



*Un Onegin nell'Onegin:  
La scena della lettera  
di Aleksandr S. Puškin  
nell'opera di Pëtr I. Čajkovskij*

Anna Giust



# UN ONEGIN NELL'ONEGIN: LA SCENA DELLA LETTERA DI ALEKSANDR S. PUŠKIN NELL'OPERA DI PËTR I. ČAJKOVSKIJ

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)

[anna.giust@univr.it](mailto:anna.giust@univr.it)

**RIASSUNTO:** Tra gli operisti russi è comune la pratica di attingere i soggetti dalla produzione del poeta Aleksandr Puškin, spesso con la dichiarata intenzione di ricreare in ambito musicale l'eredità paradigmatica che questi lasciò ai posteri in campo letterario. Pëtr Il'ič Čajkovskij individuò nel poema in versi *Evgenij Onegin* un motivo consono alla propria sensibilità. Questo articolo si focalizza su un episodio in particolare dell'opera – la scena della 'lettera di Tat'jana' a Onegin, – con l'obiettivo di considerare, all'interno di uno spettacolo che è di per sé il frutto di un processo di ri-scrittura, la rappresentazione della scrittura di un 'testo nel testo' quale è quello della lettera nell'originale puškiniano.

**ABSTRACT:** In the history of Russian opera, a great number of composers on many occasions drew on the production of Aleksandr Pushkin to find subjects for their stage works with the intention to recreate the poet's founding legacy in the field of music. Pyotr Il'ich Chaykovsky found that the narrative poem *Evgenij Onegin* suited his own sensibility, and in 1878 had his work staged for the first time at the Moscow Conservatoire. In this article I focus on the analysis of the renowned 'letter scene', – in which the protagonist Tat'yana expresses her love to Onegin – paying particular attention to the use of music style to collocate the action in due context.

**PAROLE CHIAVE:** *Evgenij Onegin*, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Aleksandr Puškin, traduzione intersemiotica

**KEY WORDS:** *Evgenij Onegin*, Pyotr Il'ich Chaykovsky, Aleksandr Pushkin, Intersemiotic Translation



**UN ONEGIN NELL'ONEGIN:  
LA SCENA DELLA LETTERA  
DI ALEKSANDR S. PUŠKIN  
NELL'OPERA DI PĚTR I. ČAJKOVSKIJ**

Anna GIUST (*Università degli Studi di Verona*)

[anna.giust@univr.it](mailto:anna.giust@univr.it)

## Introduzione

Nella storia dell'opera nazionale russa – una tradizione che trova un inizio convenzionale nel XIX secolo con le opere di Michail Glinka *Una vita per lo zar* (1836) e *Ruslan e Ljudmila* (1842) –, praticamente tutti i compositori di rilievo, anche in più occasioni, hanno guardato alla produzione di Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837) per trarne soggetti per le proprie opere teatrali. A dire il vero, questa pratica si può far risalire a un periodo anche un poco precedente: si osserva già durante la vita dello scrittore, in spettacoli antecedenti al *Ruslan*, che se da una parte anticipano l'idea glinkiana, sicuramente dall'altra testimoniano l'osmosi esistente tra una tradizione musicale in fase di transizione tra un Settecento classicista e cosmopolita e un Ottocento alla ricerca di modelli autoctoni e quella letteraria, che proprio in quegli anni stava trovando nel poeta una formulazione soddisfacente. Tra questi precoci tentativi di riversare sulle scene teatrali la produzione puškiniana si contano i balletti *Ruslan i Ljudmila, ili nizverženie zlogo Černomora, zlogo volšebnika* (*Ruslan e Ljudmila, ovvero La caduta del maligno Černomor, mago maligno*, 1822) di Fridrich E. Šol'c, *Kavkazskij plennik, ili Ten' nevesty* (*Il prigioniero del Caucaso, ovvero L'ombra della fidanzata*, dall'omonimo poema, 1823) di Charles Didelot con musica di Catterino Cavos, *Ruslan i Ljudmila* di Didelot e Adam P. Gluškovskij (sempre con musica di Cavos, 1824), gli spettacoli di Aleksandr A. Šachovskoj *Finn* (*Il Finno*, 1824) e *Kerim Girej, ili Krymskij Chan* (*Kerim-Girej, ovvero Il Khan di Crimea*, 1825, tratto dal poema *La fontana di Bachčisaraj*), entrambi con musiche incidentali di Cavos.<sup>1</sup>

1 Per un'analisi di tipo antologico delle opere teatrali tratte da soggetti puškiniani si vedano, tra altri, Sergej Viktorovič Denisenko, *Puškinskie teksty na teatral'noj scene v XIX veke*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2010.

Tale pratica si afferma più saldamente con l'arricchimento della tradizione musicale russa di artisti di rango – capaci di ottenere riconoscimento internazionale, – di cui Glinka fu il capostipite: il percorso e la produzione del compositore furono infatti oggetto di un'interpretazione assimilabile a quella del poeta, che fu non solo suo contemporaneo in termini cronologici, ma anche modello per la costruzione di un corrispettivo mito in ambito musicale, che ne ricalcava il profilo in termini di fondazione di una tradizione moderna, autonoma, nazionale.<sup>2</sup> L'intento della scena musicale sarà chiaramente quello di ricreare in questo ambito l'importante lascito del poeta scomparso prematuramente, coltivando un filone nazionale capace di rispondere ai numerosi interrogativi del *milieu* culturale russo intorno al tema più generale dell'identità della Russia.

A dispetto dell'etichetta generalmente affibbiata al compositore in quanto 'occidentalista', ciò valse anche nel caso di Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893), che nel proprio percorso artistico si rivolse in più occasioni alla produzione del 'sommo poeta' russo, offrendo una personale interpretazione del romanzo in versi *Evgenij Onegin* (1823-31), ma anche traducendo in musica il racconto in versi *Poltava* (1828), da cui trasse *Mazepa* (Mazeppa, 1884) e la novella *Pikovaja dama* (La donna di picche, 1834) nel 1890.

Questo articolo si concentra in modo particolare sulla prima di queste opere, o meglio sulle Tre scene liriche in tre atti op. 24, che rappresentano la trasposizione scenico-musicale dell'omonimo romanzo in versi composto da Aleksandr Sergeevič Puškin tra il 1822 e il 1831, romanzo pubblicato nel 1833 e divenuto celebre già durante la vita dello scrittore. È perciò da qui che bisognerà partire, per considerare il percorso che il compositore si trovò a compiere per traslare il testo dalla pagina alla scena. Più che un'analisi in termini generali, l'intento qui perseguito è quello di considerare il processo di traduzione intersemiotica svolto in riferimento a un momento preciso all'interno dell'opera, ovvero la celebre 'scena della lettera' – la scena in cui Tat'jana dichiara i propri sentimenti per il personaggio eponimo Onegin, che trova collocazione nel secondo quadro del I atto dello spettacolo. Più precisamente, l'analisi della rilettura čajkovskiana sarà volta a osservare il modo in cui il musicista affronta la rappresenta-

2 Sulla questione della mitologizzazione della figura di Glinka in riferimento a quella di Puškin si vedano, tra altri, Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism, From Glinka to Stalin*, New Haven and London, Yale University Press, 2007 e Daniil Zavlunov, *Constructing Glinka*, «The Journal of Musicology», XXXI, n. 3, Special Issue 2 in Honor of Richard Taruskin, 2014, pp. 326-353.

zione della scrittura, a partire dalla constatazione – già di Vincenzina Ottomano, – che

la particolare struttura del testo originale e le piccole aggiunte del compositore [...] fanno in modo che sulla scena non venga rappresentato solo l'atto puramente gestuale della scrittura, ma che lo spettatore divenga partecipe di una vera e propria confessione del personaggio, intessuta di istanti di riflessione, di ripensamenti e di vitali esplosioni di un sentimento che la protagonista non riesce a celare.<sup>3</sup>

L'indagine avrà quindi come oggetto la resa scenica dell'episodio, con un'attenzione particolare rivolta alla rappresentazione dei codici letterari presenti nella fonte (e della loro varietà), cui il compositore giunge attraverso il *medium* musicale.

Le specificità dei singoli linguaggi – letterario e operistico – saranno un fattore condizionante della riflessione qui condotta. In particolare lo sarà la peculiarità dell'opera (in quanto genere) di potersi leggere e vivere attraverso un approccio empatico e al tempo stesso razionale. Si tratta di modalità che, seppur diverse, sono spesso concomitanti in virtù del ruolo svolto dalla musica: lo spettatore può lasciarsi coinvolgere da un'emozione che trascende il testo verbale (frutto della funzione emotiva della musica), dal virtuosismo e dalla bravura vocale/performativa dei cantanti (che esercitando la funzione poetico-estetica, allegorizzano i contrasti tra i personaggi del dramma), ma può al tempo stesso distanziarsene, grazie al potere stilizzante e modellizzante della forma, e quindi decentrarsi e ragionare sull'opera stessa, che – come ha evidenziato Giorgio Pagannone (cui mi ispiro in questa analisi) – si lascia quindi non solo vivere, ma anche «descrivere e analizzare».<sup>4</sup>

3 Vincenzina C. Ottomano, *Teatralizzazione sonora della scrittura: Luisa Miller e Evgenij Onegin a confronto*, in *Eroine tragiche... ma non troppo*, Parma, Fondazione Teatro Regio di Parma - Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2007, p. 91.

4 Cfr. Giorgio Pagannone, *Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni*, in Id. (a cura di), *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2010, pp. 15-45.

## Čajkovskij e la scelta del soggetto

Nel romanzo, Onegin è un giovane e ozioso *dandy*, disilluso e al tempo stesso incapace di trovare una propria collocazione nel contesto sociale da cui proviene. Soffre infatti di *chandra*, malessere che caratterizzava molti intellettuali dell'epoca. Una questione ereditaria lo costringe a ritirarsi nella campagna moscovita, dove Evgenij stringe amicizia con Vladimir Lenskij, giovane nobiluomo di provincia dal carattere ingenuo e sognatore, che naturalmente, si potrebbe aggiungere, scrive poesie (capitoli I-II). Lenskij è fidanzato con Ol'ga Larina, che presenta a Onegin insieme alla sorella Tat'jana. Quest'ultima, appassionata di romanzi e immedesimata nei loro protagonisti, s'innamora di Onegin, e, incapace di trattenere le proprie emozioni, gli si dichiara scrivendogli una lettera (capitolo III). Lui la respinge, umiliandola con un distaccato sermone recitato nella celebre scena della panchina (capitolo IV), prima di tuffarsi in una serie di atteggiamenti provocatori nei confronti di Lenskij (capitoli V-VI): avendo suscitato la gelosia dell'amico a un ballo in cui civetta con Ol'ga, Onegin accetta la sua sfida a duello, e ne esce vincitore (capitolo VI). La morte dell'amico lo spinge a lasciare la tenuta di provincia, e a cercare consolazione in una serie di viaggi, mentre Tat'jana si trasferisce a Mosca per andare in sposa al principe N. (capitoli VII-VIII). I due si rincontreranno anni dopo nella capitale: ad una serata di gala, Evgenij faticherà a riconoscere, nella dama nobile e controllata, l'ingenua e avventata provinciale che aveva attratto e respinto; prima ancora di realizzare l'identità della donna, se ne sarà perduto innamorato. A questo punto la situazione è ribaltata: quasi per una legge del contrappasso, ora è lui a non saper tenere a freno le proprie emozioni e a dichiararsi a Tat'jana (paradossalmente, con una lettera), mentre la protagonista, pur confessando di amarlo ancora, sceglie di restare fedele al marito e alla propria integrità di donna e moglie. Nel rammarico delle scelte passate e della felicità perduta, Onegin trova finalmente, nel momento in cui lo perde, ciò che lo coinvolge pienamente, che lo smuove dall'inerzia che lo aveva sempre accompagnato.

La scelta del soggetto puškiniano da parte del compositore avvenne nel maggio del 1877 su suggerimento del contralto Elizaveta Andreevna Lavrovskaja (1845-1919). Secondo quanto avrebbe confidato il compositore al fratello Modest, durante una serata trascorsa in compagnia dell'amica,

Разговор зашёл о сюжетах для оперы. Её глупый муж молчал невообразимую чепуху и предлагал самые невозможные сюжеты. Лиз[авета] Андр[еевна] молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала:

«А что бы взять «Евгения Онегина»?» Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире один, я вспомнил об «Онегине», задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлёкся и к концу обеда решился. Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашёл, отправился домой, перечёл с восторгом и провёл совершенно бессонную ночь, результатом которой был сценариум прелестной оперы с текстом Пушкина. На другой день съездил к Шиловскому, и теперь он на всех парах обделяет мой сценариум.<sup>5</sup>

La conversazione cadde sui libretti d'opera. Il suo sciocco marito ne diceva di tutti i colori suggerendo cose spaventose. Lizaveta Andreevna taceva e sorrideva bonariamente. Poi all'improvviso disse: «E perché non l'*Evgenij Onegin*?» L'idea mi parve assurda e non risposi. Ma poi, mentre pranzavo da solo al ristorante, ripensai all'*Onegin*, presi a rifletterci, al punto che cominciai a trovare l'idea della Lavroskaja possibile, poi la trovai attraente, e per la fine del pranzo mi ero deciso. Corsi alla ricerca del romanzo di Puškin. Lo trovai non senza difficoltà, tornai a casa, lo rilessi con foga e passai una notte insonne, il cui risultato fu lo schema di una deliziosa opera basata sul testo di Puškin. Il giorno dopo andai da Šilovskij, e ora quello lavora febbrilmente sul mio schema.

Estintosi immediatamente l'indugio, il compositore accettò l'idea con entusiasmo, dedicandosi personalmente alla stesura del libretto (dalla lettera capiamo che la struttura delle scene fu abbozzata quella stessa notte), operazione nella quale fu poi affiancato da Konstantin Stepanovič Šilovskij (1849-1893). La musica fu composta durante l'estate proprio nella tenuta del librettista a Glebovo, e già all'inizio del 1878 il compositore aveva completato l'orchestrazione.<sup>6</sup> Smanioso di vedere la propria opera in scena, Čajkovskij si interessò presso Nikolaj Rubiņštejn, che dopo qualche reticenza accettò di allestirla l'anno successivo. L'*Onegin* andò in scena per la prima

- 5 Lettera di Čajkovskij al fratello Modest, Mosca, 18/30 maggio 1877 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom VI, Moskva, Gos. muz. izdatel'stvo, 1961, pp. 134-136). La notizia trova conferma anche nella lettera del compositore al fratello Anatolij, che porta la stessa data (Cfr. *Ibid.*, pp. 133-134). La traduzione di queste lettere è mia.
- 6 Cfr. Irina Uvarova, *Evgenij Onegin P. I. Čajkovskogo, Opernoe libretto*, in *Evgenij Onegin P. I. Čajkovskogo*, Na stichi A. S. Puškina, 2-e izdanie (pod red. I. Uvarovoj e L. Vinogradovoj), Moskva, Gos. Muz. Izdat. 1963, p. 3, e David Brown, *Čajkovskij: Guida alla vita e all'ascolto*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 155.

volta al Teatro Malyj di Mosca nel marzo del 1879, prodotto dagli allievi del locale Conservatorio. Sebbene oggi l'opera di Čajkovskij sia considerata all'unanimità un capolavoro, al tempo della Prima il pubblico si mostrò diviso, avanzando anche qualche rimostranza, in particolare in merito alla scarsa rispondenza dello spettacolo alle convenzioni teatrali dell'epoca e alla manipolazione del testo di Puškin. Pur non essendo questa la sede in cui affrontare queste due questioni fondamentali (sulla seconda torneremo più avanti), accenneremo solo di sfuggita al fatto che lo sconcerto era legato da una parte alla scelta peculiare di destinare il proprio testo al Conservatorio anziché a un grande teatro, dall'altra alla definizione adottata dal compositore, 'лирические сцены' ('Scene liriche') in luogo della più scontata 'opera', – scelta evidenziata in molta letteratura occidentale sull'argomento, che la interpreta come sintomo della volontà di superare il paradigma italo-francese.<sup>7</sup> Ad ogni modo, la maggior parte della critica lega la genesi dell'*Onegin* ad aspetti personali della biografia del suo autore.

La composizione ebbe luogo durante una fase molto particolare della vita privata del musicista, che proprio nel 1877, per ragioni di opportunità, aveva deciso di sposare un'ex allieva del Conservatorio di Mosca, Antonina Miljukova. Il matrimonio si risolse in un vero disastro, e gettò l'uomo in una crisi dalla quale tentò di fuggire lasciando la Russia per una serie di viaggi. Per questo motivo, sono stati tracciati molti paralleli tra la vicenda narrata nell'opera e l'esperienza biografica del compositore, paralleli volti troppo spesso a ricondurre l'instabilità emotiva dei personaggi al turbinio di pensieri che emerge dagli scritti del musicista durante questa fase della vita, dai quali, come il proprio personaggio eponimo, Čajkovskij cercava di fuggire in continue peregrinazioni. Anche alla luce di questa crisi, per anni la produzione del compositore (di opere liriche, ma anche di musica sinfonica) è stata letta attraverso il prisma del dramma esistenziale che avrebbe portato il musicista al suicidio, quasi che le sue opere lo avessero in qualche modo anticipato, trasmettendone con grandissimo *pathos* le motivazioni, legate a una difficile accettazione della propria condizione umana.<sup>8</sup>

7 Su questo si vedano, ad esempio, Lorenzo Bianconi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 35; David Brown, *op. cit.*, p. 159. Va però aggiunto che la scelta va forse ricondotta alla tradizione di allestire singole scene tratte dal romanzo nei teatri di prosa, come nel caso dello spettacolo del principe G. V. Kugušev *Evgenij Onegin, dramatičeskoe predstavlenie v 3 dejstvijach, 4 otdelenijach, v stichach, peredelannoe iz romana A. S. Puškina, s sochraneniem mnogich stichov ego*, 1846 (Cfr. Sergej Denisenko, *op. cit.*, pp. 239-252).

8 A questa lettura è improntata, ad esempio, la biografia di Nina Berberova, *Čajkovskij*,

Tuttavia, anche alla luce dei dubbi che circondano l'ipotesi del suicidio,<sup>9</sup> e dello stato di benessere emotivo trasmesso dallo stesso compositore nei documenti risalenti al tempo della composizione dell'*Onegin* e a questa legati,<sup>10</sup> vorrei proporre qui una lettura dell'opera – e in particolare della scena menzionata – che prescindendo dai tradizionali nessi tra biografia dell'autore e psicologia dei personaggi, generati dalla mitizzazione di Čajkovskij in quanto uomo prima ancora che in quanto musicista. Vorrei concentrarmi piuttosto sulle 'sole' scelte compositive dell'autore, analizzate all'interno del contesto dell'opera stessa e del suo rapporto con la fonte letteraria, alla luce delle leggi diverse che governano la narrativa e lo spettacolo scenico-musicale, e la molteplicità degli approcci con i quali è possibile avvicinare il genere operistico. Citando ancora Pagannone infatti,

nella sua flagrante artificiosità estetica, l'opera stimola da un lato, mediante il canto, la nostra immedesimazione empatica nel sentimento momentaneo di questo o quel personaggio, e nel contempo ci spinge costantemente a interrogarci sul come: come si esprime la vicenda in musica, come sono distribuiti i ruoli vocali (soprano, tenore, ecc.) tra i personaggi, e via dicendo.<sup>11</sup>

Domande analoghe valgono, aggiungiamo qui, per l'autore, prima ancora che per il suo pubblico: Čajkovskij fu il primo spettatore del proprio capolavoro, e il suo grado di immedesimazione, soprattutto nel personaggio di Tat'jana, è attestato dai numerosi commenti che esprimono il personale coinvolgimento nei confronti del personaggio, della cui immagine il compositore si diceva letteralmente innamorato: «Sono innamorato dell'immagine di Tat'jana [...]. Sono stregato dai versi di Puškin e ne scri-

*Il ragazzo di vetro*, Milano, Ugo Guanda Editore, 2019.

9 Cfr., tra altri, Francis Maes, *A History of Russian Music, From Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002.

10 «Ho a mia disposizione una casa intera e superbamente arredata [a Glebovo]. Quando lavoro, nessuno, nemmeno un'anima, tranne il mio domestico Alëša, si fa vedere e, cosa ben più importante, ho un pianoforte il cui suono non raggiunge nessuno tranne Saša. Mi alzo alle otto, faccio il bagno, bevo del tè (da solo) e poi mi tengo occupato fino a pranzo. Dopo pranzo, faccio una passeggiata e poi ancora lavoro fino a ora di cena. Dopo cena, faccio una lunga passeggiata e trascorro la serata nella grande casa. Raramente ci sono ospiti – in una parola è tutto molto calmo e sereno. Tuttavia, il tempo è terribile: fa così freddo che ogni mattina c'è la brina. Grazie a questa situazione, il lavoro procede rapidamente e, se nulla mi smuoverà da qui, ad agosto sarò certo riuscito a tracciare il piano completo dell'opera» (David Brown, *op. cit.*, pp. 154-155).

11 Giorgio Pagannone, *op. cit.*, p. 23.

vo la musica perché ne sono attratto». <sup>12</sup> Confidandosi (certo, *a posteriori*) con l'amico Nikolaj Dmitrievič Kaškin (1839-1920), <sup>13</sup> il musicista riferiva particolari che fanno pensare all'influenza della vicenda letteraria sulla vita del compositore, piuttosto che il contrario:

Cominciai a scrivere la musica della lettera, cedendo a un invincibile bisogno spirituale, e nell'impeto mi scordai completamente della signorina Miljukova. Totalmente immerso nella composizione, mi identificai a tal punto con l'immagine di Tat'jana che questa divenne per me come una persona in carne e ossa. Amavo Tat'jana ed ero furioso con Onegin, che giudicavo un dandy freddo e senza cuore. Avendo ricevuto una seconda lettera dalla signorina Miljukova, provai vergogna, e persino rabbia verso me stesso per il mio atteggiamento verso di lei. Nella sua seconda lettera, la signorina Miljukova lamentava amaramente di non aver ricevuto alcuna risposta, aggiungendo che, se questa lettera avesse sofferto lo stesso destino della prima, non le restava altro da fare che porre fine ai suoi giorni. Nella mia mente tutto questo si legava all'idea di Tat'jana e mi sembrò di essermi comportato in maniera ancor più spregevole di Onegin, e divenni furioso con me stesso per il mio comportamento spietato nei confronti di questa ragazza che mi amava. Dato che la seconda lettera includeva l'indirizzo della signorina Miljukova, andai subito da lei e feci quindi la sua conoscenza. <sup>14</sup>

Accanto a considerazioni specifiche sul personaggio, altre testimonianze trasmettono la commozione del musicista di fronte alla propria opera finita. Così ne scriveva, ad esempio, al fratello Modest nella primavera del 1878, ovvero mentre ancora era in attesa della Prima:

12 «я влюблён в образ Татьяны, я очарован стихами Пушкина и пишу на них музыку потому, что меня к этому тянет» Lettera di Čajkovskij al fratello Modest Il'ič, Glebovo, 9 giugno 1877 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, tom VI, cit., p. 141).

13 Autodidatta e poi allievo di pianoforte di Alexandre Dubuque, nel 1863 fu assunto come tutore presso la Società musicale russa. Per tre decenni a partire dalla fondazione, fu poi professore di pianoforte, teoria musicale e storia della musica al Conservatorio di Mosca. Fu inoltre critico musicale, un'attività che portò avanti per oltre cinquant'anni presso i periodici come «Moskovskie vedomosti» (Notizie di Mosca) e «Russkie vedomosti» (Notizie russe). Sul compositore lasciò una testimonianza intitolata *Vospominanija o P. I. Čajkovskom* (Ricordi di P. I. Čajkovskij), pubblicata a Mosca tra il 1893 e il 1894).

14 David Brown, *op. cit.*, p. 154.

Вечером вчера сыграл чуть не всего «Евг[ения] Онегина»! Автор был и единственным слушателем. Совестно признаться, но, так и быть, тебе по секрету скажу. Слушатель до слез восхищался музыкой и наговорил автору тысячу любезностей. О, если б все остальные будущие слушатели могли так же умиляться от этой музыки, как сам автор.<sup>15</sup>

Ieri ho suonato l'intero *Evgenij Onegin* dall'inizio alla fine. Unico ascoltatore era l'autore stesso. Sono piuttosto imbarazzato di quanto sto per confidarti in segreto: l'ascoltatore si è commosso fino alle lacrime, e ha riempito il compositore di mille complimenti. Oh, se solo il pubblico del futuro potesse sentirsi davanti a questa musica come si sente il compositore stesso!

Evidentemente, anche nel mezzo delle vicende private che lo stavano assillando e delle preoccupazioni per la ricezione dell'opera, l'attività del comporre non perdeva il proprio potere terapeutico sull'autore.<sup>16</sup>

15 Lettera di Čajkovskij al fratello Modest, Brailov, 27 maggio (8 giugno) 1878 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom VI, pp. 285-286).

16 In una lettera indirizzata a Rubištejn il compositore scriveva: «Я ужасно волнуюсь при мысли, что 1-е действие не понравится тебе. Пожалуйста, не полагайся на первое впечатление, иногда оно бывает обманчиво. Я писал эту музыку с такой любовью, с такой искренностью! Особенно я дорожу следующим: 1) первый дуэтик за сценой, который потом обращается в квартет, 2) ариозо Ленского, 3) сцена с няней, 4) хор девушек» (Sono terribilmente preoccupato al pensiero che il primo atto non ti piaccia. Ti prego, non ti affidare alla prima impressione: a volte è ingannevole. Ho scritto questa musica con tale amore, con tale sincerità! Mi sono cari, in particolare: 1) il primo duettino fuori scena, che poi diventa un quartetto, 2) l'arioso di Lenskij, 3) la scena con la *njanja*, 4) il coro di fanciulle), Čajkovskij a Nikolaj Rubištejn, Roma, 8 (20) novembre 1877 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom VI, cit., pp. 228-230). L'anno successivo, a Taneev: «Я написал эту оперу потому, что в один прекрасный день мне с невыразимой силой захотелось положить на музыку всё, что в «Онегине» просится на музыку. Я это и сделал, как мог. Я работал с неописанным увлечением и наслаждением, мало заботясь о том, есть ли движение, эффекты и т. д.» (Ho scritto quest'opera perché un bellissimo giorno mi è sorto con forza inesprimibile il desiderio di mettere in musica tutto quanto nell'*Onegin* 'chiamata' esser musicato. L'ho fatto come meglio ho potuto. Ho lavorato con una passione e un piacere indescrivibili, senza preoccuparmi se ci fosse movimento, effetti o quant'altro), Čajkovskij a Sergej Taneev, Sanremo, 2 (14) gennaio 1878 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom VII, 1962, pp. 20-23). Nelle lettere scritte anni più tardi, la convinzione non sarebbe cambiata: «Я чувствую, что «Онегин» и некоторые мои инструментальные вещи суть более близкие мне чада всей моей нравственной индивидуальности» (Sento che l'*Onegin* e altre mie cose strumentali sono le creature a me più vicine, frutto della mia morale individua-

## Poliedricità di una lettera

Considerando l'*Onegin* di Čajkovskij come esito di un processo di traduzione intersemiotica, possiamo forse già individuare, nella creazione in sé di uno spettacolo basato su un soggetto letterario celebre e paradigmatico come questo, un procedimento di *mise en abyme*: in virtù della riduzione richiesta da coordinate scenico-musicali necessariamente diverse rispetto al testo destinato alla lettura, l'opera musicale può leggersi infatti – per dirla con Angelo Marchese – come una «sequenza [...] che condensa in sé il significato ultimo della vicenda in cui è collocata, e a cui rassomiglia».<sup>17</sup>

Nel caso dell'*Evgenij Onegin*, questo procedimento si applica a un testo che di per sé mostra una notevole complessità dal punto di vista dei livelli linguistici: nell'originale di Puškin si osserva infatti ripetutamente lo scarto tra diversi livelli narratologici tra autore, narratore e singoli personaggi, con un gioco tutto puškiniano di stilizzazione che fa del poema un prontuario delle capacità espressive della sua epoca, e che accredita al poeta il ruolo di fondatore della lingua letteraria della propria nazione, nonché dei maggiori generi in cui essa poté (finalmente) esprimersi.

Questo gioco si osserva anche nella scena in cui la protagonista Tat'jana scrive la celebre lettera all'amato Onegin. Questo momento nel poema è strutturato in forma composita: ad essa è dedicato il III capitolo, che – come anticipato – si apre con il loro incontro. Gli eventi sono riportati in forma diegetica da un narratore che solo nella finzione letteraria si identifica con l'autore, e che interviene spesso nel testo con commenti di carattere generale, moraleggiante, sia prendendo le distanze dai propri personaggi, sia entrando in diretto contatto con essi o 'cedendoli direttamente' al lettore in modalità mimetica. Così, ad esempio, la narrazione si apre direttamente sul dialogo tra il protagonista e l'amico Lenskij:

le), Čajkovskij a Nadežda von Meck, 14/26 luglio 1880 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom IX, 1965, pp. 187-190); «Были вещи, которые я тихо писал, напр[имер], «Чародейку», 5-ю симфонию, и они не удались, а балет я сочинил в три недели, «Евг[ения] Он[егина]», тоже невероятно скоро. Вся штука в том, чтобы писать с любовью» (Ci sono state cose che ho scritto lentamente, ad esempio *La maliarda*, la Quinta Sinfonia, e non sono riuscite, mentre ho scritto un balletto in tre settimane, e anche l'*Evgenij Onegin* con incredibile rapidità), lettera di Pëtr I. Čajkovskij al fratello Modest, Firenze, 3 (15) marzo 1890 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom XV-B, 1977, pp. 85-88).

17 Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 203.

«Куда? Уж эти мне поэты!»  
 – Прощай, Онегин, мне пора.  
 «Я не держу тебя; но где ты  
 Свои проводишь вечера?»  
 – У Лариных. – «Вот это чудно.  
 Помилуй! и тебе не трудно  
 Там каждый вечер убивать?»  
 – Нимало. – «Не могу понять.  
 Отселе вижу, что такое:  
 Во-первых (слушай, прав ли я?),  
 Простая, русская семья,  
 К гостям усердие большое,  
 Варенье, вечный разговор  
 Про дождь, про лён, про скотный двор...»

– Я тут еще беды не вижу.  
 «Да скука, вот беда, мой друг».  
 – Я модный свет ваш ненавижу;  
 Милее мне домашний круг,  
 Где я могу... – «Опять эклога!  
 Да полно, милый, ради Бога.  
 Ну что ж? ты едешь: очень жаль.  
 Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль  
 Увидеть мне Филлиду эту,  
 Предмет и мыслей, и пера,  
 И слез, и рифм *et cetera?*..  
 Представь меня». – «Ты шутишь».  
 – «Нету».  
 – «Я рад». – «Когда же?» – «Хоть сейчас  
 Они с охотой примут нас.

«Ma dove vai? Ah... 'sti poeti!».  
 «Ho fatto tardi, addio Onegin».  
 «Non ti trattengo, ma tu dimmi:  
 dov'è che passi le serate?»  
 «A casa Larin». «Però, strano.  
 Scusami, di', non fai fatica  
 Ad ammazzare là ogni sera?»  
 «Ma niente affatto». «Non mi è chiaro.  
 Ti dico quello che a me sembra:  
 una famiglia, *in primis*, russa  
 e semplice (mi sto sbagliando?),  
 sempre con gli ospiti solerte,  
 e marmellate e gran discorsi  
 sul tempo, il lino ed il bestiame...»

«Non vedo cosa c'è di male».  
 «La noia è il male, amico mio».  
 «Il mondo schiavo della moda  
 io l'odio; e il cerchio familiare  
 mi è caro, invece, quello...» «Oddio!  
 Lenskij il bucolico! Ma dai...  
 Dunque, tu vai. Mi spiace molto.  
 Ascolta, Lenskij: non si può  
 Veder 'sta Fillide, l'oggetto  
 di scritti, lacrime, pensieri,  
 delle tue rime e così via?  
 Presentami». «Tu scherzi».  
 «No».  
 «D'accordo». «E quando?» «Vuoi? Adesso.  
 Ci accoglieranno volentieri.<sup>18</sup>

Di qui si torna al narratore esterno, che coinvolge il lettore nel piano dell'azione in modalità diegetica:

18 Aleksandr S. Puškin, *Evgenij Onegin*, edizione bilingue a cura di Giuseppe Ghini, Milano, Mondadori, 2021, cap. III, strofe 1-2, pp. 87-89.

Поедем». — Поскакали други,  
 Явились; им расточены  
 Порой тяжелые услуги  
 Гостеприимной старины.  
 Обряд известный угощенья:  
 Несут на блюдечках варенья,  
 На столик ставят вощаной  
 Кувшин с брусничною водой.

Andiamo». Trottano gli amici.  
 Giungono e sono fatti oggetto  
 Delle attenzioni un po' gravose  
 Dei tempi antichi ed ospitali.  
 È noto il rito d'accoglienza:  
 sul tavolo con la cerata  
 brocche con acqua di mirtillo  
 e marmellate sui piattini.<sup>19</sup>

Il narratore si rivolge quindi al pregresso, considerando il punto di vista esterno alla protagonista:

Меж тем Онегина явленье  
 У Лариных произвело  
 На всех большое впечатленье  
 И всех соседей развлекло.  
 Пошла догадка за догадкой.  
 Все стали толковать украдкой,  
 Шутить, судить не без греха,  
 Татьяне прочить жениха;  
 Иные даже утверждали,  
 Что свадьба слажена совсем,  
 Но остановлена затем,  
 Что модных колец не достали.  
 О свадьбе Ленского давно  
 У них уж было решено.

A casa Larin, nel frattempo,  
 l'apparizione di Evgenij  
 aveva fatto un grande effetto  
 e deliziato il vicinato.  
 Era un continuo d'illazioni,  
 tutti a parlare di nascosto,  
 a malignare ed a scherzare,  
 e fidanzarlo già a Tat'jana.  
 Altri per certo e combinato  
 Davano il loro matrimonio,  
 solo posposto per mancanza  
 di anelli al gusto della moda.  
 Il matrimonio, poi, di Lenskij  
 Da tempo davano per fatto.<sup>20</sup>

e poi il mondo interiore di Tat'jana in particolare:

Татьяна слушала с досадой  
 Такие сплетни; но тайком  
 С неизъяснимою отрадой

Tat'jana udiva queste voci  
 indispettita; ma in segreto,  
 con inspiegabile piacere

19 *Ibid.*, strofa 3, p. 89.

20 *Ibid.*, strofa 6, p. 91.

Невольно думала о том;  
 И в сердце дума заронилась;  
 Пора пришла, она влюбилась.  
 Так в землю падшее зерно  
 Весны огнем оживлено.  
 Давно ее воображенье,  
 Сгорая негой и тоской,  
 Алкало пищи роковой;  
 Давно сердечное томленье  
 Теснило ей младую грудь;  
 Душа ждала... кого-нибудь,

senza volerlo ci pensava.  
 E nel suo cuore entrò un pensiero:  
 infine si era innamorata.  
 Così, caduto in terra, il seme  
 Riprende vita a primavera.  
 Da tempo la sua fantasia,  
 bruciando noia e tenerezza,  
 bramava il pasto suo fatale;  
 da tempo un intimo languore  
 serrava il giovane suo petto:  
 qualcuno... il cuore suo aspettava.

И дождалась... Открылись очи;  
 Она сказала: это он!

Ed arrivò! Dischiusi gli occhi,  
 lei disse: «È lui!».<sup>21</sup>

Questi passaggi trasmettono il contesto in cui vive Tat'jana, il suo livello 'socio-culturale': i Larin sono una famiglia della piccola nobiltà di provincia, ovvero di una di quelle regioni fuori Mosca dove le novità culturali arrivano tardive, e spesso in una versione oleografica e sdolcinata, lontana e scadente rispetto agli stimoli originari. Inoltre, ella non ha la scaltrezza né la supposta raffinatezza del frequentatore pietroburghese di *salons* (quale sembra essere invece Onegin), e per questo confonde vita e letteratura, lasciando che quest'ultima (nella variante 'degradata' trasmessaci da un narratore a tratti feroce nella sua malizia) invada la vita reale, portandola a quel gesto goffo e spregiudicato che condizionerà tutta la sua futura esistenza. È quindi nella fonte che si osserva, a livello di concezione ma anche di finzione letteraria, una compenetrazione e un'oscillazione tra i piani della scrittura (intesa come rappresentazione) e della realtà. E il gioco dei passaggi tra un piano e l'altro pare del tutto consapevole da parte del poeta.

I versi che descrivono il sorgere di un sentimento per un vicino ancora sconosciuto devono essere stati proprio quelli che il compositore aveva in mente quando scriveva alla propria mecenate Nadežda von Meck che la ragazza, complici i romanzi d'amore che costituivano il grosso delle sue letture, si era innamorata di un'immagine mentale ancor prima che Onegin si palesasse al suo orizzonte:

21 *Ibid.*, strofe 7-8, p. 93.

Татьяна не только провинциальная барышня, влюбившаяся в столичного франта. Она полная чистой женственной красоты девическая душа, ещё не тронутая прикосновением к действительной жизни; это мечтательная натура, ищущая смутно идеала и страстно гоняющаяся за ним. Не видя ничего подходящего к идеалу, она остаётся неудовлетворенной, но покойной. Но стоило появиться лицу, по внешности отличающемуся от среды пошло провинциальной, — она вообразила, что это идеал, и страсть охватила её до самозабвения.<sup>22</sup>

Tat'jana non è solo una signorina di provincia che si innamora di un dandy della capitale. È un essere giovane e virginale, che ancora non è stata toccata dalle realtà della vita, una creatura di pura bellezza femminile, dalla natura sognante, in cerca di un vago ideale, e capace di lottare strenuamente per raggiungerlo. Fintanto che non trova qualcosa che rassomigli a quell'ideale, se ne sta tranquilla, sebbene insoddisfatta. Serve solo l'apparizione di un uomo che - almeno in apparenza - spicchi sulla mediocrità che la circonda, e lei s'immagina che il suo ideale sia giunto, e nella sua passione si fa dimenticare di sé.

L'opinione del compositore pare ricavata direttamente dal ritratto di Puškin: nella sua 'regia', è Tat'jana stessa ad affermare «Tu comparivi nei miei sogni, / non visto, mi eri già tu caro, / soffrivo al magico tuo sguardo, / da tempo udivo la tua voce / nel cuore...».<sup>23</sup> Nel momento in cui incontra il giovane, la ragazza ha già maturato un sentimento bell'è pronto, cresciuto dalle pagine dei romanzi d'amore:

Относительно Вашего замечания, что Татьяна не сразу влюбляется в Онегина, скажу, что Вы ошибаетесь. Именно сразу «Ты лишь вошёл, — я вдруг узнала, вся обомлела, запылала!..» Ведь она влюбляется в Онегина не потому, что он такой или другой; ей не нужно узнавать его, чтоб полюбить. Ещё до его прихода она уж влюблена в неопределённого героя своего романа. Онегину стоило показаться, чтоб она тотчас же снабдила его всеми качествами своего идеала и перенесла

22 Čajkovskij a Nadežda von Meck, Verbovka, 28 settembre (10 ottobre) 1883 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom XII, 1970, pp. 245-247).

23 «Ты в сновидениях мне являлся, / Незримый, ты мне был уж мил, / Твой чудный взгляд меня томил, / В душе твой голос раздавался / Давно...» (Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, *Pis'mo Tat'jany k Oneginu*, Lettera di Tat'jana a Onegin, p. 113).

на живого человека любовь, которую питала к детищу своего распалённого романами воображения.<sup>24</sup>

Riguardo alla Sua osservazione [Čajkovskij risponde al maestro Taneev], che Tat'jana non si innamora al primo sguardo ad Onegin, dirò che Lei si sbaglia. Proprio all'istante "Appena sei entrato, ti ho riconosciuto, ho perso ogni forza, ho preso fuoco!.." Lei non si innamora di Onegin perché lui sia fatto così o colà; non ha bisogno prima di conoscerlo, per innamorarsi. Già prima del suo arrivo lei è innamorata del suo vago romanzo. A Onegin basta comparire, perché lei lo investa con tutte le qualità del proprio ideale, e trasferisca a un essere umano l'amore che aveva coltivato per il frutto della propria fantasia infiammata dai romanzi.

Da quel momento, «tutto / di lui è pieno. E giorni e notti, / e il caldo sonno solitario, / tutto le parla senza tregue / di lui con forza incantatrice».<sup>25</sup> Nel romanzo abbondano quindi i riferimenti all'immedesimazione della fanciulla nei propri romanzi preferiti (strofe 9-10), confondendo i piani della vita e della letteratura, per mediazione della lettura, sempre connessa alla scrittura. È su questo punto, tra l'altro, che il narratore trova un punto di contatto con il personaggio: «Tat'jana, sì, cara Tat'jana! / Con te le lacrime ora verso: / tu hai già riposto il tuo destino / in mano a un despota alla moda» (strofa 15).<sup>26</sup> L'«ansia d'amore» conduce naturalmente la fanciulla all'insonnia, ed è in una di queste notti che Tat'jana confiderà i propri sentimenti alla nutrice Filipp'evna (strofe 17 e 20), per poi rifugiarsi in una tormentata solitudine («Lasciami: sono innamorata» della strofa 20, ma anche e soprattutto «Va', *njanja*, lasciami da sola. / Da' carta e penna, e il tavolino / accosta; presto andrò a dormire. / Addio», strofa 21). Nel romanzo a questo punto segue una digressione (21-30), che, se sul piano narratologico ha la funzione realistica di concedere alla ragazza il tempo

24 Čajkovskij a Sergej I. Taneev, Sanremo, 2 (14) gennaio 1878 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., tom VII, pp. 20-23). Nell'originale di Puškin la citazione esatta legge: «Ты чуть вошел, я вмиг узнала, / Вся обомлела, запылала, / И в мыслях молвила: вот он!». «Sei entrato e ti ho riconosciuto, / persa ogni forza, ho preso fuoco, / dentro di me ho detto: "È lui!"» (Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, *Pis'mo Tat'jany k Oneginu*, Lettera di Tat'jana a Onegin, p. 113).

25 «и дни и ночи, / И жаркий одинокий сон, / Всё полно им; всё дева милой / Без умолку волшебной силой / Твердит о нём» (Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, strofa 8, p. 93).

26 «Татьяна, милая Татьяна! / С тобой теперь я слёзы лью; / Ты в руки модного тирана / Уж отдала судьбу свою» (*Ibid.*, strofa 15, p. 99).

di scrivere effettivamente il proprio testo, sul piano extra-narratologico offre all'autore (mediante la figura del narratore) l'occasione di fare una serie di considerazioni sul proprio personaggio («Tat'jana [...] ama sul serio, / e si offre senza condizioni, / come un bambino, a quell'amore», strofa 25), ma anche – come entrando extra-diegeticamente nel proprio testo – dei giudizi anche caustici sulle 'donne che scrivono': «Non voglia Iddio che a un ballo incontri / ormai in partenza, sulla scala, / seminaristi in scialle giallo / od accademici in cuffietta!», strofa 28). Di qui, con altrettanta leggerezza, il narratore ritorna alla narrazione intradiegetica («Ma basta. È tempo di occuparsi / di ciò che ha scritto la mia bella. / Io l'ho promesso [...]», strofa 29) dichiarando di avere pronta, tra le mani, la famosa lettera:

Письмо Татьяны предо мною;  
Его я свято берегу,  
Читаю с тайною тоскою  
И начитаться не могу.  
[...] Но вот  
Неполный, слабый перевод,  
С живой картины список бледный,  
Или разыгранный Фрейшиц  
Перстами робких учениц:

Ho qui la lettera di Tanja,  
la serbo religiosamente,  
la leggo con segreta angoscia  
e la rileggo senza posa.  
[...] vi presento  
la traduzione grezza, fiacca,  
d'un quadro vivo scialba copia,  
come il *Freischütz* quand'è eseguito  
da allieve dalle dita incerte:<sup>27</sup>

Segue un testo nel testo, che non ci presenta quindi il concreto processo di scrittura o di successiva rilettura – che rimangono celate dietro il sipario delle peregrinazioni mentali del narratore, – ma direttamente la «Lettera di Tat'jana a Onegin»: 79 versi in strofe diseguali, inseriti come appendice alla strofa 31. Lettera che tra l'altro – ci informa il narratore – era originariamente in francese, – elemento sintomatico dello stato psicologico della fanciulla, ma ancor di più della sfera di riferimenti culturali cui la sua sensibilità è legata, e più in generale riferito – su un altro piano interpretativo ancora – alle questioni estetico-letterarie del tempo di Puškin. Ciò offrirebbe un'ulteriore opportunità di gioco metatestuale che il poeta però non sfrutta per una digressione colta o didascalica (qui tutta la leggerezza di Puškin): il lettore ha accesso immediato alla lettera nella traduzione russa realizzata dal narratore, assistendo così al *risultato* del

27 *Ibid.*, strofa 31, p. 30.

processo di stesura: ritroviamo quindi Tat'jana tremante, in lacrime, con in mano il frutto del proprio sforzo creativo. Ed è a questo punto che si sente quello scarto tra testo poetico e opera scenica già ricordato in apertura.

Per chiudere l'anamnesi della fonte letteraria, rileveremo ancora che a conferire simmetria all'episodio contribuisce il rientro in scena della *njanja* (è ormai mattina), alla quale la giovane chiede di consegnare la lettera al misterioso vicino (strofe 34-35). Il resto del capitolo scorre in trepidante attesa, con analoghi scarti tra azione e introspezione (cfr. *Pesnja devušek – Il canto delle giovani*, in appendice alla strofa 39), fino alla 'cadenza sospesa' che funge da conclusione:

Но следствия нежданной встречи	Del casual incontro, adesso,
Сегодня, милые друзья,	non ho la forza di narrarvi
Пересказать не в силах я;	le conseguenze, cari amici;
Мне должно после долгой речи	dopo un discorso lungo, devo
И погулять и отдохнуть:	e passeggiare e riposare:
Докончу после как-нибудь.	finirò poi, come che sia. <sup>28</sup>

### Un azzardo čajkovskiano

Dalle testimonianze del compositore abbiamo potuto trarre la misura del coinvolgimento del musicista nel soggetto e la fluidità dell'ispirazione che avevano favorito il rapido processo di composizione. Si è detto anche del rapporto di immediata immedesimazione stabilito dal compositore con Tat'jana, cui corrisponde la «scarsa simpatia nei confronti del personaggio di Onegin» già osservata da David Brown.<sup>29</sup>

Anche questo aspetto è stato spiegato in relazione all'esperienza biografica di Čajkovskij – il prematuro distacco dalla madre e dalla *njanja*, la disastrosa esperienza del matrimonio con Antonina Miljukova, l'amicizia con Nadežda von Meck, mai incontrata di persona nonostante il fit-

28 *Ibid.*, strofa 41, p. 125.

29 L'antipatia di Čajkovskij per Onegin è motivata da Brown con «alcuni tratti artificiosi» che lo contraddistinguerebbero, in contrasto con la commozione che circonda il suo alter ego femminile, in particolare nella scena della lettera. Si rimanda inoltre al citato resoconto del compositore a Kaškin, nel quale è il musicista a non volere che l'immagine di Onegin e la propria finiscano per sovrapporsi (cfr. *supra*).

to e duraturo scambio epistolare e la natura intima delle lettere – elementi che nel loro insieme sono stati adottati a spiegazione del difficile rapporto dell'uomo Čajkovskij con l'altro sesso: un rapporto che si dà sin da subito come impossibile, per cause impalpabili, lontane dagli ostacoli del tipico triangolo di stampo romantico, condizione che si sarebbe riflessa nei momenti di grande *pathos* di scene quali quella conclusiva dell'*Onegin*.<sup>30</sup> In una ricerca pubblicata solo parzialmente, Ottomano ha avuto modo di studiare lo sviluppo della drammaturgia dell'*Onegin* čajkovskiano, mettendo in evidenza come il ruolo di Tat'jana (un po' come quello di Liza nella *Donna di picche*) venga progressivamente posto al centro della costellazione dei personaggi attraverso le varie fasi di stesura e rifinitura della composizione.<sup>31</sup> Tat'jana è così, nell'opera ancor più che nel poema, la vera protagonista della vicenda. Senza ripercorrere integralmente l'opera, e rimandando per questo alle ricerche della musicologa, accettiamo questo presupposto, e passiamo a osservare il modo in cui questo specifico episodio è stato incarnato musicalmente nell'opera di Čajkovskij.

Nell'opera esso si colloca nel secondo dei tre quadri che compongono il I atto, cui seguiranno altri quattro quadri disposti uniformemente nei due atti successivi.

30 Qui, a dispetto dei tipici duetti amorosi d'epoca romantica, i personaggi, pur dichiarando reciproco amore, non giungono a unirsi, vuoto che è rappresentato musicalmente con il continuo dilazionare del momento di fusione delle voci di soprano e baritono. Ciò ben si incarna nel noto distico «счастье было, так возможно, / так близко» (la felicità era così possibile, / così vicina). E questa incompatibilità dei protagonisti, così vicini nel sentimento ma separati da una barriera impalpabile quanto definitiva, è sublimata nel duetto finale, nel quale le voci non giungono mai a incontrarsi nel canto: si sfiorano, ma rimangono alternate.

31 Cfr. Vincenzina C. Ottomano, *Lirismo e narritività in Evgenij Onegin e Pikovaja Dama*, Tesi di Laurea Specialistica, Facoltà di Musicologia, Università degli studi di Pavia, a. a. 2006-2007. Parte dei risultati esposti in questa ricerca sono confluiti nel già citato saggio dell'autrice (Cfr. Vincenzina C. Ottomano, *Teatralizzazione sonora*, cit.).

ATTO I		
Nn. 1-7	I quadro	Introduzione della famiglia Larin; entrata in scena di Lenskij e Onegin
Nn. 8-10	II quadro	Scena con la <i>njanja</i> e lettera
Nn. 11-12	III quadro	Scena della panchina: Onegin rimprovera Tat'jana
ATTO II		
Nn. 13-16	I quadro	Serata a casa dei Larin; lite tra Lenskij e Onegin
Nn. 17-18	II quadro	Addio di Lenskij; scena del duello
ATTO III		
Nn. 19-21	I quadro	A Pietroburgo, serata al Palazzo di Gremin [equivalente del Principe N.]; Onegin riconosce Tat'jana e se ne innamora
N. 22	II quadro	Scena finale: addio tra Tat'jana e Onegin

A sua volta, il II quadro del I atto, che contiene la scena che ci interessa, si compone di tre numeri musicali che si susseguono senza soluzione di continuità:

N. 8	Introduzione e scena con la <i>njanja</i>	Nella sua cameretta, Tat'jana non riesce a dormire; prega la nutrice di raccontarle della propria giovinezza, e le confida di essere innamorata. Poi le chiede di rimanere sola, ma si fa portare il necessario per scrivere.
N. 9	Scena della lettera	Tat'jana si decide a dichiarare il proprio amore a Onegin: riproduzione quasi integrale del testo di Puškin <i>Pis'mo Tat'jany k Oneginu</i>
N. 10	Scena e duetto (Tat'jana e la <i>njanja</i> )	Al sorgere del sole, la <i>njanja</i> viene a dare la sveglia a Tat'jana, che ritroviamo pensosa e scossa; la fanciulla chiede alla nutrice di consegnare la lettera al destinatario.

I canti delle fanciulle che chiudono il capitolo III del romanzo, durante i quali Tat'jana attende il faccia a faccia con Onegin, sono collocati in apertura al quadro successivo (III), cosicché il II quadro appare interamente incentrato sulla figura della ragazza. Il III, invece, risulta simmetrico al I – la prima comparsa di Onegin avviene in uno scenario di ambientazione contadina, – producendo un insieme coeso che forma il I atto dell'opera.

Sebbene il libretto tralasci le numerose digressioni del narratore, il carattere composito della 'scena della lettera' si ripropone quindi nell'opera, nella quale il gesto vero e proprio dello scrivere occupa il numero centrale e solistico di Tat'jana (N. 8).<sup>32</sup> Questo è a sua volta racchiuso tra le due 'scene' con la nutrice, che contribuiscono a ricreare la struttura a cornice che abbiamo evidenziato nel romanzo, rispecchiandone l'impianto drammaturgico.

Tuttavia, a differenza del romanzo, la scrittura è necessariamente inscenata dal compositore, che trasforma un'azione solo evocata dal narratore in azione flagrante, attribuendo al testo della lettera la funzione di monologo cantato, mutando così la natura dell'episodio, oltre che la sua proporzione rispetto agli altri momenti del testo puškiniano. Questa operazione non era priva di rischi: se per un verso, come si è detto, scegliere come fonte per un soggetto scenico-teatrale un testo del sommo poeta russo era diventato un luogo comune, per l'altro, appoggiarsi a un testo già mitizzato, 'sacro', per manipolarlo e offrirne una versione scenica, costituiva comunque un'operazione azzardata. Questi rischi, infatti, si trasformarono concretamente in capi d'accusa: è cosa nota che la prima ricezione dell'opera fu piuttosto fredda. Secondo il fratello del compositore, Modest Čajkovskij, durante la Prima, a più riprese si sentì pronunciare in sala la parola «bestemmia». L'opera fu criticata sotto vari punti di vista, primo fra tutti il trattamento inadeguato dei versi di grandissima raffinatezza e cesello, che erano stati traferiti e manipolati per costruire le battute dei personaggi, mutando quindi funzione da descrizioni o passaggi in terza persona al discorso diretto. Celebre è il commento espresso a questo proposito da Ivan Turgenev in una lettera a Lev Tolstoj: «che libretto! Si immagini: i versi di Puškin sui personaggi sono messi in bocca agli stessi. Ad es., di Lenskij si dice: «Cantava il fiore ormai sfiorito / della sua vita, a diciott'anni», e nel

32 Abbiamo già citato Ottomano, che ha evidenziato come la lettera sia sfruttata dal compositore per trarne «un numero musicale ampio ed articolare che presenta in modo molto realistico davanti agli spettatori il gesto 'concreto' della creazione della missiva, seguendone le tappe della stesura» (*Ibid.*, p. 81).

libretto: “Canto il fiore ormai sfiorito della vita” e così via». <sup>33</sup> Ancora nell'aprile del 1883, mentre il primo allestimento dell'opera a San Pietroburgo veniva sostanzialmente ignorato dalla stampa, le «Sanktpeterburgskie vedomosti» (Notizie di San Pietroburgo) scrivevano che l'opera di Čajkovskij, al di là del libretto e degli effetti scenici (!), conteneva grandi attrattive dal punto di vista musicale. Tuttavia – aggiungeva il recensore – se il compositore avesse riposto più attenzione alle parole di Puškin e mostrato maggior apprezzamento per la loro bellezza, se avesse colto la semplicità e la naturalezza delle forme puškiniane, l'opera avrebbe avuto successo. Avendo fallito sotto questi aspetti, non era una sorpresa per lo scrivente che il pubblico avesse accolto l'opera con freddezza. <sup>34</sup>

La monotonia del linguaggio musicale dell'*Onegin* fu evidenziata anche da un sostenitore del compositore come German Laroš (Herman Laroche, 1845-1904) <sup>35</sup> e dal suo 'avversario' César Cui (1835-1918), che scrissero dopo le rappresentazioni dell'opera a Mosca e Pietroburgo, rispettivamente nel 1879 e nel 1884. Cui in particolare accusò il compositore di mancanza di varietà nel linguaggio musicale, e quindi di carenza nella caratterizzazione dei protagonisti, 'coperti' sostanzialmente dalla parte orchestrale ben strumentata, ma privi di personalità, e immersi in una 'uniformità malinconica' che sarebbe stata anche la cifra stilistica principale e unica

33 «что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. Напр., о Ленском сказано: “Он нел увядшей [recte: поблеклый] жизни цвет / Без малого в 18 [осмнадцать] лет” – а в либретто стоит: “Пою увядшей жизни цвет” и т. д.» (Ivan Turgenev a Lev Tolstoj, 15 (27) novembre 1878, in Ivan S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij v 28 tt.*, tom 12, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1966, pp. 383-384).

34 Cfr. Modeste Tchaikovsky, *The Life and Letters of Peter Ilich Tchaikovsky*, Honolulu, Hawaii, University Press of the Pacific, 2004, pp. 439-440 [1° ed. London, Grant Richards, 1900]. All'inizio degli anni Ottanta del XIX secolo l'opera fu rappresentata solo occasionalmente oltre i confini della Russia, e solo dopo il 1884, quando l'opera andò in scena ai Teatri Imperiali di Pietroburgo alla presenza dello zar, cominciò a conquistare un favore che in seguito non sarebbe mai venuto meno da parte del pubblico. Nel 1889 il compositore ne dirigeva la cinquantesima replica, consacrando quella celebrità che oggi ancora conserva, e che fa dell'*Onegin* l'opera più rappresentata del repertorio čajkovskiano.

35 «In the work as a whole that *chiaroscuro* of elegiac sorrow and day-dreaming which Mr Tchaikovsky knows to convey so elegantly and nobly is predominant» (German A. Laroche, *Tchaikovsky's Eugene Onegin in the Conservatoire's production*, «Moscow Bulletin», 22 March 1879, n. 72, in *Russians on Russian Music, 1830-1880, An Anthology*, ed. and translated by Stuart Campbell, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 247).

del compositore. Con particolare riferimento alla scena della lettera, a eccezione della *njanja*, ben connotata da profili melodici di carattere popolare, Cui rifiuta ancora l'uniformità, la banalità e la trivialità di un episodio troppo lungo e tedioso.<sup>36</sup>

Eppure, l'impressione di trascuratezza e appiattimento ricevuta dai recensori non rende giustizia alle attenzioni del compositore nei confronti del testo puškiniano: in una lettera indirizzata alla propria mecenate e amica Nadežda von Meck nel settembre di quello stesso 1883, il compositore, effondendosi sull'effetto provocato in lui dall'immagine di Tat'jana (un impatto forte e immediato sin dai tempi delle letture infantili, con particolare rilevanza proprio della scena della lettera), mostrava di saper commisurare la poliedricità del romanzo che gli era servito da fonte:

если я горел огнём вдохновения, когда писал сцену письма, – то зажёт этот огонь Пушкин, и откровенно Вам скажу, вовсе не из напускной скромности, а вполне сознательно, что если моя музыка заключает в себе хотя десятую долю той красоты, которая в самом сюжете, – то я очень горжусь и доволен этим.<sup>37</sup>

se il fuoco dell'ispirazione mi ha letteralmente bruciato dentro mentre componevo la scena della lettera, fu Puškin ad accenderlo, e posso dirVi apertamente, senza falsa modestia e in piena coscienza, che sarei soddisfatto e orgoglioso se la mia musica riuscisse a riflettere almeno una decima parte della bellezza contenuta nel poema.

Il compositore era consapevole dell'azzardo compiuto, della difficoltà di rendere musicalmente un'opera profonda, densa e ricca di stili e livelli narrativi, la cui imprevedibile complessità si manifesta – sia pure in un contesto di leggerezza – sin dall'epigrafe in apertura, dove si annuncia una «raccolta variopinta» («Собрание пёстрых глав»):

36 «The principal and most characteristic feature of the music of *Onegin* lies in its melancholy uniformity. This melancholy uniformity constitutes the main essence of Mr Tchaikovsky's talent in which there is neither strength nor breadth, neither wide span nor depth, neither cheerfulness nor dramatic power: a mere quiet sorrow prevails, sentimentality and weak-nerved tearfulness – very genuine, and sympathetic, but very uniform. [...] This lack of descriptiveness in the characters or, to be more accurate, its uniformity, renders the melancholy of *Onegin's* music ultimately overwhelming» (*Ibid.*, p. 250).

37 Čajkovskij a Nadežda von Meck, Verbovka, 28 settembre (10 ottobre) 1883 (Pëtr I. Čajkovskij, *Polnoe sobranie*, cit., vol. XII, 1970, pp. 245-247).

Полусмешных, полупечальных,	<i>strofe ideali e popolari,</i>
Простонародных, идеальных,	<i>mezzo scherzose e mezzo tristi,</i>
Небрежный плод моих забав,	<i>frutto un po' sciatto dei miei svaghi,</i>
Бессонниц, легких вдохновений [...]	<i>d'insonnie e ispirazioni lievi [...]</i> <sup>38</sup>

Qui, pur nella leggerezza dell'*understatement* del narratore («Non penso a divertire il mondo, amo un amico attento, invece»),<sup>39</sup> la scelta dei termini (in particolare di quelli che ho evidenziato in corsivo) sembra un prontuario di parole chiave che sembrano essersi incise nella mente di Čajkovskij, assumendo spazio e dimensioni nell'opera nel suo complesso, legittimando i quadri di costume popolare e salottiero, ma anche dando spazio agli umori più diversi nel corso della vicenda.

È dunque al linguaggio musicale adottato da Čajkovskij che rivolgeremo la nostra attenzione, per cercare i riflessi della ricchezza puškiniana, che spieghino come un'opera di fredda ricezione possa avere acquisito, negli anni, un successo che ha potuto infine farla assurgere al livello di una fonte letteraria di valore altrettanto iconico.

### La 'Lettera di Tat'jana a Onegin' dalla pagina alla scena

Sul piano della forma possiamo osservare in prima istanza come la simmetria osservata sul piano drammaturgico sia rinforzata dalla caratterizzazione dei personaggi per mezzo di motivi melodici: nella sua evocazione dei vecchi tempi, la nutrice è accompagnata da un tema, che, introdotto da Tat'jana con la proposta «Pogovorim o starine» (Parliamo del passato), è connotato dalla prevalenza di intervalli di quarta e armonizzato con cadenze plagali dall'evidente carattere anticheggiante e al tempo stesso popolare:<sup>40</sup>

38 Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, p. 5 (*Il corsivo è mio*).

39 «Не мысля гордый свет забавить, / Внимание дружбы волюбя» (*Ibid.*).

40 Gli esempi musicali sono tratti da: P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin, Liričeskie sceny v trech dejstvijach, semi kartinach, Klavir, Moskva, Muzyka, [1970]*.

Татьяна

Мне скучно, по-го-во-рим о сть-ри-не.

50 Moderato assai (♩ = 88)

Няня

О чем же, Та-ня? Я, бы - ва - ло, хра - ни - ла в па-мя-ти не -

60

- ма - ло ста - рив-ных бы-лей и не бы - лиц, про злых ду - хов и про де -

*Esempio 1* – P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin* [riduzione per canto e pianoforte], Atto I, Quadro II, N. 8, *Introdukcija e scena s njanej*

Il sapore antico del motivo della *njanja*, che viene proposto nei due numeri che la vedono in scena (N. 8 e N. 10) e che rimanda ai cori popolari presentati nel I e III quadro, è un primo momento di stilizzazione operata dal compositore per collocare la vicenda nel dovuto contesto cronologico e socio-culturale – la provincia russa nel primo Ottocento. Ponendosi come elemento di diversità rispetto al linguaggio musicale colto del tempo di Čajkovskij, esso provoca uno scarto linguistico volto a porre in rilievo il testo della lettera in quanto ‘testo nel testo’.

Questa struttura a cornice avrebbe reso possibile un'altra scelta da parte del compositore, a maggior ragione considerando che nella tradizione operistica non sono rari gli esempi di 'letture in scena' di messaggi, dispacci o altri testi in forma scritta da parte di personaggi, allo scopo di palesare in scena aspetti cruciali della vicenda:<sup>41</sup> considerando il modo in cui si presenta nella fonte, la lettera avrebbe potuto bene essere resa attraverso una 'lettura scenica' da parte dello stesso Onegin, e il compositore avrebbe potuto attingere all'ampia gamma di modalità espressive elaborate dalla tradizione operistica in risposta al bisogno di «differenziare il registro espressivo per l'enunciazione di parole lette dai personaggi in scena [...] rendendole in tal modo "innaturali" rispetto al linguaggio naturalmente impiegato nel corpo di tutta la rappresentazione».<sup>42</sup> Già si è detto, tuttavia, del maggiore spazio conferito alla protagonista da Čajkovskij, che su di lei decide di incentrare la drammaturgia delle proprie 'scene dall'Onegin'. È così che l'esito dello sforzo autoriale della ragazza diventa qui il gesto stesso della scrittura, assumendo una dimensione temporale, narrativa, diacronica, quasi ecfastica, che conduce l'ascoltatore nel percorso di immedesimazione nel personaggio. L'evoluzione emotiva che accompagna il gesto è palesata nel lungo monologo che costituisce il numero centrale (N. 9), in cui il personaggio di Tat'jana intona una serie di pezzi che è possibile schematizzare come segue:

A Andante con moto – Allegro moderato che sfociano nell'Allegro non troppo "Puskaj pogibnu ja"

Andante – Poco meno mosso "Net, vsë ne to!" [recitativo]

B Moderato assai, quasi Andante "Ja k vam pišu" (cfr. es. mus. n. 2)

Recitativo "O da, kljalas' ja sochranit' v duše" – Adagio "Uvy! Ne v silach ja"

41 «La lettera missiva, come espediente drammaturgico per mettere in contatto personaggi lontani fra loro, per svelare – al pubblico, non meno che ai personaggi – i termini di un evento accaduto altrove o per suscitare in chi legge uno sconvolgimento emotivo, è espediente classico del teatro occidentale parlato e cantato a partire dall'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (a fianco di ambascerie private, pubblici proclami, narrazioni partecipate e resoconti in diretta), divenendo poi un *topic model* della narrativa moderna e una figura di genere nell'arte pittorica» (Marco Beghelli, *Lecture in scena*, «Studi verdiani (online)», n. 29, 2020, pp. 17-88: 17-18).

42 *Ibid.*, p. 19. Nell'articolo il musicologo propone una rassegna critica degli espedienti linguistici operati nella tradizione operistica – con particolare riferimento a quella verdiana – allo scopo di «evidenziare la natura metalinguistica di parole "al quadrato" attraverso un'enunciazione "irrealistica", "finta", "sopra le righe"» (*Ibid.*).

- B Moderato assai, quasi Andante “Začem vy posetili nas” [sullo stesso motivo orchestrale del precedente Moderato assai]
- C Tempo I – Moderato “Net, nikomu na svete”
- D Meno mosso “Ty v snoviden’jach mne javljalsja”  
Moderato “Davno... net, èto byl ne son” – Andante [recitativo]
- C Moderato (come sopra) “Pravda l’, ja tebjja slychala” – Un poco animando [sullo stesso motivo di “Net, nikomu na svete”]
- D Andante “Kto ty: moj angel li chranitel” [ancora sullo stesso motivo orchestrale del Meno mosso]
- E Molto più mosso “No tak i byt” [recitativo]
- D Tempo I “Voobrazi: ja zdes’ odna” [ancora sullo stesso motivo orchestrale del precedente Moderato assai] – Più mosso “Rassudok moj iznemogaet” – Tempo I [motivo orchestrale del Moderato assai – solo orchestra]
- Più mosso “Končaju!” [coda del numero]

Più che romanze compiute, sembrano spunti diversi nella stessa tradizione ma di cifra diversa, accostati a significare il continuo mutare degli umori nella frenesia del sentimento nascente e già irrefrenabile. All’interno di questa carrellata di momenti, solo uno può ricondursi alla modalità rappresentativa della lettura basata sulla «declamazione per note ribattute all’interno di un numero musicale complesso in forma di cosiddetto “parlante”, con l’orchestra che porta cioè avanti un discorso melodicamente compiuto e la voce che intona meccanicamente [qui – quasi] le sillabe su note congrue all’armonia». <sup>43</sup> Si tratta del momento in cui Tat’jana rilegge parte della lettera che sta scrivendo:

Moderato assai, quasi Andante (♩ = 84)

Т. часть! (Пишет.)

G

p mf p

43 *Ibid.*, p. 57.

Musical score for piano accompaniment, measures 48-50. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef has dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. A box containing the number 50 is placed above the treble staff at the beginning of the third measure.

Musical score for piano accompaniment, measures 51-53. The score continues from the previous system. Dynamics include *p* and *mf*. The notation includes slurs and accents. The bass clef part continues with its eighth-note accompaniment.

Musical score for voice and piano accompaniment, measures 54-56. The voice part is for Tatiana, with the name "Татьяна" written above the first staff. The lyrics are "Я к вам пи-шу, че-го же бо-ле?". The piano accompaniment has dynamics *mf*, *p*, and *mf*. A dynamic marking *[p]* is placed above the voice staff at the start of the second measure.

Musical score for voice and piano accompaniment, measures 57-59. The voice part continues with the lyrics "Что я мо-гу е-ще ска-зать? Те-перь я зна-ю, в ва-шей". The piano accompaniment has dynamics *p* and *mf*. A box containing the number 60 is placed above the voice staff at the beginning of the second measure.

T. во-ле ме-ня пре-зреньем на-ка-зать! Но вы, к мо-ей не-счастной

*mf* *p* *mf*

T. до-ле хоть кап-лю жа-лости хра-ня, вы не о-ста-ви-те ме-ня.

*pp* *cresc.*

*poco ritenuto*

T. Сна-ча-ла я молчать хо-те-ла; по-верь-те, мо-е-го сты-да вы не у-зна-ли б ни-когда, ни-ког.

*cresc.* *p*

6593

*Esempio 2* – P. I. Čajkovskij,  
*Evgenij Onegin*, cit., Atto I, Quadro II, N. 9, *Scena pis'ta*

Alla ripresa dello stesso discorso orchestrale (Moderato assai, quasi Andante) l'intonazione della voce ha un profilo più arioso e lirico, incarnando i pensieri della fanciulla. Nelle altre sezioni del numero, momenti di raccordo si alternano a sfoghi melodici che passano tra voce e orchestra senza soluzione di continuità, modellandosi sulle sfumature emotive del testo e di chi lo scrive. Il passaggio è fluido, al punto che non mi sembra scontato individuare un netto confine tra scrittura, lettura e riflessione 'ad alta voce'. Il testo verbale originario si distacca quindi dalla fonte per assumere non una sola funzione diversa, ma più d'una.

Ciò potrebbe forse bastare a rispondere alle critiche di monotonia rivolte al compositore. Tuttavia, è possibile osservare anche che nella sua drammatizzazione Čajkovskij non trascura di rendere le aspirazioni urbane della ragazza, desunte da un testo che nella finzione letteraria era stato scritto in francese, e che ricalcava i luoghi comuni dei romanzi d'amore con cui la fanciulla nutriva la propria immaginazione. La natura 'oleografica' del testo della lettera è resa attraverso la stilizzazione musicale, incarnandosi in particolare nel linguaggio della romanza da salotto (il *bytovoj romans*), oggetto del consumo quotidiano dei circoli amatoriali e intellettuali nei quali la pratica musicale amatoriale si affiancava alla recitazione poetica,<sup>44</sup> – quelli nei quali si era fatto conoscere come pianista e cantante di romanze il giovane Michail Glinka, rappresentante della prima, pionieristica generazione della scuola russa e spettro costantemente presente nella produzione čajkovskiana.<sup>45</sup>

Questo genere era stato codificato nella Francia del XVIII secolo, dove con il nome di *romance* si trovava, oltre che come pezzo a sé stante, inserito come numero musicale all'interno del genere ibrido – allora maggioritario – dell'*opéra-comique*. Nella Russia del primo Ottocento si era cristallizzato su frasi melodiche costruite intorno a frequenti intervalli di sesta,

44 Nelle proprie memorie, Glinka menziona svariate occasioni di consumo musicale amatoriale o semi-amatoriale, tipico dei salotti che frequentava (cfr. Michail Ivanovič Glinka, *Zapiski*, Moskva, Gareeva, 2004). Per una caratterizzazione delle pratiche musicali salottiere del primo quarto dell'Ottocento si veda anche Ugo Persi, *I suoni incrociati, Poeti e musicisti nella Russia romantica*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 1999.

45 È celebre la battuta čajkovskiana secondo la quale tutto il sinfonismo russo sarebbe stato contenuto nella fantasia *Kamarinskaja* (1848) come un'intera quercia è contenuta in una ghianda: «подобно тому, как весь дуб в желудке» (Evelina Efimovna Zajdenšnur, *Dni i gody P. I. Čajkovskogo: letopis' žizni i tvorčestva*, Moskva – Leningrad, Muzgiz, 1940, p. 450). Tuttavia, le tracce del classicismo glinkiano pervadono in modo trasversale la produzione čajkovskiana.

al punto da sollecitare una definizione dovuta all'immane presenza di questo intervallo: *sekstovyj*. Il musicologo Richard Taruskin ha già individuato la presenza di questo intervallo nel profilo melodico di molti dei temi cantati dalla protagonista o dall'orchestra nella scena della lettera.<sup>46</sup> In primo luogo esso è presente nel suo motivo caratterizzante, presentato per la prima volta nel I quadro dell'opera, e a più riprese nel corso della lettera (quello segnalato sopra con la lettera D):

Кто ты, мой ангел ли хранитель Или коварный искуситель, — Мои сомненья разреши. Быть может, это всё пустое, Обман неопытной души, И суждено совсем иное?..	Strofa [D]	Chiunque tu sia, mio angelo protettore o perfido tentatore, dissipa i miei dubbi. Forse, tutto questo è vano, è un inganno dell'anima inesperta! E il destino è del tutto diverso.
Но так и быть! Судьбу мою Отныне я тебе вручаю, Перед тобою слезы лью, Твоей защиты умоляю, Умоляю!	Recitativo [E]	Ma sia pure così! Ora ti affido la mia sorte, piango davanti a te, imploro che tu mi protegga...
Вообрази: я здесь одна, Никто меня не понимает, Рассудок мой изнемогает, И молча гибнуть я должна! Я жду тебя, Я жду тебя! Единым взором Надежды сердца оживи Иль сон тяжелый перерви, Увы, заслуженным укором! <sup>47</sup>	Strofa [D]	Pensa; io sono qui, sola, nessuno mi capisce, la mia mente si perde, io devo morire in silenzio. Ti aspetto; fa vivere la speranza del cuore con un solo sguardo, oppure distruggi questo sogno grave con il tuo rimprovero, ahimè, giusto! <sup>48</sup>

46 Richard Taruskin, *Yevgeny Onegin* ('Eugene Onegin'), in *The Oxford Dictionary of Music* < <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008246> > (ultimo accesso: 3 novembre 2021).

47 P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin, Liričeskije sceny v trech dejstvijach, semi kartinach*, Klavir, Moskva, Muzyka, [1970], pp. 102-106.

48 Di qui in avanti, le traduzioni del testo poetico sono dell'autrice, e hanno carattere puramente funzionale alla comprensione.

Andante (♩ = 68)

(Подходит к столу и снова садится писать.)

*p molto espress.*

190

Татьяна

(с большим чувством)

Кто ты: мой ан-гел ли хра-

(переставая писать и как бы задумываясь)

*p*

200

Т. -ни-тель, и-ли ко-вар-ный ис-ку-си-тель?

*espress.*

*espress.*

T. Мо. и со - мне. нья раз - ре - ши.

210

T. Быть мо. жет, э - то всё пу - сто - е,

T. об. ман не - о - пыт. ной ду - ши, и су. жде.

220

(Снова встает и ходит в задумчивости.)

T. - но со - всем и - но - е?..

*Esempio 3 – Motivo caratterizzante di Tat'jana, da P. I. Čajkovskij,  
Evgenij Oнеgin, cit., Atto I, Quadro II, N. 9, Scena pis'ma*

Questo momento, che è anche l'apice conclusivo dell'intera scena, è l'unico nel quale Tat'jana canta sul proprio motivo conduttore, ma questo stile caratterizza anche gli altri ariosi che, alternati a recitativi di collegamento, formano la scena-monologo, seguendo pedissequamente gli umori alterni della protagonista.

Nelle romanze accennate nel monologo, gli spunti melodici passano dalla voce all'orchestra, che si trova quindi a svolgere quella funzione di tessuto connettivo tra le voci dei personaggi che nel romanzo è svolta dal narratore (che veniva a tacere temporaneamente nella fonte originale). Questo tessuto – abbiamo visto – è tutt'altro che neutro, in quanto il narratore è egli stesso un personaggio. Così, con la stessa ironia di quest'ultimo (che è anche distacco critico del poeta nei confronti dei propri personaggi), nel terzo atto Čajkovskij affiderà proprio a uno dei temi della scena della lettera il momento in cui Onegin realizza, al ballo pietroburghese, di essersi a sua volta innamorato, e di ritrovarsi quindi nella condizione in cui si era trovata anni prima la ragazza.

Se ripartiamo dalla strofa da cui sono tratte le parole della parte di Evgenij,

Puškin, *Evgenij Onegin*, cap. VIII, strofa 30

Сомненья нет! Увы! Евгений  
В Татьяну как дитя влюблен;  
 В тоске любовных помышлений  
 И день и ночь проводит он.  
 Ума не внемля строгим пеням,  
 К ее крыльцу, стеклянным сеням  
 Он подъезжает каждый день;  
 За ней он гонится как тень;  
 Он счастлив, если ей накинёт  
 Боа пушистый на плечо,  
 Или коснется горячо  
 Ее руки, или раздвинет  
 Пред нею пестрый полк ливрей,  
 Или плато подымет ей.

Non c'è dubbio, ahimè! Evgenij  
 Ama Tat'jana come un bimbo,  
 e giorno e notte lui trascorre  
 in preda ai crucci dell'amore.  
 Sordo ai richiami della mente,  
 ogni bel giorno si avvicina  
 alla sua scala, all'atrio a vetri;  
 la segue come fosse un'ombra,  
 ed è felice se le getta  
 un boa di pelo sulle spalle,  
 oppure sfiora le sue mani  
 pieno di ardore, e poi spartisce  
 innanzi a lei folle di servi,  
 o un fazzoletto le raccoglie.<sup>49</sup>

possiamo osservare che i versi utilizzati nel testo lirico dell'arioso di Onegin (sottolineati qui sopra e nella citazione qui sotto) sono integrati dal li-

49 Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, strofa 25, p. 303.

brettista con i versi della romanza di Tat'jana (tratti dalla strofa 15 del Cap. III e qui evidenziati in grassetto),

Šilovskij, *Evgenij Onegin*, N. 21 Scena e arioso di Onegin

Увы, сомненья нет, влюблён я,  
влюблён, как мальчик,  
 полный страсти юной!  
**Пушай погибну я,**  
**но прежде**  
**Я в ослепительной надежде**  
**вкушу волшебный яд желаний,**  
**упьюсь несбыточной мечтой!..**  
**Везде, везде он предо мной,**  
**образ желанный, дорогой,**  
**везде, везде он предо мною!**<sup>50</sup>

Ahimè! Non c'è dubbio. Sono innamorato,  
 innamorato come un ragazzino,  
 colmo di passione giovanile!  
 Ch'io muoia,  
 ma prima,  
 nella speranza che acceca,  
 berrò il veleno incantatore dei desideri,  
 mi inebrierò di un sogno irrealè!...  
 Ovunque, ovunque è davanti a me,  
 l'immagine anelata, cara,  
 ovunque, ovunque è davanti a me!

Questi versi provenivano – lo si è detto in apertura – dal III capitolo del poema, in particolare la strofa 15, da cui il librettista aveva estratto i versi qui segnalati in grassetto:

Puškin, *Evgenij Onegin*, cap. III, strofa 15

Татьяна, милая Татьяна!  
 С тобой теперь я слезы лью;  
 Ты в руки модного тирана  
 Уж отдала судьбу свою.  
**Погибнешь, милая; но прежде**  
**Ты в ослепительной надежде**  
**Блаженство темное зовешь,**  
**Ты негу жизни узнаешь,**  
**Ты пьешь волшебный яд желаний,**  
**Тебя преследуют мечты:**  
 Везде воображаешь ты  
 Приюты счастливых свиданий;  
**Везде, везде перед тобой**  
**Твой искуситель роковой.**

Tat'jana, sì, cara Tat'jana!  
 Con te le lacrime ora verso:  
 tu hai già riposto il tuo destino  
 in mano a un despota alla moda.  
 Tu morirai, cara, ma prima  
 Nella speranza più accecante  
 Invocherai un'oscura gioia,  
 saprai la vita quant'è dolce,  
 berrai tu il magico veleno  
 dei desideri, e avrai appresso  
 i sogni: ovunque tu vedrai  
 nidi per dolci appuntamenti,  
 e ovunque, ovunque avrai di fronte  
 il tuo fatale tentatore.<sup>51</sup>

50 P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, cit., Atto III, N. 21, 'Scena i arioso Onegin', pp. 260-261.

51 Aleksandr S. Puškin, *op. cit.*, cap. III, Strofa 15, p. 99.

Gli stessi versi avevano già fornito il materiale per la scena della lettera nell'opera čajkovskiana, con un dovuto cambio di prospettiva dalla seconda alla prima persona (operazione già segnalata – in riferimento a Lenskij – da Turgenev a Tolstoj nel messaggio citato):

Šilovskij, *Evgenij Onegin*, N. 9 Scena della lettera

**Пускай погибну я, но прежде  
Я в ослепительной надежде**

Блаженство темное зову,  
Я негу жизни узнаю!

**Я пью волшебный яд желаний,**

Меня преследуют мечты:

**Везде, везде передо мной**

Мой искунитель роковой,

**Везде, везде он предо мною!**<sup>52</sup>

Perirò, ma prima, nella speranza che acceca, invocherò un'ignota beatitudine, conoscerò la delizia della vita, berrò il veleno incantatore dei desideri; i sogni mi inseguono: ovunque, ovunque è davanti a te il mio tentatore fatale.

Non ancora menzionato nello scenario iniziale ipotizzato dal compositore,<sup>53</sup> il riposizionamento dei versi nel testo verbale – che assolve l'evidente funzione di legare i due personaggi in un destino paradossale – non può che aver suggerito il trascinare di questa reminiscenza anche nella parte musicale: confrontando gli esempi 4 e 5 è possibile osservare come l'arioso di Onegin (*Увы, сомненија нет...*) sia modellato esattamente sul motivo A della 'Scena della lettera' di Tat'jana (*Puskaj pogibnu ja...*):

Татьяна (с воодушевлением, силой и страстью)

Пускай по -

52 P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, cit., Atto I, Quadro II, N. 9, 'Scena della lettera' pp. 89-91.

53 Lo scenario si legge in una lettera indirizzata dal compositore al fratello Modest, data il 18 maggio 1877. Cfr. Vincenzina C. Ottomano, *Lirismo e narrativa*, cit., pp. 22-23.

**Allegro non troppo** (♩ = 120)

Т. - гибну я, но прежде я волепительной на -  
 Агра

Е

*mf*

Т. - де жде блаженство темное зову,

20

Т. я негу жизни узнаю! Я пью вол -

*f*

*Esempio 4* – P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, cit., Atto III,  
 Quadro I, N. 21, *Scena i arioso Onegina*

0.

У - вы, со -

V

**Allegro moderato** (♩ - 120)

0.

- мне - нья нет, влюб - лен я, влюб - лен, как

*mf*

60

маль - чик, пол - ный стра - сти ю - кой! Пу - скай по -

0.

- гиб - ну я, но пре - жде я во - сле -

Esempio 5 – P. I. Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, cit., Atto I,  
 Quadro II, N. 9, *Scena pis'ma*

## Conclusioni

Nulla rimane invece, nell'opera, della «Lettera di Onegin a Tat'jana», che specularmente al terzo capitolo il poeta inserisce nell'ottavo. Ciò la dice lunga sulla preferenza del compositore per il personaggio femminile, ma anche sulla centralità del suo monologo rispetto all'opera tutta, che per mezzo dei temi ricorrenti ne risulta così permeata. Questa preferenza non è da ricondursi esclusivamente a quest'opera: in riferimento alla produzione del compositore, il personaggio di Tat'jana appare come esito (provvisorio) della ricerca di un modello di rappresentazione della figura femminile, o forse meglio di un'unica figura femminile, ricerca che si apre con Nataša nell'*Opričnik* (1872), prosegue con Odette nel *Lago dei cigni*, Oksana in *Vakula il fabbro* (1874) e Čerevički (Gli stivaletti, 1885), per sfociare – già oltre l'*Onegin* – nella *Pulzella di Orléans* e nella Lisa della *Donna di picche*.

Alla luce dell'analisi qui condotta, è possibile rispondere alle accuse di inadeguatezza stilistica rivolte all'opera dalla critica (quella 'uniformità malinconica' evidenziata da Cui nella recensione sopra citata):<sup>54</sup> proprio dalle caratteristiche evidenziate traspare, a giudizio di chi scrive, il senso di scelte stilistiche oculate e sottili operate dal compositore, che giocano sulla molteplice prospettiva autore-personaggio-ascoltatore, riflettendo gli scarti sopra delineati tra la prospettiva dell'autore e quella dell'ascoltato-

54 V. *supra*, n. 36.

re. Del resto, la stilizzazione ad uso di procedimenti metatestuali non era una novità per il compositore, che l'aveva sperimentata nella prima opera – *Il fabbro Vakula*, destinata poi a essere rielaborata in *Čerevički* – in cui Čajkovskij ripropone un momento di intrattenimento di corte in atto nel momento in cui il protagonista giunge nella capitale al cospetto dell'imperatrice. Altri ne sarebbero seguiti nella produzione successiva (si pensi all'intermezzo settecentesco 'inscenato' al centro della *Donna di picche*).

In *Evgenij Onegin* la caratterizzazione stilistica non serve tuttavia solo l'aspetto di intrattenimento (i cori come *divertissement*, il motivo della *njanja* che strizza l'occhio al folclore popolare), ma viene sfruttata per enfatizzare la poliedricità intrinseca della fonte. In questo modo (anziché appiattare a livello della monotonia), lo stile contribuisce a profilare le singole componenti della drammaturgia, a conferire rilievo alle scene e, di conseguenza, forma alla struttura dell'opera nel suo complesso.

Per riflettere il distacco ironico del narratore nei confronti dei personaggi, e per collocare cronologicamente e culturalmente la vicenda, Čajkovskij fa ricorso a una gamma variegata di procedimenti, tra i quali, peraltro, ne abbiamo evidenziato solo alcuni. Non abbiamo indugiato infatti sulle scene di folclore decorativo nei momenti di *divertissement*, che sono svaghi al tempo stesso per lo spettatore e per le donne della famiglia Larin nella provincia moscovita in cui si svolge la prima parte della vicenda; ma sappiamo che in *Onegin* troviamo anche i balli, i valzer e le *polonaises* tipiche delle sfavillanti feste pietroburghesi, quando Evgenij ritrova Tat'jana sposata al generale Gremin (l'omologo del generale N. della novella).

All'interno della cornice antico-popolare che circonda il personaggio della nutrice, il linguaggio tipico del consumo musicale dei circoli coltivati, nella loro variante più provinciale, rende con grande efficacia la convenzionalità pseudo-francese del pensiero dell'ingenua ragazza di provincia, quale è Tat'jana in gioventù, trasmettendoci il grado di consapevolezza con cui il musicista seppe leggere l'opera puškiniana. È con lo stesso sguardo, fatto di immedesimazione e trasporto, ma anche di ironia e indulgenza, che possiamo oggi, – noi che siamo il «pubblico del futuro» che Čajkovskij si augurava,<sup>55</sup> – sentirci davanti alla sua musica come «si senti a suo tempo il compositore stesso», commuoverci «fino alle lacrime» e rivolgere all'autore quello stesso «migliaio di complimenti».

55 Cfr. la sopracitata lettera di Čajkovskij al fratello Modest, Brailov, 27 maggio (8 giugno) 1878, n. 15.

