

## L'opera in breve

di Emilio Sala

Grazie alla ricca corrispondenza čajkovskiana, possiamo seguire passo dopo passo la gestazione di *Evgenij Onegin*, un soggetto che venne accolto dal compositore quasi casualmente, per un suggerimento della cantante Elizaveta Lavrovskaja. Dopo un primo momento di perplessità, Čajkovskij divorò il romanzo in versi di Puškin e decise di trasformarlo in una serie di “scene liriche”. Egli si dichiara a più riprese posseduto da tale opera e dall'immagine di Tat'jana. La mancanza di grandi effetti spettacolari, non solo non sembra spaventarlo, ma diventa una precisa scelta di poetica su cui vale la pena di soffermarsi. Nel dicembre 1877, Čajkovskij spiega a Karl Albrecht, ispettore della musica dei teatri imperiali, le sue esigenze per la rappresentazione dell'opera. Per prima cosa, egli non vuole dei cantanti vocalmente iperdotati, ma ben preparati e dunque bene “in parte”; seconda cosa, dei cantanti-attori che sappiano recitare semplicemente, senza enfasi, ma che sappiano recitare bene; terzo, una messinscena senza lusso ma che corrisponda rigorosamente all'epoca in cui si svolge la vicenda: gli anni Venti dell'Ottocento; quarto, «i cori non devono essere un gregge di pecore come avviene sulle scene imperiali, ma degli esseri umani che prendono parte all'azione»; quinto, il direttore non dovrà essere «né una macchina, né un musicista alla Napravnik [direttore d'orchestra del Mariinskij di San Pietroburgo], il cui solo cruccio è che si esegua un Do e non un Do diesis». E con-

clude con un'affermazione rivelatrice che ci consente di penetrare la natura profonda dell'opera: «Per nulla al mondo consiglieri *Onegin* ai direttori dei teatri imperiali di San Pietroburgo e di Mosca. Se non potrò farlo rappresentare al Conservatorio, allora non lo darò da nessuna parte». Certo, dopo l'esordio al Conservatorio, *Onegin* entrò nel repertorio tanto del Mariinskij di Pietroburgo (più volte diretto dallo stesso Napravnik) quanto del Bol'šoj di Mosca, ma la dimensione intimista e antispettacolare (e antimelodrammatica) dell'opera venne man mano riconosciuta come la vera anima di un capolavoro che si contrappone al modello del *grand-opéra* internazionale. Interessante notare come, per Čajkovskij, quest'ultimo fosse alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento incarnato dall'acclamata *Aida* verdiana. A chi lo metteva in guardia dalla natura troppo poco teatrale del suo lavoro, l'autore di *Onegin* rispondeva: «Ma a che servono questi effetti? [...] io vorrei lavorare su opere in cui vi siano creature simili a me, che provano emozioni da me provate, a me comprensibili. Non so quello che può aver provato una principessa egizia, o un faraone, o qualche nubiano infuriato». E ribadendo questa estetica dell'intimismo e della semplicità in opposizione al *kolossal* “grand-opéristico”, egli dichiara di aver «bisogno di soggetti in cui non vi siano imperatori, imperatrici, sommosse popolari, battaglie o marce, e di tutti quegli attributi che compongono il *grand-opéra*». Non a caso

il luogo più amato e celebrato dell'intera opera è la meravigliosa "scena della lettera", che si svolge tutta nel mondo interiore di Tat'jana. In un tempo tutto psicologico e sospeso. A proposito di Tat'jana, va detto che, diversamente da quanto accade in Puškin, è soprattutto la sua figura che campeggia nell'opera di Čajkovskij. Quest'ultima si apre con un Preludio monotematico tutto incentrato su quello che diventerà il "motivo di Tat'jana" – un motivo discendente e malinconicamente cromatico che ritorna costantemente nella prima parte dell'opera. Dopo la metamorfosi (reale o apparente?) di Tat'jana in seguito al duello e all'assurda morte di Lenskij, cui succederà il suo matrimonio col principe Gremin, ritroviamo tale motivo all'inizio della scena finale, quella dell'addio definitivo a Onegin: sotto la maschera della principessa disinvolta e

altera batte ancora il cuore della ragazza innamorata («Torno l'adolescente che ero, / come se nulla mi avesse separato da lui»). Ma ogni possibilità di appagamento sentimentale sembra negato in un'opera che fa dell'amore un oggetto impossibile o perduto. L'ultimo grido di Tat'jana («Addio, per sempre!») sulla nota più acuta della sua tessitura (Si) è tanto una rinuncia quanto un autoriconoscimento: come sua madre, che nella prima scena dell'opera rievoca con la *njanja* (la vecchia nutrice di casa) il suo adolescenziale sacrificio d'amore, anche Tat'jana accetta di entrare nell'età adulta ascoltando la voce dell'abitudine, «questo dono di Dio» (come dicono a più riprese la madre e la *njanja*) grazie al quale tutto il resto diventa nostalgia. L'opera di Čajkovskij, a differenza del romanzo di Puškin, dovrebbe intitolarsi *Tat'jana*.