.

¹⁵⁶ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 19.

¹⁵⁷ Cfr. *Ibidem*.

generazione russa degli anni Sessanta, quella che cercò di rinnovare l'arte nazionale ispirandosi al folklore, alle tradizioni popolari e alla Russia medievale.¹⁵⁸ Il gruppo di Balakirev incarnava ideologicamente tutte queste peculiarità, ma non tutti i membri si riconoscevano in questi aspetti folkloristici.¹⁵⁹ Modest, infatti, deluso dal *modus operandi* di alcuni suoi colleghi compositori, iniziò ad avvicinarsi sempre più a figure centrali della cultura russa tra cui filosofi, scrittori, poeti e pittori come Gogol', Repin, Antokol'skij, oltre ad architetti quali Gornostayev, Ropet e lo stesso Hartmann, sotto l'instancabile guida di Vladimir Stasov.¹⁶⁰ Musorgskij, infatti, in una lettera a Stasov nel luglio 1872, esprime il suo pensiero e disappunto attraverso la seguente riflessione:

I am not against symphonies, just symphonists, incorrigible conservatives. So don't tell me, dear généralissime, why our musicians talk more about technique than about goals or historical problems.... But one thought still distresses me: Why do the 'Ivans' [Statues of Ivan V and Ivan III on horseback] of Antokolsky live? Why do Repin's 'Boatmen' [i. e. the famous Barge-Haulers painting] live? ...

Why do the degenerate boy in Perov's 'Birdcatcher' and the first couple in his 'The Hunters' and also ... 'The Village Religious Procession' live? And they live in a way that makes you feel, once you are acquainted with them, that 'you are exactly the one I wanted to see'. Why is it that everything that has been done in the most recent music, despite its excellent qualities, does not live in this way?¹⁶¹

Pur dialogando tra loro, le differenti forme artistiche presenti in questo contesto non rispondono a un unico principio estetico: ciò che funziona in letteratura o teatro può risultare inadatto in musica o pittura. Il nazionalismo russo produsse risultati eccellenti nella letteratura e nelle forme musicali legate al testo, mentre fu meno efficace nella musica strumentale e nelle arti figurative. In architettura, ad esempio, campo principale di Hartmann, il movimento si tradusse soprattutto in un gusto decorativo ricco e fantasioso, spesso poco pratico.¹⁶²

Al posto degli elementi classici si preferivano motivi popolari: intagli, colori vivaci, figure simboliche. Il lavoro di Hartmann si concentrò così su strutture decorative e temporanee, come padiglioni o monumenti. Pur ottenendo qualche riconoscimento, Hartmann fu sostenuto con convinzione quasi solo da Stasov, che tendeva a esaltare il valore innovativo delle sue idee più di quanto i risultati reali giustificassero. Nonostante i limiti, le proposte di Hartmann erano comunque originali e, in un'epoca dominata dall'imitazione, apparivano allora più audaci di quanto possano sembrare oggi.¹⁶³

All'interno della stessa corrente, in ambito musicale, il realismo e nazionalismo di Musorgskij si trovavano agli antipodi rispetto alla poetica artistica di Hartmann: i brani spogli da qualsiasi ornamento superfluo, tipico

¹⁵⁸ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, in "The Musical Quarterly", Vol. 25, no. 3, Oxford University Press, luglio 1939, p. 269, URL: <https://www.jstor.org/stable/738744?seq=1> [consultato il giorno 14 novembre 2025].

¹⁵⁹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 13.

¹⁶⁰ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 269.

¹⁶¹ RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 14.

¹⁶² Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 270.

¹⁶³ Cfr. *Ibidem*.

dell'accademismo occidentale, erano in netto contrasto con gli elaborati elementi decorativi e i motivi ornamentali delle architetture. All'interno di questo quadro, più che stabilire un confronto diretto tra Musorgskij e Hartmann - appartenenti a linguaggi artistici differenti - risulta più utile osservare come le loro esperienze si siano incontrate entro un medesimo orizzonte culturale, sostenuto e interpretato da Stasov. Le soluzioni visive di Hartmann, spesso orientate verso un decorativismo di forte impatto e verso strutture anche effimere, non sono infatti direttamente comparabili con la scrittura musicale di Musorgskij; tuttavia, l'amicizia tra i due e la condivisione di un immaginario "nazionale" costituiscono un presupposto essenziale per comprendere la genesi dei *Quadri di un'esposizione*.¹⁶⁴

La mostra postuma dedicata a Hartmann offrì a Musorgskij un repertorio di immagini che agì da stimolo memoriale e creativo, rendendo possibile una trasposizione sonora di soggetti e motivi ricorrenti nel mondo figurativo dell'amico. All'interno di questa dimensione figurativa va ricordato un riferimento particolarmente significativo: il "motivo della gallina". Esso non allude genericamente al mondo contadino, ma rinvia a un preciso immaginario iconografico. Nei *Quadri di un'esposizione*, infatti, compare soprattutto nella capanna "su zampe di gallina" di Baba-Yaga, simbolo di un universo fiabesco, perturbante e legato al folklore russo; lo stesso motivo riemerge poi, in chiave del tutto diversa, nel *Balletto dei pulcini nei loro gusci*, dove l'elemento animale si trasforma in figura giocosa, minuta e caricaturale.¹⁶⁵

Più che un semplice dettaglio ornamentale, si tratta dunque di un nucleo figurativo che, attraverso l'esperienza della mostra e la mediazione culturale stasoviana, si trasforma per Musorgskij in uno stimolo decisivo sia sul piano immaginativo sia su quello compositivo. Esso, infatti, non suggerisce soltanto un soggetto o un riferimento visivo, ma attiva un vero processo di traduzione musicale: da un lato alimenta la fantasia del compositore, evocando scene, figure e atmosfere; dall'altro incide sulla configurazione formale del discorso sonoro, orientandone il ritmo, il gesto, il carattere e la fisionomia espressiva. A colpire davvero Musorgskij e Hartmann, tuttavia, era soprattutto l'originalità dell'invenzione: più della modestia dei materiali o della semplicità dei soggetti contava la capacità di trasfigurarli mediante l'immaginazione. È proprio in questa facoltà inventiva che un'immagine apparentemente marginale, come il motivo della gallina, poteva acquisire una forza figurativa inattesa e diventare il punto di partenza di una rielaborazione poetica e formale.¹⁶⁶

Quando però si parla di "realismo" nell'arte russa del secondo Ottocento, è necessario distinguere orientamenti diversi. Con il termine *Peredvižniki* (in russo, передвижники) - letteralmente "Ambulanti" o "Itineranti" - si indica il gruppo di pittori riuniti nella Società per le esposizioni d'arte itineranti, fondata nel 1870 in opposizione ai vincoli dell'Accademia. Attraverso mostre organizzate in diverse città russe, questi artisti privilegiavano soggetti tratti dalla vita contemporanea,

¹⁶⁴ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 20.

¹⁶⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁶ Cfr. *Ibidem*.

dalla realtà sociale e dal mondo popolare, attribuendo all'immagine anche una funzione di testimonianza e di riflessione sulla società del loro tempo.¹⁶⁷

L'opera di Hartmann, invece, si orienta più spesso a un repertorio fiabesco, storico e decorativo, in cui la "russicità" si costruisce attraverso motivi ornamentali, richiami al folklore e atmosfere legate alla tradizione nazionale. In questo senso, pur partecipando alla ricerca di un linguaggio nazionale e pur esercitando un forte fascino (anche su Musorgskij), Hartmann non è rappresentativo del realismo russo in senso strettamente sociale, ma di un diverso versante dell'estetica nazionale ottocentesca. Nonostante le differenze, Hartmann e Musorgskij furono uniti da un legame profondo: la loro amicizia maturò entro lo stesso orizzonte stasoviano e nella comune attrazione per un repertorio nazionale - folklore, fiaba, cultura materiale - che ciascuno tradusse secondo le possibilità del proprio linguaggio.¹⁶⁸

Il legame artistico tra Musorgskij e Hartmann si vede chiaramente in diverse opere: Modest dedicò il brano *Nell'angolo* (che è il secondo pezzo del ciclo *La stanza dei bambini*) all'architetto. Hartmann non si limitò a ricevere questo omaggio, bensì egli creò anche un vero e proprio allestimento scenico per l'intero ciclo, mettendo in evidenza l'importanza di una recitazione drammatica e teatrale. Stasov, inoltre, confermò l'influenza di Hartmann in merito alla musica di Musorgskij, il quale riprese a lavorare sull'atto polacco del *Boris Godunov* solo grazie alla loro insistenza combinata.¹⁶⁹

Il rapporto artistico tra il compositore di Karevo e l'architetto fu stimolante per entrambi, con un'evidente ed importante stima reciproca. Non si trova solo una connessione tra le due personalità, bensì questa diventa lapalissiana anche per quanto concerne le opere dei due amici: i disegni di Hartmann sembrano chiedere di essere trasformati in musica, mentre le musiche di Musorgskij suggeriscono immagini visive. In entrambi i casi, i singoli lavori, spesso piccoli e frammentari, acquistano pieno valore solo quando sono considerati come un insieme coerente: la dimostrazione più forte di questo dialogo fu la mostra in onore di Hartmann e la suite *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij ispirata alle opere dell'amico Viktor.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁹ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 277.

¹⁷⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 20.

2.3 La morte di Hartmann, la Mostra Commemorativa del 1874 e la composizione dei *Quadri di un'esposizione*

Il 23 luglio 1873, Viktor Hartmann morì improvvisamente a Mosca. Negli ultimi due anni viveva e operava nella città, nella quale svolse un'intensa attività di architetto. In quel periodo, Hartmann curò la progettazione dell'edificio militare per l'Esposizione Politecnica, concepì un Teatro Nazionale pensato per diventare una struttura permanente dopo la fiera, realizzò la tipografia dell'editore Mamontov e disegnò varie dacie (residenze di campagna), inclusa la casa di Mamontov situata a Kirejevo, vicino Mosca. Nel pieno delle sue attività lavorative e della sua evoluzione artistica, all'età di 39 anni Hartmann venne colpito da un attacco cardiaco. La scomparsa prematura e ingiusta di Hartmann fu un vero colpo per Musorgskij.¹⁷¹

Il compositore, inoltre, provò un profondo senso di rimorso per non aver colto tempestivamente gli indizi della malattia fatale che affliggeva l'amico. Modest scrisse numerose lettere, nelle quali espresse il suo dolore per la perdita dell'amico.¹⁷² Una tra queste fu indirizzata alla moglie di Stasov, il 26 luglio 1873, nella quale si racconta attraverso il suo dolore:

Mia cara e diletta signora,

[...] Alla mia cara signora, intanto, ho pensato, riscriverò e la troverò pure in qualche parte d'Europa. E così faccio: questa gioia, tuttavia, si è ancora mutata ed anzi capovolta letteralmente non appena ho saputo che il nostro caro vecchio Gartman è morto a Mosca d'aneurisma. Disgrazia, disgrazia! Quante pene per la nostra arte russa!¹⁷³

Anche per Vladimir Stasov fu una notizia dolorosa: al momento della scomparsa di Hartmann, il critico d'arte si trovava a Vienna, impegnato all'Esposizione Universale, dove il modello del Teatro Nazionale di Mosca – un progetto di Hartmann – aveva appena meritato una medaglia.¹⁷⁴ Vladimir commentò l'infelice notizia attraverso le seguenti parole:

Egregi signori,

ho appena ricevuto la notizia della morte di uno dei nostri artisti più notevoli, Viktor Aleksandrovič Hartmann. All'estero non ricevo giornali russi e quindi, naturalmente, non so che cosa si dica in patria di questa perdita; probabilmente - nulla. [...] Hartmann possedeva una fantasia come non ne ho mai incontrata in alcuno dei nostri architetti, ma questa forza creativa si univa in lui a un sentimento straordinario per la bellezza e la forma. [...] Ho conosciuto molti architetti russi, dotati in misura maggiore o minore, ma in nessuno di loro ho ritrovato la chiarezza di pensiero e lo sguardo rivolto al futuro che si manifestavano in Hartmann - in quest'uomo che creava continuamente cose nuove, e con una padronanza poderosa della forma produceva combinazioni, strutture e ornamenti di una ricchezza che la maggior parte dei suoi contemporanei era del tutto incapace di concepire.¹⁷⁵

¹⁷¹ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., pp. 276-277; RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 15.

¹⁷² Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 277.

¹⁷³ Cfr. Modest Petrovič Musorgskij, *Musica e Verità. Nell'epistolario commentato da Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov*, D'Amico, F., (a cura di), Milano, Il Saggiatore, 1981, p. 258.

¹⁷⁴ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 15.

¹⁷⁵ Vladimir Stasov, basandosi sui disegni e sulle fotografie conservati a Pietroburgo, si stava

In un'altra lettera, indirizzata alla sorella, Stasov espresse profonda ammirazione per l'architetto, affermando che, ai suoi occhi, Hartmann fu l'architetto più talentuoso, il più originale e il più audace tra tutti i suoi colleghi, inclusi i giovani della nuova scuola. Mentre Stasov era assente, Musorgskij scrisse un necrologio pubblicato sul giornale *Sankt Peterburgskie vedomosti*, n. 203, nel quale il compositore non fece un'elegia esagerata dell'amico: condivideva l'opinione di Stasov, riconoscendo in Hartmann un artista pregevole, sebbene non un genio, nonostante avesse usato quel termine in una precedente autobiografia.¹⁷⁶

Nel suo scritto, Musorgskij sottolineava in particolare la profonda "russicità" e la sensibilità sociale dell'amico, citando come unico esempio concreto l'opera di costruzione di un teatro. Per onorare l'artista scomparso, Stasov e il Conte Pavel Suzor, che era il presidente della Società degli Architetti, decisero di organizzare una mostra commemorativa per raccogliere quante più opere possibile.¹⁷⁷

L'esposizione fu inaugurata a San Pietroburgo nella seconda settimana di febbraio del 1874 e offrì una vasta e variegata panoramica del lavoro di Hartmann. I visitatori poterono ammirare progetti architettonici di diversi tipi, come quelli civili, industriali, militari e residenziali, insieme a disegni di oggetti d'arte applicata, gioielli e decorazioni ornamentali.¹⁷⁸

preparando a offrire ai lettori dei "Notiziari di San Pietroburgo" una panoramica delle diverse architetture di Hartmann, come esposte all'Esposizione Universale di Vienna. Egli aveva inoltre in programma, una volta rientrato a Pietroburgo, di chiedere alla Società degli Architetti il permesso di presentare durante una delle successive riunioni una relazione approfondita sulla vita, l'opera e l'importanza di Viktor Hartmann per la nuova arte russa. Cfr. FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann...*, cit., pp. 184-187.

¹⁷⁶ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 15.

¹⁷⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁷⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 15-16.

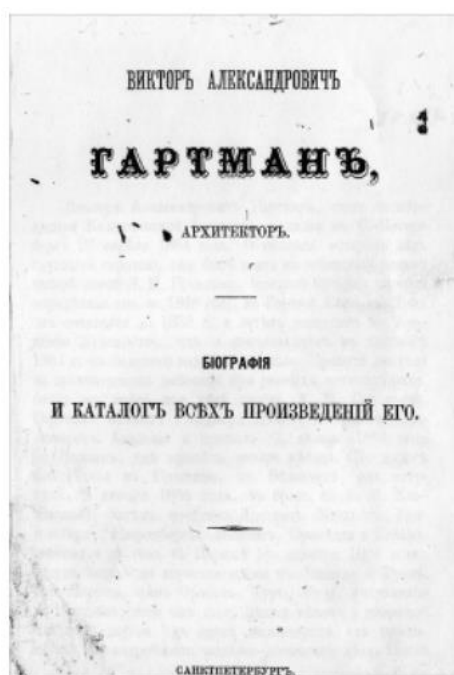


Figura 1. Frontespizio del catalogo dell'Esposizione Gartman (San Pietroburgo, 1874). Mosca, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka (Biblioteca Nazionale Russa).¹⁷⁹

Vladimir Stasov il 12 marzo 1874 pubblicò la descrizione della mostra Hartmann nel *Sankt-peterburgskie vedemosti*. Inaugurata alla fine del carnevale, l'Esposizione Hartmann rimase aperta al pubblico per oltre un mese.¹⁸⁰

Durante tale periodo, l'allestimento fu progressivamente integrato con nuove opere, ritenute essenziali per una piena comprensione del profilo artistico di Hartmann: l'esposizione raggiunse, così, la sua configurazione definitiva solo dopo circa un mese dall'inaugurazione. La Società degli Architetti di Pietroburgo fu la prima a concepire la raccolta dell'intera produzione di un artista russo di tale talento: fino ad allora, infatti, in Russia le mostre dedicate all'architettura erano rare, e ancor più insolite risultavano le retrospettive concentrate su un singolo autore. Seppure fosse necessario acquistare un biglietto d'ingresso, la mostra di Hartmann attrasse moltissimi visitatori. Le cronache sottolineano l'interesse dei visitatori, attratti dalla possibilità di vedere riuniti molti lavori dell'architetto fino a quel momento poco noti, apprezzandone l'originalità e l'accuratezza. Anche negli ambienti artistici, la figura di Hartmann, fino ad allora relativamente marginale, fu oggetto di una rivalutazione: alla stima per le opere esposte si accompagnò un sincero rammarico per la scomparsa percepita come una perdita significativa per la vita culturale del tempo. Questa mostra rivelò molteplici aspetti dell'artista, distinguendosi nettamente dalle collezioni di disegni tecnici, spesso aride e noiose, che solitamente componevano le sezioni dedicate

¹⁷⁹ RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgskij's Pictures Reconsidered*, in "Music in Art", Vol. 39, No. 1-2, 2014, p. 225.

¹⁸⁰ Cfr. FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, cit., pp. 205-206.

all'architettura. Gli organizzatori dell'esposizione, sinceri ammiratori dell'artista scomparso, si prodigarono senza risparmiare né sforzi, né ricerche, né lunghe trattative. Riuscirono a rintracciare, tra Pietroburgo e Mosca, quasi tutta la produzione di Hartmann relativa agli ultimi quindici anni della sua attività: enti pubblici, istituzioni e privati cittadini che detenevano disegni, schizzi, progetti o acquerelli dell'artista cedettero i materiali con sorprendente disponibilità.¹⁸¹

Una metà consiste in lavori dell'architetto, l'altra in eleganti schizzi di un pittore di genere. La maggior parte rappresenta scene, personaggi e figure della vita quotidiana, colti nel pieno dell'azione: per le strade e nelle chiese, nelle catacombe parigine e nei monasteri polacchi, nei vicoli di Roma e nei villaggi intorno a Limoges. Vi sono personaggi di carnevale alla Gavarni, operai in camicia, preti con l'ombrello sotto il braccio a cavallo di muli, anziane donne francesi in preghiera, ebrei che sorridono sotto la kippah, straccivendoli parigini... e paesaggi con rovine pittoresche, magnificamente realizzati con vedute panoramiche della città. L'architettura occupa l'altra metà dei disegni.¹⁸²

Nella sua analisi, Stasov commentò il progetto de *La grande porta di Kiev* e la varietà di personaggi e nazionalità presenti nelle opere di Hartmann, prestando molta attenzione alle scene di vita quotidiana. Mentre descriveva i bozzetti come "animati ed eleganti", solo il progetto della "Grande Porta", considerato genuinamente "nazionale" e "russo", meritava la sua continua attenzione critica. Riguardo alla conservazione dei lavori di Hartmann, è noto che su circa quattrocento opere esposte, meno di un centinaio di esse sono identificate fino ad oggi. La documentazione è resa più difficile a causa dell'aggiunta successiva, postuma all'inaugurazione, di alcune opere che non sono state registrate nel catalogo originale. Tuttavia, solo sei disegni e alcune illustrazioni possono essere identificati con certezza come l'ispirazione diretta per le immagini della suite *musorgskijana*. Modest, profondamente ammiratore di Hartmann e turbato dalla sua morte prematura, concepì l'idea di "dipingere in musica" le opere più significative dell'amico scomparso, raffigurando sé stesso nell'atto di percorrere la mostra, alternando gioia e malinconia, in un affettuoso tributo al talento defunto. Non è noto con precisione quando il compositore visitò l'esposizione né quando esattamente maturò l'idea del suo omaggio musicale.¹⁸³ Stasov, nella lettera ad Arkadij Kerzin, parlando di Musorgskij, dichiarò di avergli proposto, anche se in modo molto vago, alcune indicazioni per il contenuto dell'opera:

Ma se qualcuno di voi avesse l'idea di preparare, in occasione del concerto, un articolo introduttivo per il pubblico, potrei, se lo desiderate, fornire ulteriori informazioni: poiché l'intera mostra postuma di Hartmann fu ideata e allestita da me, e quando vidi l'entusiasmo di Mussorgsky per le opere del nostro indimenticabile amico comune, gli consigliai io stesso di tradurre le sue impressioni in musica, in una "suite", come effettivamente fece¹⁸⁴

¹⁸¹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸² Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 16.

¹⁸³ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸⁴ Cfr. FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, cit., p. 226.

La testimonianza di Stasov chiarisce bene il suo ruolo di mediatore culturale: fu lui a organizzare la mostra e a incoraggiare Musorgskij a trasformare quell'esperienza visiva in un progetto musicale unitario. Questo impulso, tuttavia, non va confuso con un contributo diretto alla composizione: l'elaborazione dei singoli brani, la loro forma e il loro linguaggio restano attribuibili alla progettualità autonoma di Musorgskij. In altri termini, Stasov orienta e stimola, ma non "scrive" al posto del compositore - una dinamica che si ritrova anche nel suo rapporto con Musorgskij in altre sue composizioni, come il *Lamento* e le *Danze della morte*, dove la sua influenza è soprattutto di contesto e indirizzo, non di natura autoriale.¹⁸⁵

2.4 Quadri di un'esposizione

2.4.1 La genesi della Suite

Grazie alla meticolosa cronologia autografa del compositore, è tuttavia noto che la suite pianistica *Quadri di un'esposizione* fu concepita e ultimata nel ristretto arco di venti giorni, tra il 2 e il 22 giugno 1874.¹⁸⁶ Un prezioso documento di questo periodo è rappresentato da una breve comunicazione inviata a Stasov a metà giugno, in cui Musorgskij riferisce con fervore l'andamento della composizione:

La suite per Hartmann sta bollendo come bolliva Boris. I suoni e l'idea sono sospesi nell'aria, e io ora sto ingoiando e mangiando troppo. A stento riesco a scarabocchiare su un pezzo di carta. Sto scrivendo quattro pezzi, con buone transizioni (su "promenade"). Voglio farlo nel modo più celere e attendibile possibile. Negli intermezzi si può vedere la mia stessa fisionomia. Fino ad ora lo considero ben riuscito. Vi abbraccio e do per scontato che voi mi stiate beneducendo: dunque, datemi la vostra benedizione!¹⁸⁷

Musorgskij scelse di "illustrare" musicalmente dieci soggetti in memoria dell'amico, dedicando l'intera opera a Stasov. Quest'ultimo accolse il lavoro con tale entusiasmo da rivendicare, in anni successivi, una partecipazione attiva nella selezione dei temi. Sulla busta della missiva ricevuta a giugno, Vladimir annotò con affetto il termine *Gartmanovščina* ("Hartmanniana"). Delle dieci opere di Hartmann celebrate nella suite, quattro risultano oggi perdute: la loro memoria sopravvive esclusivamente attraverso le cronache dell'epoca e la trasposizione sonora di Musorgskij.¹⁸⁸ Nonostante Modest, consapevole del valore della propria opera, avesse apposto la dicitura «Per la stampa. Musorgskij, 26 luglio 1874»¹⁸⁹ sul manoscritto autografo, il mercato editoriale si dimostrò inizialmente

¹⁸⁵ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 16.

¹⁸⁶ Cfr. EMERSON CARYL, *THE LIFE OF MUSORGSKY*, cit., p. 106.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸⁹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 17.

indifferente.¹⁹⁰

Come evidenziato dalla storiografia recente, non vi sono prove di un interesse concreto da parte degli editori dell'epoca; sembra piuttosto che il compositore avesse sovrastimato l'immediata appetibilità del manoscritto. Soltanto dopo la scomparsa di Musorgskij, quando la casa editrice Bessel & Co. ottenne i diritti sulle sue opere inedite, Rimskij-Korsakov si occupò della revisione della suite. L'edizione, curata con un approccio sobrio e contenuto, vide la luce nel 1886. Ciononostante, i *Quadri* rimasero confinati al rango di curiosità per pianoforte fino al 1922, anno in cui la celebre orchestrazione di Maurice Ravel ne decretò il successo internazionale, restituendo a ogni versione del brano una rinnovata e vibrante vitalità.¹⁹¹ L'assenza di abbozzi preparatori e di documentazione sulla genesi dell'opera rende il processo creativo dei *Quadri* particolarmente peculiare.¹⁹² Era consuetudine di Musorgskij, infatti, elaborare le proprie idee direttamente al pianoforte, giungendo alla stesura della versione definitiva della partitura senza fasi intermedie documentate. Secondo l'ipotesi avanzata da Aleksandra Orlova, la genesi dei *Quadri* sarebbe riconducibile a una serie di improvvisazioni o abbozzi risalenti alla primavera del 1874. Tale tesi trova riscontro nella corrispondenza tra Rimskij-Korsakov e Stasov: da queste lettere si evince che proprio in quel periodo Musorgskij aveva già eseguito in privato la prima metà della suite, precedendo dunque la stesura formale del manoscritto. Ciononostante, appare poco verosimile che Rimskij-Korsakov abbia avuto modo di ascoltare i *Quadri* prima dell'estate del 1874, data la sua assenza da San Pietroburgo per l'incarico di direzione di una banda militare. È pertanto più plausibile ipotizzare che la sua conoscenza della suite derivasse per via indiretta dalle testimonianze e dai resoconti forniti da Stasov.¹⁹³ Musorgskij scrisse una lettera a Vladimir nel giugno del 1874 elencando alcuni dei brani composti:

Il mio profilo si intravede negli intermezzi. Finora lo considero riuscito... I titoli sono curiosi: *Promenade (in modo russo)*;

n. 1 *Gnomus* – intermezzo (senza titolo);

n. 2 *Il vecchio castello* – intermezzo (senza titolo);

n. 3 *Tuileries (dispute d'enfants après jeux)* – proprio tra gli occhi;

n. 4 *Il Bydlo di Sandomir (le télègue)* – (il *télègue*, naturalmente, è senza titolo, fra noi).

Tutto procede bene... Voglio aggiungere gli ebrei di Vityushka [cioè Viktor Hartmann].¹⁹⁴

Rimane incerta la durata della fase di elaborazione dell'opera, poiché il passo citato costituisce l'unica citazione dei *Quadri* all'interno del vasto epistolario di Musorgskij. Risulta altrettanto complesso determinare se il compositore avesse delineato fin dal principio l'intera architettura ciclica della suite; il tenore della lettera, però, sembrerebbe indicare un metodo di lavoro sequenziale, in cui il compositore è impegnato nella stesura dei primi cinque brani e in procinto di affrontare il sesto, probabilmente seguendo un piano organico già parzialmente

¹⁹⁰ Cfr. EMERSON CARYL, *THE LIFE OF MUSORGSKY*... cit., pp. 106-107.

¹⁹¹ Cfr. *Ivi*, p. 107.

¹⁹² Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 17.

¹⁹³ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 17.

¹⁹⁴ Cfr. *Ibidem*.

definito.¹⁹⁵ Per quanto concerne il processo di elaborazione della seconda parte della suite, la fonte principale è costituita da una lettera inviata da Stasov a Rimskij-Korsakov:

Musorianin ha completato e messo l'ultimo tocco al suo pezzo su Hartmann.

La seconda parte tu non la conosci affatto, e lì, credo, ci sono i brani migliori: *Le chiacchiere al mercato di Limoges* - un delizioso scherzino, molto pianistico.

Poi viene *Baba-Yaga*, eccellente e potente, e infine *La porta dei Bogatyr di Kiev*, nello stile di un inno o di un finale à la *Slav'sya*: naturalmente mille volte inferiore, ma pur sempre un pezzo meraviglioso, vigoroso e originale. Vi è un motivo ecclesiastico molto bello: "*Voi che in Cristo siete battezzati*", e le campane risuonano in uno stile del tutto nuovo. In questa seconda parte si trovano anche passaggi di poesia straordinaria. Questo [segue una citazione musicale] è per il quadro di Hartmann *Le catacombe di Parigi*, tutte fatte di teschi. Musorianin comincia con una rappresentazione di una cripta cupa (accordi lunghi, distesi, di tipo orchestrale, con grandi pause); poi, in tonalità minore, entra tremolando il tema della prima *Promenade*: sono le luci tremolanti che brillano nei teschi - e all'improvviso risuona l'appello magico e poetico di Hartmann a Musorgskij¹⁹⁶

L'atteggiamento di Stasov appare caratterizzato da una sottile ambivalenza: in privato egli mostrava un tono quasi sprezzante, giungendo a considerare il brano su Kiev qualitativamente inferiore alla «sacra *Slav'sya*» di Glinka; al contrario, in contesti pubblici o formali, egli ne promuoveva il valore con enfasi ben maggiore. Significativa, a tal proposito, è la missiva indirizzata a Čajkovskij nel settembre del 1874, in cui Stasov annunciava che Musorgskij aveva ultimato «sei nuove romanze - di cui due d'eccellenza - e un'ampia composizione pianistica [...] di straordinaria originalità, vigore e raffinatezza».¹⁹⁷ Diversamente dalle fatiche operistiche, che spesso richiedevano anni di gestazione, l'aver completato i *Quadri di un'esposizione* in poche settimane di fervida attività testimonia come la dimensione dell'opera fosse perfettamente confacente alle capacità di concentrazione del compositore. Le opere che ispirarono la celebre suite di Musorgskij comprendono sei schizzi di viaggio, due manufatti di arte applicata e un bozzetto scenico. Sorprende la presenza di un unico progetto architettonico, dato che l'autore si era dedicato prevalentemente all'architettura. Il catalogo ufficiale registra con precisione quattrocento lavori di Hartmann, oltre a quindici pezzi non inclusi nel percorso espositivo. Si riscontra, tuttavia, un'incongruenza riguardo a tre dei soggetti trasposti in musica da Modest, nello specifico *Il vecchio castello*, *Il mercato di Limoges* e *Bydło*, i quali risultano assenti dall'elenco, al pari di altre opere oggi note. Una possibile chiave di lettura per tali discrepanze risiede nelle cronache di Stasov, il quale segnalò come numerosi contributi vennero integrati nell'esposizione a rassegna già avviata. Furono gli schizzi di viaggio i principali attivatori dell'ispirazione musorgskijana e preso dall'impeto del genio, i *Quadri* vennero, dunque, composti in una ventina di giorni.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 17-18.

¹⁹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 18.

¹⁹⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁹⁸ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 280.

2.4.2 L'opera nel tempo: il manoscritto e le sue fortune editoriali

L'opera fu stampata solo nel 1886, a un lustro dalla scomparsa dell'autore. Tale edizione inaugurale era corredata dagli apparati descrittivi redatti da Stasov, i quali divennero una presenza costante nelle ristampe successive, sebbene la paternità di tali testi sia stata spesso taciuta.¹⁹⁹ È importante sottolineare che nel panorama musicale contemporaneo, l'aderenza filologica e il recupero delle prassi esecutive originali sono diventati criteri di valutazione imprescindibili.²⁰⁰ Si è ormai superata la presunzione di poter "perfezionare" le opere del passato come si può intuire dalle poche frasi risalenti alla lettera del 31 gennaio 1903 scritta da Stasov per Arkadij Kersin:²⁰¹

Carissimo Arkadij Michajlovič,
eseguo con grande piacere il suo desiderio. Mi sono incontrato appositamente con Rimskij-Korsakov (durante una cena in onore del nostro ospite da Amburgo, il direttore Fiedler, a casa di Glazunov). Ci siamo seduti al pianoforte: Rimskij-Korsakov ha suonato più volte ciascun numero dei Quadri, e poi ci siamo ricordati come Mussorgsky stesso era solito eseguirli; abbiamo riflettuto, provato, e infine fissato con il metronomo i tempi più corretti.²⁰²

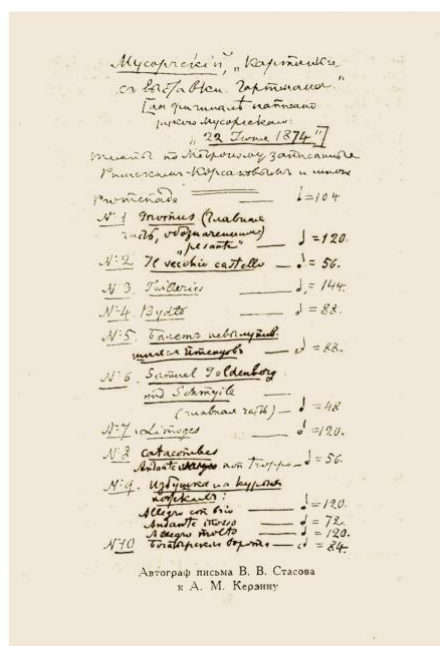


Figura 2. Le indicazioni metronomiche di Stasov, allegato alla sua lettera ad Arkadij Kerzin del 31 gennaio 1903 (da: Ljudmila Poljakova, »Kartinki s vystavki« M. P. Musorgskogo, Mosca 1960, p. 25).²⁰³

¹⁹⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁰⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 21.

²⁰¹ Arkadij Michajlovič Kersin fu un avvocato e amante della musica, fondatore dei "Circoli degli amanti della musica russa" a Mosca. Cfr. FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, cit., p. 227.

²⁰² Cfr. *Ibidem*.

²⁰³ Cfr. *Ivi*, p. 230.

La traduzione italiana delle indicazioni metronomiche di Stasov, riportate nella lettera a Kerzin attraverso la mediazione della traduzione tedesca pubblicata da Flamm, può essere resa nel modo seguente:

- Promenade ♩ = 104
Nr.1 Gnomus, parte principale, indicata «Pesante» ♩ = 120
N. 2. Il vecchio castello ♩ [corretto: ♩.] = 56
N. 3. Tuileries ♩ = 144
N. 4. Bydło ♩ = 88
N. 5. Balletto dei pulcini nei loro gusci ♩ [corretto: d] = 88
N. 6. Samuel Goldenberg e Schmuyle, parte principale ♩ = 48
N. 7. Limoges ♩ = 120
N. 8. Catacombe. *Andante non troppo* ♩ = 57 [corretto: 56]
N. 9. La capanna sulle zampe di gallina:
Allegro con brio ♩ = 120
Andante mosso ♩ = 72
Allegro molto ♩ = 120
N. 10. La porta degli eroi [*La grande porta di Kiev*] ♩ [corretto: d] = 84²⁰⁴

Al contrario, la critica odierna riconosce l'autentica cifra stilistica di un autore proprio in quegli elementi scabri che un tempo venivano liquidati come imperfezioni tecniche.²⁰⁵

In questo contesto, la produzione di Musorgskij rappresenta un caso emblematico: dopo decenni di revisioni e "rifiniture" volte a normalizzarne l'estetica secondo i canoni accademici, la musicologia moderna sta operando una decisa inversione di tendenza per restituire l'integrità testuale a capolavori come *Boris Godunov* e *Quadri di un'esposizione*. Il musicologo Michael Russ analizzò la vicenda editoriale e la trasmissione della composizione dei *Quadri*, affermando che questo processo di ripristino dell'intento originario è stato tuttavia rallentato dalla diffusione, nella prima metà del Novecento, dell'edizione curata da Paul Lamm: nonostante il suo approccio monumentale, tale revisione è oggi considerata insufficiente a riflettere con esattezza la reale volontà del compositore, avendo finito per diffondere ossessivamente versioni non del tutto fedeli. L'unico testimone manoscritto dei *Quadri di un'esposizione*, redatto interamente di pugno da Musorgskij, è oggi custodito presso il Dipartimento dei Manoscritti della Biblioteca Pubblica Saltykov-Ščedrin di San Pietroburgo. Il documento si presenta come un piccolo quaderno composto da otto bifogli di carta da musica cuciti tra loro, comprendente un frontespizio e venticinque pagine di partitura. La grafia a inchiostro appare nitida e regolare, mettendo alla luce un processo di stesura ordinato e una scrittura quasi priva di errori o sviste notazionali. Le varianti e le correzioni furono apportate dall'autore sia a matita, sia tramite abrasione del supporto cartaceo per consentire la sovrascrittura a inchiostro delle nuove unità testuali. Per quanto riguarda i tagli o le revisioni

²⁰⁴ Cfr. FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, cit., p. 229; traduzione italiana dell'autrice dalla traduzione tedesca ivi riportata.

²⁰⁵ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 21.

strutturali più consistenti, Musorgskij procedette tramite fitte cancellature o applicando collages di nuovi frammenti di pentagramma sui margini, al fine di nascondere le porzioni scartate. Tale stratigrafia del manoscritto, di cui è stata pubblicata un'edizione in facsimile nel 1975, è di estremo interesse per lo studioso, poiché permette di ricostruire e confrontare lo stadio genetico dell'opera con la sua redazione definitiva. Analizzando l'insieme delle caratteristiche e delle problematiche relative alla trasmissione e all'edizione critica, il manoscritto necessita di interventi editoriali marginali. Sebbene si riscontrino alcune ambiguità nella parte di scrittura musicale, il contesto armonico consente quasi sempre una versione univoca. Le criticità ritmiche più rilevanti si concentrano in brani come *Tuileries* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, passaggi che hanno storicamente sollecitato il dibattito interpretativo dei revisori.²⁰⁶

Come già detto in precedenza, nonostante la dicitura autografa «Per la stampa» apposta sul frontespizio il 26 luglio 1874, non vi sono evidenze documentarie di un interesse immediato da parte dell'editoria musicale coeva; è verosimile che il compositore nutrisse un'aspettativa di successo superiore alle reali risposte del mercato. La sorte editoriale della suite mutò solo in prossimità della morte dell'autore: su suggerimento di Stasov, Musorgskij designò T. I. Filippov quale esecutore testamentario. Fu proprio Filippov a cedere a titolo gratuito alla casa editrice 'Bessel' i diritti di tutte le composizioni inedite, inclusi i *Quadri*. L'editore, che già in precedenza aveva dimostrato audacia pubblicando la versione vocale del *Boris Godunov*, affidò a Rimskij-Korsakov l'incarico di curare la prima edizione a stampa dell'opera.²⁰⁷ In merito alla revisione e alle modifiche compositive, l'amico e compositore di Musorgskij scrisse:

I undertook to set in order and complete all of Musorgsky's works and turn over gratis to the Bessel firm those that I should find suitable for the purpose. For the next year and a half or two years my work on my dead friend's compositions went on. [Musorgsky's manuscripts] were in exceedingly imperfect order; there occurred absurd, incoherent harmonies, ugly part-writing, ... illogical modulation, ... ill-chosen instrumentation ... in general; a certain audacious self-conceited dilettantism, at times moments of technical dexterity and skill but more often of utter technical impotence ... publication without a skilful hand to put them in order would have had no sense save a biographical-historical one. If Musorgsky's compositions are destined to live unfaded for fifty years after their author's death (when all his works will become the property of any and every publisher), such an archeologically accurate edition will always be possible, as the manuscripts went to the Public Library on leaving me²⁰⁸

Questo evento segnò l'inizio di una delle più accese e durature controversie critiche e filologiche nella storia della musica russa. Rimskij-Korsakov fu uno dei primi compositori a mettere mano alla suite creando una revisione divenuta molto celebre. Le scelte operate, sebbene riferite *in primis* al catalogo operistico di Musorgskij, riflettono una scelta intellettuale nei confronti dell'autenticità testuale diametralmente opposta alla moderna sensibilità filologica.²⁰⁹

²⁰⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 21-22.

²⁰⁷ Cfr. *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Cfr. *Ibidem*.

Influenzato da un rigoroso studio dell'armonia e del contrappunto, Rimskij-Korsakov subordinava l'estro creativo alla correttezza formale, un valore che Musorgskij tendeva invece a trascurare. Tuttavia, la natura dei suoi interventi sui *Quadri* fu meno invasiva rispetto ad altri lavori e suggerisce che egli considerasse la partitura meno problematica sul piano tecnico. Non vi erano note esplicative a corredo della sua edizione pubblicata da Bessel nel 1886 con la prefazione di Stasov, dunque, come sostiene il musicologo Michael Russ, questa assenza è indicativa del fatto che Rimskij-Korsakov probabilmente declassasse la suite a opera minore.²¹⁰

Nonostante questo, Rimskij contribuì a consolidare l'idea di un Musorgskij geniale ma "incolto", con scarse conoscenze musicali, la cui produzione necessitava di un costante risanamento da ingenuità e asprezze. Tale pregiudizio, unito all'impossibilità per gli studiosi di consultare l'autografo per diversi decenni, portò a sopravvalutare l'entità delle sue alterazioni.²¹¹

In realtà, l'analisi filologica moderna ha ridimensionato la portata dei suoi interventi, definendoli per lo più circoscritti, sebbene non privi di conseguenze storiche: venne alterata la dinamica in *Bydlo*, in cui l'intervento più radicale fu la sostituzione del *fortissimo* iniziale con un *pianissimo*, introducendo un crescendo di 37 battute, elemento non indifferente che avrebbe poi influenzato la celebre orchestrazione di Maurice Ravel. Vennero "sistemati" quelli che Rimskij-Korsakov definiva errori di raccordo e notazione e, inoltre, apportò modifiche armoniche e ritmiche in *Limoges* e in *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, nel quale una cattiva lettura del ritmo nella prima battuta trasformò le semicrome originali in una terzina, compromettendo la simmetria interna del brano, un errore che si è poi propagato nelle edizioni successive e nella versione orchestrale di Ravel.²¹²

Nonostante ciò, egli scelse di preservare le audaci dissonanze di *Catacombae*, mantenendo un approccio complessivamente sobrio al fraseggio e all'articolazione. Tali imprecisioni testuali vennero reiterate in modo sistematico anche nelle successive produzioni editoriali: la pubblicazione curata da Rimskij-Korsakov, inoltre, risultava inficiata da numerose corrotture tipografiche, riscontrabili nell'omissione di indicazioni dinamiche e di accidenti, nonché nella presenza di diverse note errate. Sotto il profilo onomastico, si assistette a una parziale alterazione dei titoli: mentre le denominazioni multilingue originali furono complessivamente mantenute, il titolo russo e quelli delle due sezioni conclusive vennero trasposti in francese.²¹³

Significativo è il caso di *La grande porte de Kiev*, dicitura che sostituì l'originale ed evocativo *La grande porta di Kiev*, semplificandone il riferimento storico e culturale. Fino al 1939, l'edizione Bessel rimase l'unico punto di riferimento, venendo, così, assorbita nell'"Edizione Completa" delle opere pianistiche. Sebbene quest'ultima avesse emendato alcune sviste, come, ad

²¹⁰ Cfr. *Ibidem*.

²¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 22-23.

²¹² Cfr. *Ibidem*.

²¹³ Cfr. *Ivi*, pp. 23-24.

esempio, la dinamica di *Bydlo*, essa non riuscì a risolvere le criticità ritmiche di *Goldenberg* né a correggere l'imprecisione dei titoli.²¹⁴

Di conseguenza, le successive edizioni "Urtext" di Alfred Kreuz del 1954 e Alexander Borovsky del 1957 risultano oggi scientificamente superate. La svolta metodologica avvenne nel 1975 con la pubblicazione del facsimile dell'autografo. Tra le edizioni critiche moderne spicca per rigore quella di Manfred Schandert, mentre quella di Christoph Hellmundt rimane parzialmente inficiata da una risoluzione errata dei problemi ritmici sopra citati. Merita una menzione particolare l'edizione curata da Otto Thümer (Londra, 1914): pur risentendo dell'influenza di Rimskij-Korsakov, Thümer riuscì a correggere errori identificabili solo attraverso l'autografo. È plausibile che egli non avesse consultato direttamente il manoscritto, ma che avesse attinto alle ricerche di studiosi quali Montagu Montagu-Nathan e Rosa Newmarch, quest'ultima in contatto diretto con Stasov. Proprio a Montagu-Nathan si deve probabilmente la trasmissione delle indicazioni metronomiche desunte da una lettera di Stasov a Kerzin, le quali apparvero per la prima volta nell'edizione inglese "Pictures at an Exhibition" di Michael Russ, distinguendola per accuratezza e sobrietà.²¹⁵

Negli ultimi trent'anni, la proliferazione delle edizioni *Urtext* è andata di pari passo con la moltiplicazione delle trascrizioni orchestrali. Si è assistito a una sorta di reazione filologica: quanto più gli orchestratori si sono concessi libertà interpretative e "peccati" di riscrittura, tanto più la musicologia ha cercato, con zelo crescente, di recuperare la purezza del testo originale. Tuttavia, l'obiettivo di stabilire una versione "perfetta", cioè quella confacente all'esatta e ultima volontà dell'autore, rimane, ancora oggi, una meta solo parzialmente raggiunta.²¹⁶

2.4.3 Dalla mostra alla suite: fonti iconografiche e articolazione narrativa dei *Quadri di un'esposizione*

Come già accennato l'edizione della suite è accompagnata da alcune note esplicative scritte da Stasov.²¹⁷ L'apertura della suite è affidata alla *Promenade*, termine su cui Stasov non fornisce molti dettagli.²¹⁸ Tale brano non rimanda ad alcuna opera grafica di Hartmann, configurandosi piuttosto come un autoritratto sonoro del compositore nel gesto di percorrere le sale dell'esposizione.²¹⁹ *Promenade* si fonda su un motivo che funge da cardine strutturale e riappare quattro volte nel corso della suite, con dinamiche compositive differenti, per poi

²¹⁴ Cfr. *Ibidem*.

²¹⁵ Cfr. *Ibidem*.

²¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 24.

²¹⁷ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 281.

²¹⁸ Cfr. *Ibidem*.

²¹⁹ Cfr. *Ibidem*. Per un orientamento generale nella partitura, cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Quadri di una esposizione per pianoforte*, Luigi Dallapiccola (a cura di), Milano, Carisch, 1941, pp. 1-2. Per la sola numerazione delle battute si può confrontare anche MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, Piano Street Urtext, 2009, *Promenade*, bb. 1-24.

essere riassorbito trionfalmente nell'episodio finale. Dopo aver impostato il quadro narrativo e psicologico attraverso il tema del cammino, la *Promenade* conduce l'ascoltatore alla prima immagine della galleria.²²⁰

La cadenza solenne e corale della passeggiata viene interrotta per fare spazio ai suoni duri e grotteschi di *Gnomus*, segnando la transizione dalla dimensione soggettiva del visitatore alla dimensione fantastica e oggettiva dell'opera d'arte.²²¹ Il primo brano della serie, ispirato al progetto di Hartmann per uno schiaccianoci di legno, si distacca radicalmente dal calore della *Promenade*.²²² Musorgskij tradusse la deformità del piccolo gnomo in un episodio dal carattere instabile, grottesco e perturbante, nel quale l'immagine visiva sembra animarsi in una successione di gesti spezzati e imprevedibili. La struttura del brano non segue uno sviluppo lineare, ma sembra procedere per "scatti" nervosi, evocando visivamente i movimenti imprevedibili e sgraziati della creatura fantastica.²²³

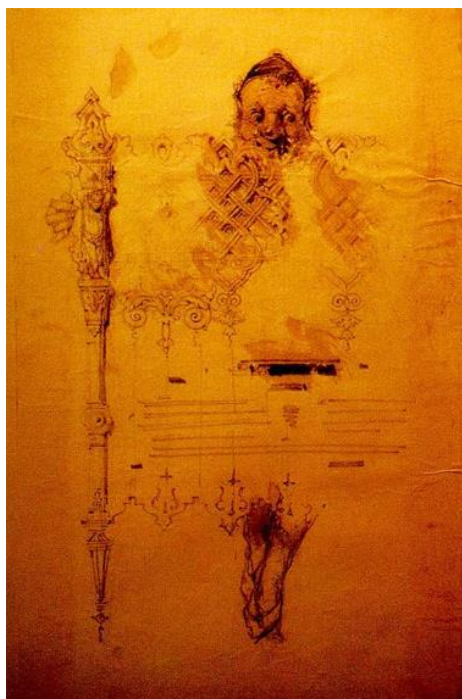


Figura 3. VIKTOR HARTMANN, *Gnomus*.²²⁴

²²⁰ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 281.

²²¹ Cfr. *Ibidem*.

²²² In una lettera citata da Montagu-Nathan, una nota di Stasov riporta che questo schiaccianoci fu realizzato nel 1869 in occasione dell'albero di Natale del Club degli Artisti di San Pietroburgo Cfr. *Ibidem*.

²²³ Cfr. *Ibidem*; Per l'orientamento nella partitura, cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, Piano Street Urtext, 2009, *Gnomus*, bb. 1 ss. Il riferimento ha qui funzione esclusivamente orientativa e non implica un'analisi tecnico-formale del brano.

²²⁴ FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Gnomus de Viktor Hartmann*, in *Música y pintura: conectar los sentidos*, URL: <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musica-pintura-conectar-sentidos/guia/programa-obra1.html> [consultato il 21 giugno 2026].

Il secondo episodio della suite, intitolato *Il Vecchio Castello*, viene così descritto da Stasov: «Un castello medievale davanti al quale sta un trovatore che canta». Sebbene il titolo italiano evochi un’ambientazione precisa, non vi è traccia di un’opera con questa denominazione nel catalogo ufficiale della mostra. È tuttavia indubbio che l’ispirazione derivi da uno degli acquerelli architettonici realizzati da Hartmann durante il suo soggiorno in Italia.²²⁵ Il riscontro iconografico più attendibile è individuabile nella «Scena a Périgueux», opera che ritrae la torre della cattedrale di Saint-Front circondata da edifici in primo piano: l’acquerello rappresenta un esempio paradigmatico della produzione di Hartmann legata ai suoi anni di viaggio, in cui il rigore della veduta architettonica si fonde con una suggestione narrativa che Musorgskij traduce in musica attraverso una linea melodica dal sapore arcaico e malinconico.²²⁶



Figura 4. VIKTOR HARTMANN, *Paesaggio di Périgueux*, acquerello.²²⁷

²²⁵ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 281.

²²⁶ Cfr. *Ibidem*; MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Old Castle*, bb. 1 ss., p. 9. Nell’edizione consultata il brano è indicato con il titolo inglese *The Old Castle* e con l’indicazione agogica *Andantino molto cantabile e con dolore*.

²²⁷ PIAZZA SCALA, *La pittura tradotta in musica*, febbraio 2014, URL: <https://www.piazzascala.altervista.org/pittura/2.jpg> [consultato il 21 giugno 2026].

Il terzo brano delle *Pictures* ci trasporta in un'ambientazione parigina: Stasov annota la presenza di un viale del giardino delle *Tuileries* animato da una folla di bambini e di bambinaie.²²⁸ Sebbene il dipinto originale di Hartmann sia andato perduto, sappiamo che si trattava di uno dei numerosi schizzi realizzati dall'architetto durante il suo soggiorno in Francia.²²⁹ In questo episodio Musorgskij trasforma l'immagine visiva in una scena di vivacità sociale, nella quale il giardino diventa spazio animato da voci, movimenti e piccoli conflitti infantili.²³⁰ La scrittura pianistica è caratterizzata da un ritmo vivace e asimmetrico, capace di evocare con realismo le voci acute, i bisticci e la frenesia dei bambini che giocano nei giardini reali, chiamato, appunto, "realismo musicale" tipico della musica musorgskijana, trasformando un'osservazione quotidiana in una miniatura di straordinaria freschezza psicologica.²³¹

Il quarto movimento, comunemente noto come *Bydło*, evoca l'immagine di un pesante carro polacco dalle ruote monumentali, trainato da buoi. Sebbene tale soggetto non compaia nel catalogo ufficiale dell'esposizione di Hartmann, il titolo stesso - termine polacco che designa il «bestiame» - ne chiarisce la natura tematica.²³² In una missiva indirizzata a Stasov nel giugno del 1874, Musorgskij si riferisce al brano come «Sandomirsko Bydło», ovvero «I bovini di Sandomir», specificando con una nota confidenziale che il riferimento esplicito al carro non sarebbe stato riportato in partitura, in quanto fosse una specifica solo tra Vladimir e Modest.²³³ La scelta della località di Sandomir - l'odierna Sandomierz - non è casuale: la città polacca, densa di retaggi storici, fu meta di un soggiorno di Hartmann nel 1868. Il legame dell'architetto con la Polonia, mediato anche dalle origini della moglie, fu fecondo di ispirazioni iconografiche: proprio a Sandomir egli realizzò numerosi studi, tra cui i ritratti che avrebbero ispirato il movimento della suite dedicato ai due ebrei.²³⁴

È inoltre interessante notare una convergenza biografica e creativa: la medesima città fa da sfondo all'atto polacco del *Boris Godunov*, e non è da escludere che la conoscenza diretta del luogo da parte di Hartmann abbia agito da stimolo per Musorgskij durante la stesura di quella sezione dell'opera. Dell'intera serie di opere prodotte da Hartmann a Sandomir, l'unico testimone superstite è attualmente il n. 174 del catalogo, intitolato «Donna ebrea mercante, di spalle allo spettatore», documento che attesta l'interesse dell'artista per il realismo antropologico e quotidiano di quella regione.²³⁵

²²⁸ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 281.

²²⁹ Cfr. FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, cit., pp. 195-196.

²³⁰ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 282.

²³¹ Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Tuileries. Dispute between Children at Play*, bb. 1 ss., p. 14.

²³² Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 282.

²³³ Cfr. *Ibidem*; MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Cattle "Bydło"*, bb. 1 ss., p. 17. Nell'edizione consultata il brano è indicato con il titolo inglese *Cattle* e con il titolo originale tra virgolette.

²³⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 282-283.

²³⁵ Cfr. *Ibidem*.

Il quinto brano della suite trae ispirazione da un bozzetto scenografico realizzato da Hartmann per il balletto *Trilby*, messo in scena al Teatro Bol'soj di San Pietroburgo nel 1871. Viktor produsse diciassette disegni per l'occasione e solamente quattro tra questi sopravvivono oggi; in particolare, il numero 224 del catalogo della mostra costituisce la fonte diretta per la composizione di Musorgskij. L'opera ritrae alcuni figuranti - verosimilmente i giovanissimi allievi della Scuola Imperiale di Ballo - travestiti da «pulcini-canarini racchiusi in gusci d'uovo simili a corazze», con la particolarità di copricapi a forma di testa di volatile indossati come elmi. L'immaginario visivo di Hartmann per questo balletto era caratterizzato da un gusto spiccato per l'elemento fantastico e antropomorfo, come testimoniano gli altri bozzetti superstiti: un «canarino notaio» (n. 226), figure di cacatua per il corpo di ballo maschile (n. 223) e il costume dello spirito del fuoco, *Trilby*, adornato da una lampada accesa sulla fronte (n. 210). Sotto il profilo coreutico e drammaturgico, il balletto venne coreografato da Marius Petipa accompagnato dalla musica di Julius Gerber.²³⁶

Sebbene il titolo richiami il celebre romanzo di George du Maurier, pubblicato vent'anni più tardi, il soggetto originale derivava dal racconto *Trilby ou le Lutin d'Argail* di Charles Nodier (1822). Tuttavia, la versione di Petipa, intitolata *Trilby*, o il demone del focolare, si discostava sensibilmente dalla fonte letteraria francese: l'ambientazione veniva traspota dalla Scozia ai paesaggi alpini della Svizzera, trasformando la vicenda in una tragedia incentrata sull'amore proibito tra uno spirito domestico e la padrona di casa.²³⁷ Come rilevato dal critico Pierre Tugal, la produzione si distingueva per una messinscena vivace, arricchita da numerosi *divertissements* che vedevano protagonisti bambini e danzatori in costumi animali, fornendo a Musorgskij il materiale perfetto per uno scherzo musicale rapido e leggero.²³⁸ È interessante notare come la figura di Hartmann fosse profondamente inserita nell'ambiente teatrale russo dell'epoca. Oltre alla collaborazione per *Trilby*, l'artista firmò le scenografie per la ripresa del *Ruslan e Ljudmila* di Glinka al Teatro Mariinskij nel 1871. I suoi progetti per i costumi del mago Černomor, caratterizzati da elementi grotteschi come turbanti sormontati da pipistrelli o troni sorretti da tartarughe e serpenti, confermano quel gusto per il bizzarro e il dettaglio descrittivo che Modest seppe trasporre con estrema efficacia nella sua architettura sonora.²³⁹

²³⁶ Cfr. *Ibidem*.

²³⁷ Cfr. *Ivi*, p. 284.

²³⁸ Cfr. *Ibidem*; Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Ballet of the Unhatched Chicks*, bb. 1 ss., p. 19.

²³⁹ Cfr. *Ibidem*.

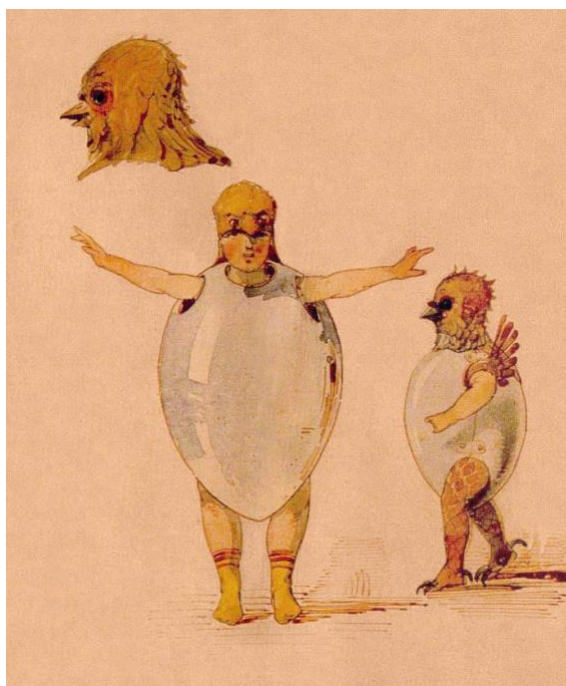


Figura 5. VIKTOR HARTMANN, *Balletto dei pulcini nei loro gusci*, acquerello.²⁴⁰

Il sesto brano dei *Quadri* presenta un caso di particolare interesse filologico riguardante la sua titolazione. Sebbene la maggior parte dei biografi storici di Musorgskij, tra cui Calvocoressi, Montagu-Nathan e Riesemann, riporti il celebre titolo *yiddish* citando le note di Stasov per l'edizione *princeps* del 1886, tale dicitura è assente nell'edizione critica curata da Paul Lamm nel 1939. Lamm, attraverso l'esame diretto dell'autografo, rilevò come questo sia in realtà l'unico movimento a cui il compositore non abbia assegnato un titolo originale; per questo motivo, il curatore scelse di riportare tra parentesi quadre esclusivamente la descrizione descrittiva di Stasov: «Due ebrei polacchi, uno ricco e uno povero». L'assenza di un titolo autografo è confermata anche dal catalogo della mostra di Hartmann, dove non compare alcun riferimento a "Samuel Goldenberg" o "Schmuyle". L'ispirazione di Musorgskij è invece riconducibile a due schizzi a matita (nn. 176 e 177 del catalogo), realizzati a Sandomir, i quali ritraevano rispettivamente un «ebreo ricco con cappello di pelliccia» e un «povero ebreo». È significativo notare che, secondo i documenti dell'epoca, questi fossero gli unici due lavori di Hartmann appartenenti alla collezione privata di Modest, sebbene oggi risultino purtroppo dispersi. Rimane aperta la questione dell'origine dei due nomi propri; una possibile spiegazione emerge da una testimonianza di Varvara Komarova, nipote di Stasov, secondo la quale Hartmann avrebbe potuto realizzare un terzo disegno (oggi ignoto) raffigurante i due soggetti insieme e intitolato proprio *Samuel Goldenberg und Schmuyle*. In questa prospettiva, Stasov avrebbe

²⁴⁰ PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, in "Jacksonville Symphony", 8 novembre 2018, URL: <https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/> [consultato il giorno 26 maggio 2026].

in seguito sovrapposto il ricordo di quest'opera ai due disegni posseduti dal compositore, imprimendo nella tradizione editoriale un titolo che, per quanto suggestivo e ormai universalmente accettato, non trova riscontro oggettivo nel manoscritto originale.²⁴¹ Al di là di questa questione, l'episodio assume un ruolo essenziale nella suite perché introduce una forte polarizzazione umana e sociale: il dato visivo diventa rappresentazione di differenza, tensione e carattere.²⁴²



Figura 6. VIKTOR HARTMANN, *Samuel Goldenberg e Schmuyle*.²⁴³

La settima composizione della suite è intitolata *Limoges, le Marché*, la quale viene tradizionalmente associata alla descrizione di Stasov: «Donne francesi che discutono animatamente nella piazza del mercato». Sebbene il catalogo della mostra di Hartmann annoveri circa settantacinque opere realizzate a Limoges, nessuna di esse sembra ritrarre esplicitamente un mercato o scene di dispute popolari. L'opera superstita più rilevante (n. 53 del catalogo) raffigura, invece, una «donna di 112 anni nella cattedrale di Limoges», un ritratto caratterizzato da una staticità devozionale che si dimostra in netto contrasto con la dinamicità musicale di Musorgskij.²⁴⁴

L'aspetto più affascinante di questo movimento risiede però nei margini del manoscritto autografo: Modest vi annotò due bozzetti di dialogo in francese, successivamente cancellati con l'inchiostro e rimasti ignoti alla critica, anche a Calvocoressi, fino alla loro decifrazione da parte di Paul Lamm. Questi frammenti rivelano la volontà del compositore di tradurre in musica non solo un'immagine,

²⁴¹ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., pp. 284-285.

²⁴² Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Samuel Goldenberg and Schmuyle*, bb. 1 ss., p. 22.

²⁴³ PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, cit.

²⁴⁴ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., pp. 285-286.

ma un vero e proprio vortice sonoro di pettegolezzi. Nel primo abbozzo, il dialogo ruota attorno al ritrovamento di una mucca smarrita da un certo «Monsieur de Panta-Pantaleon», scatenando una serie di smentite incrociate tra le donne. Nel secondo tentativo, più elaborato, Musorgskij arricchisce la satira menzionando la protesi dentaria di «Madame de Remboursac» e il naso color peonia del Monsieur sopracitato. Queste note marginali sono fondamentali per comprendere l'estetica di Musorgskij: l'episodio non restituisce soltanto una scena visiva, ma suggerisce un ambiente vocale e sociale, dominato da pettegolezzi, scambi rapidi e tensioni caricaturali. Come spesso accade nella sua produzione, il compositore "sente" le voci dei personaggi prima ancora di tradurle in note, applicando ai *Quadri* quel realismo drammatico che caratterizza le sue opere vocali.²⁴⁵

Catacombae è l'ottavo brano delle *Pictures*, il quale trae origine da una suggestiva veduta parigina di Hartmann, che Stasov descrive sinteticamente come il ritratto dell'artista impegnato nell'esplorazione delle catacombe alla luce di una lanterna. Una descrizione più analitica ci giunge però dal catalogo della mostra (n. 36), la quale specifica la natura del soggetto; l'opera raffigura l'interno dei sotterranei di Parigi in cui compaiono tre figure distinte: l'architetto Hartmann, il collega Kenel e una guida che regge una lampada.²⁴⁶ L'acquerello gioca sul forte contrasto tra l'oscurità delle volte sotterranee e la luce artificiale che colpisce file di teschi umani, un elemento macabro che Musorgskij traspone in musica attraverso una scrittura statica e monumentale.²⁴⁷ In questo episodio, il compositore sembra abbandonare la narrazione dinamica dei quadri precedenti per soffermarsi su una meditazione profonda sulla morte, dove lo spazio fisico delle catacombe diventa lo scenario per un incontro spirituale con l'amico scomparso.²⁴⁸

²⁴⁵ Cfr. *Ibidem*; Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Market at Limoges. The Great News*, bb. 1 ss., p. 27.

²⁴⁶ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 286.

²⁴⁷ Cfr. *Ibidem*; Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Catacombs. Roman Sepulcher*, bb. 1 ss., p. 32. Nell'edizione consultata la sezione è indicata con il titolo inglese *The Catacombs*, seguito dal sottotitolo *Roman Sepulcher*.

²⁴⁸ Cfr. *Ibidem*.

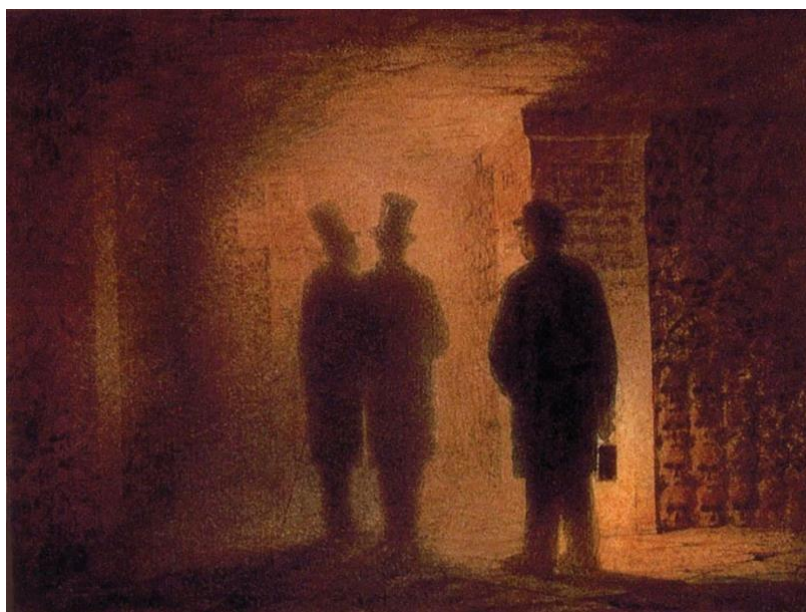


Figura 7. VIKTOR HARTMANN, *Catacombe*.²⁴⁹

La sezione intitolata «Cum mortuis in lingua mortua» non costituisce un episodio autonomo, bensì una rielaborazione lirica e profondamente malinconica del tema della *Promenade*. In questo punto della suite, il motivo del cammino perde la sua connotazione fisica per divenire un'esperienza spirituale. La celebre nota marginale apposta da Musorgskij sull'autografo, resa nota inizialmente da Calvocoressi, rivela l'intento programmatico del brano: «Lo spirito creativo del defunto Hartmann mi guida verso i teschi e si rivolge a loro - una pallida luce emana dall'interno dei teschi». Un'analisi più accurata del manoscritto, condotta successivamente da Paul Lamm, ha restituito una versione più estesa e riflessiva di tale appunto: in essa, Modest medita esplicitamente sulla natura del latino, definendola una «lingua morta» capace però di farsi veicolo di un dialogo ultraterreno. Dal punto di vista filologico, questa dicitura è fondamentale: essa conferma che Musorgskij non intendeva descrivere semplicemente i sotterranei di Parigi, ma l'atto stesso dell'ispirazione che sopravvive alla morte.²⁵⁰ Il ritorno della *Promenade* assume qui un valore ormai interiore e memoriale: il motivo del cammino non rinvia più allo spostamento fisico del visitatore nella mostra, ma a un dialogo ideale con l'amico scomparso.²⁵¹

Il nono episodio della suite si ispira ad un'idea di Hartmann per un oggetto d'arte applicata, descritto nel catalogo della mostra (n. 247) come un orologio in bronzo e smalto realizzato nel cosiddetto «stile russo del XIV secolo». Il disegno ritrae la dimora leggendaria della strega Baba-Jaga, la celebre figura appartenente

²⁴⁹ PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, cit.

²⁵⁰ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., p. 286.

²⁵¹ Cfr. *Ibidem*; MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Cum mortuis in lingua mortua*, sezione successiva a *The Catacombs*, indicata nell'edizione consultata con l'agogica *Andante non troppo, con lamento*, p. 33.

al folklore slavo, concepita come una struttura lignea poggiata su zampe di gallina. Sotto il profilo stilistico, l'opera di Hartmann è un esempio emblematico della sua estetica architettonica: vi si riscontrano elementi decorativi peculiari come i timpani finemente scolpiti, i motivi ricorrenti di galli e un'ornamentazione che trae ispirazione dalle trame tessili e dalle corde intrecciate tipiche dell'artigianato russo tradizionale. Musorgskij, tuttavia, trascende il dato puramente visivo e statico dell'orologio per infondere alla partitura una dinamica narrativa violenta e fantastica. Egli non si limita a descrivere l'oggetto, ma vi aggiunge l'elemento del movimento: la corsa frenetica di Baba-Jaga a bordo del suo mortaio.²⁵² L'immagine dell'orologio viene così trasformata in una visione dinamica e minacciosa, dominata dall'energia arcaica e demoniaca della strega, trasformando un pezzo di antiquariato in una visione sonora carica di energia primordiale.²⁵³

L'imponente finale della suite trae ispirazione dal progetto di Hartmann per una monumentale porta trionfale a Kiev, concepita in occasione del concorso indetto per commemorare lo scampato attentato allo zar Alessandro II nel 1866. Il disegno (n. 249) raffigura una struttura che fonde elementi dell'architettura bizantina con motivi russi tradizionali: un arco massiccio sormontato da una cupola a forma di elmo slavo, decorata con mosaici raffiguranti aquile bicipiti e motivi religiosi. Musorgskij traspone questa monumentalità visiva in una partitura che funge da vera e propria architettura sonora. Il finale assume così il valore di una grande architettura sonora: la porta immaginata da Hartmann diventa il luogo simbolico in cui l'intero percorso della suite trova compimento.²⁵⁴

²⁵² Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., pp. 286-287.

²⁵³ Cfr. *Ibidem*; MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Hut on Fowl's Legs. Baba-Yaga*, bb. 1 ss., p. 35.

²⁵⁴ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., pp. 286-287.

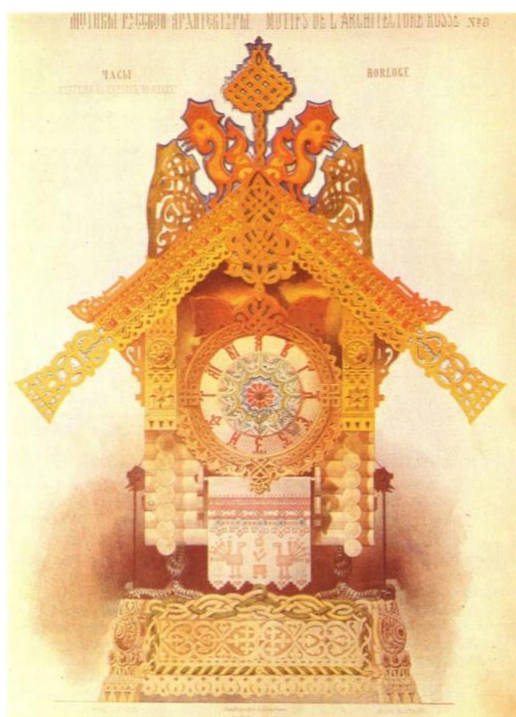


Figura 8. VIKTOR HARTMANN, *La capanna sulle zampe di gallina*.²⁵⁵

La solennità corale, il richiamo alla dimensione liturgica e l'evocazione festiva delle campane trasformano la conclusione in un atto di celebrazione della storia e dell'identità nazionale russa.²⁵⁶

²⁵⁵ PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, cit.

²⁵⁶ Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Bogatyr Gate in the Capital in Kiev*, bb. 1 ss., p. 44. Nell'edizione consultata il brano è indicato con l'agógica *Allegro alla breve* e con l'indicazione espressiva *Maestoso*.

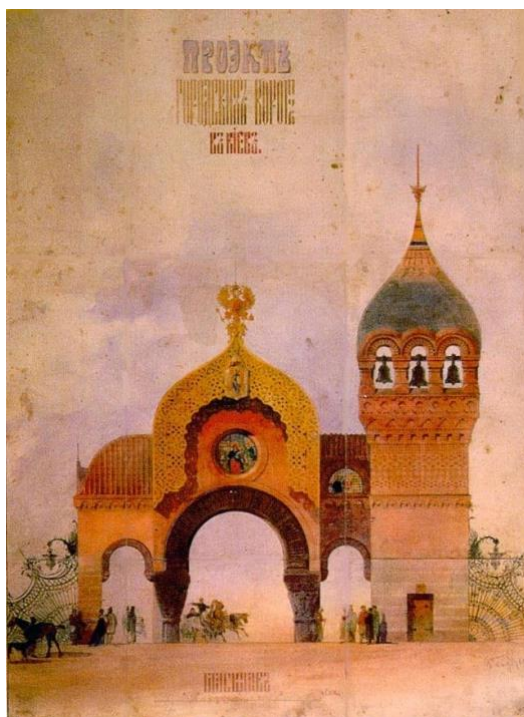


Figura 9. VIKTOR HARTMANN, *La grande porta di Kiev*, acquerello.²⁵⁷

Il genio di Musorgskij si manifesta in modo particolare nell'uso del tema della *Promenade*, che qui viene riassorbito e trasfigurato nel tessuto sonoro della porta stessa. Non è più il visitatore che cammina tra i quadri, ma è l'intero percorso che trova la sua apoteosi finale. L'imitazione delle grandi campane a festa e la scrittura orchestrale del pianoforte trasformano la chiusura della suite in un atto di celebrazione della storia e dell'identità nazionale russa, chiudendo il ciclo narrativo iniziato con il primo passo della camminata iniziale.²⁵⁸

²⁵⁷ PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, cit.

²⁵⁸ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, cit., pp. 286-287.

3. Sinestesia, corrispondenze sensoriali e dialogo tra le arti: fondamenti teorici ed estetici

3.1 La sinestesia: definizione, problemi teorici e prospettive metodologiche

Il termine *sinestesia* deriva dal greco συναίσθησις (*synaísthēsis*), “percezione simultanea”, composto di σύν (“insieme”) e αἴσθησις (“sensazione”).²⁵⁹ L’etimologia conserva un valore teorico rilevante perché rimanda a un’esperienza in cui il confine tra canali sensoriali appare poroso: il dato percettivo non è più confinato in un solo dominio (uditivo, visivo, tattile, gustativo, olfattivo), ma si presenta come evento integrato o, in alcuni casi, come “sovrapposizione” di registri. Una definizione enciclopedica o lessicografica può chiarire immediatamente il senso generale del concetto, ma, in ambito scientifico e storico-estetico, la sinestesia si è rivelata uno dei fenomeni più complessi da descrivere, proprio perché costringe a ripensare l’idea stessa di percezione come esperienza lineare e compartimentata. Quando si tenta di comprendere cosa sia la sinestesia, emergono infatti difficoltà lessicali, metodologiche ed epistemologiche: il problema non consiste solo nello spiegare “che cosa accade”, ma anche nel definire con precisione *che tipo di evento* sia (percettivo, cognitivo, emotivo), quali siano i suoi criteri di riconoscimento e in che modo esso possa essere distinto da processi più comuni come l’associazione metaforica, la memoria, l’immaginazione o l’analogia culturale.

Una prima distinzione, fondamentale per l’impianto di questo lavoro, riguarda i diversi usi del termine. Da un lato negli studi sulla percezione, la sinestesia indica una condizione specifica, segnata dal fatto che uno stimolo in un determinato ambito sensoriale o cognitivo possa suscitare un’esperienza aggiuntiva in un altro ambito. Dall’altro lato, nella storia dell’arte e nell’estetica, il termine viene spesso usato per descrivere l’intreccio tra linguaggi artistici differenti (suono, immagine, parola, gesto) oppure per esprimere una più generale aspirazione all’unità delle arti e dei sensi. La circolazione del termine, sia in ambito artistico che in quello scientifico, ha generato una confusione interpretativa.

Quando si parla di sinestesia in ambito estetico, non si descrive necessariamente una condizione percettiva individuale, ma spesso una modalità di relazione fra sensi, immagini, suoni e linguaggi artistici. Occorre quindi evitare due rischi opposti. Da un lato, il concetto non deve essere svuotato fino a diventare un’etichetta generica applicabile a qualsiasi forma di dialogo tra le arti; dall’altro, non è corretto medicalizzare ogni esperienza intersensoriale, interpretandola come manifestazione di una condizione percettiva rara. Questo secondo rischio

²⁵⁹ Cfr. TRECCANI, Sinestesi, in “Vocabolario on line”, URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/sinestesi/> [consultato il giorno 9 gennaio 2026].

diventa particolarmente problematico quando viene applicato retrospettivamente ad artisti e scrittori del passato, attribuendo loro condizioni individuali senza un'effettiva base documentaria. Una ricerca che intenda adottare la sinestesia come chiave interpretativa deve dunque assumere una posizione metodologica prudente: riconoscere la specificità della sinestesia in senso stretto, senza negare l'esistenza di corrispondenze intersensoriali diffuse e culturalmente condivise, sulle quali le arti possono operare anche in assenza di sinestesia propriamente clinica.

Greta Berman, nel suo studio sul legame tra sinestesia e arti, mette in evidenza un punto decisivo: per chi è sinesteta, la sinestesia non rappresenta una tecnica da "usare" come espediente creativo, ma una condizione percettiva "posseduta", cioè parte integrante del modo stesso di vivere l'esperienza del mondo.²⁶⁰ Da questo punto di vista, parlare di "uso" della sinestesia può risultare fuorviante: chi non è sinesteta può appropriarsi della sinestesia come strumento concettuale o come figura retorica; il sinesteta autentico, invece, la vive come una modalità percettiva spontanea, così radicata nella propria esperienza da sembrargli del tutto naturale e quasi ovvia.²⁶¹ Questa osservazione comporta due implicazioni importanti. Essa indica, infatti, la necessità di distinguere la sinestesia intesa come esperienza percettiva specifica da una più ampia fusione intersensoriale di natura artistica: mentre il dialogo tra le arti può configurarsi come un progetto estetico deliberato e consapevole, la sinestesia in senso stretto si manifesta come esperienza spontanea e non del tutto governata dalla volontà del soggetto. In secondo luogo, costringe a ripensare la relazione tra percezione e cultura: anche quando la sinestesia viene considerata come esperienza percettiva specifica, la forma in cui essa viene descritta, interpretata e resa dicibile dipende comunque da lessici culturali, convenzioni simboliche e pratiche discorsive.

3.2 La sinestesia tra Romanticismo e Simbolismo

3.2.1 Unità dei sensi e trasformazione della percezione nella cultura romantica

Il passaggio che conduce la sinestesia da problema percettivo a categoria estetica non è un semplice slittamento terminologico, ma riflette una profonda trasformazione nel modo in cui l'Occidente moderno ha concepito la percezione, il corpo e il rapporto tra soggetto e mondo. Come mostrato nel 3.1, la sinestesia mette in crisi l'idea dei sensi come canali separati; questa crisi era già stata simbolicamente anticipata dal Romanticismo, che fece dell'unità sensibile una categoria ontologica ed estetica.²⁶² Nel tardo Settecento, la concezione

²⁶⁰ Cfr. BERMAN GRETA, *Synesthesia and the Arts*, in 'Leonardo', Vol. 32, No. 1, Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 15, URL: <https://www.jstor.org/stable/1576621> [consultato il giorno 13 gennaio]

²⁶¹ Cfr. *Ibidem*.

²⁶² Cfr. ABRAMS MEYER HOWARD., *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in*

illuministica dei sensi come strumenti distinti entra in tensione con una nuova filosofia della sensibilità. Autori come Novalis e Schelling vedono la natura come un organismo vivente, attraversato da forze simboliche che si manifestano insieme su più livelli sensoriali.²⁶³ La percezione non è più una semplice registrazione meccanica degli stimoli, ma diventa una partecipazione affettiva al mondo.

In questa prospettiva, i sensi non sono compartimenti separati e autonomi, ma diverse espressioni di un'unica energia vitale che attraversa l'essere umano. La poetica romantica, in particolare quella di area tedesca, insiste sull'idea di una "percezione totale", precedente alla frammentazione razionale con cui tendiamo a dividere il reale. Novalis, nei suoi Frammenti (1798–1800), afferma che il mondo deve essere "romanticizzato" per ritrovare quell'unità originaria che la ragione moderna ha infranto. Qui si intravede già una concezione proto-sinestetica: la conoscenza non è riducibile a un singolo canale, ma nasce dall'interazione di sensi, immaginazione ed emozione.²⁶⁴

Anche la filosofia estetica ottocentesca contribuisce a questo slittamento. Immanuel Kant, pur mantenendo una distinzione tra sensibilità e intelletto, riconosce che l'esperienza estetica nasce da un "libero accordo" tra le facoltà, non da una determinazione concettuale. In questo "libero gioco" (*freies Spiel*) l'intelletto e l'immaginazione iniziano a "giocare" tra loro senza giungere a una definizione rigida. Se l'intelletto non impone più etichette rigide, i sensi diventano liberi di mescolarsi; Il "gioco" kantiano, dunque, è la giustificazione filosofica che permette ai sensi di uscire dai loro compartimenti stagni.²⁶⁵

Arthur Schopenhauer, a sua volta, radicalizza questa posizione concependo la contemplazione artistica come una sospensione del dominio della volontà: nel momento estetico, l'individuo cessa di essere un soggetto che analizza oggetti isolati per scopi utilitaristici e diventa un "puro soggetto conoscente" che coglie il mondo in modo immediato e unitario.²⁶⁶ In questo stato di estasi il mondo non appare più come un insieme di oggetti distinti e separati, ma come un'unità viva e interconnessa.²⁶⁷ In entrambi i casi, il nostro modo di sentire e percepire il mondo smette di seguire una logica puramente razionale o funzionale, ritrovando invece una dimensione più profonda e istintiva.²⁶⁸ Questa liberazione dei sensi prepara il terreno culturale per la poetica delle "corrispondenze": la sinestesia, in questo

Romantic Literature, New York, W.W. Norton, 1971, pp. 167–178.

²⁶³ Cfr. SCHELLING F.W.J., *Idee per una filosofia della natura*, 1797, trad. it. basata sulla II ed. tedesca (1803), che presenta lievi modificazioni rispetto alla I ed., URL: <https://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Schelling/IntroFiloNatura.pdf> [consultato il 27 gennaio].

²⁶⁴ Cfr. NOVALIS, *Blüthenstaub*, fr. 105, in "Novalis, *Schriften*", vol. II, Kluckhohn P., Samuel R. (a cura di), Stuttgart, Kohlhammer, pp. 412–413.

²⁶⁵ Cfr. KANT IMMANUEL, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, §§ 1 e 9; trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*, Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger (a cura di), Torino, Einaudi, 1999, p. 53.

²⁶⁶ Cfr. SCHOPENHAUER ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1819, libro III, §§ 34 e 38; trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Giorgio Brianese (a cura di), Torino, Einaudi, 2013, pp. 240-241 e 262-263.

²⁶⁷ Cfr. *ivi*, libro III, § 36, pp. 248-249.

²⁶⁸ Cfr. *Ibidem*.

contesto, non è più vista come un semplice errore percettivo o una curiosità neurologica, ma viene riconosciuta come testimonianza di un modo più autentico e unitario di entrare in contatto con la realtà.²⁶⁹

Gaston Bachelard parlerà, retrospettivamente, di un “immaginario materiale” in cui suono, luce, calore e movimento partecipano a un’unica esperienza sensibile. Per Bachelard, la percezione non è un dato fisico neutro, ma un’esperienza totale che fonde luce, calore e movimento in una “carne” dell’immagine: egli suggerisce che le nostre immagini mentali non sono astrazioni, ma hanno, dunque, una “materia”. Anche se Bachelard scrive nel Novecento, la sua analisi chiarisce, in modo retrospettivo, l’intuizione romantica: la percezione è sempre incarnata e multisensoriale.²⁷⁰ La tensione tra unità e frammentazione diventa più marcata con l’avvento della modernità urbana, caratterizzata dall’industrializzazione, dall’accelerazione dei ritmi di vita e da una crescente intensità di stimoli visivi e acustici. Ciò modifica profondamente il modo in cui si percepisce il mondo.²⁷¹ L’individuo moderno si trova in un ambiente più instabile e sovraccarico, in cui le sensazioni tendono a sovrapporsi e intensificarsi. Qui la sinestesia non è più vista soltanto come un’aspirazione romantica a un’armonia originaria dei sensi, bensì è considerata anche un segno di una percezione moderna più mobile e attraversata da urti, risonanze e contaminazioni fra stimoli diversi. La fusione dei sensi può essere interpretata, sul piano estetico, come una risposta alla frammentazione dell’esperienza moderna, non come una diagnosi clinica, ma come una forma attraverso cui la letteratura e le arti cercano di ricomporre, almeno simbolicamente, l’unità perduta della percezione.²⁷²

Il Simbolismo porta questa eredità a un livello ancora più radicale. Se il Romanticismo aveva intuito l’esistenza di legami nascosti tra le cose, il Simbolismo ne fa il centro di una vera e propria poetica. L’arte non ha più il compito di rappresentare fedelmente il mondo visibile, ma piuttosto di alludere a una realtà invisibile, raggiungibile solo attraverso analogie e risonanze tra i sensi. Secondo Anna Balakian, l’analogia diventa per i simbolisti uno strumento di conoscenza quasi mistico, capace di dare accesso all’invisibile e di trasformare l’opera d’arte in un sistema di corrispondenze e risonanze. La sinestesia assume un ruolo privilegiato, poiché mettendo in relazione domini sensoriali differenti, il poeta suggerisce che dietro la molteplicità del fenomenico si nasconda una struttura unitaria e coerente.²⁷³ È importante notare che questo processo non si sviluppa in opposizione alla scienza, ma in un dialogo complesso con essa; mentre nell’Ottocento cresce l’interesse per i fenomeni della percezione, la letteratura

²⁶⁹ Cfr. *Ivi*, §§ 34, pp. 240-241.

²⁷⁰ Cfr. BACHELARD GASTON, *La psicanalisi del fuoco*, traduzione di Silvestri G., Bari, Dedalo, 1973, pp. 12-19.

²⁷¹ Cfr. NORDAU MAX, *Degenerazione*, traduzione italiana di G. Bocca G., Notari P., Milano, Fratelli Bocca, 1894, pp. 35-47.

²⁷² Cfr. *Ibidem*.

²⁷³ Cfr. KERN EDITH, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal by Anns Balakian*, in “Comparative Literature”, Vol. 23, No. 2, Duke University Press, pp. 180-181, URL: <https://www.jstor.org/stable/1769273> [consultato il giorno 27 gennaio 2026].

simbolista rielabora questo problema in chiave poetica e simbolica, senza mai contrapporsi alla scienza, ma anzi integrandola in un discorso più ampio. È su questo sfondo che si colloca la nascita della nozione moderna di “audizione colorata”.

3.2.2 Audizione colorata e cenestesia nella cultura ottocentesca

Prima di diventare una categoria poetica centrale nella cultura simbolista, la sinestesia attraversa una lunga fase di elaborazione teorica, nella quale il rapporto fra i sensi viene discusso fra filosofia, scienza, estetica e immaginazione letteraria. Tra XVII e XIX secolo questo processo intreccia psicologia, fisiologia, speculazione fisica e metafisica. Il problema non riguarda soltanto la possibile sovrapposizione tra percezioni diverse, ma più in generale la possibilità che vista, udito, tatto, olfatto e gusto non agiscano come ambiti rigidamente separati. In questo contesto si sviluppano alcune riflessioni decisive sul rapporto tra colore e suono, che preparano la successiva nozione di audizione colorata. Un punto di partenza classico è l'aneddoto riportato da John Locke nel *Saggio sull'intelletto umano*: un "uomo cieco e intelligente" si interrogò a lungo su cosa potesse essere il colore scarlatto, affermando infine che gli sembrava simile al suono di una tromba.²⁷⁴ L'episodio è significativo non perché dimostri una sinestesia in senso clinico, ma perché rivela come una qualità non direttamente accessibile attraverso un senso possa essere concepita mediante un altro. La tromba e il rosso scarlatto condividono, nella sua percezione, una qualità comune: quella natura "squillante", violenta, immediata. Il colore viene, quindi, tradotto in suono attraverso una qualità comune: l'intensità, la brillantezza, il carattere squillante dell'impressione. In questo modo, l'aneddoto anticipa una questione che diventerà centrale nell'estetica moderna: la possibilità che i sensi comunichino fra loro attraverso analogie qualitative.²⁷⁵ Nel Settecento, Johann Gottfried Herder riprende e approfondisce questa questione, distinguendo tra associazioni istintive e confronti razionali.²⁷⁶ Nei suoi *Saggi sull'origine del linguaggio* afferma che tali associazioni non sono affatto arbitrarie: Herder nota come, durante l'infanzia, le impressioni provenienti dai vari sensi risultino inizialmente fuse tra loro, e come la memoria corporea mantenga queste tracce originarie, consentendo ai sensi di "comunicare" tra loro attraverso il sentimento.²⁷⁷ La comunicazione fra i sensi rimanda, dunque, a una modalità più profonda e immediata del percepire.

Parallelamente, la fisica settecentesca cerca di conferire a queste corrispondenze una base oggettiva e misurabile. Isaac Newton, nella sua *Ottica* (1704), propone un parallelismo matematico tra lo spettro cromatico e la scala musicale, con l'intento di dimostrare scientificamente che i sensi siano

²⁷⁴ Cfr. LOCKE JOHN, *Saggio sull'intelletto umano*, Marian, Abbagnano N., (a cura di), Torino, UTET, 197, pp. 88-89.

²⁷⁵ Cfr. *Ibidem*.

²⁷⁶ Cfr. HERDER JOHANN GOTTFRIED, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Amicone A. P., (a cura di), Milano, Pratiche, 1995, pp. 101-108.

²⁷⁷ Cfr. *Ibidem*.

collegati da leggi matematiche universali.²⁷⁸ L'interesse di Newton non è di natura poetica, ma strettamente fisica. Egli ipotizza che luce e suono siano entrambi fenomeni ondulatori, o vibrazionali, regolati dalle stesse proporzioni matematiche. Dividendo lo spettro solare in sette parti, in modo analogo alla scala musicale, Newton suggerisce che l'armonia non rappresenti un'invenzione culturale o un artificio umano, ma piuttosto una regola inscritta nella natura stessa. Questa idea ispira Louis Bertrand Castel, il quale nel 1725 progetta il *clavecin des couleurs*, uno strumento capace di associare note musicali a fasce cromatiche. Se colori e suoni rispondessero davvero alle stesse leggi, allora sarebbe possibile "dipingere la musica" e "suonare i colori". Il suo clavicembalo oculare costituisce il primo esempio storico di macchina sinestetica, uno strumento che cerca di unificare vista e udito in un'unica esperienza sensoriale.²⁷⁹ Questi esperimenti non sono soltanto curiosità, ma vanno considerati come segni di un interesse crescente verso la possibilità di mettere in relazione vista e udito all'interno di una sola esperienza sensibile. Tuttavia, tali teorie tendono spesso a confondere il livello dello stimolo fisico con quello dell'esperienza soggettiva. Il passaggio decisivo verso una concezione più propriamente estetica si compie con E.T.A. Hoffmann.

Nei suoi racconti e nei saggi, Hoffmann descrive il proprio alter ego, Kreisler, immerso in uno stato di "ipnagogia", quella condizione di dormiveglia tra sonno e veglia. Kreisler afferma: "*Non è solo in sogno [...] che mi accade di sentire un'analogia perfetta tra colori, suoni e profumi*". Descrive come il timbro dell'oboe gli appaia rosso fuoco, o come il profumo dei garofani risuoni nella sua mente con la profondità di un violoncello. Hoffmann identifica proprio il dormiveglia come lo stato privilegiato per la percezione sinestetica. In questa dimensione sospesa, il rapporto fra colori, suoni e profumi si configura come esperienza interiore, legata agli stati della coscienza, all'immaginazione e alla dimensione visionaria. La figura di Kreisler permette, così, di spostare l'attenzione dal fenomeno misurabile all'esperienza vissuta dal soggetto. In questo senso, Hoffmann prepara il terreno alla sensibilità simbolista: ciò che conta non è più stabilire una tabella esatta di equivalenze fra suoni e colori, ma mostrare come le percezioni possano richiamarsi, sovrapporsi e trasformarsi nell'immaginazione.²⁸⁰

Nel dibattito psicologico ottocentesco, il termine cenestesia (*cénesthésie*) rivestiva un rilievo centrale e risultava ampiamente diffuso nella psicologia sperimentale dell'epoca per descrivere la totalità delle sensazioni organiche – cutanee e viscerali – percepite simultaneamente dal soggetto. Mentre la sinestesia

²⁷⁸ Cfr. SEMI MARIA, *Painting the Cannon's Roar: Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810* by Thomas Tolley, in "Il Saggiatore musicale", Vol. 14, No. 1, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2007, p. 181, URL: <https://www.jstor.org/stable/43029913> [consultato il giorno 27 gennaio 2027].

²⁷⁹ Cfr. VAN CAMPEN CRÉTIEN, *Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia*, in "Leonardo", Vol. 32, No. 1, The MIT Press, 2003, p. 9, URL: <https://www.jstor.org/stable/1576620> [consultato il giorno 27 gennaio 2026].

²⁸⁰ Cfr. KOLB JOCELYNE, *E.T.A. Hoffmann's "Kreisleriana": A la Recherche D'une Forme Perdue?*, in "Monatshefte", Vol. 69, No. 1, University of Wisconsin Press, 1977, pp. 34-44, URL: <https://www.jstor.org/stable/30156777> [consultato il giorno 27 gennaio 2026].

riguarda i sensi orientati verso l'esterno, come vista, udito, tatto, olfatto e gusto, la cenestesia rappresenta invece il "senso complessivo del corpo": una percezione diffusa dell'esistenza, connessa al respiro, al battito, agli stati interni e alla continuità vitale del soggetto. Un ruolo importante nella diffusione del termine è attribuito a Théodule Ribot, nella *Psychologie des sentiments* (1896), che descrive la cenestesia come la coscienza del corpo nella sua attività vitale, un "concerto di azioni interne" in costante trasformazione. Anche se non ne siamo consapevoli, tutti i nostri processi vitali suonano insieme, creando un "affetto primordiale", cioè uno stato emotivo di base che precede ogni pensiero logico. Ribot tende a sovrapporre cenestesia e sinestesia, interpretandole come una forma di accordo complessivo tra gli stati sensibili: suggerisce, infatti, che la sinestesia – il sentire insieme – sia possibile proprio perché esiste la cenestesia, ossia la capacità di sentirsi come un tutto unitario. Jean Starobinski, nel suo studio *A Short History of Bodily Sensation* (1985), ricostruisce le radici di questa concezione risalendo al concetto settecentesco di "sensibilità" e, ancora più indietro, all'antico *tactus intimus* di matrice cirenaica. In questa prospettiva, prima ancora di entrare in contatto con un oggetto esterno, il soggetto percepisce in modo autoreferenziale il proprio stato interno di piacere o di dolore. Questo "tatto interno" rappresenterebbe dunque il fondamento su cui si innestano tutte le sensazioni successive. In questo contesto teorico, la sinestesia può essere letta come il riflesso poetico della cenestesia stessa: suggerisce che il soggetto è un corpo vibrante in cui ogni stimolo proveniente dall'esterno risuona in un'unica, profonda esperienza sensibile. Prima ancora di configurarsi come un incrocio tra facoltà distinte, la sinestesia si manifesta come un'esperienza corporea diffusa, intesa come uno stato naturale e originario della percezione. La cenestesia consente, dunque, di capire perché, nella cultura simbolista, il sentire non possa mai essere ridotto a un elemento soltanto ottico o acustico: ogni percezione coinvolge l'intera persona, il corpo, la memoria e anche l'immaginazione.²⁸¹ In questa prospettiva, la sinestesia non va intesa come una semplice curiosità percettiva, né come una diagnosi attribuibile agli artisti, ma come un modello estetico capace di descrivere una forma di esperienza unitaria. L'audizione colorata, la riflessione sulle corrispondenze fra suono e colore e la nozione di cenestesia preparano così il passaggio alla poetica simbolista di Baudelaire e Rimbaud, dove l'intreccio dei sensi diventerà un vero strumento di conoscenza poetica.²⁸²

²⁸¹ Cfr. SILVERS LAUREN, *Beyond the Senses: The Cenesthetic Poetics of French Symbolism*, in "Modern Philology", Vol. 112, No. 2, The University of Chicago Press, 2014, p. 383, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/678353> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

²⁸² Cfr. KERN EDITH, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal by Anns Balakian...*, cit., pp. 180-181.

3.2.3 Baudelaire e la nascita della poetica delle corrispondenze

Con Charles Baudelaire la sinestesia compie un salto decisivo: da fenomeno discusso fra scienza, estetica e riflessione sulla percezione diventa principio strutturante del linguaggio poetico. Non si tratta più soltanto di evocare analogie tra sensi, ma di fondare una visione del mondo in cui la realtà appare attraversata da legami invisibili, accessibili solo attraverso una percezione capace di oltrepassare la superficie immediata delle cose. La sinestesia diventa così, per Baudelaire, non una figura retorica, ma uno strumento poetico di conoscenza.

Il testo che meglio incarna questa svolta è il sonetto *Correspondances*, incluso nella sezione “Spleen et Idéal” de *Les Fleurs du mal*:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.²⁸³

In *Correspondances* (1857-1861), la sinestesia trova uno strumento poetico di conoscenza. Qui non appare come un semplice espediente stilistico per mescolare le sensazioni, ma come un modo per esplorare ciò che si cela sotto la superficie visibile delle cose. L'intreccio dei sensi permette infatti di esprimere qualità dell'esperienza che il linguaggio ordinario fatica a rendere. Il poeta può ricorrere a un altro dominio sensoriale non per produrre un effetto decorativo, ma per comunicare con maggiore intensità una percezione, uno stato emotivo o un'intuizione. Questo processo, però, non va inteso come un semplice “caos” emotivo. Al contrario, la sinestesia poetica di Baudelaire nasce da un equilibrio tra immediatezza sensibile e controllo formale. Da una parte conserva la forza della prima impressione, cioè quella percezione globale con cui il mondo colpisce il soggetto prima di essere ordinato dall'analisi razionale. La realtà viene quindi percepita come un'unità compatta, non ancora divisa in categorie o schemi logici. D'altra parte, però, questa impressione viene ordinata attraverso il lavoro del poeta, che sceglie, costruisce e dispone le analogie nel testo. Il poeta, per esempio, osserva la propria emozione e decide di tradurre un senso in un altro, perché solo

²⁸³ HASSAN IHAB H., *Baudelaire's "Correspondances": The Dialectic of a Poetic Affinity*, cit., p. 438, URL: <https://www.jstor.org/stable/383194> [consultato il giorno 25 gennaio].

quella precisa “traduzione” riesce a comunicare il significato profondo della sua intuizione.²⁸⁴

Per comprendere *Les Fleurs du mal* con maggiore chiarezza, conviene ricordare che Charles Baudelaire pubblica *Correspondances* in un periodo di grande trasformazione culturale, segnato da una frattura tra la fiducia positivista e la crisi del senso. Mentre una parte della letteratura contemporanea tendeva a rappresentare la realtà con un’attenzione quasi “scientifica” al dato, come avviene nel Realismo, Baudelaire assume una posizione diversa: il mondo non è semplicemente qualcosa da registrare, ma qualcosa da interpretare. La realtà diventa un sistema di segni che richiede decifrazione. Il sonetto, dunque, non va considerato soltanto come un testo lirico isolato, ma come un passaggio teorico fondamentale, spesso letto come uno dei punti di avvio del Simbolismo: l’arte viene chiamata a svolgere la funzione di mediazione tra ciò che è percepibile e ciò che resta, almeno in parte, invisibile. Il punto centrale risiede nella nuova idea di Natura. Se nella tradizione romantica essa era vista soprattutto come riflesso dei sentimenti, in Baudelaire la Natura diventa invece un “Tempio”, cioè uno spazio con una propria struttura interna e un valore quasi sacro, dove la materia è attraversata da una dimensione spirituale e si organizza in quelle “foreste di simboli” richiamate dal testo.²⁸⁵ L’innovazione consiste nel mettere in discussione una percezione rigidamente logica e nel suggerire l’esistenza di una rete di corrispondenze fondata sul principio dell’analogia universale.²⁸⁶ L’uomo moderno, in questa prospettiva, si muove come dentro un paesaggio di segni: le cose non coincidono mai del tutto con ciò che appaiono, perché ogni oggetto, colore o suono può rimandare a un livello ulteriore di significato. Per questo l’universo non è “muto”: parla attraverso impressioni, richiami e risonanze (“sguardi familiari”, “parole confuse”) che la percezione comune tende a ignorare. Qui si definisce anche il ruolo del poeta: non un semplice descrittore del reale, ma un interprete capace di raccogliere e ordinare questi segnali, mediando tra esperienza sensibile e dimensione invisibile.

Questa concezione si riflette nella struttura stessa della poesia attraverso la sinestesia. Nel Simbolismo, essa non rappresenta un mero abbellimento retorico o un artificio stilistico, ma una forma poetica che suggerisce l’unità profonda dell’esperienza sensibile. Quando Baudelaire afferma che *profumi, colori e suoni si rispondono*, non descrive una confusione casuale dei sensi, ma una relazione strutturale tra domini sensoriali diversi. Il profumo può evocare una qualità sonora, il colore può suggerire un’intensità emotiva, il suono può aprire uno spazio immaginativo. I sensi non vengono confusi, ma messi in comunicazione: ciascuno può richiamarne un altro e ampliare così il campo dell’esperienza. La

²⁸⁴ Cfr. *Ibidem*.

²⁸⁵ Cfr. SCHLOSSMAN BERYL, *Benjamin's Über Einige Motive bei Baudelaire: The Secret Architecture of Correspondances*, in “MLN”, Vol. 107, No. 3, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 557, URL: <https://www.jstor.org/stable/2904946> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

²⁸⁶ Cfr. *Ibidem*.

materia si rivela permeabile, e i sensi diventano diverse porte d'accesso a una verità unica e superiore.²⁸⁷

Questa dinamica consente di opporre allo *Spleen*, cioè alla sensazione di oppressione e chiusura tipica dell'esistenza moderna, una possibilità di apertura verso l'Ideale. Baudelaire distingue infatti tra sensazioni "orizzontali", limitate ai sensi primari, e sensazioni "verticali", capaci di condurre all'infinito. La sinestesia contribuisce a questa apertura perché dilata la percezione e trasforma il dato sensibile in risonanza simbolica. In questa "foresta", la percezione diventa ambientale e corporea: il soggetto non si limita a registrare singole sensazioni, ma viene immerso in un insieme di impressioni che coinvolgono vista, udito, olfatto, memoria e immaginazione. Il poeta traduce questa esperienza nella materia stessa della parola. Il suono del verso, le immagini e le associazioni sensoriali fanno della poesia non una semplice trasmissione di informazioni, ma un'esperienza percettiva complessa. L'eredità di *Correspondances* è dunque immensa: restituendo alla parola poetica una funzione sacrale, Baudelaire mostra che la verità poetica non nasce da una descrizione puramente razionale del mondo, ma da una percezione capace di cogliere rapporti, analogie e risonanze. La poesia diventa così uno strumento capace di ricomporre, almeno simbolicamente, l'unità frammentata dell'esperienza.²⁸⁸

Secondo Walter Benjamin, questa poetica nasce dalla tensione tra la modernità e la perdita del senso unitario del mondo: le corrispondenze rappresentano, in questa luce, una risposta alla dissoluzione dell'esperienza provocata dallo shock della vita metropolitana. La sinestesia, dunque, diventa uno strumento attraverso cui la poesia tenta di ricomporre, almeno simbolicamente, l'unità infranta della percezione, opponendo al caos frammentario della città un ordine segreto e profondo. Egli lega la poetica di Baudelaire alla perdita dell'*aura* e alla frammentazione della vita urbana, interpretando le corrispondenze come una risposta poetica alla discontinuità dell'esperienza moderna.²⁸⁹ In tal senso, Jean Starobinski interpreta la poetica baudelaireana come una risposta consapevole alla frammentazione moderna. La fusione dei sensi non va intesa come una regressione verso stati primitivi, ma come un tentativo di restituire alla parola la sua funzione sacrale e rivelatrice.²⁹⁰

Il poeta non si limita a descrivere il mondo sensibile, agisce piuttosto come un interprete che lo "traduce" in una lingua universale, capace di coinvolgere insieme la dimensione corporea e quella emozionale.²⁹¹ La sinestesia si colloca

²⁸⁷ Cfr. HASSAN IHAB H., *Baudelaire's "Correspondances": The Dialectic of a Poetic Affinity*, cit., pp. 438-439, URL: <https://www.jstor.org/stable/383194> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

²⁸⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 443-444.

²⁸⁹ Cfr. BENJAMIN WALTER, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Agamben Giorgio, (a cura di), traduzione di Mariotti G., Dorowin H., Torino, Einaudi, 1986, pp. 148-153.

²⁹⁰ Cfr. BOURNIQUEL CAMILLE, *La relation critique by Jean Starobinski*, in "Esprit. Nouvelle Série", Vol. 6, No. 404, Editions Esprit, 1971, p. 1304, URL: <https://www.jstor.org/stable/24261130> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

²⁹¹ Cfr. *Ibidem*.

quindi tra esperienza vissuta e costruzione simbolica: nasce dal corpo, ma si trasforma in forma.²⁹² Anche Marcel Raymond sottolinea che la sinestesia in Baudelaire non è mai un artificio casuale, ma deriva da una profonda necessità interiore. Ogni accostamento tra sensi diversi è guidato da una logica dei sentimenti: il poeta è spinto a 'tradurre' una sensazione in un'altra perché solo attraverso questo scambio riesce a esprimere significati invisibili e profondi. In questa prospettiva, la sinestesia smette di essere un semplice ornamento poetico e diventa una strategia espressiva indispensabile, capace di dare forma a ciò che non si può descrivere con il linguaggio ordinario.²⁹³ Le *corrispondenze*, dunque, non andrebbero ridotte a un gioco di concetti o a una costruzione puramente intellettuale: funzionano piuttosto come risonanze vissute, radicate nelle modalità stesse della percezione.²⁹⁴ La sinestesia, in altre parole, non serve a confondere i sensi o a cancellarne i confini, ma a usarli come ponti per accedere a una realtà più profonda e invisibile. Non sorprende, quindi, che l'eredità baudelairiana abbia inciso in modo decisivo sul Simbolismo europeo, modificando radicalmente l'idea stessa di arte. Anna Balakian interpreta *Correspondances* come uno dei momenti centrali per la nascita della sensibilità simbolista: il sonetto afferma che la realtà non è un dato oggettivo da registrare, ma un sistema complesso di segni che diventa leggibile soprattutto attraverso un linguaggio analogico e multisensoriale. In questa visione, la sinestesia non è più una semplice tecnica evocativa, ma assume un ruolo strutturale: diventa il fulcro di una poetica della totalità, che tenta di ricucire la distanza tra percezione e significato.²⁹⁵ Attraverso l'intreccio dei sensi, il Simbolismo cerca di recuperare un'unità primordiale del mondo che la razionalità scientifica aveva scomposto, facendo dell'atto percettivo non solo un'esperienza estetica, ma anche una forma di conoscenza. Infine, è importante notare che, con Baudelaire, la sinestesia non è soltanto "spiegata": viene soprattutto messa in atto. Diventa un dispositivo operativo della scrittura, attraverso cui la poesia costruisce uno spazio percettivo più integrato, in cui i sensi collaborano alla produzione di senso anziché restare compartimenti separati. Questa tradizione sarà radicalizzata da Rimbaud, che trasformerà le corrispondenze in un vero e proprio metodo di trasmutazione dell'esperienza.

²⁹² Cfr. *Ibidem*.

²⁹³ Cfr. RAYMOND MARCEL, *Da Baudelaire al surrealismo*, traduzione di Bo C., Torino, Einaudi, 1948, pp. 27-35.

²⁹⁴ Cfr. GELDARD FRANK A., *The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities. Cognition and Perception* by Lawrence E. Marks, in "American Scientist", Vol. 67, No. 5, Sigma Xi The Scientific Research Honor Society, 1979, p. 616, URL: <https://www.jstor.org/stable/27849494> [consultato il giorno 25 gennaio 2026]

²⁹⁵ Cfr. *Ibidem*.

3.2.4 Rimbaud e la sinestesia come metodo poetico

Se in Baudelaire la sinestesia funge da principio simbolico capace di rivelare l'unità nascosta del reale, in Arthur Rimbaud essa viene radicalizzata fino a diventare un vero metodo di trasformazione della percezione poetica. La percezione sinestetica non è più soltanto un linguaggio per alludere all'invisibile, ma uno strumento attraverso cui il soggetto poetico mette in crisi i limiti ordinari dell'esperienza e rifonda il rapporto tra parola e mondo. La celebre formula rimbaudiana del *dérèglement de tous les sens* non indica un caos emotivo, bensì un processo intenzionale e sistematico, volto a forzare i limiti della percezione ordinaria. Nella Lettera del Veggente a Paul Demeny (15 maggio 1871), Rimbaud scrive: «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens».²⁹⁶ Qui la sinestesia si configura come tecnica di sregolamento controllato: l'incrocio dei sensi non è un effetto secondario, ma il motore stesso della conoscenza poetica.

In questa linea di lettura, Michel Murat interpreta la dichiarazione di Rimbaud come una svolta nel modo di intendere il rapporto fra poesia e conoscenza. Il poeta non punta più a spiegare o interpretare un mondo già dato, ma mira piuttosto a generare nuove forme di percezione e, in un certo senso, nuove possibilità di esistenza. Di conseguenza, la sinestesia perde progressivamente il carattere di semplice metafora letteraria e assume quello di una procedura concreta, quasi operativa, che agisce sul piano materiale dell'esperienza. È un passaggio importante perché non resta circoscritto alla sola tecnica stilistica. Al contrario, coinvolge direttamente la corporeità del poeta e, per estensione, anche quella del lettore: la lettura non è più soltanto comprensione di un contenuto, ma diventa un'esperienza capace di sollecitare il corpo e di mettere in crisi le separazioni abituali tra soggetto, linguaggio e percezione.²⁹⁷ Il sonetto *Voyelles* (1871) costituisce l'esempio più celebre di questa nuova modalità poetica: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu».²⁹⁸ In questo componimento, le vocali non sono semplicemente associate a dei colori per analogia metaforica, ma vengono trasfigurate in vera e propria materia sensibile.²⁹⁹ Come osserva Margaret Mein, la forza di Rimbaud risiede nel trattare la vibrazione fonica come se possedesse una consistenza visiva e tattile: il suono non è più un'astrazione, ma una presenza che occupa lo spazio percettivo.³⁰⁰ In questa prospettiva, il linguaggio cessa di descrivere il mondo per iniziare

²⁹⁶ RIMBAUD ARTHUR, *Correspondance*, Guyaux A., (a cura di), Paris, Fayard, 2007, p. 372.

²⁹⁷ Cfr. REBOUL YVES, Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, José Corti (collection « Les Essais »), 2002, in "Littératures", No. 51, 2002, p. 210, URL: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2004_num_51_1_1945_t14_0210_0000_2 [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

²⁹⁸ RIMBAUD ARTHUR, *Poésies*, A. Adam (a cura di), Paris, Gallimard, 1972, p. 101.

²⁹⁹ Cfr. MELTZER FRANÇOISE, *On Rimbaud's "Voyelles"*, in "Modern Philology", Vol. 76, No. 4, The University of Chicago Press, 1979, p. 344, URL: <https://www.jstor.org/stable/437694> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

³⁰⁰ Cfr. MEIN MARGARET, *Baudelaire and Symbolism*, in "L'Esprit Créateur", Vol. 13, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 163, URL: <https://www.jstor.org/stable/26279789> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

ad agire direttamente sui sensi del lettore. Questa evoluzione trova un momento decisivo in *Alchimie du verbe*, sezione centrale di *Une Saison en enfer* (1873)³⁰¹, dove Rimbaud rivendica la propria invenzione sensoriale:

Ho inventato il colore delle vocali! [...] Ho regolato la forma e il movimento di ogni consonante e, con ritmi istintivi, mi sono lusingato di aver inventato un linguaggio poetico un giorno accessibile a tutti i sensi.³⁰²

Qui la sinestesia non viene presentata come un fenomeno psicologico spontaneo, né come una curiosità clinica, ma come un'invenzione consapevole e, soprattutto, tecnica. Questa "alchimia" punta a costruire un linguaggio che, per usare la definizione rimbaudiana, sia *accessible à tous les sens*: una parola capace di coinvolgere insieme suono, forma, movimento, immagine e corpo. In questo senso, Lauren Silvers interpreta l'operazione in termini di poetica cenestetica: il testo non trasmette semplicemente un contenuto, ma suscita nel lettore una reazione corporea complessiva.³⁰³ La parola poetica non si limita a descrivere: diventa un evento sensibile, capace di investire il lettore sul piano percettivo, corporeo e immaginativo.

Rimbaud, quindi, porta la sinestesia oltre Baudelaire. Se in Baudelaire le corrispondenze tendono a rivelare un ordine nascosto del reale, in Rimbaud esse diventano uno strumento per mettere in crisi l'esperienza e ricostruirla su nuove basi. Come suggerisce Jean-Pierre Richard, la sua mente funziona come un vero e proprio "laboratorio": il poeta non si limita a osservare la realtà, ma usa la sinestesia per smontare e riorganizzare le sensazioni comuni.³⁰⁴ Attraverso lo sregolamento dei sensi, Rimbaud tenta di sciogliere le forme irrigidite con cui siamo abituati a percepire il mondo, così da far emergere possibilità diverse di esperienza e di verità poetica.³⁰⁵ Per questo la poesia, più che raccontare un cambiamento, diventa il luogo concreto in cui si realizza.³⁰⁶ In questa prospettiva, la sinestesia non è un ornamento né una semplice strategia evocativa, ma una pratica di trasmutazione. Consente di oltrepassare i limiti della percezione ordinaria e di entrare in una dimensione in cui suono, luce, movimento e affetto partecipano a un'unica esperienza integrata. Un'impostazione del genere avrà conseguenze importanti sia all'interno della cultura simbolista sia nelle poetiche del Novecento, perché offre una cornice utile a comprendere in che modo l'arte possa costruire esperienze percettive complesse e coinvolgenti. All'interno della presente ricerca, la lezione rimbaudiana non viene dunque richiamata come prova di una sinestesia in senso clinico, ma come paradigma estetico: un modo di pensare l'opera come un dispositivo capace di attivare simultaneamente più

³⁰¹ Cfr. MELTZER FRANÇOISE, *On Rimbaud's "Voyelles"...*, cit., p. 346.

³⁰² Cfr. SILVERS LAUREN, *Beyond the Senses: The Cenesthetic Poetics of French Symbolism*, in "Modern Philology", Vol. 112, No. 2, The University of Chicago Press, 2014, p. 383, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/678353> [consultato il giorno 25 gennaio].

³⁰³ Cfr. *Ivi*, pp. 383-385.

³⁰⁴ Cfr. RICHARD JEAN-PIERRE, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955, pp. 119-126.

³⁰⁵ Cfr. *Ibidem*.

³⁰⁶ Cfr. *Ibidem*.

domini sensoriali e affettivi, coinvolgendo il lettore non solo sul piano interpretativo, ma anche su quello percettivo. È su questo sfondo che diventa possibile passare dal problema della sinestesia poetica a quello più ampio del dialogo tra le arti, nel quale la corrispondenza fra i sensi si traduce progressivamente in una riflessione sui rapporti fra parola, immagine, suono e spazio.

3.3 Dal Simbolismo al dialogo tra le arti

3.3.1 Sincretismo, intermedialità e unità delle arti

Con Baudelaire e Rimbaud la sinestesia assume una funzione conoscitiva: non è più una semplice figura retorica, ma un principio fondato sull'unità sensibile dell'esperienza. A partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, questa visione si estende oltre la poesia e contribuisce a ridefinire il rapporto fra le arti. Pittura, musica, teatro e architettura cominciano a essere pensati come linguaggi capaci di tradursi reciprocamente, non per imitazione, ma per analogia strutturale.

Secondo Erika Fischer-Lichte il Simbolismo segna uno snodo decisivo nel passaggio da un'estetica della rappresentazione a un'estetica dell'esperienza.

L'opera d'arte, oltre ad essere veicolo di contenuti intellettuali, diventa un evento capace di produrre nel fruitore uno stato percettivo complesso e unitario.³⁰⁷ All'interno di questo quadro teorico, la sinestesia assume un ruolo significativo: essa non è più soltanto una figura retorica, ma diventa un modello operativo attraverso cui l'opera può sollecitare più piani sensoriali insieme. In questo modo, la fruizione artistica viene pensata come un'esperienza che coinvolge insieme corpo, immaginazione e coscienza del soggetto.³⁰⁸ Anche W.J.T. Mitchell, riflettendo sul rapporto tra parola e immagine, ha mostrato come i media non siano mai del tutto puri o isolati, ma vivano spesso di scambi, interferenze e contaminazioni reciproche.³⁰⁹ Questo concetto si avvicina alla nozione simbolista di corrispondenza: le arti non appaiono più come sistemi chiusi, ma come campi espressivi capaci di intersecarsi. Nel panorama musicale dell'Ottocento, le istanze sinestetiche del Simbolismo trovano un terreno particolarmente fertile nella crescente attenzione al timbro, allo spazio sonoro e alla qualità sensibile del suono. Come evidenziato da Carl Dahlhaus, l'estetica musicale ottocentesca conosce una trasformazione profonda: accanto alle strutture formali tradizionali,

³⁰⁷ Cfr. HARDT YVONNE, *THE TRANSFORMATIVE POWER OF PERFORMANCE: A NEW AESTHETICS* by Erika Fischer-Lichte, Saskya Iris Jain, in "Dance Research Journal", Vol. 43, No. 1, Dance Studies Association, 2011, pp. 117-119, URL: <https://www.jstor.org/stable/23266837> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

³⁰⁸ Cfr. *Ibidem*.

³⁰⁹ Cfr. BROWN LEE B., *Iconology: Image, Text, Ideology* by W. J. T. Mitchell, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 45, No. 2, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1986, pp. 211-214, URL: <https://www.jstor.org/stable/430568> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

acquista sempre maggiore rilievo la capacità della musica di creare atmosfere, immagini interiori e mondi sensibili.³¹⁰

Questa svolta non significa che la musica voglia rappresentare visivamente qualcosa in modo diretto, ma che essa possa suggerire qualità spaziali, cromatiche e atmosferiche attraverso mezzi propriamente sonori. Il timbro, in particolare, non è più un semplice rivestimento della composizione, ma diventa una componente espressiva essenziale: può suggerire densità, luminosità, distanza, peso o movimento. In questo contesto, l'opera musicale può essere pensata come esperienza percettiva complessa: l'ascoltatore non percepisce soltanto una successione di suoni nel tempo, ma può essere condotto dentro uno spazio immaginativo costruito attraverso registri, timbri, dinamiche e tensioni interne. La sinestesia, dunque, può essere interpretata come una chiave utile per descrivere il modo in cui la musica può attivare immagini, sensazioni corporee e qualità spaziali senza uscire dal proprio linguaggio.³¹¹

Parallelamente alla centralità del timbro, il dibattito ottocentesco sull'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) contribuisce a legittimare l'idea di una possibile integrazione fra linguaggi artistici diversi. In Richard Wagner, questa aspirazione non consiste in una semplice somma di musica, parola, gesto e scena, ma nella ricerca di un'esperienza estetica unitaria, nella quale i diversi elementi concorrono alla costruzione di un unico effetto drammatico e percettivo. Come osserva Carl Dahlhaus, nel dramma wagneriano il rapporto fra le arti non si limita alla semplice coesistenza dei linguaggi, ma tende alla loro integrazione reciproca. L'orchestra può dare profondità emotiva alla scena, mentre l'azione scenica può rendere visibile una tensione già presente nella musica. Il teatro diventa, così, uno spazio in cui suono, parola, gesto e immagine collaborano alla costruzione dell'esperienza dello spettatore.³¹² All'inizio del Novecento, l'eredità simbolista trova un'ulteriore elaborazione nelle teorie di Wassily Kandinsky, il quale recupera un vocabolario vicino alla sinestesia per descrivere l'azione interiore dell'arte. Nel suo trattato fondamentale, *Lo spirituale nell'arte* (1911), Kandinsky teorizza l'esistenza di "vibrazioni interiori" capaci di mettere in relazione pittura, musica e vita interiore. Il colore non è più soltanto un dato ottico, ma una forza capace di produrre risonanze interiori nello spettatore. In questa prospettiva, il colore assume un valore dinamico: non viene semplicemente visto, ma sentito come intensità, vibrazione, movimento. La lezione di Baudelaire e Rimbaud trova qui una prosecuzione significativa: la sinestesia diventa il principio che contribuisce a pensare l'arte moderna oltre la rappresentazione mimetica. In altre parole, l'idea di un linguaggio *accessible à tous les sens* continua ad agire come uno dei motori dell'arte moderna, anche oltre il contesto storico in cui nasce³¹³.

³¹⁰ Cfr. SOLIE RUTH A., *Nineteenth-Century Music by Carl Dahlhaus*, J. Bradford Robinson, in "College Music Symposium", Vol. 30, No. 2, College Music Society, 1990, pp. 138-144, URL: <https://www.jstor.org/stable/40374051> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

³¹¹ Cfr. *Ibidem*.

³¹² Cfr. HINTON STEPHEN, *The Conscience of Musicology: Carl Dahlhaus (1928-89)*, in "The Musical Times", Vol. 130, No. 1762, Musical Times Publications Ltd., 1989, pp. 737-739, URL: <https://www.jstor.org/stable/966751> [consultato il giorno 25 gennaio 2026].

³¹³ Cfr. KANDINSKY WASSILY, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 1989, pp. 47-55.

Dentro questo quadro, la sinestesia può essere intesa come un paradigma intersensoriale: non un fenomeno isolato o curioso, ma un principio interpretativo che permette di pensare il dialogo tra le arti come trasposizione di forme percettive, più che come trasferimento diretto di contenuti.

È una chiave teorica utile per comprendere perché, tra Otto e Novecento, diventi plausibile immaginare la musica in termini spaziali, la pittura come ritmo e la parola come materia sonora e vibrante, cioè come qualcosa che agisce anche sul piano sensibile. Su questo sfondo, un'opera nata dal dialogo tra linguaggi artistici, come i *Quadri di un'esposizione*, non va letta come semplice traduzione di immagini in suoni. Piuttosto, può essere considerata un luogo in cui una cultura delle corrispondenze viene rielaborata attraverso mezzi specifici: nel caso di Musorgskij, attraverso il tempo, il movimento, il timbro pianistico, il ritmo e la memoria del percorso espositivo. La sinestesia fornisce, dunque, non una spiegazione clinica dell'autore, ma una chiave teorica per comprendere come l'arte moderna abbia cercato di restituire all'esperienza una maggiore unità sensibile. È da questo passaggio che può aprirsi il discorso sulla traduzione intersemiotica, cioè sul modo in cui un'opera può trasformare un linguaggio artistico in un altro senza limitarsi a copiarne i contenuti.

3.3.2 *Ekphrasis* musicale e trasposizione interartistica

Benché esista una letteratura ormai ampia sul rapporto tra musica e cultura visiva, il problema di come opere d'arte specifiche vengano trasposte in musica resta spesso affrontato attraverso generalizzazioni o parallelismi analogici poco controllati. Come osserva Michael Russ, le discussioni su questo tema tendono frequentemente a fermarsi a confronti impressionistici, senza chiarire in modo rigoroso *come e a quali condizioni* una relazione tra immagine e musica possa essere considerata strutturalmente fondata.³¹⁴ In molti casi, il riferimento all'immagine funge da semplice cornice interpretativa, senza che vengano esplicitate le condizioni teoriche che rendono legittimo parlare di trasposizione, ri-presentazione o interpretazione dell'opera visiva in ambito musicale. Per questa ragione, questa sezione assume come punto di partenza la necessità di una cornice metodologica capace di distinguere l'*ekphrasis* musicale sia dalla descrizione illustrativa sia da una generica nozione di "ispirazione".

Nel dibattito recente, i contributi di Siglind Bruhn e Lydia Goehr hanno fornito strumenti concettuali decisivi per precisare il lessico di tale discussione, come riconosce esplicitamente Russ nel suo tentativo di elaborare una definizione operativa di *ekphrasis* musicale applicabile ai *Quadri di un'esposizione*. In senso tradizionale, il termine *ekphrasis* designa il topos letterario attraverso cui un testo verbale evoca un oggetto visivo assente, rendendolo presente all'"occhio della mente"; esempi canonici sono lo scudo di Achille nell'*Iliade* o l'*Ode on a Grecian*

³¹⁴ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgskij's Pictures Reconsidered*, in "Music in Art", Vol. 39, No. 1-2, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York 2014, pp. 215-236, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/90012960> [consultato il giorno 27 gennaio 2026].

Urn di John Keats. Tuttavia, come ha chiarito Goehr, il termine presenta una stratificazione storica significativa: nell'antichità indicava un esercizio descrittivo, non necessariamente legato alle arti figurative, con funzioni anche politiche, giuridiche e pedagogiche, mentre solo in epoca moderna si è stabilizzato come categoria riferita alla rappresentazione poetica dell'opera visiva e, più tardi, alla sua estensione in ambito musicale³¹⁵. È quest'ultimo significato, ormai consolidato nella riflessione musicologica contemporanea, a risultare pertinente per l'analisi di opere nate da un confronto esplicito con immagini preesistenti.

Un primo chiarimento necessario riguarda la distinzione tra descrizione ed *ekphrasis* in senso stretto. Un testo descrittivo - o, per analogia, una musica che si limiti a evocare un'atmosfera generica - non è automaticamente ekfrastico. L'*ekphrasis* implica la creazione di una nuova opera in un nuovo medium, non la semplice trascrizione di caratteristiche visibili; come sottolinea Russ, l'atto ekfrastico autentico "non si limita a descrivere, ma aggiunge qualcosa di genuinamente artistico nel nuovo mezzo espressivo". In questo senso, essa può essere intesa come una forma specifica di transmedializzazione, ossia di trasferimento tra sistemi semiotici diversi. Tuttavia, mentre il linguaggio verbale dispone di un consenso semantico relativamente stabile, la musica opera attraverso forme di significazione più ambigue e meno direttamente denotative.³¹⁶

Ciò non implica che la musica sia priva di potenzialità rappresentative: al contrario, essa può rendere "udibili" elementi che nell'opera visiva sono solo impliciti o silenti - come campane, cori, voci o movimenti - trasformando l'immagine spaziale in un'esperienza temporalizzata, come accade emblematicamente in *Quadri di un'esposizione*.³¹⁷ La transmedializzazione solleva, così, un nodo decisivo: il rapporto tra l'opera originaria e quella nuova. Un atto ekfrastico può anche spingersi fino a superare o mettere in secondo piano l'originale, al punto che, per il fruitore, l'opera di partenza può apparire meno immediata rispetto alla sua rielaborazione. Russ osserva che questa dinamica è particolarmente evidente nel caso dei *Quadri di un'esposizione*: l'esperienza dell'ascolto può risultare più forte e immediata del confronto diretto con i disegni di Viktor Hartmann, che oggi, anche per ragioni materiali (dispersione, scarsa accessibilità, limitata circolazione), sono poco presenti nell'immaginario del pubblico.³¹⁸ Da qui nascono alcune domande centrali per l'analisi: fino a che punto l'*ekphrasis* deve restare fedele all'opera primaria prima di trasformarsi in una composizione semplicemente ispirata? E, nel caso specifico dell'*ekphrasis* musicale, quanto il legame con l'immagine dipende da connessioni effettivamente strutturali e quanto, invece, da elementi paratestuali come il titolo, il programma o il riferimento biografico?³¹⁹

In questo quadro, Bruhn propone una distinzione operativa importante tra musica a programma ed *ekphrasis* musicale. Nella musica a programma, il

³¹⁵ Cfr. Ivi, pp. 230-232.

³¹⁶ Cfr. *Ibidem*.

³¹⁷ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 67-70.

³¹⁸ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition...*, cit., pp. 231-232.

³¹⁹ Cfr. *Ibidem*.

compositore costruisce un percorso narrativo autonomo, che può anche richiamare un referente esterno, ma non ne dipende strutturalmente; *nell'ekphrasis* musicale, invece, la composizione si presenta come una *ri-presentazione* di un'opera preesistente, cioè come un gesto che mantiene il riferimento all'originale come punto di partenza esplicito. Bruhn introduce anche la categoria di *ekphrasis* "per associazione": in questo caso la musica non tenta di riprodurre ciò che l'occhio vede, ma sviluppa una rete di connessioni mentali ed emotive attivate dall'opera primaria. Il confine tra associazione e interpretazione ekfrastica resta comunque instabile. Tuttavia, *nell'ekphrasis* in senso stretto, queste associazioni non nascono da impressioni del tutto personali o casuali. Esse si fondano piuttosto su un patrimonio condiviso di riferimenti storici, simbolici e culturali, che mette in relazione l'autore dell'opera visiva, il compositore e il pubblico, come osserva Russ riprendendo la formulazione di Bruhn.³²⁰

Alla luce di queste premesse metodologiche, *l'ekphrasis* musicale può essere assunta non tanto come una strategia descrittiva, quanto come un modello analitico utile a rendere più intelligibile il passaggio dall'immagine alla costruzione di uno spazio sonoro. In questa prospettiva, il ciclo pianistico *Quadri di un'esposizione* non è una semplice trasposizione di "immagini in suoni", ma un'opera che organizza l'esperienza percettiva dell'ascoltatore secondo logiche temporali, spaziali e simboliche. È proprio in questo passaggio dall'immagine allo spazio sonoro che la cornice metodologica delineata trova la sua funzione principale: non stabilire una corrispondenza meccanica tra quadro e brano, ma osservare in che modo Musorgskij trasformi un referente visivo in percorso, movimento, memoria e ascolto. Questa cornice prepara il passaggio al Capitolo 4, dove l'opera di Musorgskij verrà affrontata attraverso le strategie musicali con cui il ciclo costruisce e articola uno spazio percettivo attraversabile.³²¹

3.3.3 Dalle *correspondances* simboliste alla traduzione intersemiotica

Le riflessioni sviluppate nelle sezioni precedenti permettono ora di passare dal problema delle corrispondenze sensoriali e del dialogo tra le arti alla nozione di traduzione intersemiotica. Se la sinestesia ha mostrato come l'esperienza estetica possa mettere in relazione domini sensoriali diversi e *l'ekphrasis* musicale ha chiarito il rapporto fra immagine e suono, la traduzione intersemiotica offre gli strumenti per comprendere in che modo un'opera possa trasformare un linguaggio artistico in un altro senza ridursi a una semplice riproduzione.

In questo quadro, i *Quadri di un'esposizione* possono essere letti come un caso concreto di traduzione intersemiotica ed *ekphrasis* musicale, in cui l'esperienza visiva, espositiva e memoriale viene rielaborata nel tempo musicale. Non si tratta di determinare se Musorgskij rappresenti fedelmente i disegni di Hartmann, ma piuttosto di comprendere come l'immagine venga trasformata in movimento, durata, spazio sonoro e memoria. L'immagine non

³²⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 231-233.

³²¹ Cfr. *Ibidem*.

viene semplicemente riprodotta, ma assume una nuova forma attraverso la musica.

Il passaggio da Baudelaire e Rimbaud al caso musorgskijano non implica quindi l'applicazione diretta di un modello poetico alla musica. Piuttosto, mostra come l'idea simbolista delle corrispondenze possa trovare, nel rapporto fra arti diverse, una traduzione concreta: non un sistema di equivalenze fisse, ma una trasformazione di qualità percettive, affettive e immaginative.

Questo nodo può essere chiarito attraverso il pensiero di Théodule Ribot, che offre una prospettiva psicologica sull'immaginazione creatrice.³²² Secondo Ribot, l'immaginazione non si limita a riprodurre fedelmente le immagini percepite in passato; al contrario, essa ha il potere di combinare, riorganizzare e trasfigurare tali contenuti, creando forme nuove.³²³ Pertanto, tradurre un'immagine in musica non significa semplicemente trasferire un contenuto da un mezzo espressivo all'altro in modo automatizzato, ma implica la ricostruzione di un sistema di relazioni percettive e affettive all'interno di un nuovo linguaggio espressivo.³²⁴ Nei *Quadri*, la memoria della mostra dedicata ad Hartmann non agisce come un semplice archivio neutro: si configura, invece, come uno spazio dinamico in cui l'immagine dell'artista si rielabora attraverso molteplici elementi. Tra questi si annoverano l'amicizia che lo legava a Musorgskij, il senso di lutto vissuto, l'intermediazione culturale offerta da Stasov e le impressioni concrete derivanti dalla visione della mostra stessa.

Questa riflessione apre il campo alla nozione di traduzione intersemiotica. Roman Jakobson identifica tre principali tipi di traduzione - intralinguistica, interlinguistica e intersemiotica - e definisce quest'ultima come "trasmutazione": ovvero, l'interpretazione di segni verbali attraverso segni appartenenti a sistemi espressivi non verbali.³²⁵ Sebbene la definizione emerga in ambito linguistico, essa estende la teoria della traduzione verso l'interazione tra sistemi semiotici differenti:³²⁶ parola, immagine, musica, gesto, spazio e corpo diventano parte del medesimo processo creativo e interpretativo.³²⁷ Nel caso dei *Quadri*, tuttavia, la nozione deve essere ampliata con prudenza. Non si tratta di tradurre un testo verbale in musica, ma di trasformare un'esperienza visiva, spaziale e memoriale in una struttura sonora³²⁸. Musorgskij non traduce soltanto singoli quadri: traduce l'atto dell'attraversamento, cioè il passaggio fra le immagini, l'alternanza fra osservazione e movimento, la relazione fra sguardo, corpo e ricordo.

³²² RIBOT THÉODULE, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1900, p. 1.

³²³ Cfr. *Ivi*, p. 3.

³²⁴ Ribot offre il fondamento psicologico per cui sensazioni, emozioni, immagini, associazioni e fattori affettivi concorrono alla creazione di una forma immaginativa nuova. Cfr. *Ivi*, p. 9.

³²⁵ Cfr. JAKOBSON ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, in "On Translation", Reuben A. Brower (a cura di), Cambridge, Harvard University Press, 1959, p. 233, URL: <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf> [consultato il giorno 7 maggio]

³²⁶ Cfr. *Ibidem*.

³²⁷ Il saggio di Jakobson prende avvio dal problema del significato linguistico e dalla possibilità di tradurre un segno verbale in un altro segno, concependo il significato non come entità autonoma, ma come fatto linguistico e, più in generale, semiotico. Cfr. *Ivi*, pp. 232-233.

³²⁸ Cfr. *Ivi*, p. 238.

³²⁹ Cfr. *Ibidem*.

Umberto Eco consente di precisare ulteriormente questo punto. La traduzione non è mai un'equivalenza perfetta, ma piuttosto una forma di negoziazione: tradurre implica fare scelte, bilanciare gli elementi, rinunciare a qualcosa per preservare qualcos'altro, con l'obiettivo di generare un effetto coerente nel nuovo sistema espressivo.³²⁹ Questo principio trova una particolare risonanza nella traduzione intersemiotica, dove la differenza tra codici espressivi rende impraticabile ogni corrispondenza letterale.³³⁰ Un'immagine non condivide la stessa natura della musica: la pittura opera nello spazio, mentre il suono si manifesta nel tempo; un quadro si percepisce come un'unità simultanea, mentre un brano musicale si sviluppa in una sequenza temporale.³³¹ Perciò, la trasposizione dall'immagine al suono non può basarsi su una semplice identità ma richiede un processo di trasformazione.³³² Affrontare il tema della traduzione intersemiotica non significa affermare che tutto sia traducibile senza perdita.³³³ Nella transizione da Hartmann a Musorgskij, per esempio, alcuni aspetti inevitabilmente si dissolvono, come ad esempio, il colore, la texture, la disposizione visiva. Tuttavia, nuovi elementi emergono in cambio: durata, movimento, tensione narrativa, ritorni tematici e memoria sonora.³³⁴

Nicola Dusi approfondisce questa analisi mostrando che la traduzione intersemiotica presuppone sempre un attraversamento di confini tra media, codici e materiali espressivi differenti.³³⁵ Non si traduce solo il "cosa" viene rappresentato, ma anche il "come" un'opera struttura forme, valori, ritmi percettivi e significati.³³⁶ Questa prospettiva si rivela particolarmente illuminante per il ciclo dei *Quadri*, consentendone una lettura che va oltre la semplice successione di temi illustrati. Diventa possibile interpretarlo come un vero processo di trasformazione delle qualità percettive: il grottesco, il remoto, il popolare, il pesante, il funebre e il monumentale si configurano come modalità dinamiche di transizione dal visivo al sonoro.³³⁷ Per questo alla traduzione

³²⁹ Cfr. ECO UMBERTO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 35-36; Cfr. ECO UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 3.

³³⁰ Eco parla di rapporti tra piano dell'espressione e piano del contenuto e di proiezione da un piano all'altro. Cfr. ECO UMBERTO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., ..., pp. 44-45, Eco insiste sul fatto che il segno non è pura equivalenza, ma interpretazione, pp. 50-52.

³³¹ Eco spiega che gli elementi materiali scelti per esprimere possono usare porzioni di continuum diverse da quelle espresse, per esempio "suoni per esprimere relazioni spaziali". Cfr. *Ivi*, p. 53, p. 75.

³³² Cfr. *Ivi*, pp. 50-51.

³³³ Cfr. *Ivi*, pp. 51-54.

³³⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 51-52.

³³⁵ Cfr. *Ivi*, p. 54.

³³⁶ Dusi, che introduce la traduzione intersemiotica come trasformazione tra sistemi semiotici, codici e media diversi, soffermandosi poi sul passaggio tra materie, sostanze e forme dell'espressione - dalla poesia al quadro, dal romanzo al film, dal linguaggio verbale a quello visivo e musicale - e, infine, sul problema della traduzione come transito tra sostanze espressive differenti. Cfr. DUSI NICOLA, *Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, in "Versus. Quaderni di studi semiotici", Nn. 85-87, 2000, pp. 8-9, pp.18-19.

³³⁷ Cfr. *Ivi*, p. 12.

³³⁸ Dusi offre un quadro teorico utile per interpretare la traduzione intersemiotica come

intersemiotica può essere affiancata la nozione di riscrittura³³⁸. Ogni passaggio fra arti produce una nuova organizzazione del materiale³³⁹: la musica di Musorgskij non è una didascalia sonora dei quadri, ma una rielaborazione autonoma dell'esperienza della mostra.

Il contributo di Marta Kaźmierczak permette di controllare meglio l'uso di questa categoria. La studiosa distingue fra traduzione intersemiotica in senso stretto, intersemioticità e aspetti intersemiotici della traduzione³⁴⁰, evitando che "traduzione intersemiotica" diventi una formula troppo generica³⁴¹. Nel caso dei *Quadri* agiscono infatti più livelli: il rapporto fra immagini e musica, la dimensione intermediale della mostra, della pittura, dell'architettura immaginata e del suono, e infine la ricezione successiva, soprattutto attraverso Ravel³⁴². Kaźmierczak ricorda inoltre che non ogni rapporto fra musica e pittura è automaticamente una traduzione³⁴³: perché si possa parlare propriamente di traduzione, occorre un passaggio di codice accompagnato da una qualche forma di equivalenza, pur variabile a seconda dei linguaggi coinvolti³⁴⁴.

Proprio per questa ragione, l'analisi dei *Quadri* si configura come un caso metodologicamente complesso. Kaźmierczak identifica l'opera di Musorgskij come un possibile punto di transizione tra le arti visive e la musica,³⁴⁵ evidenziando tuttavia che, nei rapporti tra questi due ambiti artistici, le differenze strutturali tra i linguaggi richiedono una certa prudenza interpretativa.³⁴⁶ In molti casi, sarebbe, infatti, più appropriato parlare di un'interazione ispirativa piuttosto che di una traduzione diretta in senso letterale. Questa precisazione non compromette l'approccio intersemiotico applicato ai *Quadri*, ma piuttosto ne rafforza il rigore interpretativo. L'opera non va intesa come equivalenza "quadro A = brano A", ma come ricodificazione percettiva. In questa direzione si colloca anche Siglind Bruhn, secondo cui i *Quadri* sono un caso di confine fra musica a

trasferimento e trasformazione tra forme del contenuto e forme dell'espressione, con particolare attenzione alla dimensione sensibile-percettiva, alla spazialità della musica e al problema del passaggio tra sostanze espressive differenti. Cfr. *Ivi*, pp. 11-15.

³³⁸ Dusi parla soprattutto di adattamento, trasposizione e trasformazione, non necessariamente con il termine "riscrittura" come categoria centrale. Però queste pagine sostengono l'idea che il passaggio tra arti produca una nuova organizzazione testuale. Cfr. *Ivi*, pp. 20-23, pp. 28-31.

³³⁹ Cfr. *Ibidem*.

³⁴⁰ Cfr. KAŻMIERCZAK MARTA, *From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation*, in "Przekładaniec", special issue "Word and Image in Translation", 2018, pp. 7-8.

³⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 13.

³⁴² Cfr. *Ivi*, pp. 10-13.

³⁴³ Cfr. JAKOBSON ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, in "The Translation Studies Reader", Venuti Lawrence (a cura di), London-New York, Routledge, 2000, pp. 114-118.

³⁴⁴ La studiosa precisa che la traduzione implica cambiamento di codice, conservazione di una qualche forma di equivalenza, funzione rappresentativa rispetto all'originale e riferimento a una base unitaria. Cfr. KAŻMIERCZAK MARTA, *From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation*, ..., cit., pp. 8-9.

³⁴⁵ Kaźmierczak cita esplicitamente *Pictures at an Exhibition* di Musorgskij come esempio di passaggio dalle arti visive alla musica. Cfr. *Ivi*, p. 12.

³⁴⁶ La studiosa osserva che, nel caso dei rapporti fra musica e arti visive, la categoria di traduzione può diventare problematica a causa della distanza fra i linguaggi artistici coinvolti; per questo, in alcuni casi, è preferibile parlare di ispirazione reciproca. Cfr. *Ivi*, pp. 12-13.

programma ed *ekphrasis* musicale: non tutti i modelli visivi sono identificabili e l'opera sembra rappresentare non soltanto singoli oggetti, ma l'idea stessa della galleria e del visitatore che la attraversa³⁴⁷. La *Promenade* assume così un ruolo decisivo: è la figura musicale dello spettatore-ascoltatore, il segno di un corpo che si muove dentro uno spazio immaginario.

La riflessione teorica di Kaźmierczak permette di interpretare i Quadri come un atto di selezione, condensazione e riorganizzazione del visibile.³⁴⁸ Sebbene la domanda su quale quadro corrisponda a un determinato brano abbia un valore storico, essa non esaurisce la complessità del problema estetico. L'aspetto più significativo riguarda il modo in cui la musica è in grado di modellare un'esperienza visiva: come il suono dà forma a uno spazio, come il movimento dell'ascolto si sostituisce a quello del visitatore e come la memoria di Hartmann si trasforma in una drammaturgia sonora.³⁴⁹ Il ciclo può essere interpretato come spazio di traduzione fra immagine e suono solo se la traduzione viene intesa non come equivalenza puntuale, ma come trasformazione dinamica dell'esperienza percettiva.³⁵⁰

A questo punto può essere introdotta la prospettiva di Jurij Lotman. Nella teoria della semiosfera, la cultura non è un insieme omogeneo di testi isolati, ma uno spazio complesso attraversato da linguaggi, codici, memorie e sistemi di rappresentazione differenti.³⁵¹ La semiosfera è lo spazio in cui si manifestano i processi comunicativi e si elaborano nuove informazioni.³⁵² Questo concetto consente di spostare l'attenzione dal rapporto tra un singolo quadro e un singolo brano al sistema culturale che dà forma ai *Quadri*: la scomparsa di Hartmann, la mostra commemorativa, il ruolo di Stasov, il ricordo dell'amicizia, il progetto nazionale dell'arte russa, la scrittura pianistica e la loro ricezione in Europa.

Il concetto di confine elaborato da Lotman si rivela particolarmente efficace. Il confine non è una semplice linea di demarcazione, bensì un elemento funzionale che filtra, traduce e trasforma ciò che proviene dall'esterno, rendendolo intelligibile nel contesto di un nuovo spazio culturale.³⁵³ È proprio su un confine che i *Quadri* prendono vita: tra arte visiva e musica, tra ricordi privati e

³⁴⁷ Bruhn osserva che i *Quadri* costituiscono un caso complesso e "di confine" fra musica a programma ed *ekphrasis* musicale, anche perché solo una parte dei riferimenti visivi è identificabile con certezza. Cfr. BRUHN SIGLIND, *A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century*, in "Poetics Today", vol. 22, n. 3, 2001, pp. 555-556; Bruhn precisa che l'opera può essere letta non tanto come resa di singoli oggetti della mostra storica, quanto come rappresentazione dell'idea stessa di galleria, completa della figura del visitatore/ascoltatore; Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 16.

³⁴⁸ Cfr. KAŻMIERCZAK MARTA, *From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation*, ..., cit., pp. 8-9, pp. 12-13.

³⁴⁹ Cfr. BRUHN SIGLIND, *A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century*, ..., cit., pp. 555-556; Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, ..., cit., p. 16.

³⁵⁰ Cfr. KAŻMIERCZAK MARTA, *From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation*, ..., cit., pp. 30-31.

³⁵¹ Cfr. LOTMAN JURIJ M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Salvestroni Simonetta (a cura di), Venezia, Marsilio, 1985, pp. 55-56.

³⁵² Cfr. *Ivi*, pp. 56-58.

³⁵³ Cfr. *Ivi*, pp. 58-61.

commemorazione collettiva, tra lutto individuale e memoria condivisa, tra la cultura russa e la sua successiva assimilazione occidentale. Le immagini di Hartmann, filtrate attraverso questo meccanismo, vengono trasposte nella semiosfera musicale assumendo una nuova vita: si trasformano in durata, successione, contrasto, movimento e memoria. Proprio perché pittura e musica non coincidono, la transizione dall'una all'altra genera nuove informazioni ed esperienze.³⁵⁴

La stessa immagine della mostra trova un riscontro significativo in Lotman, il quale descrive la semiosfera utilizzando la metafora di una sala museale animata da oggetti esposti, iscrizioni, istruzioni, testi esplicativi, percorsi suggeriti e visitatori con i propri mondi semiotici.³⁵⁵ Questa visione trova un'eco nella struttura stessa dei *Quadri*: nel ciclo di Musorgskij, l'ascoltatore non si limita a contemplare le opere da una posizione esterna, ma le attraversa in modo immersivo. La *Promenade* rappresenta proprio il segno di questo movimento continuo all'interno dello spazio espositivo immaginario. La mostra non è più solo un luogo fisico ma si trasforma in una dimensione percettiva e mnemonica, dove immagini, titoli, ricordi personali e reazioni soggettive interagiscono tra loro.

Grazie alla prospettiva offerta dalla semiosfera, i *Quadri* possono essere interpretati non solo come un'opera musicale, ma come un vero e proprio testo culturale. La mostra di Hartmann, il lavoro di Stasov, il ciclo pianistico di Musorgskij, l'orchestrazione di Ravel e la ricezione dell'opera in Occidente delineano una catena complessa di trasformazioni semiotiche.³⁵⁶ Ogni passaggio non cancella ciò che lo precede, ma lo riorganizza e lo arricchisce con nuovi significati. Per Lotman, infatti, il testo non si limita a conservare informazioni: custodisce la memoria dei contesti originari e genera nuovo senso man mano che entra in relazione con contesti successivi.³⁵⁷ I *Quadri* operano esattamente in questo modo: nati come gesto personale in risposta alla morte di Hartmann, continuano a produrre significato nella tradizione pianistica, nella trascrizione orchestrale di Ravel e nella cultura concertistica occidentale. In questa prospettiva, la traduzione intersemiotica non è soltanto il passaggio tecnico da un codice a un altro, ma il funzionamento stesso della cultura quando sistemi diversi entrano in contatto³⁵⁸.

³⁵⁴ Lotman osserva che la traduzione fra sistemi discreti e non discreti è, in senso stretto, problematica, ma proprio questa difficoltà genera nuove connessioni semantiche. Cfr. LOTMAN YURI M., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, SHUKMAN ANN (trad.), Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1990, pp. 36-37.

³⁵⁵ Cfr. LOTMAN JURIJ M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, ..., cit., p. 64; L'immagine della sala di museo è richiamata anche nell'introduzione di Umberto Eco a *Universe of the Mind*. Cfr. LOTMAN YURI M., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, ..., cit., pp. xii-xiii.

³⁵⁶ Cfr. LOTMAN JURIJ M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, ..., cit., pp. 61-65.

³⁵⁷ Cfr. LOTMAN YURI M., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, ..., cit., pp. 18-19.

³⁵⁸ Cfr. LOTMAN JURIJ M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, ..., cit., pp. 58-65; Kaźmierczak distingue fra traduzione intersemiotica, complementazione intersemiotica e aspetti intersemiotici della traduzione, precisando che non ogni rapporto fra codici

Nei *Quadri*, il soggetto non si limita a osservare una sequenza di oggetti: attraversa, ricorda, interpreta, viene colpito dalle immagini e le restituisce in forma sonora. La Promenade, che sarà analizzata più avanti, è il segno più evidente di questa soggettività in movimento. Alla luce di questo percorso, i *Quadri di un'esposizione* possono essere interpretati non semplicemente come un'opera in cui il visivo viene tradotto in musica, ma come un processo in cui l'immagine è attraversata, assimilata e trasformata. Musorgskij non si limita a richiamare le visioni di Hartmann: egli interpreta la condizione stessa dell'osservatore che si confronta con il ricordo dell'immagine. Il ciclo pianistico diviene quindi uno spazio di connessione, un punto d'incontro fra diverse forme artistiche e temporalità: il passato legato all'amicizia, il presente della mostra commemorativa, il tempo interiore della memoria e il futuro dell'interpretazione postuma.

La mostra di Hartmann è il primo spazio di traduzione: il luogo in cui l'opera visiva sopravvive al suo autore e si prepara a essere riformulata in un nuovo linguaggio. Da qui il ciclo pianistico potrà essere interpretato come una drammaturgia della visione trasformata in ascolto, nella quale il suono non illustra l'immagine, ma ne prolunga l'essenza in un'altra forma.

deve essere chiamato genericamente "traduzione". Cfr. KAŻMIERCZAK MARTA, *From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation*, ..., cit., pp. 30-31.

4. Dalla visione all'ascolto: i *Quadri di un'esposizione* come traduzione intersemiotica

4.1 Il ciclo pianistico originale come traduzione musicale dell'esperienza visiva

Dopo aver definito la cornice teorica della traduzione intersemiotica, nel presente capitolo si tenterà un affondo analitico sul ciclo pianistico originale dei *Quadri di un'esposizione*. Il punto centrale non è verificare una corrispondenza letterale fra i disegni di Viktor Hartmann e i singoli brani di Musorgskij, ma osservare in che modo alcuni tratti dell'esperienza visiva vengano rielaborati attraverso la scrittura musicale.³⁵⁹

L'analisi non si propone di offrire una lettura tecnico-compositiva del ciclo, bensì di utilizzare alcuni elementi caratteristici della scrittura pianistica, come l'andamento, il registro, la dinamica, la densità sonora e il ritorno tematico, per supportare un'interpretazione storico-artistica e intersemiotica dell'opera. In tal modo, il riferimento alla musica non risulta generico, ma si radica in dati concreti dello spartito e nelle analisi già presenti nella bibliografia critica.³⁶⁰

La *Promenade* sarà esaminata come rappresentazione del soggetto che attraversa idealmente la mostra; *Gnomus*, *Il vecchio castello*, *Tuileries*, *Balletto dei pulcini nei loro gusci* e *Limoges* metteranno in luce diverse modalità di trasformazione relative a figure, ambienti e atmosfere; *Bydło* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle* permetteranno di esplorare la resa sonora del peso e dei contrasti tra presenze umane; infine, *Catacombae*, *La capanna sulle zampe di gallina* e *La grande porta di Kiev* guideranno il lettore dalla dimensione funebre e visionaria fino alla conclusiva monumentalità trionfale.³⁶¹

In questo modo il discorso teorico precedentemente definito viene applicato al testo musicale: l'obiettivo è mostrare come la versione pianistica originale costruisca una vera esperienza di attraversamento, nella quale l'immagine non viene semplicemente illustrata, ma trasformata in forma sonora.³⁶²

4.1.1 La *Promenade* e la costruzione del soggetto percettivo

All'interno dei *Quadri di un'esposizione*, la *Promenade* occupa una funzione decisiva. Essa non corrisponde a una specifica opera figurativa di Viktor Hartmann e non può essere ridotta a un semplice raccordo fra i diversi brani del ciclo. La sua importanza consiste piuttosto nel fatto che introduce una presenza

³⁵⁹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., pp. 223-226.

³⁶⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 15-17.

³⁶¹ Cfr. Ivi, pp. 56-57.

³⁶² Cfr. BRUHN SIGLIND, *A Concert of Paintings: "Musical Ekphrasis" in the Twentieth Century*, cit., pp. 555-556.

in movimento: colui che cammina, osserva, si ferma davanti alle immagini e riprende il proprio percorso nello spazio della mostra. Se gli altri movimenti possono essere messi in relazione con disegni, progetti o immagini di Hartmann, la *Promenade* appartiene allo spazio intermedio fra i quadri. Non rappresenta un oggetto, ma l'atto stesso del visitare.

Questa funzione è confermata dallo stesso Musorgskij. In una lettera a Vladimir Stasov del giugno 1874, il compositore afferma che il proprio “profilo” si intravede negli intermezzi del ciclo e richiama la *Promenade* in modo “russico”.³⁶³ L'aspetto rilevante di questo dato consiste nello spostare il focus dall'immagine osservata al soggetto che la guarda. Tra un quadro e l'altro, non emerge soltanto un tema musicale, ma si avverte una presenza: quella del compositore-visitatore che attraversa la mostra, reagisce alle opere e rielabora emotivamente il ricordo dell'amico scomparso.³⁶⁴

Il suo ruolo affiora con chiarezza fin dall'inizio del ciclo. La prima *Promenade* è accompagnata dall'indicazione *Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto*: si tratta di un cammino misurato, riconoscibile e insieme pensoso. Nelle battute iniziali, l'alternanza metrica tra 5/4 e 6/4 e l'attacco *forte* suggeriscono un andamento di passo.³⁶⁵



Esempio musicale 1. MUSORFSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Promenade iniziale*, bb. 1-6.

In questo senso, la *Promenade* non introduce ancora un'immagine determinata, ma costruisce musicalmente la presenza del soggetto che attraversa il percorso espositivo.

La *Promenade* può, quindi, essere letta come una forma di autorappresentazione indiretta del compositore e al contempo assume la funzione di rendere percepibile il passaggio dallo spazio fisico della mostra al tempo

³⁶³ Cfr. MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, ..., cit., p. 17.

³⁶⁴ Cfr. *Ibidem*.

³⁶⁵ Cfr. MUSORFSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, Piano Street Urtext, 2009, *Promenade*, p. 1, bb. 1 ss. Per l'incipit si vedano in particolare l'indicazione *Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto*, l'alternanza metrica fra 5/4 e 6/4 e l'attacco in dinamica *f*.

musicale, instaurando un legame tra dimensioni apparentemente distinte. La *Promenade*, infatti, non descrive una singola immagine, ma predispone lo spazio percettivo nel quale le immagini potranno essere incontrate. Il suo ruolo, dunque, non è propriamente iconografica, ma percettiva: non indica che cosa vedere, ma come entrare nello spazio della visione. Essa unifica il ciclo e trasforma una possibile successione di immagini in un itinerario.

Il viaggio suggerito dalla *Promenade* non è solamente un tragitto fisico, ma si carica anche di una dimensione memoriale. La mostra del 1874, infatti, aveva un carattere commemorativo, essendo stata organizzata in seguito alla scomparsa di Hartmann. Musorgskij rielabora quell'esperienza trasformandola in un percorso interiore. Non si cammina soltanto fra opere d'arte, ma fra le tracce di un amico scomparso. La mostra, dunque, non è uno spazio neutro: è un luogo in cui il visibile è attraversato dal lutto.

Anche il carattere "russico" evocato da Musorgskij può essere interpretato in questa prospettiva. Non rappresenta soltanto un elemento stilistico o un tratto nazionale, ma assume i connotati di un'identità profonda che permea l'intera mostra. Il visitatore non è uno spettatore distaccato: si identifica con Musorgskij stesso, artista russo, amico intimo di Hartmann, partecipe del circolo di Stasov e impegnato nella ricerca di un linguaggio artistico nazionale.³⁶⁶ La ricorrenza della *Promenade* nel ciclo amplifica il senso di 'immersione' dell'ascoltatore all'interno della mostra visivo-musicale. Ogni sua riapparizione è immediatamente riconoscibile, ma mai identica; il tema mantiene una propria coerenza, ma trasforma la sua fisionomia in base alla posizione assunta all'interno del ciclo.

Dopo *Gnomus*, ad esempio, la *Promenade* non riprende l'impeto iniziale dell'*Allegro giusto*, ma si manifesta con l'indicazione *Moderato comodo assai e con delicatezza*: il passo sembra farsi più controllato e raccolto, come se l'incontro con la figura grottesca avesse modificato il modo di attraversare la mostra.



Esempio musicale 2. MUSORFSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Promenade dopo Gnomus*, bb. 1-8.

³⁶⁶ Cfr. Ivi, pp. 15-21; EMERSON CARYL, *The Life of Musorgsky*, ..., cit., pp. 106-107.

Dopo *Il vecchio castello*, la nuova *Promenade* reca, invece, l'indicazione *Moderato non tanto, pesamente*: il cammino assume una qualità più grave, coerente con l'atmosfera remota e malinconica del brano precedente. Dopo *Bydlo* la ripresa l'agogica *Tranquillo* attenua ulteriormente il movimento, quasi portandolo verso una dimensione più riflessiva.



Esempio musicale 3. MUSORFSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, *Promenade* dopo *Bydlo*, bb. 1-6.

Dopo *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, invece, la *Promenade* ritorna con l'indicazione *Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto*: il tema sembra riacquistare una direzione più netta, ma non coincide semplicemente con l'inizio del ciclo, perché arriva dopo il confronto aspro fra le due figure del brano precedente.

Le riprese successive, dunque, non ripropongono semplicemente l'inizio del ciclo, ma registrano musicalmente l'effetto lasciato dalle immagini sul soggetto che le attraversa.³⁶⁷ Questa dinamica trova un esito significativo nella parte finale del ciclo, dove l'agogica della *Promenade* viene assorbita nella monumentalità della *Grande porta di Kiev*.³⁶⁸ Qui il brano non ritorna come semplice intermezzo, ma viene trasformato in un gesto più ampio e solenne: l'indicazione *Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza*, la scrittura accordale piena e l'ampiezza del registro pianistico trasformano l'idea del passo in una costruzione sonora di carattere quasi processionale. Il soggetto che inizialmente attraversava la mostra non resta più esterno all'opera: viene progressivamente inglobato nel processo di

³⁶⁷ Cfr. MUSORFSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Promenade*, pp. 1-2, bb. 1-24; *Promenade* dopo *Gnomus*, p. 6, bb. 1 ss. (*Moderato commodo assai e con delicatezza*); *Promenade* dopo *The Old Castle*, p. 10, bb. 1 ss. (*Moderato non tanto, pesamente*); *Promenade* dopo *Cattle "Bydlo"*, p. 14, bb. 1 ss. (*Tranquillo*); *Promenade* dopo *Samuel Goldenberg and Schmuyle*, pp. 19-20, bb. 1-24 (*Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto*); RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 15-17.

³⁶⁸ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, cit., pp. 231-233.

trasfigurazione. Il cammino individuale diventa memoria collettiva; la visita alla mostra diventa costruzione di un monumento sonoro.³⁶⁹

In conclusione, la *Promenade* è molto più di un tema ricorrente o di un elemento di congiunzione. Essa è la figura del soggetto percettivo e il principio attraverso cui il ciclo trasforma la visita alla mostra in un'esperienza musicale unitaria. Attraverso di essa, la mostra commemorativa non resta un semplice insieme di immagini, ma diventa un percorso sonoro nel quale il vedere, il camminare e il ricordare si intrecciano. Prima ancora che le immagini vengano tradotte in suono, nei *Quadri di un'esposizione* viene tradotto il soggetto che le guarda.

4.1.2 Figure, ambienti e atmosfere: la traduzione sonora dell'esperienza visiva

Promenade, introducendo l'ingresso del visitatore 'virtuale' all'interno della mostra, lascia anche spazio alle immagini vere e proprie che vengono tradotte in musica. Anche in questo passaggio, Musorgskij non costruisce una semplice illustrazione sonora dei soggetti di Hartmann. Ogni brano parte da un riferimento visivo, più o meno identificabile, ma lo trasforma in un carattere musicale preciso: una figura grottesca, un ambiente remoto, una scena infantile, un episodio teatrale, un mercato animato.³⁷⁰

Il fulcro della questione non è tanto riconoscere nell'ascolto l'oggetto raffigurato, quanto comprendere quale esperienza percettiva la musica riesca a evocare anche al di là di un riferimento iconografico preciso. Nei movimenti successivi, infatti, il visitatore/ascoltatore non si trova mai di fronte a una semplice immagine statica da contemplare: ogni quadro agisce come un'entità viva, capace di influenzare il ritmo, l'attenzione e l'immaginazione dell'ascoltatore. In *Gnomus* la creatura grottesca si anima in una deformità in movimento; nel *Vecchio castello* l'edificio medievale si traduce in un sentimento di lontananza, memoria e canto; in *Tuileries* e nel *Balletto dei pulcini nei loro gusci* le scene infantili e teatrali si materializzano in leggerezza, rapidità e piccole esplosioni sonore; in *Limoges*, infine, la scena del mercato prende vita come un turbinio collettivo fatto di voci, frammenti e fermento.

Sebbene il concetto di *ekphrasis* musicale sia utile, qui non viene inteso come una categoria teorica autonoma. La musica diventa ekfrastica non perché riproduce fedelmente l'oggetto visivo, ma perché ne cattura il carattere e lo rende

³⁶⁹ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Bogatyr Gate in the Capital in Kiev*, p. 35, bb. 1 ss. Per la monumentalità conclusiva si vedano l'indicazione *Allegro alla breve* e l'indicazione espressiva *Maestoso. Con grandezza*, insieme alla scrittura accordale piena dell'incipit. Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, in "Music in Art", Vol. 39, No. 1-2, 2014, pp. 231-233.

³⁷⁰ Per il programma generale dei brani e per i soggetti tradizionalmente associati alle immagini di Viktor Hartmann; MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Quadri di una esposizione*, per pianoforte, nuova edizione critica a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, Carisch, s.d., pagina introduttiva non numerata, nn. 1-7.

percepibile attraverso un linguaggio diverso.³⁷¹ Questo passaggio non avviene in modo astratto, ma grazie a scelte musicali precise: l'uso delle indicazioni di tempo, delle dinamiche, degli accenti, dei registri, delle ripetizioni e dei contrasti.³⁷² Nel traslare l'immagine nel suono, Musorgskij non riproduce semplicemente una linea spezzata, una figura contorta o un'architettura remota; le traduce invece in ritmo, tensione, durata, distanza e colore sonoro. Ciò che gli occhi non possono più vedere viene, quindi, rielaborato per essere percepito attraverso l'udito.

Un esempio significativo è *Gnomus*. Secondo la tradizione critica, questo brano si ispira al progetto di Hartmann per uno schiaccianoci a forma di piccolo gnomo, pensato per decorare l'albero di Natale del Club degli Artisti di San Pietroburgo (fig. 3).³⁷³ La fonte figurativa appartiene dunque al mondo dell'oggetto fantastico e artigianale. Nella rielaborazione di Musorgskij, però, questo oggetto perde ogni carattere decorativo e diventa una presenza inquieta, quasi aggressiva.

Il grottesco di *Gnomus* non riguarda solo l'aspetto fisico della creatura, ma il modo in cui essa sembra muoversi e occupare lo spazio: un corpo instabile, discontinuo, attraversato da scatti, torsioni e arresti improvvisi. Già nell'incipit del brano lo spartito offre un riferimento preciso: l'indicazione *Sempre vivo*, la dinamica *ff*, gli accenti *sf*, le pause improvvise e il successivo passaggio a *Meno vivo* producono un andamento spezzato, non fluido, come se il personaggio procedesse per scatti irregolari.³⁷⁴



Esempio musicale 4. MUSORSGKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Gnomus*, bb. 1-11.

³⁷¹ cfr. GOEHR LYDIA, *How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis*, cit., pp. 389-390.

³⁷² Cfr. JAKOBSON ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, cit., p. 233.

³⁷³ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., pp. 281-282.

³⁷⁴ Per l'incipit di *Gnomus* e per la costruzione musicale del movimento spezzato e irregolare. Cfr. MODEST PETROVIČ MUSSORSGSKY, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Gnomus*, pp. 3-6, in particolare p. 3, bb. 1-6, dove compaiono l'indicazione *Sempre vivo*, la dinamica *ff*, gli accenti *sf* e il successivo passaggio a *Meno vivo*; MCQUERE GORDON D., *Analyzing Musorgsky's 'Gnome'*, in "Indiana Theory Review", Vol. 13, No. 1, 1992, p. 21.

Più avanti, l'indicazione *poco meno mosso, pesante* conferisce una qualità corporea più grave e appesantita, intensificando l'impressione di una figura deformata nei suoi movimenti.³⁷⁵ La deformazione non è quindi soltanto un dato iconografico, ma diventa un principio del movimento musicale. Il brano si sviluppa per mezzo di episodi frammentati, contrasti netti e improvvisi cambi di energia, evitando qualsiasi tipo di progressione lineare e regolare.³⁷⁶ Lo schiaccianoci non resta un semplice oggetto, ma diventa una presenza attiva, quasi teatrale. Il brano, dunque, non traduce soltanto una figura deforme, ma la sensazione stessa della deformità.³⁷⁷

Se *Gnomus* rappresenta il polo della figura grottesca, *Il vecchio castello* introduce una dimensione diversa: la costruzione di un ambiente. Secondo la descrizione attribuita a Stasov, il riferimento sarebbe a “un castello medievale davanti al quale vi è un trovatore che canta”.³⁷⁸ L'immagine evoca un paesaggio remoto e sospeso: nel catalogo della mostra non risulta un'opera con questo titolo preciso, seppure la critica abbia spesso ricondotto l'ispirazione a uno degli acquerelli architettonici di Hartmann, forse legato a Périgueux (fig. 4).³⁷⁹

In questo brano della suite, un edificio determinato, ma perché costruisce un'atmosfera di distanza. Qui l'immagine architettonica non viene trasformata in gesto, come accadeva in *Gnomus*, ma in spazio sonoro. Il brano si apre con l'indicazione *Andantino molto cantabile e con dolore*, in dinamica *pp*, e presenta fin dall'inizio un andamento regolare e sospeso, sul quale si innesta una linea melodica cantabile, che può essere letta come il canto lontano del trovatore.³⁸⁰

³⁷⁵ Per il passaggio più grave e appesantito di *Gnomus*. Cfr. MUSSORGSKY, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Gnomus*, p. 4, bb. 38-42, dove compare l'indicazione *poco meno mosso, pesante*; cfr. anche p. 4, b. 43, dove lo stesso carattere viene ripreso dopo l'indicazione *Vivo*.

³⁷⁶ Cfr. MCQUERE GORDON D., *Analyzing Musorgsky's "Gnome"*, in “Indiana Theory Review”, Vol. 13, No. 1, 1992, pp. 21-23 e 34-36.

³⁷⁷ Per l'applicazione del problema all'*ekphrasis* musicale. Cfr. HEFFERNAN JAMES A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, cit., p. 3.

³⁷⁸ Cfr. MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 34-36.

³⁷⁹ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., p. 282; CHRISTOPH FLAMM, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, cit., pp. 198-204.

³⁸⁰ Per l'apertura del *Vecchio castello* e per la costruzione musicale dell'atmosfera di lontananza. Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Old Castle*, pp. 7-10, in particolare p. 7, bb. 1-6, per l'indicazione *Andantino molto cantabile e con dolore*, la dinamica *pp* e l'avvio dell'accompagnamento regolare.



Esempio musicale 5. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Old Castle*, bb. 1-10.

La musica non produce, quindi, l'impressione di un edificio osservato da vicino, ma quella di una presenza remota, avvolta in una temporalità lontana. Il castello non è soltanto un luogo davanti allo sguardo: è qualcosa che proviene da un altro tempo. Musorgskij non rende semplicemente un ambiente, ma la sensazione di un passato che continua a risuonare³⁸¹.

La figura del trovatore è essenziale in questa trasformazione, perché introduce l'idea sonora di una linea vocale a cui si aggiunge il ritmo della siciliana. Il suo andamento ondeggiante contribuisce a creare una sensazione di quiete immobile, rafforzata dalla presenza costante di una nota-pedale nel registro grave, che permane quasi ininterrottamente per gran parte della composizione. Questo suono ostinato non svolge soltanto una funzione armonica, ma diventa il fondamento percettivo dell'intero quadro musicale: una sorta di punto fermo che conferisce stabilità e profondità allo spazio sonoro. Su tale base si sviluppa la lunga melodia cantabile della voce superiore, che richiama il canto di un trovatore che riecheggia davanti alle mura dell'antico castello.³⁸²

Dopo il grottesco di *Gnomus* e la sospensione del *Vecchio castello*, *Tuileries* introduce un'atmosfera sociale e infantile. Stasov descrive il referente visivo come un viale del giardino delle Tuileries animato da bambini e bambinaie. Anche se l'immagine di Hartmann è perduta, il brano conserva con chiarezza il carattere di una scena quotidiana vivace: brevi gesti, voci rapide, piccoli contrasti e movimenti improvvisi. Il centro non è il giardino come luogo fisico, bensì il dinamismo sonoro e animato della scena. Il sottotitolo, *Dispute d'enfants après jeux*, dirige l'immaginazione verso una quotidianità intrisa di piccola teatralità: bambini che giocano, discutono, si rincorrono; bambinaie che osservano o intervengono a seconda dei casi. Musorgskij trasforma questa scena in carattere attraverso leggerezza, frammentarietà e vivacità. Lo spartito lo mostra fin dall'inizio: il brano si apre con l'indicazione *Allegretto non troppo, capriccioso*,

³⁸¹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 34-36.

³⁸² Cfr. SCHIAVIO ANDREA, MENIN DAMIANO, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology: A critical review*, cit., p. 809

in dinamica *p*, presentando brevi cellule ritmiche e melodiche, pause ravvicinate, ripetizioni e risposte rapide³⁸³.



Esempio musicale 6. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, *Tuileries. Dispute between Children at Play*, bb. 1-2.

L'atmosfera descritta è quella di un luogo animato da voci, gesti fugaci, piccoli contrasti e movimenti improvvisi. Il visibile si trasforma in dialoghi, dinamismo e mobilità.³⁸⁴ Diversamente dal castello, che evocava il passato, *Tuileries* appartiene a un immaginario più vicino alla vita moderna, fatto di passeggiate, giochi infantili, conversazioni e osservazioni dei costumi quotidiani. Musorgskij, però, evita il semplice bozzetto di genere, in quanto ciò che conta non è la descrizione del giardino, ma la percezione di una scena mobile, minuta e quotidiana.

Dalla spensierata vitalità di *Tuileries* si passa al *Balletto dei pulcini nei loro gusci*, ispirato a un bozzetto di Hartmann per il balletto *Trilby* (fig. 5), in cui giovani allievi della Scuola Imperiale di Ballo erano rappresentati travestiti da pulcini-canarini racchiusi in gusci d'uovo.³⁸⁵ Qui il modello visivo è già teatrale: non una scena immobile da contemplare, ma un costume pensato per il gesto e la danza. Musorgskij prolunga questa potenzialità nella scrittura pianistica: le indicazioni *Vivo*, *leggero* e *Scherzino*, in dinamica *pp*, e le figure brevi e frammentate trasformano il costume in un movimento sonoro minuto e saltellante.³⁸⁶

³⁸³ Per l'inizio di *Tuileries* e per il carattere leggero, rapido e frammentato della scrittura. Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Tuileries. Dispute between Children at Play*, pp. 11-12, in particolare p. 11, bb. 1-12, per l'indicazione *Allegretto non troppo, capriccioso*, la dinamica *p*, le brevi cellule ritmiche e le pause ravvicinate.

³⁸⁴ Per le ripetizioni, le risposte rapide e il carattere discontinuo di *Tuileries*. Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Tuileries. Dispute between Children at Play*, pp. 11-12, in particolare pp. 11-12, bb. 1-32.

³⁸⁵ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., pp. 282-283.

³⁸⁶ Per l'apertura del *Balletto dei pulcini nei loro gusci* e per il carattere minuto, leggero e saltellante della scrittura. Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Ballet of the Unhatched Chicks*, pp. 15-16, in particolare p. 15, bb. 1-5, per le indicazioni *Scherzino*, *Vivo*, *leggero* e la dinamica *pp*.



Esempio musicale 7. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Ballet of the Unhatched Chicks*, bb. 1-16.

La dimensione visiva del costume teatrale viene così rielaborata come movimento sonoro minuto e saltellante, quasi a rendere l'instabilità giocosa dei pulcini ancora chiusi nei gusci.³⁸⁷

Sul versante della scena collettiva e urbana si colloca, invece, *Limoges, le marché*, sottotitolato *La grande nouvelle*. Il brano rimanda a una scena di mercato, probabilmente legata ai soggiorni francesi di Hartmann, anche se il riferimento figurativo non è conservato con certezza.³⁸⁸ Proprio questa incertezza permette di spostare l'attenzione dal soggetto rappresentato all'ambiente sonoro costruito da Musorgskij. In questo caso non viene tradotto un oggetto, ma il movimento collettivo di una scena urbana: voci, scambi rapidi, pettegolezzi e improvvise accelerazioni del vociferare. L'indicazione iniziale *Allegretto vivo, sempre scherzando*, unita alla fitta successione di valori rapidi e alla dinamica *f*, contribuisce fin dalla prima battuta a costruire un effetto di agitazione verbale e di vociferazione collettiva.³⁸⁹

³⁸⁷ Per la prosecuzione della scrittura rapida e frammentata nel *Balletto dei pulcini nei loro gusci*. Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Ballet of the Unhatched Chicks*, pp. 15-16, in particolare p. 15, bb. 1-21, e p. 16 per la sezione del *Trio* e della *Coda*.

³⁸⁸ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 43-45.

³⁸⁹ Per l'inizio di *Limoges* e per il carattere rapido, vivace e scherzoso della scrittura. Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Market at Limoges. The Great News*, pp. 21-24, in particolare p. 21, bb. 1-10, per l'indicazione *Allegretto vivo, sempre scherzando*, le dinamiche *f*, *mf* e gli accenti *sf*.



Esempio musicale 8. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Market at Limoges. The Great News*, b. 1, scrittura rapida e frammentazione ritmica.

Il mercato non viene descritto come luogo architettonico, ma come ambiente sonoro attraversato da molte voci.³⁹⁰ Questa impressione di concitazione non nasce soltanto dalla rapidità ritmica, ma anche dagli accenti *sf* e dagli urti dissonanti, che rendono il vociferare del mercato più aspro e frammentato.



Esempio musicale 9. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Market at Limoges. The Great News*, b. 7, accenti *sf* e urti dissonanti nella scrittura rapida.

Rispetto a *Tuileries*, dove la vivacità era legata al gioco infantile e al piccolo litigio dei bambini, *Limoges* amplia la scena al mondo adulto e urbano. Anche qui dominano frammentarietà e rapidità, ma con un effetto completamente diverso: non più i capricci fanciulleschi, bensì un brulicare sociale che ricorda quasi una vivace commedia di mercato. L'esperienza visiva si trasforma qui in un'esperienza sonora e corporea: l'ascoltatore non osserva direttamente il mercato, ma ne percepisce il movimento incessante, il caos vivido e la densità delle voci che lo animano. Questo episodio assume particolare rilievo anche per la sua collocazione all'interno del ciclo.

Limoges precede immediatamente *Catacombae* e getta le basi per un contrasto netto e drammatico: dalla superficie rumorosa e vivace della vita quotidiana si passa alla profondità silenziosa e immobile della morte. Dopo il mercato, spazio della parola, del movimento e dello scambio, il ciclo precipita nelle catacombe: luogo dell'immobilità, dell'oscurità e dell'assenza.³⁹¹ Musorgskij crea così una sorta di soglia narrativa: un passaggio dal culmine della

³⁹⁰ Per la frammentazione, i rimbalzi ritmici e l'impressione di vociferazione collettiva in *Limoges*. Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Market at Limoges. The Great News*, pp. 21-24, in particolare pp. 21-23, bb. 1-36.

³⁹¹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgskij's Pictures Reconsidered*, cit., pp. 221-222 e pp. 230-233

vitalità sociale al massimo grado di immobilità percettiva.³⁹² Per questi motivi, *Limoges* diventa un momento chiave nel tessuto narrativo complessivo del ciclo.³⁹³

Nel loro insieme, questi episodi rafforzano una tesi generale: nei *Quadri* Musorgskij privilegia ciò che nell'immagine è già potenzialmente dinamico. Anche quando il modello è un oggetto, viene trattato come se contenesse un gesto; quando è un ambiente, viene percepito come spazio abitato; quando è una scena, viene trasformato in movimento. Il passaggio dalla fissità visiva all'animazione sonora non resta quindi un principio teorico, ma si realizza nella scrittura concreta dei singoli brani.³⁹⁴

La nozione di "carattere sonoro" consente di riassumere il funzionamento di questi episodi. Per carattere sonoro si può intendere la qualità attraverso cui un'immagine diventa riconoscibile non come oggetto, ma come esperienza: *Gnomus* produce una percezione del grottesco; *Il vecchio castello* una percezione della lontananza; *Tuileries* e il *Balletto dei pulcini* due forme diverse di leggerezza e mobilità; *Limoges* un brulichio urbano e vocale. La questione fondamentale non consiste nell'affermare che Musorgskij "raffiguri" uno gnomo, un castello, dei bambini, dei pulcini o un mercato, bensì nell'analizzare il modo in cui egli traduce differenti tipologie di visibilità in altrettanti tipi di esperienza sonora attraverso anche l'attivazione di qualità corporee e affettive. Considerati nel loro complesso, questi episodi illustrano come Musorgskij sia in grado di trasfigurare figure, ambienti e scene in modalità diverse di significazione musicale.³⁹⁵

In conclusione, la sezione dedicata a figure, ambienti e atmosfere mostra che la traduzione intersemiotica nei *Quadri di un'esposizione* non si limita al riconoscimento del soggetto rappresentato. Musorgskij, infatti, costruisce per ciascun episodio un carattere sonoro specifico. Il visibile viene trasformato in gesto, spazio, voce, memoria e mobilità: la figura diventa energia, l'ambiente diventa atmosfera, la scena diventa movimento.

La *Promenade* aveva costruito il soggetto che attraversa la mostra; questi episodi mostrano ora che ciò che egli incontra non è mai un'immagine muta, ma una presenza capace di modificare la percezione. Il visitatore-ascoltatore non passa davanti ai quadri come se passasse davanti a oggetti immobili: viene colpito da forme, spazi e atmosfere che il suono rende nuovamente vive. La musica, dunque, non illustra semplicemente Hartmann: ne riattiva la forza immaginativa, trasformando l'immagine in un'esperienza sonora mobile e viva.

³⁹² Per il contrasto fra il movimento rapido di *Limoges* e l'arresto accordale di *Catacombae*. Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *The Market at Limoges. The Great News*, pp. 21-24, e *The Catacombs. Roman Sepulcher*, p. 25, dove il brano si apre con l'indicazione *Largo* e con una scrittura accordale statica.

³⁹³ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 43-45

³⁹⁴ Cfr. HEFFERNAN JAMES A. W., *Ekphrasis and Representation*, cit., pp. 300-302.

³⁹⁵ Cfr. LOTMAN JURIJ M., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, cit., pp. 137-140.

4.1.3 Peso, differenza, conflitto: la dimensione corporea e sociale del suono

Dopo le figure, gli ambienti e le atmosfere osservati nella sezione precedente, *Bydlo* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle* introducono nei *Quadri* una dimensione più apertamente corporea e sociale. Il percorso non riguarda più soltanto la trasformazione di un'immagine in atmosfera musicale, ma entra in un mondo fatto di peso, fatica, differenza e tensione. In questi due episodi l'immagine non rimane un oggetto fermo davanti allo sguardo: viene caricata di movimento, di energia fisica e di rapporti umani attraverso la musica che rende percepibile una struttura di relazioni.

Questo passaggio è importante perché mostra il lato più terreno del ciclo. Dopo la *Promenade*, che dà forma al cammino del visitatore, e dopo gli episodi legati a figure grottesche, ambienti remoti e scene infantili, Musorgskij conduce l'ascoltatore verso immagini cariche di significati antropologici. *Bydlo* fa sentire il peso materiale del lavoro e della trazione; *Samuel Goldenberg und Schmuyle* trasforma, invece, due ritratti in una scena di confronto fra presenze diseguali. In entrambi i casi, il riferimento visivo non viene semplicemente "illustrato", ma diventa il punto di partenza per costruire un'esperienza sonora più complessa.

In questi due *Quadri* la musica rende percepibile la forza espressiva delle immagini:³⁹⁶ in *Bydlo* domina l'impressione di una massa pesante in movimento; in *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, invece, emerge la differenza fra due presenze sociali e vocali diseguali.³⁹⁷ In *Bydlo*, ciò che viene sonorizzato non è soltanto un carro, ma l'esperienza del peso; in *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, non soltanto due ritratti, ma una relazione asimmetrica fra soggetti.³⁹⁸

Il caso di *Bydlo* è particolarmente significativo. Il titolo, di origine polacca, rimanda al bestiame, ma gli studiosi associano il brano all'immagine di un pesante carro polacco trainato da buoi.³⁹⁹ Come già ricordato nel Capitolo II, il soggetto non compare chiaramente nel catalogo ufficiale della mostra di Hartmann; inoltre, in una lettera a Stasov del giugno 1874, Musorgskij si riferisce al brano come *sandomirskij bydlo*, cioè "i bovini di Sandomir", precisando in modo confidenziale che il riferimento esplicito al carro non sarebbe stato inserito nello spartito.⁴⁰⁰

Bydlo tende ad evocare la percezione del peso e la scrittura musicale orienta in modo concreto questa lettura. Il brano si apre con l'indicazione *Sempre moderato, pesante*, in dinamica *ff*, e affida l'avvio a un registro grave e a un andamento marcato, regolare e ostinato. La ripetizione del disegno ritmico e la scrittura compatta producono l'impressione di una massa che avanza lentamente, non di un movimento leggero o libero.⁴⁰¹ Il carro, i buoi, la strada e la fatica

³⁹⁶ Cfr. JAKOBSON ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, cit., p. 233.

³⁹⁷ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 36-43.

³⁹⁸ Cfr. BRUHN SIGLIND, *A Concert of Paintings: "Musical Ekphrasis" in the Twentieth Century*, cit., p. 554.

³⁹⁹ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., p. 282.

⁴⁰⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 36-38.

⁴⁰¹ Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., IV. Cattle "Bydlo",

sembrano così condensarsi in una presenza sonora massiccia.⁴⁰² Il peso non è, dunque, suggerito soltanto dal titolo o dal referente visivo del carro, ma viene reso percepibile attraverso una scrittura musicale che insiste sulla massa, sulla lentezza e sulla trazione.⁴⁰³ Il suono, infatti, assume qualità che appartengono ad altri domini sensoriali: peso, volume, pressione, resistenza. Una qualità fisica e quasi tattile viene resa attraverso il medium musicale.⁴⁰⁴

La forza di *Bydło* risiede anche nella sua ambiguità culturale. L'immagine del carro trainato da buoi può essere interpretata sia come una scena di vita rurale, sia come un frammento pittoresco legato alla Polonia di Hartmann. L'evocazione di un oggetto popolare o nazionale si traduce in una condizione di fatica, attestata concretamente attraverso la stessa scrittura musicale.⁴⁰⁵ La corporeità del brano nasce quindi dal modo in cui la musica fa percepire non solo l'oggetto, ma lo sforzo che lo muove. *Bydło*, infatti, non è un semplice pezzo di colore locale, ma un episodio in cui la materia e il lavoro acquistano una forma sonora. Questo punto può essere collegato al realismo musorgskijano. Musorgskij era profondamente interessato a un'arte capace di "vivere", cioè di rendere percepibili caratteri umani concreti.⁴⁰⁶ In *Bydło*, la musica deve far vivere non una forma ideale, ma una presenza. Il carro e i buoi diventano vivi non per imitazione, bensì grazie alla traduzione in esperienza fisica. Il brano è realistico in quanto restituisce una relazione fisica e umana: il peso diventa una qualità estetica e, insieme, sociale.⁴⁰⁷

Resta importante anche la questione editoriale legata alla dinamica iniziale del brano. Come già ricordato nel Capitolo II, la tradizione interpretativa successiva modificò l'impatto dell'attacco del brano, sostituendo l'immediatezza del fortissimo originale di Musorgskij⁴⁰⁸ con un pianissimo in crescendo, introducendo un effetto prospettico di allontanamento e avvicinamento.⁴⁰⁹ Nell'edizione critica curata da Luigi Dallapiccola, ad esempio, il testo musicale di *Bydło* riporta l'attacco in *p*, con l'indicazione *poco a poco cresc.* La nota editoriale, infatti, precisa che nell'autografo la dinamica iniziale era *ff* e che Casella propendeva per il *p* tradizionale.⁴¹⁰

p. 13, bb. 1 ss.

⁴⁰² Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 36-38.

⁴⁰³ Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Pictures at an Exhibition*, cit., IV. *Cattle "Bydło"*, p. 13, bb. 1-34.

⁴⁰⁴ Cfr. BERMAN GRETA, *Synesthesia and the Arts*, ..., cit., p. 15.

⁴⁰⁵ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., IV. *Cattle "Bydło"*, p. 13, bb. 1-35, per l'indicazione *Sempre moderato, pesante*.

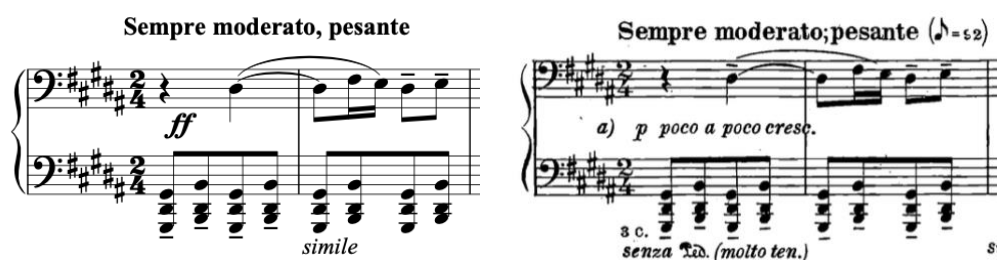
⁴⁰⁶ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 13-14.

⁴⁰⁷ Cfr. DAHLHAUS CARL, *Realism in Nineteenth-Century Music*, ..., cit., pp. 39-40.

⁴⁰⁸ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., IV. *Cattle "Bydło"*, p. 13, bb. 1 ss.

⁴⁰⁹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 22-23; CHRISTOPH FLAMM, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, ..., cit., pp. 227-230.

⁴¹⁰ Cfr. MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ, *Quadri di una esposizione*, per pianoforte, nuova edizione critica a cura di Luigi Dallapiccola, Milano, Carisch, *Bydło*, p. 17. Nella nota a piè di pagina dell'edizione si legge: "Nell'autografo: *ff*. Casella propende per il *p* tradizionale".



Esempio musicale 10. Confronto fra la dinamica iniziale di *Bydło*: a sinistra, l'attacco in *ff*, corrispondente alla versione dell'autografo di Musorgskij; a destra, l'attacco in *p poco a poco cresc.* della tradizione interpretativa successiva, riportato nell'edizione critica curata da Luigi Dallapiccola, che segnala in nota: "Nell'autografo: *ff*. Casella propende per il *p* tradizionale".

Questa informazione è significativa in quanto modifica il modo in cui il peso viene percepito. L'idea di un carro che si avvicina progressivamente è diversa dall'irruzione immediata di una presenza già massiccia. L'effetto prospettico dell'avvicinamento lascia spazio a una presenza immediata, quasi frontale, che occupa da subito lo spazio sonoro.

Con *Samuel Goldenberg und Schmuyle* la prospettiva cambia radicalmente. Qui non domina più il peso della materia, ma la differenza fra due figure umane. Il brano è tradizionalmente collegato a due schizzi di Hartmann realizzati a Sandomir/Sandomierz, raffiguranti rispettivamente un "ebreo ricco con cappello di pelliccia" e un "povero ebreo" (fig. 6).⁴¹¹ Come già ricordato, questi due lavori appartenevano alla collezione privata di Musorgskij, mentre il titolo *Samuel Goldenberg und Schmuyle* non compare nel catalogo della mostra né nel manoscritto autografo, ma sembra derivare da una tradizione successiva, forse mediata da Stasov.⁴¹²

I due ritratti richiamano categorie sociali e identitarie che, nel contesto dell'Ottocento, erano spesso saturate da stereotipi. Parlare di *Samuel Goldenberg und Schmuyle* significa, dunque, confrontarsi con una rappresentazione della presenza ebraica nel contesto storico del tempo. Il punto non è stabilire se Musorgskij raffiguri "fedelmente" due tipi sociali, ma comprendere come trasformi due immagini contrastanti in una scena di tensione.⁴¹³

Lo spartito costruisce questa tensione attraverso due caratteri chiaramente contrapposti. L'apertura, indicata *Andante. Grave-energico*, è in dinamica *f* e presenta accenti *sf*.⁴¹⁴ Il profilo è marcato, severo e assertivo, e suggerisce una presenza ampia e autorevole. La scrittura procede con gesti ampi e incisivi, caratterizzati da una certa rigidità e da uno stile poco flessibile. Collegando questi elementi alla tradizione iconografica dei ritratti, si può riconoscere nella prima figura una presenza dominante, costruita musicalmente attraverso un senso di

⁴¹¹ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., pp. 284-285.

⁴¹² Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 40-43; cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., pp. 284-285.

⁴¹³ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 40-43.

⁴¹⁴ Cfr. MUSORSGKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., VI. *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, p. 17, bb. 1-8.

gravità, forza ed enfasi sul dettaglio. La sezione successiva, indicata *Andantino*, cambia subito il registro espressivo. La musica si fa più minuta, mobile e insistente; la linea procede con figure ravvicinate e ripetute, dando l'impressione di una voce nervosa, fragile, quasi supplicante. Il contrasto fra i due personaggi emerge con chiarezza nel confronto fra l'apertura *Andante. Grave-energico* (bb. 1-8) e la sezione *Andantino* (bb. 9-14).



a) Prima figura: apertura *Andante. Grave-energico*, bb. 1-8. La dinamica *f*, gli accenti *sf* e il profilo marcato costruiscono un carattere grave, severo e assertivo.



b) Seconda figura: sezione *Andantino*, bb. 9-14. La scrittura più minuta, mobile e insistente, con figure ravvicinate e ripetute, suggerisce una voce nervosa, fragile, quasi supplicante.

Esempio musicale 11. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Samuel Goldenberg and Schmuyle*, confronto fra i due caratteri musicali del brano:
a) apertura *Andante. Grave-energico*, bb. 1-8; b) sezione *Andantino*, bb. 9-14, Piano Street Urtext, 2009, p. 17.

Il contrasto fra i due ritratti non è quindi affidato soltanto al titolo o alla tradizione iconografica: nasce dalla scrittura musicale stessa. Da una parte stanno gravità, accento, forza e rigidità; dall'altra mobilità, insistenza, instabilità e fragilità.⁴¹⁵

La nozione di voce assume in questo contesto un ruolo centrale. Hartmann aveva rappresentato due figure statiche; Musorgskij, invece, le trasforma in entità quasi parlanti. Attraverso il suono, egli conferisce gesto, presenza e una sorta di parola a ciò che nell'immagine rimaneva silente. In *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, dunque, Musorgskij pone i due personaggi in una relazione drammatica e diseguale. La differenza visiva — ricco/povero, potente/debole, imponente/minuto — diventa differenza sonora.⁴¹⁶

È evidente, qui, il legame con il realismo psicologico e sociale di Musorgskij, sempre alla ricerca di una maggiore concretezza espressiva, che si manifesta attraverso il confronto umano segnato da disparità.⁴¹⁷ La musica dà, quindi, forma a una relazione, non soltanto a due caratteri.⁴¹⁸

Il confronto tra Samuel Goldenberg e Schmuyle prende forma attraverso una netta opposizione tra i rispettivi materiali musicali. I due personaggi vengono definiti anzitutto attraverso una netta opposizione di registro. Samuel Goldenberg occupa prevalentemente la zona grave e medio-grave della tastiera, dove la melodia procede con ampi intervalli e valori relativamente lunghi. Fin dalle prime battute il suo tema si presenta con un andamento declamatorio e solenne, sostenuto da accordi pieni che ne rafforzano il senso di autorità. La linea melodica appare stabile, poco incline al movimento rapido, e tende a gravitare attorno a poche cellule motiviche ripetute con variazioni minime. Schmuyle, al contrario, entra in scena attraverso una figurazione completamente diversa. Il suo materiale è costituito da rapide note ribattute nel registro acuto, spesso organizzate attorno a un intervallo ristretto. L'effetto è quello di una continua insistenza ritmica che interrompe la staticità del personaggio precedente.

Particolarmente significativa è la gestione della simultaneità. Nella sezione centrale Musorgskij sovrappone progressivamente i due materiali senza cercare di integrarli in una nuova sintesi tematica. Il tema di Goldenberg continua a occupare il registro grave con il suo andamento pesante e cadenzato, mentre la figura di Schmuyle si inserisce nel registro superiore attraverso continue interruzioni. La scrittura polifonica non mira qui alla fusione delle voci, come avverrebbe nella tradizione contrappuntistica classica, ma alla conservazione della loro alterità. L'ascoltatore percepisce contemporaneamente due livelli espressivi incompatibili: da un lato la stabilità di una presenza dominante, dall'altro l'agitazione di una voce che tenta costantemente di imporsi.

⁴¹⁵ *Andantino*, bb. 9-12. Cfr. Ibidem

⁴¹⁶ Cfr. HEFFERNAN JAMES A. W., *Ekphrasis and Representation*, cit., pp. 300-302.

⁴¹⁷ KOPELSON KEVIN, *Review. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays by Richard Taruskin*, in "SubStance", Vol. 27, No. 3, University of Wisconsin Press, 1998, p. 150, URL: <http://www.jstor.org/stable/3685589> [consultato il giorno 10 maggio 2026].

⁴¹⁸ Cfr. GÜDESBLATT MELANIE, *Review: Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*, in "Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology", Vol. 2, No. 1, 2009, pp. 143-145.

Musorgskij, dunque, non si limita ad accostare due temi, ma li porta nello stesso spazio drammatico. Le due presenze si alternano, si sovrappongono, si urtano, ma non si fondono davvero.⁴¹⁹ La differenza resta percepibile. Il passaggio dall'immagine al suono non cancella la distanza fra le figure, ma la rende più evidente: la musica intensifica l'attrito e il visibile diventa conflitto sonoro.⁴²⁰

La differenza fra *Bydlo* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle* è importante per il percorso del ciclo. Nel primo caso, il mondo umano è percepito attraverso il peso materiale del lavoro e della trazione; nel secondo, attraverso il conflitto sociale e vocale fra due soggetti. Da un lato, la corporeità della fatica; dall'altro, la teatralità della relazione. Entrambi i brani mostrano che, in Musorgskij, l'immagine non resta superficie visiva: viene trasformata in esperienza incarnata. *Bydlo* chiede all'ascoltatore di sentire il peso; *Samuel Goldenberg und Schmuyle* lo porta a percepire la tensione fra le voci e le posizioni sociali. In entrambe le composizioni, il riconoscimento iconografico non può bastare. Non importa soltanto sapere quale fosse il disegno di Hartmann o quale titolo sia stato attribuito successivamente; importa capire quale tipo di mondo viene prodotto dalla musica. In *Bydlo*, il mondo è gravato dalla materia; in *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, è diviso dalla differenza. La musica non illustra semplicemente questi mondi: li fa percepire come esperienze.

Dopo le figure più sognanti e le suggestioni atmosferiche delle sezioni precedenti, Musorgskij introduce una dimensione più concreta, diremmo quasi brutale, radicata nella vita terrena e nelle sue dinamiche sociali. Il ciclo non rimane confinato nella sfera dell'immaginazione pittorica; al contrario, entra con forza nel mondo umano, con tutte le sue discontinuità e contraddizioni. Il visitatore-ascoltatore si trova di fronte a immagini che non possono essere semplicemente osservate o contemplate come forme estetiche: esse richiedono di essere sentite, interiorizzate come condizioni di vita ed esperienza esistenziale.

In questa direzione, *Bydlo* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle* permettono di leggere i *Quadri* come un'opera culturalmente stratificata. Il riferimento alle immagini di Hartmann resta importante, ma non esaurisce il significato. Il ciclo accoglie il mondo russo, polacco, ebraico, popolare, urbano, rurale, infantile, architettonico, fiabesco e monumentale.

Questa funzione culturale si chiarisce anche nella macrostruttura del ciclo. *Bydlo* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle* si collocano in una zona mediana, dopo i primi episodi figurativi e prima della svolta più cupa e memoriale di *Catacombae* e *Cum mortuis in lingua mortua*. Il loro ruolo è quello di radicare il percorso nel mondo umano. Prima della discesa nella morte e prima della trasfigurazione finale, Musorgskij attraversa il peso della vita: la fatica, la disuguaglianza, il conflitto, la corporeità.

Proprio per questo, *Bydlo* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle* preparano la successiva svolta verso la morte, la memoria e la trasfigurazione finale: prima di entrare nello spazio dei morti, l'ascoltatore attraversa il peso della vita.

⁴¹⁹ Cfr. MUSSORGSKY MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, pp. 17-18, in particolare bb. 13-24.

⁴²⁰ Cfr. LOTMAN URIJ M., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, cit., pp. 123-130.

4.1.4 Dalle catacombe al monumento sonoro: memoria, visione e trasfigurazione

Dopo aver attraversato figure grottesche, ambienti popolari, scene quotidiane, di fatica, lavoro e contrasti sociali, il ciclo pianistico giunge alla sua zona più cupa e insieme più monumentale. La sequenza finale con *Catacombae*, *Cum mortuis in lingua mortua*, *La capanna sulle zampe di gallina* e *La grande porta di Kiev* non presenta soltanto nuovi soggetti figurativi, ma modifica il senso stesso del percorso: dalla visita alla mostra si passa a un'esperienza più profonda, segnata dalla morte, dalla memoria e dalla trasfigurazione conclusiva.⁴²¹

Il punto di partenza di questa sequenza è *Catacombae*, episodio derivato da un acquerello di Hartmann raffigurante le catacombe di Parigi (fig. 7). Nel catalogo della mostra, il soggetto è identificato come l'interno dei sotterranei parigini, con tre figure Hartmann, l'architetto Kenel e una guida illuminate dalla luce fioca di una lanterna, di fronte a file ordinate di teschi umani.⁴²² L'immagine contiene già una forte tensione fra luce e oscurità, presenza e assenza, visibile e invisibile. Non mostra semplicemente un luogo sotterraneo, ma un incontro con ciò che resta della vita dopo la sua scomparsa. Musorgskij traduce in musica un arresto del movimento. Nello spartito l'effetto è costruito attraverso l'indicazione *Largo*, la successione di accordi lunghi, forti e aspri, le corone e i bruschi contrasti dinamici: agli accordi in *ff* e *sf* seguono improvvisi passaggi in *p*, fino al *pp*, creando un senso di immobilità interrotta da improvvise accensioni sonore.⁴²³

⁴²¹ Russ sottolinea che *Limoges* può essere letto come una scena composita, probabilmente derivata da più schizzi di Hartmann legati al mercato cittadino; lo stesso studioso osserva inoltre che la struttura dei *Quadri* procede attraverso effetti di sorpresa, contrasto e drammaticità, come nel passaggio improvviso agli accordi iniziali di *Catacombae*. Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgskij's Pictures Reconsidered*, cit., pp. 221-222 e p. 230; MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., VII. *The Market at Limoges. The Great News*, p. 21, bb. 1 ss.: indicazione *Allegretto vivo, sempre scherzando*, dinamica iniziale *f*, scrittura rapida e frequenti accenti *sf*.

⁴²² Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., pp. 286-287.

⁴²³ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., VII. *The Market at Limoges. The Great News*, p. 21, bb. 1 ss.: indicazione *Allegretto vivo, sempre scherzando*, dinamica iniziale *f*, scrittura rapida e frequenti accenti *sf*. VIII. *The Catacombs. Roman Sepulcher*, p. 25, bb. 1-14: indicazione *Largo*, accordi isolati, pause e forti contrasti dinamici, dal *ff* al *p* e al *pp*.



Esempio musicale 12. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Catcombs. Roman Sepulcher*, bb. 1-14, indicazione *Largo*, accordi isolati con corone e contrasti dinamici dal *ff* al *p* e al *pp*.

Dopo la mobilità di *Limoges, Catacombae* introduce un brusco arresto. L'indicazione *Largo* e il sottotitolo autografo *Sepolcro romano* orientano immediatamente l'ascolto verso uno spazio sotterraneo, immobile e funerario.⁴²⁴

Fin dalle prime battute colpisce la quasi totale assenza di movimento melodico. A differenza di gran parte del repertorio romantico, qui non troviamo una melodia riconoscibile né uno sviluppo tematico tradizionale. La scrittura è costruita soprattutto attraverso grandi blocchi accordali, separati da pause e risonanze che assumono un'importanza pari a quella dei suoni stessi. Il risultato è una musica che sembra sospendere il senso della direzione e del divenire.

L'indicazione autografa "Sepolcro romano" e la scrittura in accordi omoritmici contribuiscono a creare un'impressione di monumentalità. Ogni accordo appare come una massa sonora isolata, quasi una colonna di pietra che emerge dall'oscurità. L'effetto è accentuato dall'uso insistito del registro grave del pianoforte, una scelta particolarmente significativa in un'epoca in cui molti compositori tendevano ancora a privilegiare il registro centrale dello strumento. Nelle frequenze più basse il suono perde infatti parte della sua nitidezza e gli armonici tendono a fondersi, producendo una sonorità densa e opaca. Musorgskij sfrutta consapevolmente questa caratteristica per suggerire uno spazio acustico indistinto e profondo.

Uno dei pochi elementi che introducono una percezione di movimento è la linea cromatica discendente che compare nei bassi dopo le prime esposizioni accordali. La figura richiama il cosiddetto basso di lamento, una formula ampiamente utilizzata nella musica europea tra Sei e Settecento per esprimere dolore, lutto e meditazione sulla morte. Pur senza citarla letteralmente, Musorgskij ne recupera la forza espressiva all'interno di un linguaggio completamente diverso. La discesa cromatica sembra scavare ulteriormente verso

⁴²⁴ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., p. 25, bb. 1-29; cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 54-56.

il basso, come se la musica penetrasse sempre più in profondità nel sottosuolo.

Particolarmente innovativa è anche la concezione dello spazio sonoro. Gli accordi non sono organizzati secondo una logica narrativa o dialettica, ma vengono presentati come oggetti acustici. Ciò che interessa a Musorgskij non è tanto il loro ruolo armonico quanto il loro peso, la loro risonanza e il modo in cui occupano il silenzio circostante. Per questo motivo *Catacombae* è stata spesso considerata una delle pagine più sorprendenti della raccolta: l'attenzione si sposta dalla melodia al colore sonoro, dalla progressione armonica all'esperienza dell'ascolto.⁴²⁵ In questa prospettiva il brano anticipa alcuni sviluppi della musica del Novecento.

Il brano acquisisce quindi la connotazione di una rievocazione funeraria. Da questo punto di vista, *Catacombae* è il momento in cui il ciclo riconosce esplicitamente la propria origine funebre. Come già chiarito nel Capitolo II, i *Quadri* nascono dalla morte prematura di Hartmann e dalla mostra commemorativa organizzata in sua memoria. La morte, infatti, si configura come l'oggetto centrale della percezione: il visitatore-ascoltatore si confronta con essa attraverso un'esperienza sonora diretta.

È in questo contesto che si inserisce *Cum mortuis in lingua mortua*. La sezione non rappresenta un nuovo quadro, ma una rielaborazione spirituale della *Promenade*: il cammino fra le immagini si trasforma in dialogo con i morti. Il tema del movimento, inizialmente legato allo spazio della mostra, perde qui la sua concretezza fisica e diventa movimento interiore, memoria che si inoltra nel regno dell'assenza. Nello spartito questa trasformazione è visibile fin dall'attacco di *Cum mortuis in lingua mortua*: il ritorno della *Promenade* è collocato in un contesto più sospeso, segnato dall'indicazione *Andante non troppo, con lamento*, dalla dinamica *pp* e dall'espressione *il canto marcato*. Musorgskij riprende infatti il tema che aveva aperto il ciclo e che, fino a quel momento, aveva rappresentato il visitatore mentre attraversa la mostra di Hartmann. Il tema della *Promenade* viene qui sottoposto a un processo di variazione caratterizzato da una dilatazione ritmica e da una maggiore staticità armonica. Nelle apparizioni iniziali del ciclo il tema è sostenuto da una chiara organizzazione tonale e da una scrittura accordale compatta che ne rafforza la funzione strutturale. In *Cum mortuis*, pur rimanendo riconoscibile, il tema viene inserito in un contesto armonico più statico. Un elemento significativo è rappresentato dall'armonizzazione della linea melodica attraverso intervalli di terza e di sesta, spesso impiegati in modo parallelo. Questo procedimento richiama alcuni aspetti della tradizione corale russa e della pratica liturgica ortodossa.

Le successioni accordali tendono a procedere per giustapposizione di sonorità piuttosto che attraverso processi di tensione e risoluzione. La musica tende così a configurarsi come uno spazio sonoro relativamente statico.

⁴²⁵ Cfr. *Ibidem*. L'intero episodio di *Catacombae* è costruito su accordi isolati, valori lunghi, pause e forti contrasti dinamici, elementi che sostengono l'effetto di immobilità e sospensione.



Esempio musicale 13. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Cum mortuis in lingua mortua*, bb. 1-3, indicazione *Andante non troppo, con lamento*, dinamica *pp* e ripresa trasformata della *Promenade* con *il canto marcato*.

La nota marginale di Musorgskij sull'autografo è fondamentale per comprendere questo passaggio. Il compositore descrive come lo spirito creativo del defunto Hartmann lo guidi verso i teschi, dai quali sembra emanare una luce pallida dall'interno.⁴²⁶ Questa osservazione sposta il senso dell'episodio dal piano della descrizione al piano della visione. Musorgskij immagina un contatto con lo spirito dell'amico morto. Il quadro di Hartmann diventa così una soglia medianica, nella quale l'*ekphrasis* non rende soltanto visibile un'immagine assente, ma udibile una presenza invisibile.

Il titolo latino, *Cum mortuis in lingua mortua*, enfatizza ulteriormente questa prospettiva. Dialogare "con i morti in una lingua morta" significa abitare un paradosso comunicativo: una lingua che apparteneva alla comunicazione viva diventa ora il mezzo di una comunicazione con coloro che non appartengono più al mondo dei vivi. La morte, dunque, diventa trasformazione del linguaggio.

Qui la memoria assume una forma attiva: attraverso un atto di rievocazione, ciò che è assente viene reso nuovamente operante nella coscienza.⁴²⁷ *Cum mortuis* può essere letto in questa prospettiva: Hartmann ritorna come "spirito creativo", attraverso il quale la forza generativa dell'arte continua a sopravvivere. La musica di Musorgskij diventa il luogo in cui questa forza può ancora parlare. *Cum mortuis* trasforma il confine fra vita e morte in uno spazio di traduzione simbolica. Nella sezione delle catacombe, il confine è radicale: fra vivi e morti, luce e oscurità, immagine e suono, memoria e visione. La musica opera su questo limite, rendendo possibile la comunicazione fra questi opposti.

Catacombae e *Cum mortuis* costituiscono così il centro spirituale del ciclo. La mostra, che fino a quel punto si era presentata come una sequenza di immagini, emerge ora come un luogo di sedimentazione di memorie profonde e di intensa riflessione. L'episodio successivo, *La capanna sulle zampe di gallina*, introduce una svolta improvvisa. Dopo la sospensione funebre, il ciclo entra nel territorio del fantastico. Il riferimento figurativo è un progetto di Hartmann per un orologio in bronzo e smalto nello "stile russo del XIV secolo", concepito nella forma della

⁴²⁶ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, nota autografa a *Cum mortuis in lingua mortua*, in RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, ..., cit., pp. 56-57.

⁴²⁷ Cfr. AMALRIC JEAN-LUC, *Affermazione originaria, attestazione, riconoscimento. L'itinerario dell'antropologia filosofica di Paul Ricœur*, in "InCircolo. Rivista di filosofia e culture", No. 12, dicembre 2021, p. 82.

dimora di Baba-Jaga (fig. 8), figura centrale del folklore slavo.⁴²⁸ Il dato visivo appartiene all'arte applicata e al decorativismo fantastico di Hartmann, trasformati da Musorgskij in un episodio di energia demoniaca, inquietudine e metamorfosi.

La figura di Baba-Jaga introduce un altro tipo di soglia: il passaggio fra mondo reale e mondo fiabesco. Nella tradizione folklorica, Baba-Jaga è una figura ambivalente: strega, custode del passaggio, presenza minacciosa e iniziatica. Vladimir Propp ha mostrato come, nella fiaba russa, la capanna di Baba-Jaga rappresenta spesso una frontiera fra il mondo ordinario e l'altrove del racconto.⁴²⁹ *La capanna sulle zampe di gallina* è precisamente una forma di animazione musicale. Musorgskij libera l'oggetto dalla sua immobilità attraverso una scrittura rapida, fortemente accentata e dinamicamente aggressiva. Il brano, segnato in *Allegro con brio, feroce*, presenta una scrittura energica, con dinamica sostenuta, frequenti *sf*, accenti marcati e figure ritmiche martellanti; in questo modo il progetto di Hartmann viene trasformato in una presenza sonora instabile e minacciosa.⁴³⁰

L'elemento più evidente è la centralità del ritmo. Brevi cellule motiviche vengono ripetute ossessivamente e sottoposte a continue variazioni di accento e di registro. La tensione nasce soprattutto dalla frammentazione del discorso musicale: le frasi sono spesso interrotte da pause improvvise o da bruschi cambiamenti di direzione, creando una sensazione di instabilità permanente.

Un ruolo importante è svolto anche dal cromatismo. Numerosi passaggi sono costruiti su movimenti per semitono o su figurazioni che insistono su intervalli particolarmente dissonanti. Dal punto di vista formale, Musorgskij alterna sezioni di straordinaria violenza sonora a episodi più rarefatti, nei quali la tensione non si risolve ma viene momentaneamente trattenuta. Questa continua alternanza tra accumulazione e sospensione produce un effetto narrativo particolarmente efficace. L'ascoltatore ha l'impressione di assistere a una corsa incessante, continuamente rilanciata da nuovi impulsi ritmici.

⁴²⁸ Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., pp. 287-288.

⁴²⁹ Cfr. PROPP VLADIMIR J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 73-90.

⁴³⁰ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., IX. *The Hut on Hen's Legs. Baba-Yaga*, p. 27, bb. 1-24: indicazione *Allegro con brio, feroce*, dinamica iniziale *ff*, frequenti *sf*, accenti marcati e crescendo progressivo nelle bb. 19-24.



Esempio musicale 14. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Hut on Hen's Legs. Baba-Yaga*, bb. 14-28, figure ritmiche martellanti, frequenti *sf* e scrittura accentata.

La posizione di questo episodio è significativa. Dopo *Cum mortuis*, la musica avrebbe potuto condurre direttamente alla monumentalità della *Grande porta di Kiev*. Musorgskij inserisce, invece, la visione perturbante di Baba-Jaga. La trasfigurazione finale non nasce, quindi, immediatamente dalla meditazione funebre, ma passa attraverso il fantastico, il demoniaco e il folklorico. La memoria del morto non viene semplicemente elevata in apoteosi: attraversa prima una zona di energia irrazionale e visionaria.

In questa prospettiva, Baba-Jaga svolge una funzione di mediazione. È una figura liminale, collocata fra umano e non umano, architettura e creatura, oggetto e movimento. Il progetto di Hartmann conteneva già questa ambiguità: un orologio, cioè un oggetto misuratore del tempo, assume la forma di una capanna poggiata su zampe animali. Musorgskij intensifica tale ambiguità: l'orologio diventa vortice temporale, la casa diventa movimento, l'ornamento diventa visione perturbante.

La capanna sulle zampe di gallina è anche collegata alla dimensione nazionale e folklorica del ciclo. Hartmann faceva parte di una generazione di artisti russi impegnati nella riscoperta delle forme popolari, dell'ornamentazione tradizionale e dell'immaginario medievale russo. Anche Musorgskij partecipava, seppur in modo personale, a questa ricerca di un linguaggio artistico in grado di incarnare una verità russa lontana dagli schemi accademici.⁴³¹ Baba-Jaga diventa allora più di una figura fiabesca: è il punto in cui il folklore viene assunto come forza visionaria, non come semplice decorazione.

⁴³¹ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 15-21; cfr. EMERSON CARYL, *The Life of Musorgsky*, cit., pp. 106-107.

La tensione accumulata ne *La capanna sulle zampe di gallina* prepara il passaggio alla *Grande porta di Kiev*. Quest'ultimo episodio deriva dal progetto di Hartmann per una porta monumentale destinata alla città di Kiev, concepita in stile russo antico e mai realizzata (fig. 9).⁴³² Il soggetto appartiene, dunque, a un'architettura immaginata: non un edificio esistente, ma un progetto, una possibilità monumentale rimasta sulla carta. Musorgskij traduce questa immagine in apoteosi sonora: l'opera visiva irrealizzata diventa, nella musica, monumento compiuto.

Questo passaggio avviene attraverso elementi molto concreti dello spartito. La struttura richiama per alcuni aspetti il principio del rondò, poiché il materiale iniziale ricompare più volte nel corso della composizione, intervallato da episodi differenziati per carattere e funzione. Tuttavia, Musorgskij non applica rigidamente uno schema formale precostituito, preferendo una costruzione più libera nella quale i ritorni tematici contribuiscono soprattutto a rafforzare il senso di progressiva espansione sonora.

L'inizio del movimento, segnato *Allegro alla breve. Maestoso, con grandezza*, si apre in dinamica forte con accordi pieni, ampi e solenni. La scrittura non procede in modo rapido o frammentato, come accadeva in *Baba-Jaga*, ma per blocchi sonori larghi, che richiamano la "verticalità" architettonica.⁴³³



Esempio musicale 15. MUSORFSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Bogatyr Gate in the Capital in Kiev*, bb. 1-6, accordi pieni e scrittura per blocchi sonori all'inizio del movimento.

Il pianoforte si trasforma in un luogo di costruzione monumentale, dove il suono non si limita a imitare la pietra, riprodurre l'arco o descrivere l'ornamento, ma riesce a generare direttamente una sensazione di monumentalità. Questo effetto viene ulteriormente amplificato dal ritorno del tema principale, come se l'edificio sonoro venisse progressivamente ricostruito davanti all'ascoltatore. Queste riprese non assolvono solo a una funzione musicale: esse offrono stabilità e riconoscibilità alla forma, rendendo la porta non un'immagine fugace, bensì una

⁴³² Cfr. FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, cit., pp. 288-289.

⁴³³ Cfr. MUSORFSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., X. *The Bogatyr Gate (in the Capital in Kiev)*, p. 35, bb. 1-22: indicazione iniziale *Allegro alla breve. Maestoso, con grandezza*, dinamica *f*, tema accordale ampio e scrittura per blocchi sonori; alle bb. 20-22 la tensione cresce fino al *ff*. Cfr. RUSS MICHAËL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 48-49.

presenza tangibile che emerge con forza nello spazio dell'ascolto.⁴³⁴

Accanto a questo tema solenne, Musorgskij inserisce episodi più raccolti e sospesi, indicati nello spartito con dinamiche più contenute e con l'espressione *senza espressione*. Questi passaggi interrompono temporaneamente la pienezza monumentale e introducono un carattere più statico, quasi liturgico. Il risultato è che la porta non viene presentata solo come costruzione grandiosa, ma anche come luogo simbolico, legato alla memoria e alla celebrazione.⁴³⁵

Nella sezione successiva, l'effetto di grandiosità si intensifica ulteriormente attraverso l'uso di dinamiche forti, indicazioni come *f energico* e, più avanti, *Meno mosso, sempre maestoso*. La scrittura tende a ispessirsi: gli accordi diventano più densi, le sonorità più ampie e la ripetizione di figure accordali e le scale di ottave producono un effetto vicino al rintocco di campane a festa.⁴³⁶ Anche senza descrivere letteralmente una porta o una città, la musica costruisce un'immagine sonora di solennità pubblica e cerimoniale.⁴³⁷

Il culmine arriva nel finale, dove l'indicazione *Grave, sempre allargando* porta il movimento verso una conclusione ancora più ampia e solenne. L'allargamento del tempo, insieme alla dinamica fortissima e agli accordi pieni, dà l'impressione di una forma che si innalza e si consolida. In questo senso, la porta non viene costruita in pietra, ma prende forma nel tempo dell'ascolto.⁴³⁸

La scrittura procede, dunque, con un senso di stabilità e di ampiezza, molto diverso dall'instabilità di Baba-Jaga: dopo la corsa fantastica, il ciclo approda a una forma sonora compatta, verticale, quasi architettonica. La "porta" non è descritta nei suoi particolari materiali, ma resa come costruzione sonora progressiva. È così che il pianoforte diventa il luogo in cui l'architettura immaginata da Hartmann trova una compiutezza simbolica.

Dopo le catacombe, la morte non viene negata; dopo Baba-Jaga, il fantastico non viene rimosso; tutto viene riassorbito nella forma monumentale della porta. *La grande porta di Kiev* non è soltanto un finale trionfale, ma il luogo in cui il ciclo trasforma l'esperienza del lutto in memoria pubblica. Se *Cum mortuis* aveva posto il soggetto in dialogo intimo con Hartmann, la conclusione trasforma quella memoria privata in forma collettiva. La grande porta monumentale non appartiene più unicamente all'amico defunto o a Musorgskij che lo ricorda, ma assume una dimensione che abbraccia una comunità intera, una cultura, e diventa simbolo di

⁴³⁴ Cfr. *Ivi*, p. 35, bb. 23-29: ripresa del materiale tematico principale in scrittura accordale piena, prima della sezione contrastante indicata *senza espressione*; RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 48-49.

⁴³⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 35-36, bb. 30-46: sezione *senza espressione*, dinamica *p*, andamento più raccolto e sospeso, con successioni accordali più contenute rispetto al tema iniziale.

⁴³⁶ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 49.

⁴³⁷ Cfr. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, cit., p. 36, bb. 47-63: passaggio indicato *f energico*, con scrittura più mossa e sonorità robuste; pp. 37-38, bb. 84-113: ripetizioni accordali, pedali gravi, crescendo e progressivo ispessimento della scrittura, fino al *poco a poco più cresc.* alle bb. 108 ss.

⁴³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 39, bb. 114-142: sezione *Meno mosso, sempre maestoso*, dinamica *ff*, accordi pieni e andamento solenne; p. 40, bb. 143-161: crescendo e *poco a poco rallentando*; bb. 162-173: finale *Grave, sempre allargando*, dinamica *ff* e accordi conclusivi pieni; M. D. CALVOCORESSI, G. ABRAHAM, *Mussorgsky*, London, J. M. Dent & Sons, 1974, pp. 172-173.

una sopravvivenza condivisa.⁴³⁹

Tuttavia, questa monumentalità finale non deve essere fraintesa come mera espressione di una retorica trionfalistica. Essa nasce da un percorso attraversato da grottesco, distanza, fatica, conflitto, morte e visione. Proprio attraverso tali esperienze l'epilogo acquisisce un significato simbolico particolarmente denso. La porta stessa, per sua intrinseca natura, si configura come una soglia: essa separa e al contempo connette, traccia confini ma consente altresì il passaggio. Nel contesto dei *Quadri*, essa raccoglie tutte le soglie precedenti: fra mostra e memoria, visibile e sonoro, vivi e morti, reale e fantastico, privato e collettivo.

Questa lettura permette di comprendere perché la *Promenade* arrivi a trovare nella conclusione del ciclo una sorta di compimento: all'inizio, il soggetto camminava nello spazio della mostra; alla fine, quel cammino approda in una dimensione monumentale. *La Grande Porta* realizza in forma simbolica ciò che la *Promenade* aveva inaugurato in forma percettiva. Il camminare fra immagini diventa ingresso in una memoria collettiva: l'esperienza individuale dell'ascoltatore-visitatore viene assorbita in un'immagine più vasta, che supera la soggettività e la colloca in uno spazio culturale condiviso.

La Grande porta di Kiev condensa questa dinamica: un progetto architettonico di Hartmann, radicato nell'immaginario russo, viene trasformato da Musorgskij in costruzione musicale. A sua volta, questa trasformazione musicale evolve fino a diventare una delle immagini sonore più celebri e rappresentative della ricezione occidentale dell'intero ciclo. L'opera finale non appartiene più a un solo medium: è architettura immaginata, pittura mentale, musica monumentale, memoria culturale.

Il rapporto fra *Catacombae* e *La Grande Porta di Kiev* fornisce una chiave interpretativa dell'intera traiettoria conclusiva del ciclo. Nelle catacombe il ciclo discende nello spazio della morte; in *Cum mortuis* quel luogo diventa dialogo interiore con Hartmann; in *Baba-Jaga* la memoria attraversa una zona fantastica e perturbante; nella *Grande Porta di Kiev* approda infine a una forma monumentale.

In questa sezione conclusiva, Musorgskij mostra che i *Quadri* non sono una semplice successione di brani ispirati a immagini di Hartmann. L'ordine degli episodi costruisce un percorso: dalla morte alla memoria, dalla visione fantastica alla trasfigurazione monumentale.

La *Promenade* aveva costruito il soggetto percettivo; le figure e gli ambienti avevano mostrato la trasformazione del visibile in carattere sonoro; *Bydlo* e *Samuel Goldenberg und Schmuyle* avevano introdotto il peso e il conflitto del mondo umano; ora la sequenza finale mostra che l'immagine può diventare meditazione sulla morte e costruzione di memoria. Il ciclo non traduce soltanto quadri: traduce un'esperienza complessiva dell'esistenza, dall'incontro con la forma visiva fino alla sua trasfigurazione simbolica. Il visibile viene interiorizzato, attraversato, deformato, monumentalizzato.

⁴³⁹ Cfr. NORA PIERRE, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in "Representations", No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University of California Press, 1989, p. 17, URL: <https://www.jstor.org/stable/2928520> [consultato il giorno 13 maggio 2026].

Il finale dei *Quadri* non chiude semplicemente una visita immaginaria alla mostra di Hartmann; trasforma quella visita in un rito estetico di sopravvivenza. L'ascoltatore, entrato nel ciclo come visitatore, ne esce come testimone di una trasfigurazione. Ha attraversato immagini, corpi, atmosfere, conflitti, catacombe, visioni e monumenti. È in questa progressione che il ciclo pianistico originale di Musorgskij si impone come uno dei più potenti esempi di traduzione intersemiotica dell'Ottocento: un'opera in cui la mostra diventa musica, la musica diventa memoria e la memoria diventa forma monumentale.

4.2 Sintesi conclusiva: sincretismo delle arti e permanenza dei *Quadri* di un'esposizione

Il percorso sviluppato in questo capitolo ha mostrato che i *Quadri di un'esposizione* non possono essere ridotti né a una semplice suite pianistica a programma né a una descrizione musicale di immagini visive. L'opera di Musorgskij si configura piuttosto come uno spazio di traduzione intersemiotica, nel quale la mostra commemorativa dedicata a Viktor Hartmann viene trasformata in esperienza sonora, temporale, corporea e memoriale.⁴⁴⁰ Il passaggio dall'immagine al suono non avviene secondo una logica di equivalenza meccanica: la musica non assume dall'immagine soltanto il soggetto rappresentato, ma anche il suo carattere, la sua atmosfera, la sua forza affettiva e la sua capacità di agire sulla memoria.⁴⁴¹

La nozione di traduzione intersemiotica, a partire da Roman Jakobson, ha permesso di leggere i *Quadri* come una forma di "trasmutazione" fra sistemi di segni differenti: non da un testo verbale alla musica, ma da un'esperienza visiva, espositiva e commemorativa alla forma pianistica.⁴⁴² Tradurre fra arti significa, in questo caso, selezionare, perdere, compensare e trasformare: la linea, il colore e la superficie dell'immagine vengono riformulati come durata, movimento, risonanza, peso, voce e memoria.⁴⁴³ Il testo musicale non conserva dunque l'immagine come duplicato, ma la ricrea in un nuovo sistema espressivo, secondo una logica di negoziazione e di equivalenza parziale.⁴⁴⁴

Il sincretismo dei *Quadri* nasce da questa relazione dinamica fra linguaggi. Non si tratta di una fusione indistinta fra pittura e musica, ma di un processo in cui il visibile diventa sonoro, lo spazio diventa tempo, la mostra diventa cammino, l'immagine diventa gesto e il ricordo diventa forma. Anche la categoria di *ekphrasis* ha permesso di precisare tale dinamica: se Heffernan definisce

⁴⁴⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgsky's Pictures Reconsidered*, in *Music in Art*, vol. 39, n. 1-2, 2014, pp. 223-224.

⁴⁴¹ Cfr. *Ivi*, pp. 225-226.

⁴⁴² Cfr. JAKOBSON ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, cit., p. 233.

⁴⁴³ Cfr. DUSI NICOLA, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura, ...*, cit., pp. 13-15, pp. 18-19; cfr. KĄŻMIERCZAK MARTA, *From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation*, cit., pp. 61-64.

⁴⁴⁴ Cfr. ECO UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, cit., pp. 7-10, pp. 16-18.

l'ekphrasis come rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica, nel caso di Musorgskij si può parlare di *ekphrasis* musicale, cioè di un'opera sonora che ripresenta immagini, ambienti e spazi attraverso il pianoforte.⁴⁴⁵

Anche la sinestesia, ripresa dal Capitolo III, è stata utilizzata non come diagnosi clinica riferita a Musorgskij, ma come paradigma estetico-culturale. Essa ha permesso di descrivere il modo in cui il suono può assumere qualità visive, tattili, spaziali e affettive: nei *Quadri*, il sonoro può diventare peso, luce, buio, distanza, corpo, pietra, folla, voce e architettura.⁴⁴⁶ La progressione interna del ciclo conferma questa lettura: dalle figure e atmosfere iniziali si passa al peso e al conflitto del mondo umano, fino alla morte, alla visione fantastica e alla trasfigurazione monumentale della *Grande porta di Kiev*.⁴⁴⁷

La conclusione con la *Grande porta di Kiev* è centrale perché trasforma un progetto architettonico mai realizzato in monumento sonoro. Ciò che non ha trovato compimento nella pietra trova forma nella durata musicale.⁴⁴⁸ La memoria di Hartmann non viene quindi conservata come semplice ricordo, ma rigenerata come sopravvivenza estetica. Come ha mostrato Ricœur, ricordare significa rendere presente un'assenza, mantenendo tuttavia la distanza che separa il ricordo dall'oggetto perduto.⁴⁴⁹ Nei *Quadri*, Hartmann non ritorna come presenza biografica, ma come forza creativa trasformata in suono.

La sopravvivenza dell'opera dipende proprio da questa capacità di trasformarsi. Le immagini di Hartmann, molte delle quali perdute, sopravvivono oggi soprattutto attraverso la musica che le ha riformulate. In definitiva, l'intero percorso della tesi conduce a riconoscere nei *Quadri di un'esposizione* un'opera in cui la memoria visiva diventa forma sonora. Musorgskij non compone semplicemente musica "su" immagini di Hartmann, ma trasforma una mostra commemorativa in un'esperienza percettiva, culturale e memoriale complessa. L'immagine diventa suono, il suono diventa cammino, il cammino diventa memoria e la memoria diventa forma artistica. Proprio per questo la sopravvivenza dei *Quadri* coincide con la loro trasformazione: l'opera continua a vivere perché può essere tradotta, riscritta, eseguita e riascoltata senza esaurire il proprio nucleo originario. Il ritorno alla dimensione espositiva permette allora di comprendere i *Quadri* non come successione di brani descrittivi, ma come un percorso in cui l'arte conserva ciò che è perduto non fissandolo immobile, bensì rigenerandolo in una nuova forma sensibile.⁴⁵⁰

⁴⁴⁵ Cfr. HEFFERNAN JAMES A. W., *Ekphrasis and Representation*, cit., p. 299; BRUHN SIGLIND, *A Concert of Paintings: "Musical Ekphrasis" in the Twentieth Century*, cit., pp. 551-554.

⁴⁴⁶ Cfr. BERMAN GRETA, *Synesthesia and the Arts*, cit., p. 15; MARKS LAWRENCE E., *The Unity of the Senses. Interrelations among the Modalities*, ..., cit., pp. 1-3.

⁴⁴⁷ Cfr. RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 8-18.

⁴⁴⁸ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition*, cit., pp. 234-236.

⁴⁴⁹ Cfr. RICŒUR PAUL, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, cit., pp. 25-26.

⁴⁵⁰ Cfr. RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition*, cit., pp. 223-226 e pp. 234-236.

Conclusioni

Questo lavoro ha affrontato *Quadri di un'esposizione* di Modest Petrovič Musorgskij a partire da una domanda principale: in che modo un'esperienza visiva, legata alla mostra commemorativa dedicata a Viktor Hartmann, viene trasformata in un'opera musicale autonoma? La ricerca non ha cercato di dimostrare una corrispondenza rigida fra ogni brano della suite e una precisa immagine dell'artista russo. Un simile obiettivo sarebbe stato poco sostenibile, sia per la dispersione di molte opere di Hartmann sia per l'incertezza che ancora riguarda alcune identificazioni. L'attenzione si è concentrata piuttosto sul processo attraverso cui Musorgskij seleziona, interpreta e rielabora immagini, ricordi, atmosfere e impressioni della mostra, traducendoli nel linguaggio del pianoforte.

Il percorso svolto permette di affermare che *Quadri di un'esposizione* non è una semplice successione di pagine pianistiche ispirate a soggetti figurativi. L'opera costruisce un'esperienza più ampia, nella quale il visibile viene trasformato in durata, movimento, peso, distanza, voce, tensione e memoria. La musica non riproduce l'immagine come un duplicato sonoro, ma ne individua alcuni caratteri e li ricrea secondo le possibilità proprie del linguaggio musicale. Ciò che nell'immagine appare come linea, colore, figura, ambiente o struttura architettonica diventa, nella partitura, andamento ritmico, dinamica, densità accordale, registro, articolazione e rapporto fra silenzio e suono.

Un primo risultato della ricerca riguarda il rapporto fra Musorgskij, Hartmann e la mostra del 1874. La morte dell'architetto non costituisce soltanto l'occasione esterna da cui nasce la suite, ma entra nella sua stessa struttura. La mostra postuma non agisce come un semplice repertorio di immagini da illustrare: diventa uno spazio di memoria, nel quale il compositore incontra le tracce dell'amico scomparso e le rielabora attraverso il suono. Anche il ruolo di Vladimir Stasov deve essere compreso entro questo quadro. Stasov fu promotore della mostra, mediatore culturale e interlocutore decisivo per Musorgskij; tuttavia, la forma della suite e la sua forza espressiva restano il risultato dell'autonoma invenzione del compositore.

L'incertezza delle fonti iconografiche, anziché impedire l'analisi, ha reso necessario un metodo più prudente. In molti casi non è possibile stabilire con assoluta sicurezza quale opera di Hartmann abbia ispirato un singolo brano; in altri, il riferimento visivo è noto ma non basta da solo a spiegare la costruzione musicale. Questo limite documentario ha mostrato che l'interesse dei *Quadri* non dipende soltanto dal riconoscimento di un modello figurativo. La suite conserva infatti una propria autonomia, capace di coinvolgere l'ascoltatore anche quando l'immagine di partenza è perduta, incerta o sconosciuta. Musorgskij non trasferisce nel pianoforte un archivio di opere visive, ma crea un ciclo che può vivere oltre la presenza materiale dei suoi referenti.

Il primo capitolo ha permesso di ricondurre questa capacità trasformativa alla poetica di Musorgskij. Il compositore aveva già sviluppato, soprattutto nelle opere

vocali, una particolare attenzione alla parola viva, al gesto, alla psicologia e alla concretezza dell'esperienza umana. Il suo realismo non coincide con una semplice riproduzione della realtà quotidiana, ma riguarda il modo in cui la musica può restituire il carattere di una presenza: l'irregolarità di una frase, il peso di un passo, la tensione di una voce, la goffaggine di un movimento o la fragilità di una reazione. Nei *Quadri*, questa stessa attenzione si estende all'immagine. Le figure, gli ambienti e gli oggetti di Hartmann non vengono trattati come superfici immobili, ma come presenze dotate di gesto, energia e capacità di agire sull'ascoltatore.

Il terzo capitolo ha fornito gli strumenti teorici per definire questa operazione. La riflessione sull'unione e sulle corrispondenze possibili tra i sensi ha permesso di leggere il rapporto fra immagine e suono non come un'equivalenza immediata, ma come un processo di trasformazione tra linguaggi diversi. La nozione di traduzione intersemiotica si è rivelata utile perché consente di descrivere questo passaggio senza supporre una perfetta corrispondenza. Tradurre un'immagine in musica significa infatti perdere alcuni elementi, come il colore, la materia e la disposizione spaziale delle figure, ma anche guadagnarne altri: il tempo, la successione, il ritorno, la tensione e il mutamento. La musica rende udibili aspetti che nell'immagine restano impliciti o silenziosi: un passo, una voce, un urto, una campana, una massa che avanza, un silenzio improvviso.

Anche la categoria di *ekphrasis* musicale ha contribuito a precisare il rapporto fra immagine e suono. Nel caso dei *Quadri*, essa non deve essere intesa come descrizione letterale di opere visive, ma come una forma di reinterpretazione. Musorgskij non cerca di far "vedere" un disegno attraverso la musica in modo immediato e univoco; costruisce invece condizioni percettive che rendono plausibile l'esperienza di una figura, di un ambiente o di una scena. La riflessione sulla sinestesia ha avuto una funzione analoga. Non è stata utilizzata per attribuire a Musorgskij una particolare condizione percettiva, né per spiegare il ciclo in termini clinici. È servita piuttosto a comprendere come, nella cultura romantica e simbolista, l'arte abbia messo in discussione una separazione troppo rigida fra i sensi e abbia pensato il rapporto tra suono, immagine, parola, movimento e memoria come un campo di corrispondenze possibili.

L'analisi del quarto capitolo ha verificato queste ipotesi attraverso l'osservazione di elementi concreti della partitura. Le indicazioni di andamento, le dinamiche, il registro, la densità della scrittura, gli accenti, le pause e le ripetizioni tematiche hanno permesso di fondare l'interpretazione su dati riconoscibili dello spartito. Questo metodo ha evitato di ridurre il rapporto tra musica e arti visive a una serie di associazioni suggestive ma poco controllabili. Non si è trattato di dimostrare rigidamente che un determinato gesto musicale "significa" una certa immagine, ma di mostrare perché alcune letture risultino più coerenti di altre rispetto alla scrittura di Musorgskij.

La *Promenade* rappresenta forse il risultato più importante di questa analisi. Essa non corrisponde a un'opera di Hartmann e non può essere ridotta a un semplice intermezzo tra i diversi brani. La sua funzione è quella di costruire il soggetto che attraversa la mostra. Attraverso le sue varie riprese, ogni volta modificate per andamento, carattere e registro, la *Promenade* mostra che il

visitatore non procede in modo neutro. Egli si ferma, reagisce, porta con sé ciò che ha incontrato e riprende il cammino trasformato dalle immagini precedenti. Il ciclo non mette dunque in scena soltanto una serie di quadri, ma anche l'atto di guardare, ascoltare, ricordare e tornare a muoversi dopo ogni incontro.

I singoli episodi hanno mostrato modalità diverse di questa trasformazione. In *Gnomus*, la scrittura spezzata, i contrasti dinamici e gli arresti improvvisi costruiscono una figura instabile e grottesca, non un oggetto decorativo semplicemente descritto. Nel *Vecchio castello*, la melodia cantabile, il ritmo regolare e la presenza del registro grave producono un'impressione di lontananza e di sospensione: l'architettura diventa spazio sonoro e memoria di un tempo remoto. In *Tuileries* e nel *Balletto dei pulcini nei loro gusci*, le figure rapide e leggere traducono il movimento infantile e teatrale in una scrittura minuta, mobile e vivace. In *Limoges*, il mercato non viene restituito come ambiente visivo statico, ma come brulichio di voci, urti, frammenti e concitazione collettiva.

In *Bydło*, Musorgskij non si limita a evocare il carro polacco e i buoi, ma fa percepire il peso, la lentezza e la resistenza del movimento attraverso il registro grave, il ritmo ostinato e la densità della scrittura. Il confronto fra l'attacco in fortissimo dell'autografo e la tradizione editoriale del pianissimo con crescendo ha inoltre mostrato quanto una differenza apparentemente limitata possa modificare l'intera immagine sonora del brano: non più un carro che emerge gradualmente da lontano, ma una massa già presente, immediata e imponente.

In *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, la musica trasforma due figure vive in una relazione drammatica. L'opposizione fra l'andamento grave e marcato della prima sezione e la scrittura più minuta, insistente e nervosa della seconda costruisce un contrasto fra presenze diseguali. Il brano non presenta semplicemente due ritratti, ma li rende quasi parlanti, assegnando a ciascuno un gesto sonoro e una diversa forza espressiva. Musorgskij mette così in evidenza non solo l'aspetto delle figure, ma il rapporto di tensione che può instaurarsi fra esse.

La parte finale del ciclo ha confermato con particolare evidenza la dimensione memoriale della suite. In *Catacombae*, gli accordi isolati, i valori lunghi, le pause e i contrasti dinamici creano un'esperienza di immobilità e profondità. Con *Cum mortuis in lingua mortua*, la *Promenade* ritorna in una forma più lenta e raccolta, trasformando il cammino del visitatore in un dialogo interiore con il mondo dei morti. In *Baba-Jaga*, l'energia violenta e fantastica della scrittura introduce una dimensione visionaria e perturbante. Infine, nella *Grande porta di Kiev*, il soggetto individuale e il ricordo dell'amico trovano una forma più ampia e monumentale. Gli accordi pieni, il carattere maestoso e la presenza di elementi processionali e sonori trasformano un progetto architettonico mai realizzato in un monumento musicale.

Da questo percorso emerge che l'ordine dei brani non costituisce un semplice contenitore per immagini indipendenti. La successione costruisce una vera drammaturgia: dal movimento iniziale della *Promenade* alla leggerezza delle scene infantili, dal peso di *Bydło* al conflitto fra le due figure di *Samuel Goldenberg und Schmuyle*, dalla vitalità rumorosa di *Limoges* all'arresto delle *Catacombae*, fino alla monumentalità conclusiva della *Grande porta di*

Kiev. Questa architettura complessiva non apparteneva alle singole opere di Hartmann. Nasce dalla loro riorganizzazione musicale e dalla capacità di Musorgskij di trasformare un'esperienza espositiva in un percorso temporale.

I risultati della ricerca hanno quindi alcune implicazioni importanti per lo studio del rapporto tra musica e arti visive. Anzitutto, mostrano che non è necessario scegliere fra due posizioni opposte: considerare la musica completamente autonoma dal suo referente visivo oppure trattarla come un semplice commento subordinato all'immagine. Nei *Quadri*, queste due dimensioni restano in tensione. La mostra di Hartmann è essenziale per comprendere la genesi del ciclo, ma la musica possiede una struttura e una forza espressiva che superano l'occasione originaria. L'opera non è separabile dalla memoria dell'amico scomparso, ma non si lascia ridurre a un documento commemorativo.

La ricerca suggerisce inoltre che l'analisi musicale possa essere parte integrante di un'indagine storico-artistica. Leggere la partitura non significa aggiungere un livello tecnico estraneo al discorso sulle immagini, ma verificare in che modo le qualità visive e affettive vengano effettivamente rielaborate nel suono. Questo approccio può essere utile anche in altri studi dedicati alla relazione tra opere figurative, musica, letteratura, teatro e pratiche espositive. Il caso dei *Quadri* mostra infatti che il dialogo tra le arti non riguarda soltanto il confronto fra due oggetti artistici, ma anche l'esperienza del pubblico, il movimento nello spazio, la memoria e il modo in cui un'opera continua a produrre significato dopo la scomparsa del suo autore.

Nel pianoforte di Musorgskij, il rapporto con l'immagine nasce direttamente dalla fisicità della tastiera, dalla densità degli accordi, dai registri, dalle pause, dai gesti ritmici e dalla trasformazione del tema della *Promenade*. Ascoltare e studiare l'originale pianistico permette quindi di cogliere il punto in cui la mostra di Hartmann viene tradotta per la prima volta in forma musicale.

La ricerca presenta alcuni limiti. Il primo riguarda lo stato delle fonti: una parte consistente delle opere esposte nel 1874 è perduta o non identificabile con certezza, mentre le testimonianze disponibili non sempre coincidono. Questa condizione impedisce di formulare conclusioni definitive su tutti i referenti iconografici della suite. Il secondo limite dipende dalla scelta metodologica: pur prendendo in esame l'intero ciclo, l'analisi ha privilegiato alcuni aspetti della scrittura pianistica - andamento, dinamica, registro, densità sonora, articolazione, ritmo e ritorni tematici - senza proporsi come un commento tecnico-compositivo esaustivo. L'obiettivo era costruire un'analisi accessibile e verificabile, non affrontare in modo sistematico la dimensione armonica, formale o filologica di ogni movimento.

Un ulteriore limite riguarda la ricezione dell'opera. La tesi ha scelto di concentrarsi soprattutto sulla genesi della suite, sulla versione pianistica originale e sul rapporto con le immagini di Hartmann. Restano quindi sullo sfondo questioni che meriterebbero un approfondimento specifico, come la storia delle trascrizioni, la fortuna delle orchestrazioni, l'uso dei *Quadri* nel cinema, nella cultura visiva contemporanea e nelle pratiche concertistiche. Anche il rapporto fra

la partitura autografa, le prime edizioni e le tradizioni esecutive potrebbe essere esaminato con maggiore dettaglio.

Da questi limiti emergono alcune possibili prospettive di approfondimento. Un primo sviluppo potrebbe consistere nel proseguire il confronto con le fonti figurative e documentarie relative alla mostra del 1874, integrando i risultati già raggiunti dalla ricerca con ulteriori verifiche su opere, cataloghi e materiali conservati. Un secondo ambito riguarda il rapporto tra la versione pianistica di Musorgskij e le principali trascrizioni orchestrali, in particolare quella di Ravel: non per stabilire quale sia “superiore”, ma per osservare come il processo di trasformazione dell’immagine in suono venga ulteriormente rielaborato attraverso il colore orchestrale.

Un’ulteriore prospettiva riguarda lo studio della ricezione. Nel tempo, i *Quadri di un’esposizione* hanno attraversato media e pubblici diversi; un esame più circoscritto delle loro interpretazioni in concerti, registrazioni, spettacoli, installazioni, film o progetti didattici potrebbe mostrare come la natura intermediale del ciclo continui a generare nuove relazioni fra musica, immagine e spazio. Potrebbe inoltre essere approfondito il ruolo dell’esecutore pianistico, poiché le scelte interpretative relative alla *Promenade*, ai contrasti dinamici di *Gnomus*, alla pesantezza di *Bydło* o alla monumentalità della *Grande porta di Kiev* contribuiscono a rinnovare il percorso percettivo costruito dalla partitura.

La ricerca non pretende dunque di risolvere definitivamente le questioni aperte intorno ai *Quadri di un’esposizione*. Cerca piuttosto di mostrare che proprio l’incertezza delle fonti, la dispersione delle immagini e la distanza fra linguaggi diversi rendono l’opera particolarmente significativa. Musorgskij non conserva le opere di Hartmann come oggetti immobili; le fa sopravvivere trasformandole. Il pianoforte non sostituisce lo sguardo, ma ne prolunga l’esperienza in un altro tempo. La mostra non viene semplicemente ricordata: viene nuovamente percorsa. È in questa trasformazione dell’immagine in suono, dello spazio in durata e della perdita in memoria che risiede la forza più profonda dei *Quadri di un’esposizione*.

Bibliografia

ABRAHAM GERALD, *Calvocoressi, Michel-Dimitri*, in "Grove Music Online. Oxford Music Online", 2001, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04622>

ABRAMS MEYER HOWARD., *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, W.W. Norton, 1971, pp. 167-178.

AMALRIC JEAN-LUC, *Affermazione originaria, attestazione, riconoscimento. L'itinerario dell'antropologia filosofica di Paul Ricœur*, in "In Circolo. Rivista di filosofia e culture", No. 12, dicembre 2021, pp. 58-85.

ANTONI PIZÀ, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music by Jean-Jacques Nattiez and Carolyn Abbate*, in "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", Vol. 22, No. 1, Croatian Musicological Society, 1991, pp. 111-113, URL: <https://www.jstor.org/stable/837039>

ANTONINI BRUNO, *Musorgskij e la Scuola russa*, in "Storia della civiltà europea", Treccani, Eco Uberto, (a cura di), 2014, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/musorgskij-e-la-scuola-russa_\(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/musorgskij-e-la-scuola-russa_(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/)

BACHELARD GASTON, *La psicanalisi del fuoco*, traduzione di Silvestri G., Bari, Dedalo, 1973.

BAUDELAIRE CHARLES, *Les Fleurs du mal*, Michel Lévy Frères, Paris, 1868, URL: <https://dn790009.ca.archive.org/0/items/lesfleursdumal1800baud/lesfleursdumal1800baud.pdf>

BENJAMIN WALTER, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Agamben Giorgio, (a cura di), traduzione di Mariotti G., Dorowin H., Torino, Einaudi, 1986, pp. 148-153.

BERMAN GRETA, *Synesthesia and the Arts*, in 'Leonardo', Vol. 32, No. 1, Cambridge, The MIT Press, 1999, pp. 15-22, URL: <https://www.jstor.org/stable/1576621>

BOSSINI ORESTE, *Modest Musorgskij, livorose malinconie, colpa del suo maestro e delle amate Streghe*, in "Il manifesto", 10 agosto 2025, URL: <https://ilmanifesto.it/modest-musorgskij-livorose-malinconie-colpa-del-suo-maestro-e-delle-amate-streghe>

BOULARD STÉPHANIE, *Hugo/Rimbaud - Voyelles*, in “Parade sauvage”, No. 31, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 189-214, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26979126>

BOURNIQUEL CAMILLE, *La relation critique by Jean Starobinski*, in “Esprit. Nouvelle Série”, Vol. 6, No. 404, Editions Esprit, 1971, pp. 1303-1305, URL: <https://www.jstor.org/stable/24261130>

BRITANNICA EDITORS, *Modest Mussorgsky*, in “Encyclopaedia Britannica”, URL: <https://www.britannica.com/biography/Modest-Mussorgsky>

BROWN LEE B., *Iconology: Image, Text, Ideology by W. J. T. Mitchell*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 45, No. 2, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1986, pp. 211-214, URL: <https://www.jstor.org/stable/430568>

BRUHN SIGLIND, *A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*, in “Poetics Today”, Vol. 22, No. 3, 2001, pp. 551-605.

BURNHAM SCOTT, *The Romantic Generation by Charles Rosen*, in “Journal of the American Musicological Society”, Vol. 50, No. 2/3, University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1997, pp. 455-464, URL: <https://www.jstor.org/stable/831841>

CALVOCORESSI MICHEL-DIMITRI, *Modest Mussorgsky. His life and Works*, Fair Lawn (N.J.), Essential Books, 1956.

CASELLA ALFREDO, *MUSORGSKIJ, Modest Petrovič*, in “Enciclopedia Italiana”, Treccani, 1934, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/modest-petrovic-musorgskij_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/modest-petrovic-musorgskij_(Enciclopedia-Italiana)/)

CUMMING NAOMI, *The Idea of Absolute Music by Carl Dahlhaus and Roger Lustig: Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience by Peter Kivy*, in “Notes”, 2^a ed., Vol. 48, No. 2, Music Library Association, 1991, pp. 450-454, URL: <https://www.jstor.org/stable/942030>

DAHLHAUS CARL, *The Idea of Absolute Music*, trad. ingl. Lustig Roge, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

DUSI NICOLA, *Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*, in “Versus. Quaderni di studi semiotici”, Nn. 85-87, 2000, pp. 3-54.

ECO UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

- ECO UMBERTO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- EMERSON CARYL, *THE LIFE OF MUSORGSKY*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, trad. it.: VITA DI MUSORGKIJ, Torino, EDT srl, 2006.
- FILLERUP JESSIE, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier by Roy Howat*, in "Fontes Artis Musicae", Vol. 57, No. 3, 2010, pp. 326-28, URL: <http://www.jstor.org/stable/23512160>
- FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, in "Modest Mussorgski. Bilder einer Ausstellung", Bärenreiter, 13 ottobre 2016, pp 181-230.
- FRANKENSTEIN ALFRED, *Victor Hartmann e Modeste Musorgsky*, in "The Musical Quarterly", Vol. 25, No. 3, Oxford University Press, luglio 1939, pp. 268-291.
- GELDARD FRANK A., *The Unity of the Senses: Interrelations among the Modalities. Cognition and Perception* by Lawrence E. Marks, in "American Scientist", Vol. 67, No. 5, Sigma Xi The Scientific Research Honor Society, 1979, p. 616, URL: <https://www.jstor.org/stable/27849494>
- GOEHR LYDIA, *How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis*, in "British Journal of Aesthetics", Vol. 50, No. 4, 2010, pp. 389-410.
- GOTTFRIED HERDER JOHANN, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Amicone A. P., (a cura di), Milano, Pratiche, 1995.
- GRAJTER MAŁGORZATA, *The Concept of Intersemiotic Translation and Its Application to the Analysis of a Musical Work. "Translating" Fryderyk Chopin's Preludes*, in "Musical Analysis. Historia - Theoria - Praxis", Vol. 6, 2021, pp. 331-347.
- GREENBERG MEG, *Synesthesia and Literary Symbolism*, in "Forum Italicum", Vol. 43, No. 2, University of Sydney, 2009, pp. 362-384.
- GUDESBLATT MELANIE, *Review: Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*, in "Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology", Vol. 2, No. 1, 2009.
- HARDT YVONNE, *THE TRANSFORMATIVE POWER OF PERFORMANCE: A NEW AESTHETICS* by Erika Fischer-Lichte, Saskya Iris Jain, in "Dance Research Journal", Vol. 43, No. 1, Dance Studies Association, 2011, pp. 117-119, URL: <https://www.jstor.org/stable/23266837>
- HASSAN IHAB H., *Baudelaire's "Correspondances": The Dialectic of a Poetic Affinity*, in "The French Review", Vol. 27, No. 6, American Association of

Teachers of French, 1954, pp. 437-445, URL: <https://www.jstor.org/stable/383194>

HEFFERNAN JAMES A. W., *Ekphrasis and Representation*, in "New Literary History", vol. 22, n. 2, Spring 1991, pp. 297-316.

HENNINGFELD DIANE ANDREWS, *Rosa Newmarch*, in "EBSCO", 2023, URL: <https://www.ebsco.com/research-starters/history/rosa-newmarch>

HERDER JOHANN GOTTFRIED, *Saggio sull'origine del linguaggio*, Amicone A. P., (a cura di), Milano, Pratiche, 1995.

HINTON STEPHEN, *The Conscience of Musicology: Carl Dahlhaus (1928-89)*, in "The Musical Times", Vol. 130, No. 1762, Musical Times Publications Ltd., 1989, pp. 737-739, URL: <https://www.jstor.org/stable/966751>

HUBERT JUDD D., *Symbolism, Correspondence and Memory*, in "Yale French Studies", No. 9, Yale University Press, 1952, pp. 46-55, URL: <https://www.jstor.org/stable/2929058>

JAKOBSON ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, in "On Translation", Reuben A. Brower (a cura di), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959, URL: <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>

JAKOBSON ROMAN, *On Linguistic Aspects of Translation*, in "The Translation Studies Reader", Venuti Lawrence (a cura di), London-New York, Routledge, 2000, pp 114-118.

KANDINSKY WASSILY, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 1989.

KANT IMMANUEL, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 1; trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*, Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger (a cura di), Torino, Einaudi, 1999.

KAŹMIERCZAK MARTA, *From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation*, in "Przekładaniec", special issue, "Word and Image in Translation", 2018, pp. 7-35.

KELLER PETER E., JANATA PETR, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology by Marc Leman*, in "Music Perception: An Interdisciplinary Journal", Vol. 26, No. 3, University of California Press, 2009, pp. 289-292, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2009.26.3.289>

KERN EDITH, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal by Anns Balakian*, in "Comparative Literature", Vol. 23, No. 2, Duke University Press, pp. 180-181, URL: <https://www.jstor.org/stable/1769273>

KING ALEC HYATT, *Gerald Abraham*, in "The Musical Times", Vol. 129, No. 1745, giugno 1988, pp. 366-367, URL: <https://www.jstor.org/stable/964761>

KIVY PETER, *Music Alone, Philosophical Reflections on the Purely Musical*, in "Mind", New Series, Vol. 102, No. 406, Oxford University Press on behalf of the Mind Association, 1993, pp. 377-380, URL: <https://www.jstor.org/stable/2253884>

KOLB JOCELYNE, *E.T.A. Hoffmann's "Kreisleriana": A la Recherche D'une Forme Perdue?*, in "Monatshefte", Vol. 69, No. 1, University of Wisconsin Press, 1977, pp. 34-44, URL: <https://www.jstor.org/stable/30156777>

KOPELSON KEVIN, *Review. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays by Richard Taruskin*, in "SubStance", Vol. 27, No. 3, University of Wisconsin Press, 1998, pp. 148-154, URL: <http://www.jstor.org/stable/3685589>

LAYTON ROBERT, *Abraham, Gerald Ernest Heal*, in "The Oxford History of National Biography", 4 ottobre 2007, URL: <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-39900>

LEFEVERE ANDRÉ, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge, 1992.

LISCIANI-PETRINI ENRICA, *Per un 'dérèglement de tous les sens'. Merleau-Ponty: le sinestesia e l'impersonale*, in "Eikasia. Revista de Filosofia", anno IV, n. 21, novembre 2008.

LOCKE JOHN, *Saggio sull'intelletto umano*, Marian e Nicola Abbagnano (a cura di), Torino, UTET, 1971.

LOTMAN JURIJ M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Salvestroni Simonetta (a cura di), Venezia, Marsilio, 1985.

LOTMAN YURI M., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, SHUKMAN ANN (trad.), Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

MCQUERE GORDON D., *Analyzing Musorgsky's "Gnome"*, in "Indiana Theory Review", Vol. 13, No. 1, 1992.

MEIN MARGARET, *Baudelaire and Symbolism*, in "L'Esprit Créateur", Vol. 13, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 1973, pp. 154-165, URL: <https://www.jstor.org/stable/26279789>

MELTZER FRANÇOISE, *On Rimbaud's "Voyelles"*, in "Modern Philology", Vol. 76, No. 4, The University of Chicago Press, 1979, pp. 344-354, URL: <https://www.jstor.org/stable/437694>

MERLEAU-PONTY MAURICE, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. Bonomi A., Milano, Bompiani, 2003.

MUSORGSKIJ MODEST, *Quadri di un'esposizione*, Petra Weber-Bockholdt (a cura di), München, G. Henle Verlag, 1992, URL: <https://www.henle.de/media/2b/89/f0/1690886055/0477-1690886055-sync.pdf>

MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Tableaux d'une exposition. Série de dix pièces pour piano*, Saint-Pétersbourg, V. Bessel & Cie, s.d.

MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Musica e Verità. Nell'epistolario commentato da Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov*, D'Amico Fedele (a cura di), trad. italiana di Silvio Bernardini e Fausto Malcovati, Milano, Il Saggiatore, 1981.

MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Quadri di una esposizione per pianoforte*, Luigi Dallapiccola (a cura di), Milano, Carisch, 1941.

MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition*, Piano Street Urtext, 2009.

NORA PIERRE, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in "Representations", No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, University of California Press, 1989, URL: <https://www.jstor.org/stable/2928520>

NORDAU MAX, *Degenerazione*, traduzione italiana di G. Bocca G., Notari P., Milano, Fratelli Bocca, 1894.

NOVALIS, *Blüthenstaub*, fr. 105, in "Novalis, Schriften", vol. II, Kluckhohn P., Samuel R. (a cura di), Stuttgart, Kohlhammer.

O'MALLEY GLENN, *Literary Synesthesia*, in "The Journal of Aesthetics & Art Criticism", Vol. 15, No. 4, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1957, pp. 391-411, URL: <https://www.jstor.org/stable/427153>

ORI, L., *Quadri di una esposizione*, Firenze, Fattoria di Celle, 1988.

PROPP VLADIMIR J., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

RAYMOND MARCEL, *Da Baudelaire al surrealismo*, traduzione di Bo C., Torino, Einaudi, 1948.

REBOUL YVES, *Michel Murat, L'Art de Rimbaud, José Corti (collection « Les Essais »)*, 2002, in "Littératures", No. 51, 2002, pp. 210-217, URL: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2004_num_51_1_1945_t14_0210_0000_2

RIBOT THÉODULE, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1900.

RICCÒ DINA, *Sinestesie della musica. Interscambi fra immaginazione sonora e rappresentazione visiva*, in "Hortus Musicus", No. 14, 2003, pp. 24-29.

RICHARD JEAN-PIERRE, *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

RIMBAUD ARTHUR, *Correspondance*, A. Guyaux (a cura di), Paris, Fayard, 2007.

RIMBAUD ARTHUR, *Poésies*, A. Adam (a cura di), Paris, Gallimard, 1972.

RONETTI, A., *Colore, sinestesia ed emozione nella cultura visuale tra Otto e Novecento*, in "Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti", No. 23, 2022.

RUSS MICHAEL, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University, 17 settembre 1992.

RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgskij's Pictures Reconsidered*, in "Music in Art", Vol. 39, Nn. 1-2, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center, City University of New York 2014, pp. 215-236, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/90012960>

SALOMONI ANTONELLA, *La Russia del secondo Ottocento*, in "Storia della civiltà europea", Eco Umberto (a cura di), Treccani, 2014, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-russia-del-secondo-ottocento_\(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-russia-del-secondo-ottocento_(Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/)

SCHELLING F.W.J., *Idee per una filosofia della natura*, 1797, trad. it. basata sulla II ed. tedesca (1803), che presenta lievi modificazioni rispetto alla I ed., URL: <https://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Schelling/IntroFiloNatura.pdf>

SCHIAVIO ANDREA, MENIN DAMIANO, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology: A critical review*, in "Psychology of Music", Vol. 41, No. 6, 2013.

SCHLOSSMAN BERYL, *Benjamin's Über Einige Motive bei Baudelaire: The Secret Architecture of Correspondances*, in "MLN", Vol. 107, No. 3, The Johns

Hopkins University Press, 1992, pp. 548-579, URL: <https://www.jstor.org/stable/2904946>

SCHOPENHAUER ARTHUR, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1819, libro III, § 52; trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Giorgio Brianese (a cura di), Torino, Einaudi, 2013.

SEMI MARIA, *Painting the Cannon's Roar: Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c. 1750 to c. 1810* by Thomas Tolley, in "Il Saggiatore musicale", Vol. 14, No. 1, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2007, p. 181-188, URL: <https://www.jstor.org/stable/43029913>

SILVERS LAUREN, *Beyond the Senses: The Cenesthetic Poetics of French Symbolism*, in "Modern Philology", Vol. 112, No. 2, The University of Chicago Press, 2014, pp. 381-404, URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/678353>

SOLIE RUTH A., *Nineteenth-Century Music by Carl Dahlhaus*, J. Bradford Robinson, in "College Music Symposium", Vol. 30, No. 2, College Music Society, 1990, pp. 138-144, URL: <https://www.jstor.org/stable/40374051>

TARUSKIN RICHARD, *MUSORGSKIJ. Eight essays and an epilogue*, Princeton, Princeton University Press, 1993, trad. it.: *MUSORGSKIJ. Otto saggi e un epilogo*, Frascati, Casa Editrice Astrolabio, luglio 2014.

TARUSKIN RICHARD, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Vol. I, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1996.

TRECCANI, *Rimskij Korsakov, Nikolaj Andreevič*, in "Enciclopedia on line", URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/rimskij-korsakov-nikolaj-andreevic/>

VAN CAMPEN CRÉTIEN, *Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia*, in "Leonardo", Vol. 32, No. 1, The MIT Press, 2003, pp. 9-14, URL: <https://www.jstor.org/stable/1576620>

VILJANEN ELINA, *Boris Asaf'ev. Soviet musicologist*, in "Global Signs", Acta Semiotica Fennica, Vol. XXIX, 2008.

Sitografia

FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Gnomus de Viktor Hartmann*, in *Música y pintura: conectar los sentidos*, URL: <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musica-pintura-conectar-sentidos/guia/programa-obra1.html>

MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Quadri di un'esposizione*, Vladimir Ashkenazy, esecuzione pianistica, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UZsqnHhyub0>

MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Quadri di un'esposizione*, Evgeny Kissin, esecuzione pianistica, YouTube, URL: https://www.youtube.com/watch?v=rH_Rsl7fjok

PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, in "Jacksonville Symphony", 8 novembre 2018, URL: <https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

PIAZZA SCALA, *La pittura tradotta in musica*, febbraio 2014, URL: <https://www.piazzascale.altervista.org/pittura/2.jpg>

TRECCANI, *Sinestesi, in "Vocabolario on line"*, URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/sinestesi/>

Indice delle immagini

Figura 1. Frontespizio del catalogo dell'Esposizione Gartman, San Pietroburgo, 1874, in FLAMM CHRISTOPH, *Erinnerung an Viktor Hartmann*, in *Modest Mussorgski. Bilder einer Ausstellung*, Bärenreiter, 2016, p. 230.

Figura 2. Indicazioni metronomiche di Stasov allegate alla lettera ad Arkadij Kerzin del 31 gennaio 1903, in RUSS MICHAEL, *Returning to the Exhibition: Musorgskij's Pictures Reconsidered*, in *Music in Art*, Vol. 39, No. 1–2, 2014, p. 225.

Figura 3. VIKTOR HARTMANN, *Gnomus*, disegno per uno schiaccianoci in forma di gnomo, in FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Gnomus de Viktor Hartmann*, in *Música y pintura: conectar los sentidos*, URL: <https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musica-pintura-conectar-sentidos/guia/programa-obra1.html>

Figura 4. VIKTOR HARTMANN, *Paesaggio di Périgueux*, acquerello, in PIAZZA SCALA, *La pittura tradotta in musica*, febbraio 2014, URL: <https://www.piazzascala.altervista.org/pittura/2.jpg>

Figura 5. VIKTOR HARTMANN, *Chicks in Shell*, acquerello, in PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, in “Jacksonville Symphony”, 8 novembre 2018, URL: <https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

Figura 6. VIKTOR HARTMANN, *Two Polish Jews*, in PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, in “Jacksonville Symphony”, 8 novembre 2018, URL: <https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

Figura 7. VIKTOR HARTMANN, *Catacombs*, in PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, in “Jacksonville Symphony”, 8 novembre 2018, URL: <https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

Figura 8. VIKTOR HARTMANN, *The Hut on Fowl's Legs*, acquerello, in PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*, in “Jacksonville Symphony”, 8 novembre 2018, URL: <https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

Figura 9. VIKTOR HARTMANN, *The Great Gate of Kiev*, acquerello, in PATTERSON MATTHEW, *Pictures at an Exhibition: About Victor Hartmann*,

in “Jacksonville Symphony”, 8 novembre 2018,
URL: <https://www.jaxsymphony.org/about-pictures-at-an-exhibition/>

Indice degli esempi musicali

Esempio musicale 1. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Promenade iniziale*, bb. 1-6, Piano Street Urtext, 2009, p. 1.

Esempio musicale 2. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Promenade dopo Gnomus*, bb. 1-8, Piano Street Urtext, 2009, p. 6.

Esempio musicale 3. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Promenade dopo Bydlo*, bb. 1-6, Piano Street Urtext, 2009, p. 14.

Esempio musicale 4. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Gnomus*, bb. 1-11, Piano Street Urtext, 2009, p. 3.

Esempio musicale 5. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Old Castle*, bb. 1-10, Piano Street Urtext, 2009, p. 7.

Esempio musicale 6. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Tuileries. Dispute between Children at Play*, bb. 1-2, Piano Street Urtext, 2009, p. 11.

Esempio musicale 7. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Ballet of the Unhatched Chicks*, bb. 1-16, Piano Street Urtext, 2009, p. 15.

Esempio musicale 8. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Market at Limoges. The Great News*, b. 1, scrittura rapida e frammentazione ritmica, Piano Street Urtext, 2009, p. 21.

Esempio musicale 9. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Market at Limoges. The Great News*, b. 7, accenti *sf* e urti dissonanti nella scrittura rapida, Piano Street Urtext, 2009, p. 21.

Esempio musicale 10. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Cattle "Bydlo"*, bb. 1-2, confronto fra l'attacco in *ff* dell'autografo e la versione in *p poco a poco cresc.* riportata nell'edizione critica curata da LUIGI DALLA PICCOLA; Piano Street Urtext, 2009, p. 13; M. P. Musorgskij, *Quadri di una esposizione*, nuova edizione critica a cura di Luigi Dallapiccola, Carisch, p. 17.

Esempio musicale 11. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Samuel Goldenberg and Shmuyele*, confronto fra i due caratteri musicali del brano: a) apertura *Andante. Grave-energico*, bb. 1-8; b) sezione *Andantino*, bb. 9-14, Piano Street Urtext, 2009, p. 17.

Esempio musicale 12. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Catacombs. Roman Sepulcher*, bb. 1-14, Piano Street Urtext, 2009, p. 25.

Esempio musicale 13. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, Cum mortuis in lingua mortua*, bb. 1-3, Piano Street Urtext, 2009, p. 25.

Esempio musicale 14. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Hut on Hen's Legs. Baba-Yaga*, bb. 14-28, Piano Street Urtext, 2009, p. 27.

Esempio musicale 15. MUSORGSKIJ MODEST PETROVIČ, *Pictures at an Exhibition, The Bogatyr Gate in the Capital in Kiev*, bb. 1-6, Piano Street Urtext, 2009, p. 35.

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

La sottoscritta *Anna Gallina*, matricola numero *875613*, iscritta presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in *Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici*, autrice della tesi di laurea *Dalla visione all'ascolto. I Quadri di un'esposizione di Modest Musorgskij tra memoria, sinestesia e traduzione intersemiotica*, relatrice *Vincenzina Caterina Ottomano*, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

- ☐ di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della sua tesi di laurea;
- ☒ di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della mia tesi di laurea, in particolare:
 - *ChatGPT (OpenAI)*
 - *fornire informazioni su come è stato utilizzato lo strumento:*
 - ☒ *revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza;*
 - ☐ *generazione di grafici e diagrammi per la presentazione dei dati;*
 - ☐ *supporto alla scrittura automatica di frasi;*
 - ☐ *produzione di immagini illustrative per integrare la parte metodologica;*
 - ☒ *altro (specificare): supporto alla traduzione e alla comprensione di limitati estratti da fonti in lingua straniera*
 - *Per le sezioni: introduzione, capitoli 1-4 e conclusioni, limitatamente a singoli passaggi e non alla loro interezza, per attività di revisione linguistica, stilistica e formale dei testi.*
 - *Le proposte e le informazioni fornite dallo strumento sono state sottoposte a controllo, revisione e rielaborazione autonoma dall'autrice. I contenuti storici, critici, bibliografici e musicali eventualmente oggetto di confronto con lo strumento di intelligenza artificiale sono stati verificati mediante riscontro nelle fonti scientifiche, nella bibliografia consultata, nelle edizioni musicali di riferimento e nelle indicazioni ricevute dalla relatrice.*

L'impostazione del percorso di ricerca, lo sviluppo dell'argomentazione e l'analisi critica dell'opera sono frutto dell'elaborazione autonoma dell'autrice, alla luce dei consigli e delle indicazioni ricevuti dalla relatrice. L'autrice si assume la piena responsabilità della versione finale dell'elaborato.

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.

Anna Gallina