

MICHELE GIRARDI

Lucca, 21 ottobre 2002

## *Obermann o Onegin?*

Vorrei iniziare con una domanda che mi sono posto in via preliminare: quale portata attribuire, nella ricezione di una forma musicale, alle citazioni che un compositore inserisce nelle proprie opere, siano esse teatrali o di qualsiasi altro genere?

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 il frammento cromatico iniziale del *Tristano* per mettere in enfasi ideale la sofferenza di Johnson ferito nel second'atto di *Fanciulla*, né Berio che apre la sua *Vera storia* ricorrendo al tema del filtro nel *Tristano*, o Strauss che chiude le sue *Metamorfosi* con una tra le più celebri marcie funebri: le note della Terza Sinfonia di Beethoven celebrano la morte di un'intera civiltà, annientata dalla guerra.

Dall'altro lato sta Mahler, che spalanca la biblioteca dei suoi ricordi di direttore d'orchestra, e ci esibisce la tempesta dell'*Otello* nel movimento conclusivo della Terza Sinfonia, piuttosto che uno

spunto del valzer di Olympia, dai *Racconti di 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 del significato. Altri lo fanno in modo più o meno palese, magari caricando semanticamente la forma, come fa lo stesso Mahler rielaborando la musica di alcuni *Lieder* all'interno delle sinfonie. Altri ancora fanno in modo di occultare le citazioni, proprie o altrui, proponendo agli ascoltatori più attenti un segreto da condividere, lasciando agli altri il piacere di una ricezione meno complessa, ma altrettanto valida.

È di quest'ultima categoria che vorrei occuparmi ora, proponendovi un deplorabile tentativo di forzare l'intimità di Pëtr Il'ic Cajkovskij, vale a dire uno tra i massimi operisti di tutti i tempi. Mi spinge a farlo la strana sensazione che, sin dai primi ascolti, mi ha suscitato l'*Eugenio Onegin*. Ho sempre seguito le vicende amorose dei protagonisti con molta emozione, appassionandomi dei loro destini, fatti di umanissimi scacchi, dovuti all'incapacità da parte di ognuno di loro di vivere la felicità nel presente (e dunque di non viverla affatto). Mi affascina il flusso narrativo anti-eroico che innerva questo capolavoro, pur costruito su teatralissime ellissi sia rispetto allo sviluppo dell'intreccio in sé, sia rispetto alla fonte, il romanzo in versi di Puškin. Quasi come in una celebre opera di Verdi, sembra che il quartetto dei personaggi principali agisca in balia dei meccanismi della sorte, che fa irruzione in una scialba vita nella campagna di San Pietroburgo. Due amici per la pelle, Onegin e Lensk'ij, e due sorelle, Tat'jana e Olga, a loro volta incrociati in una doppia coppia: una intensamente unita, Olga e Lensk'ij, l'altra condannata sin dall'inizio all'infelicità, perché Onegin rifiuta l'amore ardente di Tat'jana. Ma l'inopportuno corteggiamento di Onegin nei confronti della frivola Ol'ga, porta una commedia degli equivoci a degenerare in tragedia: Onegin uccide l'amico in duello e parte per un lungo viaggio. Solo anni dopo ritroverà a Mosca Tat'jana, il cui amore

aveva respinto a San Pietroburgo, e che ora desidera oltre ogni immaginazione. Ma nel frattempo la fanciulla, divenuta donna di mondo e sposa del principe Gremin, è guarita. Tuttavia rimane innamorata, e il destino la condannerà per questo all'eterna infelicità, preconizzata sin dall'inizio della vicenda, quando la madre delle due sorelle, insieme alla loro bàlia, aveva lanciato un monito che potrebbe essere considerato come una prolessi dell'azione successiva:

«L'abitudine ci è donata dal cielo a rimpiazzare la felicità» (PUSKIN, 2, XXXI, vv. 13-14, ma cfr. anche CHATEAUBRIAND: «Si j'avais la folie de croire encore au bonheur, je le chercherais dans l'habitude»).

Sin qui lo scarno riassunto di un'opera quasi priva di colpi di scena. Tuttavia ho sempre percepito che dietro alle pieghe di quelle vicende si svolgesse un altro dramma, direttamente legato all'lo del compositore, come se Cajkovskij utilizzasse la vita fittizia dei suoi protagonisti per comunicare qualcosa che stava accadendo direttamente a lui. So di non dire qualcosa di nuovo, almeno in questa fase, poiché a tutti è noto (e lo si è visto anche in un celebre film di Ken Russel) come lo stesso Cajkovskij vivesse, proprio tra maggio e giugno del 1877, quando decise di musicare il romanzo in versi di Puškin [13 maggio 1877, p. 65], la stessa situazione di Onegin. Solo che, a differenza dall'eroe eponimo, sposò in luglio, dopo un fidanzamento-lampo, Antonina Miljukova che gli scriveva lettere d'amore infuocate (come il soprano al baritono): finì subito, perché il compositore non poté forzare la propria natura omosessuale e tentò il suicidio, poi sopravvenne una separazione pressoché immediata. Una natura di cui si spettegolava, negli ambienti moscoviti, ma che il compositore volle forse celare, impalmando Antonina. Giunse a scrivere, alla benefattrice Nadezda von Meck che gli sollecitava spiegazioni per lettera (mai un incontro ebbe luogo tra i due, che sarebbero rimasti legati da un rapporto pluridecennale) che

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. (autunno 1878, ORLOVA, p. 107)

Ma l'opera sopravvisse alla vita reale e all'ennesimo scacco, cioè un matrimonio improbabile. Il compositore terminò la partitura nel febbraio del 1878, lasciando numerose testimonianze del proprio coinvolgimento profondo nel mondo fittizio, tra cui estrapolo solo un breve passo utile alla mia argomentazione:

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. (autunno 1877, ORLOVA, p. 72)

Di che si tratta dunque? Del punto di vista di un autore la cui omosessualità è ben nota all'universo, e di cui non vorrei trattare, perciò, in quanto condizione in sé: l'argomento andrebbe lasciato a chi ama lanciarsi in pettegolezzi gratuiti, e i rischi sono sotto agli occhi di tutti. Leggevo sull'«*Avant-scène Opéra*» (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 *Cajkovskij* [...]. È essenziale, però, di 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 *Lensk'ij* perché ama una donna rende davvero l'opera più interessante?

Il problema, per fortuna, non sta in dichiarazioni come questa (anche se distorcono la realtà, perché figlie di un pregiudizio del pregiudizio: per rivalutare Cajkovskij, definito esangue e femminile, ora si deve metterne in rilievo i tratti 'virili'), ma nel modo in cui la condizione soggettiva dell'Autore interagisce con la proposta drammatica, un modo che, a mio avviso, è tale da condizionarne l'esito più profondo.

Cominciamo ad argomentare dall'unica scena 'drammatica' dell'opera, cioè il duello tra i due amici (II, n. 18). In una recente, brillante rassegna-saggio sugli studi di genere in variante *Queer*, Davide Daolmi e Emanuele Senici, commentando una mess'in scena 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». In effetti si tratta di un duetto in canone alla terza tra Lensk'ij e Onegin (p. 342), in Do# minore, ma con pedale di dominante. I versi condivisi recitano:

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.

Un duetto a canone. C'è da chiedersi quanti altri compositori lo abbiano impiegato per i loro duelli: non Mozart nel *Don Giovanni*, non Donizetti in *Lucia*, non Verdi in *Trovatore*, e \*\*\*, non Wagner in *Walküre*, non Bizet in *Carmen*, dove non c'è alcun bisogno di enfatizzare la rivalità fra i due contendenti. Nel canone le voci s'inseguono reciprocamente, attraendosi e respingendosi, come tenore

e baritono, che non sono o non possono 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, 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:

Ah! Non dovremmo,  
prima di sporcarci le mani di sangue,  
scoppiare a ridere e lasciarci amichevolmente?  
No!... No!... No!... No!...

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 suggella l'unico rapporto possibile tra i due uomini, proprio perché le convenzioni vietano loro altri tipi di legame?

Se così stessero le cose, ne deriverei che una condizione dell'lo soggettivo dell'Autore abbia determinato almeno una sua scelta formale, il che non rientra nella categoria dei pettegolezzi poc'anzi stigmatizzata. Ma si può andare ancora un po' più oltre percorrendo questo sentiero, e ci proverò.

Sono ancora Daolmi e Senici che, discutendo del possibile rapporto tra ispirazione artistica e vita dell'Autore, si pongono una questione fondamentale:

D'altro canto non si può trascurare che Cajkovskij 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

Ecco la questione, anche se qui ne leggiamo solo un abbozzo. Tat'jana si arrovella nella notte, e dopo esitazioni tanto infinite quanto impregnate di autentico *pathos*, estremamente evidenti sin nella fonte (PUŠKIN, cap. 2, XXXI, pp. 195-99), decide di spedire la lettera che ha appena scritto, in cui mette 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. Ebbene questa scena è retta da fili narrativi segreti, poggiati sull'evidente rapporto, e in quanto tale già rilevato da alcuni commentatori, tra due melodie. La prima (cfr. es. 1: x) è il momento più commovente, la parte più dolorosa della confessione epistolare di Tat'jana, mentre la seconda, dopo essere stata anticipata nell'introduzione (cfr. es. 3: y'), viene intonata all'inizio delle ultime riflessioni di Lensk'ij, prima che cominci lo scontro (cfr. es. 3: y), per poi essere riecheggiata dopo la fine del duello (cfr. es. 3: y<sup>2</sup>). La spiegazione data sinora da critici e studiosi mi soddisfa poco: tale legame di derivazione renderebbe manifesto una sorta di 'destino in potenza' che accomuna due personaggi sconfitti da Onegin. Del resto vi è più di un motivo che legittimi una tale relazione, anche senza la necessità di ulteriori ipotesi ermeneutiche, e basti dire che la scena della lettera (i.2, n. 9) e l'aria-monologo di Lensk'ij (ii.2, n. 17) non sono solo i due momenti di più evidente esplicitazione dell'interiorità, sia pure a livelli differenti, di un personaggio nell'opera, ma risultano legati strettamente già nel romanzo, perché in entrambi i casi l'io poetico narra due episodi di cui è protagonista la scrittura (i versi di Lensk'ij sono trovati dopo la sua morte e risalgono alla sera precedente la tenzone). Ed questo è il primo dei rimandi a un *pre-testo*, vale a dire a un mondo di significati che stia fuori dell'azione, cioè la fonte.

Ma se si guarda più attentamente ai legami melodici si tracceranno archi più pregnanti, alla cui base si trova un testo musicale con un

programma letterario. Si confrontino l'*explicit* della *Vallée d'Obermann* di Liszt con il momento culminante della scena della lettera:

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. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody with five measures numbered 1 to 5. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A circled area in measure 5 of the treble staff is connected by a line to a circled area in the score below.

Cajkovskij, *Evgenij Onegin*, I.2, n. 9, 31 dopo 11

X

Musical score for Tchaikovsky's *Evgenij Onegin*, I.2, n. 9, 31 dopo 11. The score is in B-flat major, 2/4 time. It features three staves: Ob I (mf), V1 (p), and Vle, Vlc (p). The Ob I staff has a melody with five measures numbered 1 to 5. The V1 and Vle, Vlc staves have accompaniment. A circled area in measure 3 of the Ob I staff is connected by a line to a circled area in the score above.

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 l'alterazione ascendente della quinta e discendente della terza (secondo rivolto, Do $\sharp$  e Sol $\sharp$  in Liszt, primo rivolto, Si $\flat$ -La e Mi $\sharp$  in Cajkovskij), ma in diverse posizioni. Tuttavia non basta la parentela di due melodie per toni interi e di due impianti armonici per creare ramificazioni più estese. Si guardi, perciò, la prolessi del



climax all'inizio della scena, e la si confronti con l'incipit della Vallée:

ESEMPIO 2

Liszt, Vallée d'Obermann, bb. 1-4

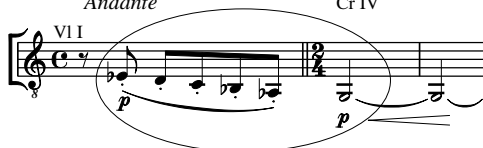
Lento assai



Cajkovskij, Evgenij Onegin, I.2, n. 9, 4 prima di 11

Andante

Cr IV

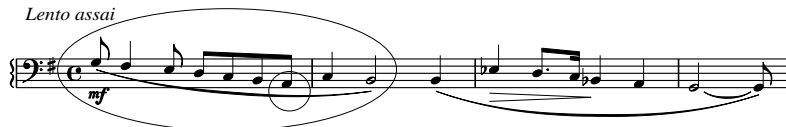


In ambo i casi la melodia scende per gli stessi gradi, ma inizia con un intervallo di semitono. Questo ci consente di proiettarci direttamente su Lensk'ij, dove la citazione assume ben altro rilievo:

ESEMPIO 3

Liszt, Vallée d'Obermann, bb. 1-4

Lento assai



Cajkovskij, Evgenij Onegin, II.2, n. 17

23 prima di 1

Andante

molto espress.



9 dopo 2 Andante quasi adagio

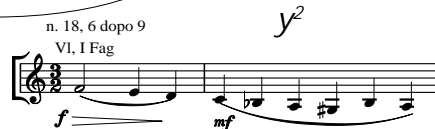
Lenski a piena voce



Shto dyen grya - du - shchi mnye go - to - vit?  
Che cosa mi riserva il di che viene?

n. 18, 6 dopo 9

VI, I Fag



Il rimando non potrebbe essere più esplicito (cfr. es. 3: ze y): il modello melodico di Liszt è addirittura lampante, stessa tonalità (anche la dinamica, persino), e una sola differenza (La#, invece di La<sub>♯</sub>, nel profilo discendente), diversa è invece la scansione metrica.

Dunque l'opera e la composizione pianistica sono legate a doppio filo, e ben due momenti centrali per la ricezione di *Onegin* risultano vincolati a una scelta del compositore che, a mio avviso, rimanda a un altro mondo di significati. Rileggiamo i testi in rapporto diretto: Tat'jana comincia con un'ambiguità, che deve essere sciolta ma che, al momento, rimane sogno:

TAT'JANA

Chi sei? il mio angelo custode?

O un abile seduttore?

Sciogli i miei dubbi.

Forse tutto non è che un sogno vano, un racconto in cui si culla un cuore nuovo, e qualcosa di diverso sta per succedere ...

mentre Lensk'ij ricorda una giovinezza già al tramonto, e tuttavia accetta il destino, inoltre ha cuore soltanto per la sua dedizione amorosa estrema:

LENSK'IJ

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, 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, sia benedetto anche il giungere delle tenebre! 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 siete volati giorni d'oro, giorni d'oro della mia primavera ...

Nella figura retorica conclusiva Ol'ga è la morte, in quanto sposa, o viceversa.

Ricordate il programma della Quarta Sinfonia, inviato da Cajkovskij alla sua protettrice e dedicataria del lavoro, Nadezda von Meck, e anch'essa scritta (1877-78) mentre lavorava ad *Onegin*? Qui la fanfara iniziale dei corni e fagotti raffigura «quella forza naturale che impedisce al nostro desiderio di felicità di raggiungere il suo scopo», mentre il cromatismo del primo tema rappresenterebbe «lo sconforto e la depressione che ne derivano», così come la sognante melodia del clarinetto «un'impossibile fuga dal reale».

Oltre a queste affinità tematiche nel programma tra opera e sinfonia, e mi avvio a chiudere, anche nel rimandare musicalmente alla *Vallées* si trova un ulteriore riscontro. Basti leggere i due passi che si leggono nello spartito di Liszt, entrambi hanno come protagonista l'irrisoluzione. L'io del personaggio di Sénancour (dal romanzo *Obermann*):

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.

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 coeur 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.

e nientemeno che Lord Byron (dal *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto the Third, 97):

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,  
 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.

Se si cercano ulteriori legami basti leggere la variante della melodia della lettera come si presenta, con ben altre armonie, all'inizio del ballo

## ESEMPIO 4

Cajkovskij, *Evgenij Onegin*, II.1, b. 1

e poco dopo un'ulteriore variante mossa ch'è prolessi della melodia del suicidio di Lensk'ij, quando Onegin, appena terminato di danzare con Ol'ga, apostrofa l'amico, paragonandolo a Childe Harold:

## ESEMPIO 5

II.1, n. 15, 8 dopo 16

[Onegin: Non balli, Lensk'ij? Te ne stai lì come un Child Harold? Cos'hai?]

Lensk'ij: Io? Niente! Ti ammiro: sei davvero un amico meraviglioso!

Credo che ciò dimostri la piena consapevolezza di Cajkovskij. È vero che Byron, e in particolare il suo personaggio, appare più volte in Puškin, ma non nella scena del ballo, ed è plausibile che il compositore (insieme a Konstantin Silovsk'ij che lo aiutò nella prima stesura del libretto) nel recuperare il riferimento, tra l'altro sotto un preciso richiamo tematico, abbia voluto rimandare a qualche cos'altro.

Rimane il problema dell'identificazione dell'Autore in un personaggio, parendomi sufficientemente chiaro il sistema di citazioni rivolte a un brano e al suo programma letterario, legato all'irrisoluzione stessa del compositore. Ma qui non posso che fermarmi, al momento. Mi pare che Cajkovskij sia nell'animo dalla parte della sua amatissima Tat'jana, e al tempo stesso ne rifiuti, pur apprezzandole, le pretese velleitarie. Mi sembra inoltre che guardi con amore a Lensk'ij, e che quindi, per desiderarlo e rifiutare la fanciulla, non possa che essere Onegin. Ma in realtà credo che stia un po' al di sopra e al tempo stesso dentro a tutti i suoi personaggi, persino di Ol'ga della Larina e della Njanja Filipev'na. Tutti accomunati dalla stessa incapacità di vivere.

(Cremona, 17 ottobre 2002, 14.00; rev. 26 ottobre 2002;  
20 giugno 2005)

