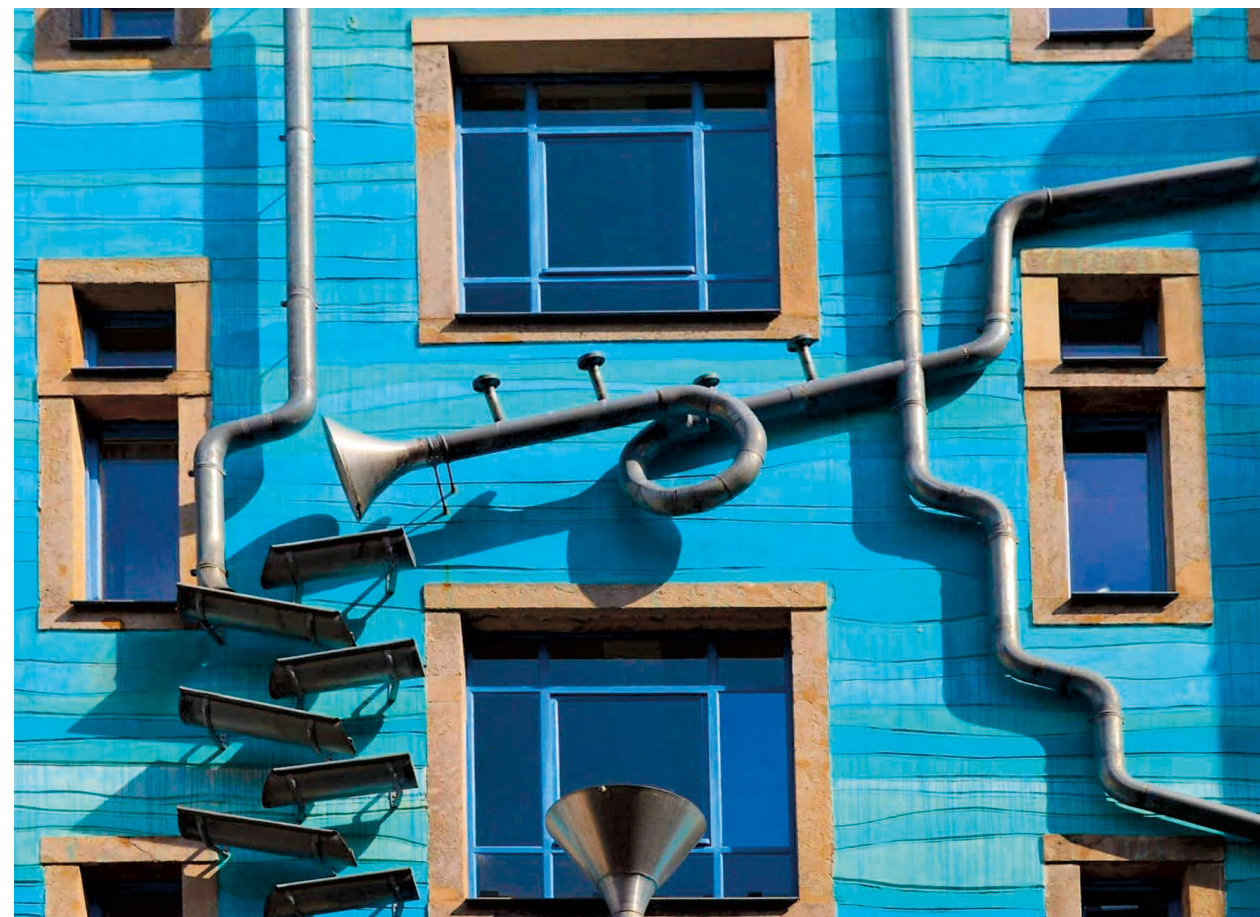


MUSICA DI IERI ESPERIENZA D'OGGI



MUSICA DI IERI ESPERIENZA D'OGGI

VENTIDUE STUDI PER PAOLO FABBRI

A CURA DI MARIA CHIARA BERTIERI
E ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

€ 40

LIM

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Biblioteca musicale



Volume edito con un contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Ferrara



**Dipartimento
di Studi Umanistici**

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani
In copertina: *Funnel Wall*, Dresda. Particolare.

© 2018 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-7096-947-4

MUSICA DI IERI
ESPERIENZA D'OGGI

VENTIDUE STUDI PER PAOLO FABBRI

A CURA DI
MARIA CHIARA BERTIERI
E
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Prefazione

ix

MUSICA DI IERI ESPERIENZA D'OGGI

VENTIDUE STUDI PER PAOLO FABBRI

PARTE I

NEGLI ANTICHI REGIMI:
MUSICHE, POESIA, SPETTACOLO

- Marco Mangani
Gesualdo rilegge Rore: il madrigale *Sento che nel partire* 3
- Anna Laura Bellina
Un «gran valore» descritto «con mirabil arte».
Il torneo a piedi del 1631 27
- Carlida Steffan
«Un tracannar, un masticar eterno».
Vicissitudini di una «giostra ridicola» (1654–1655) 47
- Maria Rosa De Luca
«Che va faticando per esso nella stampa di musica».
Michele Luigi Muzio, stampatore a Napoli
fra Sei e Settecento 67
- Claudio Toscani
Musica alla corte di Parma nel primo decennio borbonico (1749–1759):
progetti di riforma del teatro d'opera 95

Francesco Bellotto	
Una fonte librettistica veneziana per il <i>Mitridate</i> di Mozart	109
Paolo Gallarati	
Percorsi mozartiani: l'aria 'dello champagne'	133

PARTE II
OTTOCENTO OPERISTICO ITALIANO

Marco Beghelli	
Dall' «aria del sorbetto» all' «aria della pissa»	141
Damien Colas	
Paris, 1819. Une nouvelle querelle	169
Reto Müller	
Der Rossini-Briefwechsel. Anmerkungen zu einer Lebensaufgabe	183
Graziella Seminara	
Dal dramma ai libretti: itinerari poetici della seconda opera belliniana	201
Fabrizio Della Seta	
Nuovi dati sulla genesi del <i>Trovatore</i>	225
Paolo Russo	
Sonic Verdi. Per una analisi sonica del <i>Simon Boccanegra</i>	255

PARTE III
SU DONIZETTI

Maria Chiara Bertieri	
Roma-Napoli solo andata: il caso <i>L' aïo nell' imbarazzo</i> – <i>Don Gregorio</i>	273
Livio Aragona	
Una vocalità di confine	297

Alessandro Roccatagliati	
Da <i>Belisario</i> a <i>Bélisaire</i> : Donizetti ‘verseggiatore’ francese	315
Federico Fornoni	
Manipolazione e percezione della temporalità nel teatro di Donizetti	345
Luca Zoppelli	
«Se qualche critico / a dirmi viene». <i>L’excusatio non petita</i> del dottor Malatesta	365

PARTE IV
TESTI, INTERTESTI E MUSICA
TRA OTTO E NOVECENTO

Michele Girardi	
Obermann o Onegin?	381
Virgilio Bernardoni	
«Chiarissimo maestro, le scrivo un libretto»: l’opera nell’immaginario degli aspiranti librettisti di Puccini	399
Ivano Cavallini	
Theodor W. Adorno e il concetto di seconda natura nel <i>Doktor Faustus</i> di Thomas Mann	417
Emilio Sala	
«Un’atmosfera ipnotica»: i fantasmi di Wagner e Satie nel <i>Casanova</i> di Fellini-Rota	435
Indice dei Nomi	441

MUSICA DI IERI
ESPERIENZA D'OGGI

VENTIDUE STUDI PER PAOLO FABBRI

MICHELE GIRARDI

OBERMANN O ONEGIN?*

ОНЕГИН Но я не создан для блаженства,
ему чужда душа моя.¹

Quale portata si dovrebbe attribuire, nella ricezione di una forma musicale, alle citazioni che un compositore inserisce nelle proprie opere, siano esse teatrali o di qualsiasi altro genere, anche non direttamente interpretabili grazie alla mediazione di un testo?

Rossini, ad esempio, chiama in causa il *Don Giovanni* nel *Turco in Italia*, fa entrare il farfallone amoroso nel coro degli eunuchi dell'*Italiana in Algeri*, rievoca l'*ouverture* del *Flauto magico* nell'aria di Alidoro della *Cenerentola*: ciascuna ricorrenza produce un senso che va oltre la scena che ci sta davanti agli occhi, e il rimando carica di ulteriori significati la drammaturgia in atto. Non si comporta diversamente Puccini, quando cita la melodia cromatica iniziale del *Tristan und Isolde* per mettere in enfasi ideale la sofferenza di Johnson ferito nell'atto secondo della *Fanciulla del West*,² o il preludio all'atto terzo tracciando un parallelo fra Tristano ferito in attesa del ritorno di Isolde e la *geisha* abbandonata protagonista di *Madama Butterfly*, o ancora l'*ouverture* di *Prodaná Nevesta* riguardo a Cio-Cio-San, per alludere a due spose vendute. E poi da Boito, che riecheggia Beethoven, fino a Berio che

* Dedico con affetto queste riflessioni a Paolo Fabbri, amico di lunga data prim'ancora che collega prestigioso e di alto profilo etico. Ringrazio per aver letto il testo dandomi preziosi suggerimenti Davide Daolmi, Anselm Gerhard, Vittorio Mascherpa, Emanuele Senici, e Vincenzina Ottomano anche per aver sottoposto le mie ipotesi a verifiche minuziose; sono inoltre grato a Anara Abulkhassanova per il fondamentale sostegno linguistico.

1. «ONEGIN | Ma non sono nato per la felicità, | l'anima mia le è estranea.», III.1; le citazioni dei versi del libretto vengono dalla trad. it. di Cristina Moroni, in *Evgenij Onegin* di Čajkovskij, Teatro La Fenice, Venezia 1991, pp. 289–305; ad esse si aggiunge il testo originale, citato in cirillico (Glavpolitprosveta, Kazan 1924).

2. Cfr. MICHELE GIRARDI, *Puccini: His International Art*, The University of Chicago Press, Chicago 2002², pp. 290–291.

ritorna al *Tristan und Isolde* per aprire la sua *Vera storia* con il tema del filtro,³ o a Strauss che chiude le sue *Metamorphosen* nel segno di una tra le più celebri marcie funebri: le note della terza sinfonia di Beethoven celebrano la morte di un'intera civiltà, annientata dalla guerra. Per non dire di Mahler, che cita consciamente e/o spalanca la biblioteca dei suoi ricordi di direttore d'orchestra, lanciando richiami di diverso peso semantico come quello rivolto alla *Juive* nella sua seconda sinfonia o alla tempesta dell'*Otello* nel movimento conclusivo della terza, oppure invece l'eco del valzer di Olympia dai *Contes d'Hoffmann*, nel secondo tempo della prima, o l'arioso di Aida nel finale dell'opera di Verdi («e qui lontano da ogni umano sguardo») nell'*Adagio* della quarta. L'elenco potrebbe continuare e coinvolgere altri musicisti e altre epoche. Alcuni di essi citano più scopertamente, a beneficio di fruitori che possano cogliere il messaggio e accedere a stadi successivi e più reconditi del significato. Altri lo fanno in modo più o meno palese, magari caricando semanticamente la forma, come fa lo stesso Mahler allorché rielabora la musica di alcuni *Lieder* all'interno delle sinfonie.⁴ Altri ancora stendono una patina sulle citazioni, proprie o altrui, proponendo agli ascoltatori più attenti e interessati un segreto da condividere e lasciando a tutti gli altri il piacere di una ricezione meno complessa, ma altrettanto valida sotto il profilo estetico, come fa Britten parafrasando la trama di *Otello* nella prima versione del suo *Billy Budd* (1951).⁵

3. Berio mette in relazione intertestuale con *Il trovatore* l'intera *Vera storia*, poiché le vicende narrate sono una sorta di parafrasi di quelle verdiane, tuttavia cita, senza particolare coerenza ma nascostamente, un motivo di Wagner. Lo stesso Berio mostra una certa predilezione per la citazione, in particolare nel terzo movimento della sua postmoderna *Sinfonia* (1968–1970), in cui l'orchestra esegue e rielabora scopertamente pezzi del terzo movimento della seconda sinfonia di Mahler, ma anche frammenti dalla *Mer* di Debussy, dalla *Valse* di Ravel, e musica di altri autori.

4. Cfr. GIANMARIO BORIO, *Le parole cancellate e le tracce. Sul primo movimento della Prima Sinfonia di Mahler*, in *Scritti sul Novecento musicale in memoria di Ugo Duse*, a cura di Nino Albarosa e Roberto Calabretto, Forum, Udine 2000, pp. 15–28; ROBERT SAMUELS, *Mahler within Mahler: allusion as quotation, self-reference, and metareference*, in *Self-Reference in Literature and Other Media*, a cura di Walter Bernhart e Werner Wolf, Rodopi, Amsterdam 2010, pp. 33–50. (*Word Music Studies*, 11).

5. Chi scrive sta sviluppando un'ampia ricerca sul tema dell'intertestualità, di cui questo saggio e quelli citati di seguito sono altrettanti capitoli: cfr. MICHELE GIRARDI, *L'angelo della musica. Rossini, Mozart e l'intertestualità*, in «*Cara scientia mia, musica*». *Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi e Pietro Zappalà, ETS, Pisa 2018, pp. 421–445 (Diverse voci, 14; per una discussione più generale su questa tematica, e riferimenti bibliografici aggiornati, cfr. *ivi*, pp. 421–423); Giacomo Puccini, «*Madama Butterfly*» e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario svizzero di musicologia*, Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie, Peter Lang, Bern ecc. 2015, pp. 153–170; *Mefistofele Triumphant — From the Ideal to the Real*, in *Oxford Handbook of Faust in Music*, a cura di Lorna Fitzsimmons e Charles McKnight, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 317–342; «*Il trovatore*» nel 1982 secondo Berio-Calvino-Sermonti, ossia «*La vera storia*», in *Verdi 2001*. Atti del Convegno internazionale. Parma-New York-New Haven, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Olschki, Firenze 2003,

Quest'ultima categoria è l'oggetto di questo saggio, che invita il lettore a entrare nell'intimità di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Spinge l'indagine in questo verso la sensazione che suscitano le vicende dei protagonisti di *Evgenij Onegin*, che vivono esistenze intessute di umanissimi scacchi, dovuti alla loro incapacità di cogliere la felicità nel presente. Un flusso narrativo decisamente anti-eroico innerva questo capolavoro, costruito su teatralissime ellissi, sia rispetto allo sviluppo dell'intreccio in sé e nelle sue dimensioni temporali, sia rispetto alla fonte, il romanzo in versi di Puškin. Quasi come accade nella *Forza del destino* di Verdi, opera 'russa' non solo perché ebbe la prima a San Pietroburgo, sembra che il quartetto dei personaggi principali agisca in balia dei meccanismi della sorte, che fa irruzione in una scialba vita di campagna. Due amici per la pelle, Onegin e Lenskij, e due sorelle, Tat'jana e Ol'ga, finiscono per essere incrociati in una doppia coppia: una intensamente unita, Ol'ga e Lenskij, l'altra condannata sin dall'inizio all'infelicità, perché Onegin rifiuta l'amore ardente di Tat'jana. Tuttavia, nel corso di una festa da ballo, l'inopportuno corteggiamento di Onegin nei confronti della frivola Ol'ga porta una commedia degli equivoci a degenerare in una tragedia apparentemente priva di motivazioni cogenti: Onegin, sfidato a duello, uccide l'amico con una pistolettata e parte per un *grand tour* europeo (un piacere che lo stesso Čajkovskij amava concedersi sovente). Oltre due anni più tardi,⁶ il protagonista ritrova Tat'jana in uno splendido palazzo di San Pietroburgo, e tocca ora a lui desiderarla oltre ogni immaginazione, vittima, a sua volta, di un tardivo colpo di fulmine. Ma nel frattempo la fanciulla di un tempo, ora sposa del principe Gremin, è divenuta donna di mondo ed è guarita dalla sua ossessione, anche se rimane innamorata di Evgenij. Ai due non resta altro che il rimpianto: «Ah! La felicità era così possibile, | così vicina, così vicina!».⁷ Il destino ha dunque condannato lei all'eterna infelicità, preconizzata sin dall'inizio della vicenda, quando la madre delle due sorelle, insieme alla loro tata, aveva

vol. II, pp. 443–460, ess. 454–455; *Billy Budd e Capitan Vere, un Otello "refoulé"*, «Rassegna musicale Curci», 1, 2015, pp. 20–33.

6. L'informazione viene da Gremin, che replica a Onegin che gli aveva chiesto quando si fosse sposato con Tat'jana (III.1); ma lo spettatore è indotto a pensare che sia passato molto più tempo, visto che il giovane Onegin (ha ventisei anni quando la vicenda si conclude) ha viaggiato, invano, per assorbire il dolore causato dal lutto.

7. «СЧАСТЬЕ БЫЛО ТАК ВОЗМОЖНО, | ТАК БЛИЗКО! ТАК БЛИЗКО!», III.2. Nella prima versione dell'opera Čajkovskij aveva dipinto Tat'jana in preda a un ritorno di fiamma, che si lasciava andare a un abbraccio con Evgenij. In seguito, anche per le osservazioni critiche del fratello Anatoly, il compositore definì il finale com'è oggi noto, rendendo l'atteggiamento della donna più distaccato. Mutò anche il comportamento del protagonista, che nella prima versione chiudeva in maniera melodrammatica con la frase «O morte, o morte! Vengo a cercarti!...» («О СМЕРТЬ, О СМЕРТЬ! ИДУ ИСКАТЬ ТЕБЯ!...»). Si legga la lettera di Pëtr a Anatoly Čajkovskij del 17/29 ottobre 1880, in http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_1614 (per il rinvio si vada più oltre alla nota 11); cfr. inoltre la prima edizione della partitura: PËTR IL'İČ ČAJKOVSKIJ, *Evgenij Onegin*, Jurgenson, Mosca 1880, pp. 351–357.

lanciato un monito che è la prolessi dell'intera azione: «L'abitudine ci è donata dal cielo | a rimpiazzare la felicità».⁸ Il cerchio narrativo si chiude quando la figlia ha raggiunto la stessa situazione della mamma, avendo sposato un uomo che non ama.⁹

Sin qui il riassunto di un'opera quasi priva di colpi di scena. Peraltro si avverte nitidamente che dietro le pieghe delle vicende narrate la musica racconta un dramma che si svolge parallelamente, legato per via diretta all'Io del compositore, come se Čajkovskij intendesse servirsi della vita fittizia dei suoi personaggi per comunicare qualcosa che stava accadendo a lui, lanciando un messaggio di secondo grado destinato a chi poteva raccogliarlo. È notizia nota ben oltre i confini dei volumi biografici (al punto di essere già stata divulgata nelle sale cinematografiche, tradotta in pellicola dal regista Ken Russell)¹⁰ il fatto che lo stesso Čajkovskij visse, proprio tra maggio e giugno del 1877, quando decise di musicare il romanzo in versi di Puškin,¹¹ la stessa situazione di Onegin; ma, a differenza dall'eroe eponimo, egli sposò in luglio, dopo un fidanzamento-lampo, Antonina Miljukova che gli scriveva lettere d'amore infuocate (come il suo soprano avrebbe poi fatto con il baritono). L'«unione» però finì

8. «Привычка свыше нам дана, | Замена счастью она.», i.1. Puškin trae questa massima direttamente da Chateaubriand, riportandola in nota («Si j'aurais la folie de croire encore au bonheur, je le chercherais dans l'habitude»): cfr. ALEKSANDR PUŠKIN, *Eugenio Onegin*, a cura di Eridano Bazarrelli, Rizzoli, Milano 2005 (B.U.R.), cap. II, XXXI, vv. 13-14 — il testo russo a fronte è tratto da ID., *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Tom šestoj, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Leningrado 1937. Il passo originale suona diverso: «Cependant je sens que j'aime la monotonie des sentiments de la vie, et si j'avois la folie de croire au bonheur, je le chercherais dans l'habitude» (cfr. FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *René*, in ID., *Œuvres complètes*, 32 voll., Pourrat frères, Paris 1836-1839, XVIII, pp. 101-143: 117).

9. Cfr. DAMIEN COLAS, *Le roman de Tatiana*, in *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, EdT, Torino 2002, pp. 349-360.

10. Cfr. KEN RUSSELL, *The Music Lovers*, Great Britain, 1971 (vers. italiana della pellicola: *L'altra faccia dell'amore*, 1971).

11. Prese la decisione con molto entusiasmo dopo un incontro avvenuto il 13 maggio 1877 in casa della cantante Elizaveta Andreevna Lavronskaja, che ebbe a suggerire l'*Evgenij Onegin* di Puškin, e la comunicò al fratello Modest in una lettera del 18/30 maggio 1877 (cfr.: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_565): «Scriverò un'opera incantevole, che si adegui perfettamente alla mia personalità musicale», in ALEXANDRA ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto*, trad. it. di Maria Rosaria Boccuni, EdT, Torino 1993 (originale: *Tchaikovsky. A self portrait*, Oxford University Press, New York 1990), p. 65. La scelta del libro della Orlova per citare in lingua italiana la corrispondenza del musicista è obbligata, sia perché è l'unico volume del genere, sia perché la traduttrice, saltando la mediazione dell'inglese, ha basato la sua versione direttamente sulla corrispondenza originale. Tuttavia il volume è scarsamente affidabile, oltre che di difficile consultazione (mancano spesso le date), poiché la Orlova attua un *collage* di frammenti di missive. La fonte migliore per consultare l'epistolario del compositore oggi è il sito *Tchaikovsky Research* — curato da specialisti riconosciuti, da Alexander Poznansky a Lucinde Lauer — nell'apposita sezione all'indirizzo <http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letters>. Il rinvio ai testi originali in russo (talora accompagnata dalla traduzione inglese) viene qui fornito mediante l'indirizzo in rete, insieme alla datazione corretta (nella doppia versione: calendario giuliano / gregoriano).

subito, perché il compositore non poté forzare la propria natura, sulla quale si spet-tegolava negli ambienti che frequentava; e prima tentò il suicidio, poi sopravvenne una separazione pressoché immediata. Egli volle forse celare le chiacchiere sulla sua omosessualità impalmando Antonina, la cui dedizione in un primo tempo, apprezzò. Nel febbraio 1878 giunse a scrivere alla benefattrice Nadežda von Meck, che gli sol-lecitava spiegazioni sulla sua vita affettiva (mai un incontro ebbe luogo tra i due, che sarebbero rimasti legati da un rapporto pluridecennale):

Voi mi chiedete se ho mai conosciuto *l'amore non platonico*? Sì e no. Se ponete in un altro modo la questione e cioè chiedete se ho provato una completa felicità in amore allora la risposta è *no, no, e no!!!* Ad ogni modo ritengo che la mia musica contenga la risposta a questa domanda. Se mi chiedete se capisco tutta la potenza, tutta la forza smisurata di questo sentimento allora risponderò: sì, sì e sì, e dirò di nuovo che ho provato molte volte ad esprimere in musica i tormenti e, allo stesso tempo, le delizie dell'amore.¹²

Fortunatamente l'opera sopravvisse allo scacco di un matrimonio improbabile. Il compositore terminò la partitura nel febbraio del 1878, e lasciò tracce e testimoni-anze del proprio coinvolgimento nel suo mondo fittizio; tra di esse, si può annoverare un breve passo tratto da una lettera precedente (agosto 1877), sempre indirizzata alla von Meck:

Ho terminato la strumentazione del primo quadro [...]. Ora che è passato il primo impeto e posso esaminare più obiettivamente questa composizione mi pare che sia destinata all'insuccesso e alla disattenzione del grande pubblico. Il contenuto è molto semplice, non ci sono effetti scenici, la musica è priva di brillantezza e di momenti altisonanti. Ma mi sembra che alcuni *eletti*, ascoltandola, possano essere toccati da quei sentimenti che mi hanno turbato mentre la scrivevo.¹³

Di che sentimenti si tratta? E chi sarebbero gli eletti? L'interesse della pista ermeneutica disegnata nel prosieguo di questo scritto risiede nell'interazione fra l'io soggettivo dell'Autore e la sua opera, che apre nuove frontiere mediante riferimenti intertestuali, poetici e musicali piazzati in momenti decisivi. Una strategia che, crediamo, coinvolse il processo creativo stesso e il suo esito.¹⁴

12. ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto*, p. 107; lettera del 9/21 febbraio 1878, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_755. Sul matrimonio del musicista in relazione alla scelta del soggetto e alla composizione dell'opera si veda l'ancor valido resoconto di GERALD ABRAHAM, "Eugene Onegin" and Tchaikovsky's marriage, in ID., *On Russian Music*, W. Reeves, London 1939, pp. 225-233.

13. ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto*, p. 72, 30 agosto/11 settembre 1877, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_597.

14. L'omosessualità di Čajkovskij è ben nota, e pertanto non verrà discussa in quanto tale, visto che l'argomento va lasciato a chi ama lanciarsi in pettegolezzi gratuiti, sovente frutto di pregiudizi.

Il percorso può iniziare dall'unica scena 'tragica' dell'opera, cioè il duello tra i due amici (II, n. 18). In una rassegna-saggio sugli studi di genere in variante *queer* Davide Daolmi e Emanuele Senici, commentando una mess'in scena in chiave omoerotica dell'*Evgenij Onegin*, dove il duello «diventava un incontro di lotta, [e] il desiderio di Lenski per Onegin rompeva il velo della rivalità sotto cui s'era temporaneamente nascosto», trovavano l'interpretazione «ammissibile anche da un punto di vista musicale: il duetto a canone tra tenore e baritono si può infatti interpretare come il desiderio di un incontro, diciamo pure di un amore, che non può essere soddisfatto». ¹⁵ In effetti si tratta di un duetto in canone alla terza tra Lenskij e Onegin, in *Do* diesis minore, che si sviluppa interamente su un pedale di dominante. ¹⁶ Čajkovskij attua qui un procedimento che ritroveremo altrove nella partitura, facendo intonare ai duellanti i versi dell'Io poetico che descrivono la sfida tra i due protagonisti; ¹⁷ inoltre i versi condivisi sono detti da ciascuno *a parte*, mentre attendono «senza guardarsi l'un con l'altro», ¹⁸ giacché la loro comunanza di vita e sentimenti è talmente forte che pensano alla stessa maniera, ed entrambi rivanno col cuore e con la mente al loro passato felice:

Nemici! Da quanto tempo
la brama di sangue ci ha separati?
Quante ore son passate
da che dividevamo tutto, le ore dell'ozio,
e la mensa e i pensieri e le azioni? Ora in collera,
come antichi nemici,
in silenzio, a sangue freddo, ci prepariamo
ad ucciderci l'un l'altro. ¹⁹

Ad esempio si legge sull'«Avant-scène Opéra» (n. 43, 2002, p. 107) dedicato a *Onegin* una testimonianza del tenore Nicolaj Gedda: «È un approccio molto moderno e, direi, di moda quello d'individuare in *Onegin* l'omosessualità di Čajkovskij [...]. È essenziale, però, non far nulla che possa distruggere o sbalestrare la musica, che deve conservare il primo posto; e bisogna constatare che la musica che accompagna *Onegin* è sempre molto virile. [...] Il fatto che *Onegin* sia geloso di Lenskij perché ama una donna rende davvero l'opera più interessante?» (p. 107). Dichiarazioni come questa, come si può facilmente notare, distorcono la realtà, perché figlie di un pregiudizio del pregiudizio: per rivalutare Čajkovskij, definito esangue e femminile, si dovrebbe mettere in rilievo i tratti 'virili' di quel che scrive?

15. DAVIDE DAOLMI-EMANUELE SENICI, "L'omosessualità è un modo di cantare": il contributo *queer* all'opera in musica, «Il Saggiatore musicale», VII/1, 2000, pp. 137-178: 143.

16. ПЕТР Л'ІЧЪ ЧАЙКОВСКИЈ, *Evgenij Onegin*, partitura d'orchestra, Музыка, Mosca 1965, II, n. 18; tutti gli esempi musicali relativi all'opera provengono da questa fonte, e sono individuati mediante l'atto, il numero del brano e quello delle battute.

17. ПУШКИН, *Eugenio Onegin*, cap. VI, XXVIII.

18. «Ленский и Онегин стоят в ожидании, не смотря друг на друга», questa la prescrizione che si legge nella didascalia della partitura, II, n. 18, bb. 71-73.

19. «Враги! Давно ли друг от друга, | нас жажда крови отвела? | Давно ли мы часы досуга, | трапезу и мысли и дела | делили дружно? Ныне злобно,

Quanti altri compositori hanno impiegato la forma canonica per i loro duelli? Non Mozart nel *Don Giovanni*, non Donizetti in *Lucia di Lammermoor*, non Verdi nel *Trovatore* e nella *Forza del destino*, non Wagner nella *Walküre*, non Bizet in *Carmen*, tutte situazioni dove non c'è bisogno alcuno di enfatizzare la rivalità fra i due contendenti. Vero, nel canone le voci s'inseguono reciprocamente, attraendosi e respingendosi, come accade al tenore e al baritono di Čajkovskij, che non devono essere in sintonia. Certo, la motivazione della sfida è comunque plausibile, poiché Onegin ha recato insulto alla felicità di coppia dell'amico e dell'altra Larina, Ol'ga. E tuttavia i due uomini dedicano gli ultimi istanti a rimpiangere il tempo passato insieme da 'amici'. Quando il canone s'interrompe, le voci tornano all'unisono solo per fare emergere l'anelito disilluso all'antico sentimento che li univa, ed è assai significativo che la forte negazione conclusiva, ribattuta con forza da entrambi, sia l'unica aggiunta che il compositore apporti ai versi dell'ipotesto:

Ah! non scoppieremo in una risata,
or che le nostre mani non sono ancora arrossate di sangue,
non ci lasceremo amichevolmente?
No!... No!... No!... No!...²⁰

Perché dunque non vedere nell'impossibilità di vivere certe situazioni sulla scena lirica (il matrimonio come coronamento dell'autentica felicità di coppia) il velo di quella condizione negata nella vita reale? Perché dunque non motivare l'unico episodio realmente tragico dell'intera opera come il simbolo della stessa negazione all'autentica felicità: una morte assurda che suggella l'unico rapporto possibile tra i due uomini, proprio perché le convenzioni vietano loro altri tipi di legame?²¹

Sembra dunque più che probabile che una condizione soggettiva abbia determinato almeno una scelta formale del compositore, ma si può percorrere per un altro tratto questo sentiero tornando ancora al saggio di Daolmi e Senici che,

| врагам наследственным подобно, | мы друг для друга в тишине | готовим гибель хладнокровно», п.2.

20. «Ах! | Не засмеяться ль нам, пока | не обагрилася рука, | не разойтись ли любововно? ... | Нет! Нет! Нет! Нет!», п.2. Čajkovskij impiegò nuovamente la forma canonica nel duetto del n. 3 «Coro di gente che passeggia e scena» di *Pikovaja Dama*, quando Hermann, a colloquio con Tomskij, apprende che Liza, da lui concupita, è la fidanzata del principe Eletskij.

21. La riflessione del protagonista nel corso della festa da ballo, quando s'accorge di aver esagerato con l'amico, chiama in causa il sentimento che li unisce: «E poi, amando Lenskij [amando il ragazzo] | come lo amo, [con tutto il cuore] | avrei dovuto comportarmi da uomo d'onore» «Всем сердцем юношу любя, | я б должен показать себя, | не мальчишком предрассуждений, | но мужем с честью и умом», п.1.

discutendo del possibile rapporto tra ispirazione artistica e vita dell'Autore, si pongono una questione importante:

D'altro canto non si può trascurare che Čajkovskij iniziò a comporre l'opera dalla scena della lettera, momento letterario che infiammò la sua fantasia creativa, e sembra difficile negare che il personaggio con cui il compositore s'identifica, o che per lo meno suscita la sua più intensa simpatia — e di conseguenza quella dello spettatore — è Tatiana. Se si vogliono individuare temi autobiografici omosessuali nell'*Onegin*, il dilemma di Tatiana — confessare di amare? ed a qual prezzo? — può forse essere un candidato più plausibile dell'amicizia trasformatasi in rivalità astiosa tra Lenski e Onegin.²²

Si entra così nel cuore del problema. Tat'jana si arrovella nella notte, e dopo esitazioni tanto infinite quanto impregnate di autentico *pathos* — un atteggiamento persino più accentuato rispetto alla fonte, dove già si raggiunge un'alta temperatura²³ — decide di spedire la lettera che ha appena scritto, in cui mette completamente a nudo il suo animo contro ogni convenzione. Ciò dà vita a una scena lirica tra le più impressionanti di tutta l'opera in musica, in cui la voce dialoga con l'oboe solista, che dà voce all'interiorità del personaggio.²⁴

Ma questa scena è retta da fili narrativi 'segreti', poggiati sull'evidente rapporto intertestuale fra due melodie che si odono nell'opera. La prima (cfr. es. 1: *x*) è il momento più coinvolgente della confessione epistolare di Tat'jana, quand'è più disarmata di fronte all'impeto del sentimento che l'invade, mentre la seconda melodia, dopo essere stata anticipata nell'introduzione (cfr. es. 3: *y*¹), viene intonata all'inizio delle ultime riflessioni di Lenskij nel suo assolo, prima che cominci lo scontro (cfr. es. 3: *y*), per poi essere riecheggiata dopo la fine del duello (cfr. es. 3: *y*²). La spiegazione data sinora è poco soddisfacente: tale legame di derivazione renderebbe manifesto una sorta di 'destino in potenza' che accomuna due personaggi sconfitti da Onegin.²⁵ Del resto vi sarebbe più di un motivo per legittimare una tale relazione, anche senza la necessità di ulteriori ipotesi ermeneutiche: basti ricordare che la scena della lettera (I.2, n. 9) e l'aria-monologo di Lenskij (II.2, n.

22. DAOLMI – SENICI, "L'omosessualità è un modo di cantare", p. 143.

23. PUŠKIN, *Eugenio Onegin*, cap. II, XXXI, pp. 195–199.

24. In due altri luoghi operistici celebri un altro strumento solista s'incarica di rappresentare l'interiorità di un personaggio che scrive una lettera di congedo all'amante, e cioè il clarinetto, che dialoga col soprano sia in *Luisa Miller* (II, n. 8, «Coro scena ed aria Luisa») sia in uno degli scorcii più famosi della *Traviata* (II, n. 6, «Scena-Violetta»). Il clarinetto, come si vedrà, gioca del resto un ruolo anche nel prosieguo dell'opera di Čajkovskij. Cfr. LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, Marsilio, Venezia 1994, pp. 103–107, e VINCENZINA OTTOMANO, *Teatralizzazione sonora della scrittura: "Luisa Miller" ed "Evgenij Onegin" a confronto*, in *Eroine tragiche... ma non troppo*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2007 (Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, 1), pp. 79–95.

25. Cfr. KADJA GRÖNKE, *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern*, «Čajkovskij-Studien», vol. V, Schott, Mainz 2002, pp. 367–373.

Esempio 1

Liszt, *Vallée d'Obermann*, b. 204

Musical score for Liszt's *Vallée d'Obermann*, measure 204. The score is in G major, 2/4 time, and features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with a fermata over measures 2 and 3, and a trill in measure 5. The left hand plays a bass line with a fermata over measures 2 and 3. A circled area in measure 5 of the right hand is magnified in the second score.

Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, I.2, n. 9, bb. 183–184

Musical score for Čajkovskij's *Evgenij Onegin*, measures 183–184. The score is in G major, 2/4 time, and features a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand (Ob 1) plays a melodic line with a fermata over measures 2 and 3, and a trill in measure 5. The left hand (Vle. Vle) plays a bass line with a fermata over measures 2 and 3. A circled area in measure 5 of the right hand is magnified in the first score.

17) sono i due momenti di più evidente esplicitazione dell'interiorità da parte di un personaggio nell'opera, sia pure a livelli differenti; e per di più essi risultano legati strettamente già nel romanzo, perché in entrambi i casi l'Io poetico narra episodi di cui è protagonista la scrittura (i versi di Lenskij sono trovati dopo la sua morte e risalgono alla sera precedente la tenzone, mentre la lettera viene trascritta per intero come fosse un'appendice allegata alla strofa relativa).²⁶ In questa maniera si schiude un mondo di significati immanente all'azione.

Ma se si guarda più attentamente ai legami intertestuali stabiliti da evidenti parentele tra melodie, si possono tracciare arcate narrative ancor più pregnanti, alla cui base si colloca il rinvio a un testo musicale che reagisce a un programma letterario. Si confrontino l'*explicit* della *Vallée d'Obermann* di Liszt (es. 1) con il momento culminante della scena della lettera (es. 1, *x*).²⁷

La melodia scende di una quinta per toni interi a partire dalla medianta della tonalità, e in ambo i casi si parte dall'accordo di tonica, che viene ripercosso, con

26. Cfr. PUŠKIN, *Eugenio Onegin*, cap. VI, XX-XXXIII e cap. III, appendice alla stanza XXXI.

27. Le citazioni di Liszt provengono dalla *Première Année — Suisse* delle *Années de Pèlerinage*, Schott, Mainz [1855], II, n. 6 *La Vallée d'Obermann*, pp. 31–47; la musica di Liszt, e lo stesso compositore, che si recò in *tournee* più volte in quella nazione, erano popolari nella Russia di Čajkovskij.

l'alterazione semitonale ascendente della quinta e discendente della terza, ma in diverse posizioni (secondo rivolto, *do* e *sol* in Liszt, primo rivolto, *si_{bb}-la* e *mi* in Čajkovskij, dove la sequenza è una seconda aumentata sotto a quella di riferimento).

E se non bastasse la parentela di due melodie per toni interi e di due impianti armonici per creare ramificazioni più estese e, soprattutto, significative, si guardi all'*incipit* della *Vallée d'Obermann*, e lo si confronti con la prolessi del *climax* all'inizio della scena della lettera:

Esempio 2

Liszt, *Vallée d'Obermann*, b. 1-4



Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, I.2, n. 9, bb. 147-149



In ambo i casi la melodia scende per gli stessi gradi, ma inizia con un intervallo di semitono. Questo ci consente di proiettarci direttamente su Lenskij, dove la citazione assume un ulteriore rilievo:

Esempio 3

Liszt, *Vallée d'Obermann*, b. 1-4



Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, II.2, n. 17



Il rimando non potrebbe essere più esplicito: il modello melodico di Liszt (cfr. es. 3) è addirittura lampante nei tre passi citati sopra, la stessa tonalità di *Mi* minore (anche la dinamica, persino), e una sola differenza (*la*[#], invece di *la*^b, nel profilo discendente), mentre diversa è la scansione metrica.²⁸

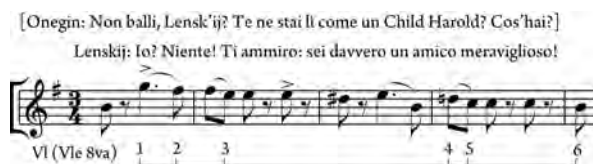
Ma altre allusioni intertestuali compaiono nella scena del ballo che apre l'atto II, cruciale per lo sviluppo della trama che s'indirizza verso l'evento tragico. Una variante della melodia della lettera (es. 1, *x*), che non scende sulla scala per toni interi ma dalla medianta della tonalità seguendo la scala di *La* maggiore, sfolgora malinconica all'inizio del ballo, poggiando su un accordo di settima diminuita che sottolinea la delusione delle aspettative amorose della protagonista:

Esempio 4. *Evgenij Onegin*, II.1, n. 13, bb. 1-2



Tat'jana assiste con strazio al corteggiamento beffardo della sorella da parte di Onegin e poco dopo un'ulteriore variante mossa della melodia della *Vallée* (es. 3) compare come prolessi della melodia del 'suicidio' di Lenskij (es. 3, *y*¹ e *y*), quando Onegin, appena terminato di danzare con Ol'ga, apostrofa l'amico, paragonandolo a Childe Harold, eroe eponimo del romanzo in versi di Lord Byron:

Esempio 5. *Evgenij Onegin*, II.1, n. 15, bb. 85-89



Childe Harold viene chiamato in causa da Puškin, che ben conosceva il poema, ma il riferimento dovette risultare significativo anche per Čajkovskij. È vero che

28. La derivazione della melodia intonata da Lenskij dalla *Vallée* è stata colta da Aleksandra Šol'p, che non vede peraltro né il rapporto con la scena della lettera né la citazione dell'accordo, e perciò si limita a collocare il tenore di Čajkovskij accanto all'Obermann di Sénancour, ed entrambi come eroi dell'irrisolutezza; cfr. ALEKSANDRA ŠOL'P, "Evgenii Onegin" Chaikovskogo: Očerki, Muzyka, Leningrado 1982, p. 106. Sull'argomento è poi tornato ANDRÉ LISHKE, *Pyotr Ilytch Tchaikovsky*, Fayard, Paris 1993, pp. 465-466, che non si limita a identificare, sulla falsariga della Šol'p, la derivazione della melodia di Lenskij dalla *Vallée* (non l'accordo, peraltro, dell'*explicit* del brano pianistico), ma cita anche in maniera generica il rapporto che lega le melodie degli esempi 1 e 3, senza trarne conclusioni critiche.

Byron, e in particolare il suo personaggio, appare più volte nella fonte, ma non nella scena del ballo; ed è plausibile che nel recuperare il riferimento, tra l'altro sotto un preciso richiamo tematico, il compositore — insieme a Konstantin Šilovskij che lo aiutò nella prima stesura del libretto — abbia voluto rimandare a qualcos'altro.²⁹

L'opera e la composizione pianistica sono dunque legate a doppio filo, e ben due momenti centrali per la ricezione di *Onegin* risultano vincolati a una scelta del compositore che rimanda a un altro mondo di significati. Rileggiamo i testi in rapporto diretto. Tat'jana comincia con un interrogativo che, al momento, resta senza risposta, ma preconizza il fallimento e un destino che deluderà la sua attesa:

TAT'JANA
Chi sei? il mio angelo custode?
O un perfido tentatore?
Dissipa i miei dubbi.
O forse tutto questo è vano,
l'inganno di un'anima inesperta
e il mio destino è completamente diverso?³⁰

Per parte sua, Lenskij ricorda una giovinezza giunta tragicamente al tramonto, nel quadro di un'esistenza dove la felicità viene negata, come accade a tutti i protagonisti dell'opera (salvo Gremin). È tema che emerge imperioso nell'eloquio del poeta, e altrettanto accade nel programma della quarta sinfonia, anch'essa scritta mentre Čajkovskij lavorava ad *Onegin* (1877–78).³¹ Lenskij va incontro al suo destino di morte, fino a celebrarlo nella figura retorica conclusiva, dove l'amata diventa una sorta di sposa in nero:

29. Di Lord Byron si parla per la prima volta in Russia nel 1814, Puškin lo legge in francese — *Œuvres de lord Byron traduits de l'anglais par Amédée Pichot et Eusèbe de Salle*, 10 voll., L'Advocat, Paris 1819–1821 — più tardi Adam Mickiewicz gli regalò la versione originale (*The works of Lord Byron*, 6 voll., John Murray, London 1827); sul rapporto fra Byron il mondo russo, e Puškin in particolare (pp. 255–259), si è espresso autorevolmente PETER COCHRAN, *Byron's European Reception*, in *The Cambridge Companion to Byron*, a cura di Drummond Bone, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 249–264.

30. «Кто ты, мой ангел ли хранитель | Или коварный искуситель — | Мои сомненья разреши. | Быть может, это все пустое, | обман неопытной души, | и суждено совсем иное? ... ».

31. Il programma della quarta sinfonia, corredato da esempi musicali vergati all'impronta, venne inviato da Čajkovskij a Nadežda von Meck, dedicataria ideale del lavoro («à mon meilleur ami» si legge nel frontespizio della partitura pubblicata da Jurgenson nel 1878). Qui la fanfara iniziale dei corni e fagotti raffigura «il *Fato*, quella forza nefasta che impedisce al nostro desiderio di felicità di raggiungere il suo scopo», mentre il cromatismo del primo tema rappresenterebbe «il sentimento di disperazione e sconforto [che] si fa più forte e più cocente», così come la sognante melodia del clarinetto inviterebbe «a voltare le spalle alla realtà e a immergersi nei sogni»; ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto*, pp. 109–110; lettera 707 del 17 febbraio/1° marzo 1878, http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_763.

LENSKIJ
Dove, dove, dove siete volati,
giorni d'oro della mia primavera?
che cosa mi riserva il dì che viene?
Il mio sguardo tenta invano di afferrarlo,
una nebbia densa copre il futuro.
Ma non ha importanza: è giusta la legge del destino.
Che io cada, trafitto dalla pallottola [da una freccia],
o che essa mi manchi e voli via,
tutto sarà per il meglio: c'è un tempo
per dormire e un tempo per vegliare;
sia benedetto anche il giorno dell'affanno,
domani brillerà il raggio dell'alba
e splenderà il chiaro giorno:
io, forse, scenderò nell'ombra
misteriosa del sepolcro
e il torbido Lete inghiottirà
il ricordo del giovane poeta;
mi oblierà il mondo, ma tu ...
tu, Ol'ga, dimmi, verrai,
ancella della bellezza, a versare
una lagrima sull'urna prematura
e a pensare: mi amava,
a me soltanto ha consacrato
l'alba triste della sua vita tempestosa!
Amica del mio cuore,
amica tanto attesa, vieni, vieni!
Io sono il tuo sposo!
Dove, dove, dove siete volati
giorni d'oro della mia primavera ...³²

32. «Куда, куда, | куда вы удалились, | весны моей златые дни? | Что день грядущий мне готовит? | Его мой взор напрасно ловит, | В глубокой мгле таится он. | Нет нужды; прав судьбы закон! | Паду ли я, стрелой пронзенный, | иль мимо пролетит она, √ | Все благо; бдения и сна | приходит час определенный! | Благословен и день забот. | Благословен и тьмы приход! | Блеснет завтра луч денницы | и заиграет яркий день, | а я, быть может, я гробницы | сойду в таинственную сень, | И память юного поэта | поглотит медленная Лета. | Забудет мир меня; но ты ... | Ты, Ольга ... | Скажи, придешь ли, дева красоты, | слезу пролить над ранней урной | и думать: он меня любил | он мне единой посвятил | рассвет печальный жизни бурной! | Ах, Ольга, я тебя любил!... | Тебе единой посвятил | рассвет печальный жизни бурной! | Ах, Ольга, я тебя любил! | Сердечный друг, желанный друг, | Приди, приди! | Я жду тебя, желанный друг. | Приди: я твой супруг! ... | Приди! ... Приди! ... | Куда, куда, | куда вы удалились, | златые дни, | златые дни моей весны?».

Se le affinità tra l'opera e il programma della quarta sinfonia confermano l'urgenza del tema di un destino fatale, caro a Čajkovskij, l'autentica felicità viene negata anche perché l'individuo non riesce ad accettare la sua personalità sciupando romanticamente la sua esistenza senza uno scopo preciso; e ciò attesta un ulteriore motivo per indurre il compositore a citare la *Vallée*. Si leggano i due passi che sono premessi al brano nello spartito di Liszt. Entrambi hanno come protagonista un Io poetico che consuma la propria vita nell'irrisolutezza, a cominciare dall'Obermann di Sénancour (il protagonista eponimo del romanzo epistolare che ispirò Liszt):³³

Que veux-je ? Que suis-je ? Que demander à la nature ? ... Toute cause est invisible, tout fin trompeuse ; toute forme change, toute durée s'épuise : ... Je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur.

OBERMANN – Lettre 53.

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années ; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, sagesse avancée, voluptueux abandon ; tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement ; j'ai dévoré dix années de ma vie.

Lettre 4.

Ma il terzo passo trascritto da Liszt è proprio di quel Lord Byron cui Puškin fa spesso riferimento, e la cui ambivalenza erotica era molto probabilmente nota anche negli ambienti artistici russi:³⁴

Could I embody and unbosom now
That which is most within me, — could I wreak
My thoughts upon expression, and thus throw
Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,
All that I would have sought, and all I seek,

33. Il romanzo uscì nel 1804, Liszt compose *La vallée* fra il 1835 e il 1838 (faceva parte dell'*Album d'un voyageur*, pubblicato nel 1842, prima di entrare nelle *Années de Pèlerinage*, dove guadagna la citazione del passo da *Childe Harold* e perde un lungo estratto dalla lettera XXXVIII, intitolato *De l'expression romantique et du Ranz de vaches*); è dunque probabile che nello spartito siano stati pubblicati brani dalla seconda edizione di *Obermann*, par de Sénancour, avec une préface de Sainte Beuve, à la Librairie d'Abel Lédoux, Paris 1833, tome I, lettre IV, pp. 42–63: 49; tome II, lettre LXII, pp. 96–124: 98 (la numerazione di quest'ultima lettera riportata nello spartito è dunque scorretta).

34. Cfr. LOUIS CROMPTON, *Byron and Greek Love: Homophobia in 19th Century England*, University of California Press, Berkeley 1985; *Byron and Women (and men)*, a cura di Peter Cochran, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010.

Bear, know, feel, and yet breath — into *one* word,
 And that one word were Lightning, I would speak;
 But as it is, I live and die unheard,
 With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

L. BYRON, CH. II³⁵

Emerge dunque una piena consapevolezza del compositore nel manovrare l'apparato intertestuale anche a livello letterario, quasi cogliendo, complessivamente, un livello drammaturgico di secondo grado.

Il culmine di questa strategia lo si raggiunge nel finale del capolavoro di Čajkovskij, nei salotti ricchissimi del principe Gremin, dove sbarca Onegin³⁶ di ritorno dal lungo viaggio intrapreso per esorcizzare il lutto della perdita dell'amico del cuore. Gremin presenta sua moglie al viaggiatore (es. 6 a), mentre il clarinetto — torna alla ribalta un timbro puro, come quello dell'oboe che vivificava la stesura dello scritto — ci riporta al momento in cui Tat'jana, a colloquio con la Filipp'evna prima di andare a dormire, confessava alla nutrice tutto il suo struggimento amoroso con un motivo (es. 6 b) che viene immediatamente ribadito dai violoncelli, e poche battute dopo affidato ai violini primi su un tremolo intensissimo degli altri archi,³⁷ a introdurre la scena della lettera:

Esempio 6a. *Evgenij Onegin*, III, n. 21, bb. 6–10

Moi drug, poz-vol te-bye pred-stavit rod-nyu i dru-ga moye-go, O - ne - gi - na!

Mia cara, permettimi di presentarti un mio parente ed amico,

35. GEORGE GORDON BYRON, *Childe Harold's Pilgrimage*, a romaunt, Crowell, New York [1813], Canto the Third, 97, p. 117 (anche qui è sbagliata la numerazione dello spartito). Le tre citazioni si leggono nella *Vallé d'Obermann*, p. 32.

36. Mentre attende l'amico, Onegin riflette ad alta voce, disorientato (III.1), e si paragona a Čackij, l'eroe della commedia in versi *Che disgrazia l'ingegno!* (*Горе от ума*) di Aleksandr Sergeevič Griboedov (1823), che sbarca da una nave e arriva direttamente a una festa. Čajkovskij trae il riferimento dalla fonte (PUŠKIN, *Eugenio Onegin*, cap. VIII, XIII), che si presta bene anche alla lettura di secondo grado, attestando lo spaesamento dell'eroe.

37. *Andante con moto*, I, n. 8, bb. 163–171, e n. 9, bb. 1–6.

Esempio 6b. *Evgenij Onegin*, I, n. 8, bb. 147–152

Moderato

Tat'jana

Akh, nya - nya, nya - nya, ya stra - da - yu, ya to - sku - yu, mnye to - shno, mi - la - ya mo - ya;
Ah, njanja cara, io soffro, mi struggo, sto male, njanja;

Ma dopo l'agnizione («Noi ci siamo già incontrati» — «Встречались прежде с вами мы!») Tat'jana chiede perentoriamente al marito di potersi ritirare, e subito Onegin attacca una riflessione fulminante. La melodia del suo breve monologo ci riconduce nuovamente nella stanza di Tat'jana, anzitutto perché il clarinetto intona nuovamente il suo tema (ess. 6 a e 6 b),³⁸ e poi perché il protagonista riprende la musica che la giovane aveva cantato allora (es. 7 a), prima riconoscendo di essere «innamorato come un ragazzo | pieno di giovane passione» («Влюблен, как мальчик, | полный страсти юной») per poi proseguire riprendendo, con qualche variante, anche le parole pronunciate dalla donna nel momento di decidersi a scrivere (es. 7 b):

Esempio 7a. *Evgenij Onegin*, III, n. 21, bb. 57–62

Onegin

U - vi, som nyenya nyet vlyu - blyon ya, vlyublyon, kak malchik, pol - ni stra - sti
Ahimé, non ci sono dubbi sono innamorato, innamorato come un ragazzo pieno di giovane

yu - noi! Pu - skai po - gib - nu ya, no pryehzde
passione! Mi perderò, ma prima,

Esempio 7b. *Evgenij Onegin*, I, n. 9, bb. 15–19

Tat'jana

Puskai po - gibnu ya, no pryehzde ya v o - sle - pi - tel - noi na - dye - zhde
Mi perderò, ma prima, accecata da una sfolgorante speranza

38. *Andantino mosso*, III.2, n. 21, bb. 7–12.

Così facendo Onegin si appropria di una musica che non gli appartiene affatto, perché in quel passato doloroso ha solo potuto leggere la lettera, non ascoltare i palpiti dell'animo femminile manifesti allo spettatore, quel tumulto interiore che qui egli rivive in prima persona, a ruoli capovolti.³⁹ È dunque in quest'uomo tormentato, nella cui personalità si fondono artisticamente due principi di genere, che Čajkovskij, anche come amante della sua Tat'jana, s'immedesima? È dunque lui che confessa di amare, e che paga molto cara questa confessione?

39. Nell'intonare i versi originali al momento di drammatizzare la lettera, Čajkovskij distingue l'atteggiamento della donna dal contenuto dello scritto: cfr. VINCENZINA OTTOMANO, "Evgenij Onegin": due casi di massimo livello di focalizzazione drammatica, in EAD., *Lirismo e narratività in "Evgenij Onegin" e "Pikovaja Dama"*, tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Pavia 2006: pp. 111-123. Cfr. inoltre MARCO BEGHELLI, *Letture operistiche*, «La Fenice prima dell'opera», 1, 2004-2005, pp. 55-70.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXVIII