

TCHAIKOVSKY PETR IL'IC

Compositore russo (Votkinsk, Urali, 7 V 1840 –
Pietroburgo 6 XI 1893)



Suo padre era ingegnere minerario; sua madre, nata marchesa d'Assier, discendeva da una famiglia francese, emigrata in Russia ai tempi della revoca dell'editto di Nantes.

I genitori lo destinarono alla magistratura; compì dunque gli studi alla scuola di diritto di Pietroburgo, ottenne un mediocre impiego al ministero della giustizia, ma rassegnò assai presto le dimissioni per dedicarsi alla musica ed iscriversi al primo conservatorio russo, aperto solo nel 1862 a Pietroburgo da A. Rubinstein.

Vi studiò composizione con N. I. Saremba (un tedesco trapiantato in Russia, colto conoscitore di Handel e di Beethoven, per il quale la musica si arrestava a Mendelssohn e che considerava i musicisti russi "dei selvaggi, mangiatori di candele").

La sua prima opera significativa fu un'*Ode alla gioia*, sull'omonima poesia di Schiller tradotta in russo, che gli valse la simpatia del critico H. Laroche, ma non bastò ad imporre il suo nome.

Privo di danaro, il giovane Tchaikovsky fu costretto a dare lezioni private e a lavorare come copista, finché, nel 1866, N. Rubinstein, fratello di Anton, lo assunse come professore di composizione al conservatorio di Mosca, che era appena stato aperto.

Nei primi anni del soggiorno a Mosca Tchaikovsky compose le prime tre *Sinfonie*, il *primo Concerto* per pianoforte, quattro opere (*Il Voivoda*, *l'Ondina*, *L'ufficiale della guardia* e *Il fabbro Vakula*), il balletto *Il lago dei cigni* e altri lavori di minore portata.

Nel 1875 aveva conosciuto Saint-Saens e ne era divenuto amico; l'anno seguente, nel corso di un viaggio in Europa occidentale, frequentò Bizet, Massenet, Liszt, ma non riuscì ad incontrare Wagner, come avrebbe desiderato.

Al ritorno di Tchaikovsky in Russia, N. Rubinstein lo mise in relazione con una ricchissima ammiratrice, Madezda von Meck, l'"amica amatissima".

La signora von Meck, che aveva 45 anni, era la vedova del costruttore, e proprietario, delle due prime linee ferroviarie russe. Dopo la morte del marito, Georg von Meck, che le aveva lasciato una fortuna colossale e dodici figli, ella cercò consolazione nella musica, che amava appassionatamente: prese quindi al proprio servizio il giovanissimo Debussy per avere sempre un pianista presso di sé, e divenne la mecenate di Tchaikovsky.

Immediatamente era stato deciso di comune accordo che il compositore e

la sua ammiratrice non si sarebbero mai incontrati, che i loro rapporti sarebbero stati solo epistolari e che la mecenate avrebbe pagato al suo protetto una pensione annuale di 6000 rubli, senza contare altre sovvenzioni.

LA SUA FAMIGLIA



La loro corrispondenza è raccolta in tre grossi volumi che costituiscono una lettura, in genere, deludente, perché la banalità della vita quotidiana occupa una parte molto più importante che non la musica e i problemi di arte e di estetica.

Grazie a Nadezda von Meck, l'esistenza materiale di Tchaikovsky era assicurata, e quel periodo coincise con la creazione dei capolavori: *Francesca da Rimini*, *Eugenio Onegin*, la *Quarta Sinfonia*, ecc.

Il 18 VII 1877 Tchaikovsky sposò una delle sue ammiratrici, Antonina Miljukova, anche allo scopo di far tacere tutti coloro che, con sempre maggiore insistenza, parlavano delle sue inclinazioni omosessuali. Questa esperienza coniugale si rivelò così disastrosa che, dopo tre mesi di vita in comune, il compositore tentò il suicidio.

I suoi amici gli ottennero il divorzio, prima di condurlo, in preda ad una gravissima depressione nervosa ai limiti della follia, in Svizzera, e poi in Italia, ove ritrovò a poco a poco la serenità di spirito, componendo il *Concerto* per violino e una nuova opera *La pulzella d'Orléans* di Schiller. Da quel momento la sua esistenza di maestro riconosciuto ed abituato ai trionfi non fu più segnata da alcun fatto biografico degno di nota, (eccettuata una rottura con la signora von Meck). Fu applaudito anche in America e inaugurò il Carnegie Hall nel maggio del 1891.

Due anni dopo, contemporaneamente a Boito, Max Bruch, Saint-Saens e Grieg, ricevette a Cambridge il diploma di dottore in musica.

Nello stesso anno 1893, diresse a Pietroburgo la prima esecuzione della *Sesta Sinfonia*, "Patetica"; si ammalò il giorno dopo e morì di colera il 6 XI 1893.

Si è talvolta rimproverato a Tchaikovsky di non essere "abbastanza russo" nella sua musica. È del tutto evidente che essa non deve nulla all'Oriente; è più colta di quella del gruppo dei Cinque, e tuttavia la distanza che separa Tchaikovsky da M. A. Balakirev non è così grande. "Io sono russo, russo fino al midollo delle ossa" scriveva al fratello Modesto.

Ed effettivamente un affiliato del gruppo dei Cinque avrebbe potuto firmare *Il Voivoda*, *L'ufficiale della guardia*, e molte altre pagine tratte dalle opere teatrali di Tchaikovsky, le prime *due Sinfonie*, i movimenti conclusivi delle altre quattro e quelli di tutti i *Concerti*.

È tuttavia da notare che i Cinque inventavano dei temi "alla russa" più spesso di quanto non ne traessero effettivamente dal folclore, e conferivano loro un carattere nazionale spettacolare, mentre Tchaikovsky

ricorreva a temi dell'autentico folclore, ma, avendo seguito i corsi di N. I. Saremba, li trattava in modo più "occidentale", più tradizionale.

LA MECENATE



Di fatto, proprio nella musica di Tchaikovsky, un russo crede di ritrovarsi nel modo più completo, così come un romantico viennese si ritrovava in Schubert.

Inoltre bisognava ricordare questo brano in una lettera del compositore alla signora von Meck: "Perché dunque un semplice paesaggio russo, una passeggiata attraverso i campi, la foresta o la steppa, la sera, mi toccano al punto da costringermi a stendermi al suolo, lasciandomi pervadere da un torpore, da uno slancio d'amore per la natura, da questa atmosfera inebriante, di un'inesprimibile dolcezza, che mi avvolge, e che viene dalla foresta, dalla steppa, dal ruscello, dal villaggio lontano, dall'umile chiesa di campagna; in una parola, da tutto ciò che costituisce il modesto ornamento del mio paese natale?.....".

Gli idoli musicali di Tchaikovsky erano Mozart, Glinka, Schumann, Saint-Saens, Gounod, Bizet e L. Delibes.

Adorava Schumann, perché credeva di essere anch'egli vittima del "fato" (la parola è di Schumann): "..... una forza del destino che ci impedisce di essere felici; veglia gelosamente perché la nostra gioia e serenità non siano mai pure; pende sulle nostre teste come la spada di Damocle e ci istilla inesorabilmente un lento veleno nell'anima.....".

Questa breve citazione contiene in sostanza il programma dell'opera di Tchaikovsky: il "fato" è, effettivamente, il grande tema, che sta alla base delle sue partiture liriche e sinfoniche.

Le tre ultime *Sinfonie* non sono altro che un'evocazione della lotta dell'uomo contro il destino, ove quest'ultimo è sempre il vincitore.

E così tutti i principali personaggi delle opere di Tchaikovsky sono vittime del "fato": Lenskij, Ermanno, Giovanna d'Arco, il fabbro Vakula, che pure avrebbe dovuto soccombere se il diavolo non fosse intervenuto.

Di fronte a loro si ergono quelli che il compositore considera "figli di realtà dolorose": gli Onegin, Tomskij e tanti altri che osservano i vinti con crudele impassibilità.

Questo fatalismo, tipico di Tchaikovsky, non è una posa da romantico: è sempre sincero, profondamente sincero. Nella vita egli è un ipersensibile, che un nulla fa sciogliere in lacrime: una critica malevola, la partenza di un amico, la bellezza di un tramonto, il canto di un bambino sotto la sua finestra, a Firenze..... Tchaikovsky ha esercitato la sua attività creativa su tutte le grandi forme musicali; ma, diversamente da Rimskij-Korsakov, che fu essenzialmente un compositore di opere, ci si presenta soprattutto come autore di *Sinfonie*.

Una *Sinfonia*, come egli la concepiva, era una via di mezzo tra la Sinfonia tradizionale e il poema sinfonico, nella misura in cui, ad esempio, la "Pastorale" di Beethoven potrebbe essere annoverata sotto quest'ultima etichetta.

TCHAIKOVSKY CON LA MOGLIE



Peraltro Tchaikovsky, per quanto riguarda le strutture, si avvicina soprattutto a Beethoven: gli stessi procedimenti di lunghi crescendo disposti a ondate successive; le stesse aspirazioni metafisiche; lo stesso dinamismo mantenuto per tutta l'opera in ciascuno dei suoi movimenti; la stessa concezione della "coda" che non è più una conclusione puramente formale, ma un riepilogo e un punto culminante.

D'altra parte, ispirandosi a Berlioz, a Liszt e a Wagner, Tchaikovsky fa uso del leit-motiv, un poco al modo della *Symphonie fantastique* e della *Faust-Sinfonie*, soprattutto nella *Quarta* e *Quinta Sinfonia*, ove il tema del destino assicura l'unità ciclica del lavoro.

La disposizione delle *Sinfonie* di Tchaikovsky è di solito la seguente: un primo movimento di intonazione pessimista e talvolta rivelante un abbattimento totale; un secondo movimento di una malinconia serena e aggraziata, una elegia e un momento di distensione; un terzo movimento spigliato, dove spesso un valzer si sostituisce al minuetto ed allo scherzo tradizionali; un finale traboccante di brio estroso, una specie di kermesse popolare russa (eccettuata la "*Patetica*", ove il compositore canta il proprio lamento funebre).

Per quanto riguarda la strumentazione, Tchaikovsky si rivela un orchestratore notevole, cui dovranno molto Stravinskij e Sciostakovic, perché la sua orchestra, esteriormente meno brillante di quella di Rimskij-Korsakov, non le cede nulla quanto all'equilibrio ed alla forza espressiva. L'organico d'orchestra fa pensare a Berlioz, ma senza mai forzare il volume sonoro, e sono pochi i musicisti che hanno saputo far cantare gli archi come Tchaikovsky.

Egli compose sei *Sinfonie*: "Sogni d'inverno" (n. 1), "Piccola Russia" (n. 2), "Polacca" (n. 3) ed altre tre, delle quali solo l'ultima porta un sottotitolo, "Patetica". In realtà tutte e tre le prime insieme costituiscono un vero e proprio "ciclo del fato"; la *Quarta* (1877), con le sue trombe apocalittiche e la sua visione dell'uomo angosciato si colloca sul piano delle realtà umane; la *Quinta* (1888) abbozza in quattro visioni un quadro dell'impotenza umana e si conclude con un gioioso abbandono di fronte al destino; la *Sesta* (1893), come scrisse il compositore, è un "requiem per me stesso". Dal 1957 esiste, di Tchaikovsky una *Settima Sinfonia*. In realtà si tratta di appunti, orchestrati e posti l'uno accanto all'altro, comunemente conosciuti sotto altra forma, ritrovati dal musicologo S. Bogatyriov, cui si deve il titolo di *Settima*. Ma la composizione non presenta alcun interesse.

Di fatto come "Settima sinfonia" dovrebbe piuttosto essere considerato *Manfred* (1885), una Sinfonia a programma, analoga alla *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie*, ecc.; una delle partiture più originali, più pure e più sobrie del compositore che, all'occorrenza, seppe mostrarsi estremamente severo con se stesso.

TCHAIKOVSKY GIOVANE



Si potrebbe dire altrettanto di *Romeo e Giulietta*, questa visione "panoramica" della tragedia di Shakespeare, e della toccante *Francesca da Rimini*.

Altri poemi sinfonici, come *La Tempesta*, *Hamlet*, *Il Voivoda*, non aggiungono nulla all'opera di Tchaikovsky; ma non è possibile ignorare *Fatum* (1866) (il cui bel tema cantabile fu dall'autore nuovamente impiegato nell'opera *La Maliarda*), il pittoresco *Capriccio italiano* (1880) e l'*Ouverture "Anno 1812"* (1880).

Nel campo della musica per strumento solista e orchestra due opere sono universalmente conosciute: il *I° Concerto* per pianoforte e il *Concerto* per violino (né l'uno né l'altro hanno avuto successo alla loro prima esecuzione).

È un peccato che la popolarità quasi eccessiva del *I° Concerto* abbia relegato nell'ombra altre partiture per pianoforte ed orchestra, come il *II° Concerto* in Sol maggiore (1880), il *Concerto-Fantasia* (1884) ed il *III° Concerto* in Mi bemolle maggiore, di cui è noto solo l'allegro.

Tchaikovsky ha composto dieci opere. Le prime due (*Il Voivoda* e *L'Ondina*) sono state distrutte da lui stesso, ma parte del materiale dell'*Ondina* è stata ripresa nella musica di scena per *La fanciulla di neve* e nel *Lago dei cigni*. *L'ufficiale della guardia* è un'opera d'ispirazione russa, storica, come certe opere di Rimskij-Korsakov e come quelle di Mussorgski.

Improntata ad un carattere molto "alla Meyerbeer", *La pulzella d'Orléans* contiene però belle pagine, come un'aria ed un monologo di Giovanna ed una canzone di trovatore.

In *Mazeppa* non si trova che una sola pagina notevole, sublime, degna di Mussorgski: la "berceuse" che canta Maria impazzita.

La partitura di *Jolanta*, l'ultima opera di Tchaikovsky, la cui azione si svolge in Provenza alla corte di re Renato, è ricca di fascino, ma manca un poco di afflato.

Rimangono *Gli stivaletti* e soprattutto *Eugenio Onegin* e *La dama di picche*, due autentici capolavori, questi, del teatro d'opera.

La musica di *Eugenio Onegin* rappresenta tutto il romanticismo russo vissuto dal 1830: non la sua espressione, i suoi sentimenti o la sua visione filosofica, ma la totale ed affascinante realtà.

Nessun effetto esteriore, ma una musica intima, discreta e piena di sensibilità, una rievocazione raffinata e commossa, come certe incisioni romantiche francesi di P. Gavarni.

Quanto alla *Dama di picche*, si potrebbe paragonarla a *Carmen*: la stessa potenza drammatica, perché la musica è sempre strettamente legata alle situazioni, una patetica commozione, e talvolta perfino alcune reminiscenze musicali (ad es. una frase dell'aria di Lisa, nell'atto I, ricorda l'aria delle carte di Carmen).

FAMIGLIA TCHAIKOVSKY



Tchaikovsky ha scritto il suo terzo capolavoro operistico con la più intensa partecipazione: "Ieri mattina ho steso la scena finale. Quando sono giunto alla morte di Ermanno e al coro dei giocatori, sono stato preso da una tale commozione che sono scoppiato in singhiozzi..... Più tardi ho capito perché: mi sono accorto che Ermanno non era stato un pretesto per della musica, ma un uomo reale, completamente vivo.....". "Uomini vivi", ecco ciò che Tchaikovsky vuole nel suo teatro lirico, concepito in modo realistico, ma non molto più verista della *Carmen* di Bizet. "Ma eccomi dunque liberato da principesse d'Etiopia, da faraoni, da avvelenamenti e da tante altre macchine teatrali", ha scritto ancora.

Quanto al balletto, sono poche le partiture di Tchaikovsky cui non si possa adottare una coreografia: grande appassionato di balletto da giovane (a Pietroburgo non perse una rappresentazione di *Giselle*) aveva istintivamente un autentico genio del ritmo di danza; e questo genio ha lasciato il segno anche su altre composizioni oltre ai suoi tre grandi balletti: *Il lago dei cigni* (1876), *La bella addormentata nel bosco* (1889) e *Schiaccianoci* (1892).

Con questi tre capolavori (non si sa quale preferire, ma la partitura di *Schiaccianoci* potrebbe essere, tutto sommato, la più affascinante) Tchaikovsky ha operato una riabilitazione della musica per balletto, iniziata già prima di lui da L. Delibes, che egli ammirerà molto, e ha aperto la strada a tutti i grandi balletti del XX secolo, a cominciare da quelli di A. K. Glazunov, di Stravinskij e di Prokofiev.

Ottimo allievo di un conservatorio di impostazione tradizionale, Tchaikovsky non poteva fare a meno di occuparsi di musica da camera: 3 *Quartetti per archi*, 1 *trio con pianoforte*, 1 *sestetto*, 2 *sonate*, numerosi pezzi per pianoforte, più di un centinaio di liriche, ecc.

Di tre Quartetti non prendiamo in considerazione il primo, reso celebre dall'andante cantabile scritto su un tema che il compositore aveva udito canticchiare da un giardiniere, e che faceva versare lacrime commosse a L. Tolstoj, o il secondo, bensì il terzo, in Mi bemolle minore, composto nel 1876 in memoria del violinista Laub.

I limiti e le qualità di Tchaikovsky vi si manifestano in parti uguali: da un lato la perfetta conoscenza della polifonia; e, dall'altro, la tendenza a trattare il Quartetto d'archi come un'orchestra ridotta.

Tale limite si può avvertire ugualmente nel *Sestetto* e perfino nel notevole *Trio* in La minore con pianoforte, dedicato alla memoria di N. Rubinstein.

Delle opere pianistiche di Tchaikovsky non si può dire altro se non che, nell'insieme, sono molto deboli. Ottimo pianista, Tchaikovsky non è riuscito a diventare una specie di Schumann russo come avrebbe desiderato.

Bisogna tuttavia ricordare alcuni pezzi: il delicato *Album per gioventù* (1878), la *Dumka* (1886) di intonazione folcloristica, in cui qualche battuta preannuncia la danza russa di *Petruska* di Stravinskij, e un delizioso *Notturmo* scritto nel 1871.

Al contrario, non si devono trascurare le raccolte di liriche. Combattuto nella scelta fra tre generi (canto d'ispirazione popolare, romanza e Lied),

Tchaikovsky si occupò di tutti e tre, adattando qualche volta all'atmosfera del Lied tedesco la stroficità della canzone russa.

La sua musica vocale da camera si divide quindi in tre categorie: le liriche che si rifanno ai modi delle canzoni popolari (*Non ero una erbetta, 16 canzoni infantili, Pimpinella*); le romanze, quasi arie da concerto o d'opera (*Vi benedico, foreste....., Serenata di Don Giovanni, ecc.*); infine i Lieder veri e propri, di una intensità paragonabile a quella di Schumann (*Durante il ballo, il meraviglioso Già le fiamme si estingueva....., ecc.*).

MUSEO TCHAIKOVSKY



Il significato storico di Tchaikovsky è fondamentale nell'ambito della cultura musicale russa. Rammento il principio enunciato da Glinka, il padre della musica russa, un principio che ha presieduto alla composizione di tutte le sue opere: "Vorrei unire con i legami legittimi del matrimonio il canto popolare russo e la buona vecchia fuga della tradizione occidentale!.....".

Di fatto proprio Tchaikovsky, appassionato ammiratore di Glinka (ebbe a scrivere: "Tutta la nostra musica russa è contenuta in *Kamarinskaia* di Glinka, così come la futura quercia è contenuta in una ghianda"), riuscì per primo a condurre a termine questa impresa.

Come i Cinque, ma in modo più universale, preparò la "sintesi" della fine del XIX secolo: quella sintesi che doveva generare da un lato Scriabin e Rachmaninov, dall'altro Stravinskij e Prokofiev.

Su un piano europeo bisogna vedere in Tchaikovsky il padre della Sinfonia postromantica, soprattutto grazie all'introduzione dell'elemento grottesco (andantino marziale della *Seconda sinfonia*, scherzo della *Terza sinfonia*, allegro molto vivace della "*Patetica*"), sviluppate, poi, da Mahler e da Sciostakovic.

Tchaikovsky è ancora oggi il compositore russo più amato. Come Glinka, ha costruito il proprio stile basandosi su tecniche compositive di matrice occidentale, sia nella forma sia nell'armonia.

Il tono di fondo della sua musica - al tempo stesso malinconico e ricco di pathos, talvolta con sfumature piacevolmente salottiere - è inconfondibile.

LA DAMA DI PICCHE

L'idea di un'opera tratta dal racconto di Puskin era stata del sovrintendente dei Teatri Imperiali Ivan Vsevolozskij, che aveva commissionato il libretto a Modest Tchaikovsky, fratello del compositore e la musica a Nicolaj Klenovskij (1853-1915), prima incerto poi decisamente contrario alla proposta.



La accettò invece Tchaikovsky che, seguendo i suggerimenti di Vsevolozskij, decise di spostare l'azione dall'epoca di Alessandro I a quella di Caterina la Grande (che compare addirittura in scena alla fine della scena del ballo): un pretesto per introdurre nel rigoroso, stringato testo puskiniano qualche fastosa interpolazione da grand-opéra come l'affollatissima scena iniziale del giardino d'estate o il ballo in maschera con intermezzo pastorale e visita imperiale.

L'opera fu portata a termine con una rapidità quasi incredibile, in quarantaquattro giorni, tra il 30 gennaio ed il 14 marzo 1890, a Firenze. Il compositore lavorò con tale frenesia da dover intervenire nella stesura del libretto, che il fratello non gli forniva con sufficiente velocità: sono suoi il coro d'apertura e l'aria di Eleckij del secondo atto, l'aria di Liza, scena a cui il compositore teneva moltissimo.

"Ho pensato a lungo alla scena del canale d'inverno", scrive al fratello. "Tu e Laroche siete contrari. Io però, sebbene voglia meno quadri possibili e massima intensità, insisto: senza questa scena il terzo atto risulterà noioso, privo com'è di figure femminili".

Fu sempre Petr a suggerire al fratello l'inserimento di versi di famosi poeti russi. Nelle molte lettere al fratello, il compositore non nasconde la sorpresa e la soddisfazione per l'inatteso slancio creativo: "Ho composto l'ultima scena ieri prima di pranzo: quando sono arrivato alla morte di German e al coro finale ho provato un tale dolore per lui che mi sono messo a piangere disperatamente. Un pianto che è durato a lungo e si è trasformato in una specie di dolce attacco isterico: era così piacevole piangere. German si è trasformato da semplice pretesto per scrivere musica in uomo vivo, reale, e soprattutto simpatico".

Ben poco del testo puskiniano è rimasto nella versione dei fratelli Tchaikovsky: nel racconto German non è innamorato di Liza, e finge di corteggiarla per poter avere accesso alla contessa; Liza è la pupilla, non la nipote della contessa, e non si suicida bensì va sposa, al termine della vicenda, ad un simpatico impiegato; nemmeno German si suicida, ma finisce in manicomio e continua a borbottare "Tre, sette, asso; tre, sette, donna".

Puskin non ha scritto una vicenda di passione e di morte, come risulta essere l'opera Tchaikovskiana, ma l'inquietante storia di un'ossessione, di un'idea fissa. Al centro dell'opera di Tchaikovsky c'è invece la travolgente passione di German per Liza, che diventa appunto la nipote della contessa ed è felicemente fidanzata con il principe Eleckij,

personaggio nuovo, assente nel racconto.
German diventa così "l'uomo del destino" sia per Liza che viene travolta dalla sua passione sia per la contessa, che sente in lui, nel suo sguardo di fuoco, una volontà malefica e distruttiva.

FOTO DI SCENA



Tre sono i grandi Leitmotive dell'opera: le tre carte, l'Amore e il Destino. Il motivo delle tre carte compare per la prima volta nell'entrata in scena di German ma risuona in pieno nella ballata di Tomskij nella prima scena culminando nella ripetizione "Tre carte, tre carte, tre carte" e si lega poi definitivamente al personaggio di German.

Gli altri due temi, l'Amore e il Destino, risuonano nell'ouverture e si concentrano poi l'uno, quello dell'Amore, nel lungo duetto di German e Liza (1,2; per entrare poi in contrasto con quello delle carte di fronte alla contessa morta), mentre l'altro, quello del Destino, figura in tutte le apparizioni della contessa o del suo fantasma.

Sono temi che hanno affinità con i materiali musicali delle due ultime sinfonie, la *Quinta* e la successiva *Sesta* (Patetica).

Da un aneddoto ad un dramma d'amore

Modest Tchaikovsky, che collaborò spesso con il celebre fratello, ricavò dal racconto ironico un melodramma romantico.

Anche il compositore, nel dar forma ai personaggi di Hermann e Liza, si distaccò dal modello letterario: Liza divenne per lui l'incarnazione della donna russa ideale, che sacrifica la vita in nome del vero amore.

Nel racconto di Puskin, invece, non muore, ma sposa un altro uomo. In realtà Modest Tchaikovsky aveva lasciato in sospeso il destino di Liza: dopo la morte della contessa, ella non sarebbe più dovuta comparire.

Fu il compositore stesso ad introdurre la grande scena sulla banchina del fiume ed il suicidio di Liza. Egli insiste molto, anche contro la volontà del fratello, affinché venissero inseriti questi due momenti. Per lui, l'opera rappresentava la tragedia di due esseri umani: Hermann e Liza

Amore, passione, morte.....

Secondo la testimonianza dei diari e delle lettere, Tchaikovsky, durante la composizione, si immerse profondamente nell'atmosfera della sua opera.

Quando compose l'arioso di Liza (terzo atto), di cui scrisse anche il testo, si commosse e lo stesso avvenne con l'aria di addio di Hermann. "O sono molto stanco, oppure questa musica è davvero bella", annotò nel suo diario.

Invece, il quadro ambientato nella camera da letto della contessa gli

suscita sentimenti diversi. "In alcuni momenti, come per esempio nella quarta scena che oggi ho orchestrato, sono stato colto improvvisamente da una paura terribile, da un tale orrore e da uno spavento tremendo, e certamente il pubblico proverà i miei stessi sentimenti ascoltando questa musica".

FOTO DI SCENA



Qui Tchaikovsky cita, creando un'atmosfera spettrale, un'aria dall'opera di André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) *Richard Coeur de Lion* (1784), il cui testo si riferisce ad un appuntamento notturno.

Fin dal grande duetto d'amore posto alla fine del primo atto, la cui ardente passione richiama i duetti d'amore di Puccini, vi è qualcosa di spaventoso e di patologico nell'impeto dei sentimenti di Hermann.

Liza attribuisce questi eccessi alla passione amorosa, ma Hermann è già stato colpito dalla mania del gioco, espressa musicalmente attraverso il motivo delle tre carte.

L'aristocrazia vive ancora in un'opera

Pikovaja dama è l'opera di Tchaikovsky più marcatamente legata ai caratteri del genere operistico. Il compositore ha impiegato con notevole efficacia le convenzioni operistiche, da Mozart alla tradizione italiana e francese fino a Bizet.

Le magistrali descrizioni degli ambienti in cui si svolge la vicenda sono molto suggestivi: la passeggiata pomeridiana nel giardino estivo di Pietroburgo (primo atto, primo quadro), le serate musicali nei salotti con canto e pianoforte (primo atto, secondo quadro), il ballo in maschera, durante il quale gli ospiti vengono intrattenuti da una raffinata musica "rococò" (secondo atto, primo quadro).

La solitudine della fredda, tetra notte d'inverno (terzo atto, secondo quadro) conducono dalla dimensione sociale alla tragedia individuale. Come già in *Evgenij Onegin*, Tchaikovsky riesce ad inserire il dramma di due persone nella vita quotidiana della nobiltà cittadina.

Tchaikovsky, il neoclassico

Il direttore del Teatro imperiale Ivan Vsevoloskij, che ebbe l'idea di far mettere in scena *Pikovaja dama*, suggerì a Tchaikovsky di spostare l'ambientazione della vicenda narrata da Puskin dagli anni Venti dell'Ottocento al tardo XVIII sec.

Il compositore trovò la proposta di suo gradimento, in quanto l'epoca d'oro del classicismo e del rococò in musica aveva sempre rappresentato per lui un ideale a cui ispirarsi. Lo dimostrano alcuni lavori che richiamano l'atmosfera e lo stile classici, per esempio le *Variazioni rococò* per violoncello ed orchestra (1876).

Egli fu uno dei primi compositori a cui si può attribuire il titolo di "neoclassico". Nella *Pikovaja dama* questo elemento stilistico ha la funzione di un retroscena musicale: il coro e la favola pastorale nella scelta del ballo, nonché la canzone francese canticchiata dalla vecchia contessa prima di morire - una citazione dal *Richard Coeur deLion* di Grétry rievocano un mondo antico e singolare.

FOTO DI SCENA



Nella favola pastorale Tchaikovsky impiega una melodia tratta dall'opera di stile rococò *Le fils rival* di Dmitrij Vortnjanskij. Mentre la componeva, la favola pastorale e la danza del *divertissement* inseriti nella scena del ballo, egli annotò sul suo diario: "A volte mi sembra di vivere nel XVIII sec., e ho la sensazione che dopo Mozart non vi sia stato più nulla.

La trama

ATTO I

SCENA I

È primavera e nel giardino d'estate balie e governanti si godono il bel tempo mentre i bambini giocano, si divertono. Due ufficiali, Cekalinskij e Surin passeggiano commentando lo strano comportamento dell'amico German, capace di osservare per intere notti i giocatori dei tavoli da gioco senza mai partecipare.

Sopraggiunge German con il conte Tomskij: alla domanda perché sia così cupo risponde confessando di essere pazzamente innamorato di una sconosciuta fanciulla.

Arriva anche il principe Eleckij, con cui tutti si congratulano per il recente fidanzamento, e la vecchia contessa con la nipote Liza: Eleckij si precipita a salutare la fidanzata mentre German, con orrore, riconosce in lei l'oggetto del suo amore.

Segue un quintetto in cui Liza e la contessa si dicono turbate dell'inquietante aspetto di German, mentre questi è atterrito dallo sguardo severo della contessa, Eleckij dallo sconcerto di Liza, Tomskij dalla reazione di German.

Uscite le due donne, Tomskij racconta la storia della contessa: a Parigi, ai tempi di Richelieu e della Pompadour, faceva strage di cuori e giocava accanitamente. Una volta, avendo perso una somma enorme, fu aiutata dal conte di Saint-Germain che, in scambio di una notte d'amore, le rivelò un segreto: tre carte che, giocate una dopo l'altra e poi mai più, le avrebbe restituito l'intera perdita. Così fu: la contessa rivelò il segreto solo al marito e più tardi ad un amante che poi la abbandonò.

Ma una notte, un fantasma le apparve in sogno: se ci fosse stato un terzo uomo a sapere il segreto, costui sarebbe stato il suo assassino.

Scoppia frattanto un temporale; tutti fuggono e rimane in scena solo German, che giura di strappare Liza a Elechij.

Scena II

Liza è nella sua camera con alcune amiche ed accompagna al clavicembalo la confidente Polina in un duetto; Polina canta poi una romanza e tutte insieme le amiche cantano e ballano un motivo popolare, ma vengono interrotte dalla governante, scandalizzata dalla volgarità del ballo. Liza resta sola: sul balcone appare German, che si butta ai suoi piedi e le rivela il suo amore. All'arrivo della contessa, che ordina alla nipote di coricarsi, German si nasconde sul balcone, e i due si dichiarano a vicenda il loro amore.

FOTO DI SCENA



ATTO II

SCENA I

Nel palazzo di un nobile pietroburghese è in corso un ballo in maschera. Cekalinskij e Surin sospettano che German voglia strappare il segreto delle tre carte e decidono di prendersi gioco di lui. Elechij fa una dichiarazione d'amore a Liza, che, profondamente turbata, dà appuntamento per quella notte stessa a German nella sua camera, dandogli la chiave di un passaggio segreto.

Il ballo si conclude con un intermezzo, "La sincerità della pastorella", (La pastorella Chloe/Prilepa è innamorata del pastorello Daphnis Milovzor e gli rimane fedele nonostante le profferte del potente e ricco Pluto/Zlatogor) e con la comparsa della zarina Caterina.

SCENA II

Nella camera da letto della contessa entra di nascosto German, che all'arrivo della contessa si nasconde in un boudoir. Stanca ma incapace di dormire, la contessa rievoca i suoi tempi d'oro. German esce dal suo nascondiglio e le chiede con foga di rivelargli il suo segreto: di fronte al silenzio della vecchia, estrae la pistola minacciandola: la contessa crolla a terra morta.

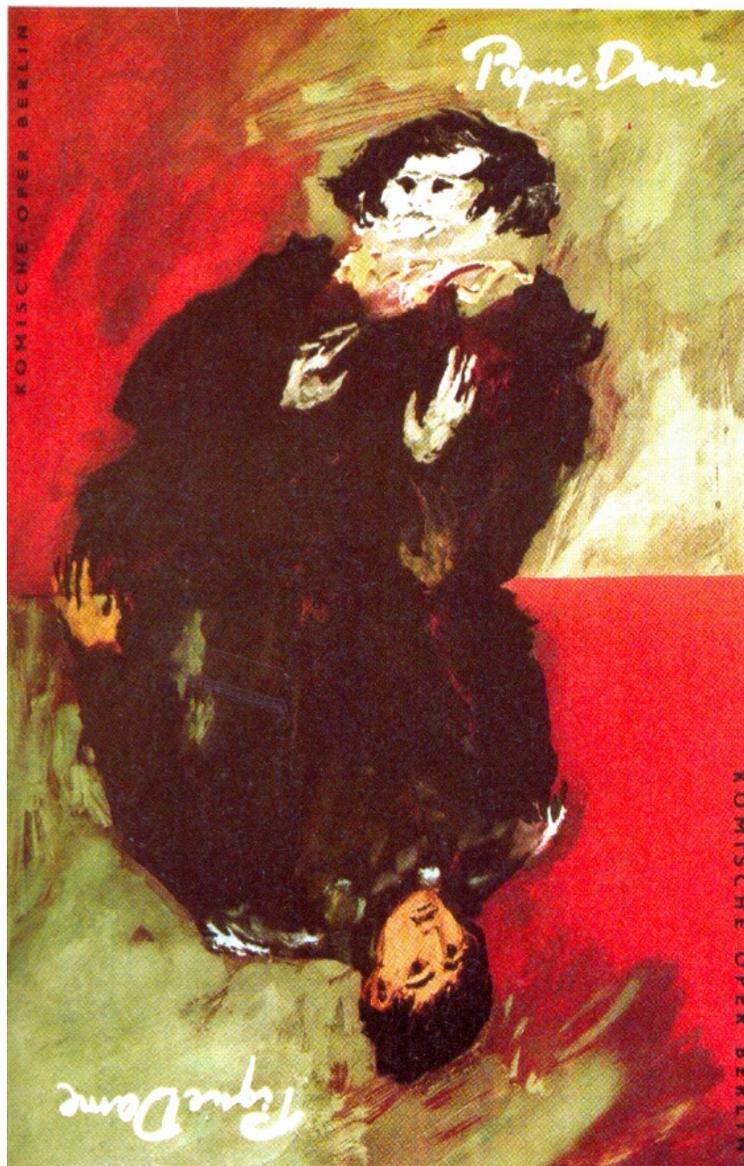
Entra Liza e, di fronte al suo terrore, German le rivela la verità: non voleva ucciderla, ma solo conoscere il segreto delle tre carte. Liza lo caccia maledicendolo: non era dunque amore quello di German per lei, ma interesse.

ATTO III

Scena I

Nella sua camera German legge un biglietto di Liza, che gli chiede un incontro chiarificatore e ripensa al funerale della vecchia: gli è sembrato che il cadavere gli strizzasse l'occhio. Due colpi alla finestra, una folata di vento, poi appare lo spettro della contessa, che gli rivela le tre carte: il tre, il sette e l'asso, a patto che sposi Liza.

BOZZETTO



SCENA II

È notte. Liza, in attesa dell'amato lungo il canale d'inverno, esprime tutta la sua disperazione ed insieme la speranza di essersi ingannata.

German arriva, le rivela di aver appreso il segreto e cerca di convincerla a seguirlo nella casa da gioco. Liza si rende conto che per lei ormai tutto è perduto: lo lascia partire e si getta nel fiume.

SCENA III

Nella casa da gioco sono riuniti Surin, Caplickij, Narumov ed Eleckij, che annuncia di aver rotto il fidanzamento con Liza, e Tomskij, che, su richiesta dei convitati, canta una canzone.

Entra German e comincia a giocare: vince la prima volta, vince la seconda; quindi esprime a tutti il suo disprezzo per la vita e il desiderio di cogliere l'attimo fuggente.

All'ultima puntata suo avversario è Elechij, desideroso di vendetta.

German perde. Gli appare il fantasma della contessa ed egli si spara un colpo: in agonia, chiede perdono a Liza, mentre i giocatori intonano un coro funebre.

EUGENIO ONEGIN

Ecco come Petr Tchaikovsky racconta, in una lettera al fratello nel 1877, in che modo nacque l'idea di musicare il capolavoro poetico di Puskin: "La settimana scorsa ero dalla Lavroskaja (una cantante ed amica del compositore). Il discorso cadde sui soggetti per opera..... Lizaveta Andreeva improvvisamente disse: "E perché non prendere Evgenij Onegin?" L'idea mi sembrò assurda, e non risposi. Poi, pranzando da solo, mi tornò in mente l'Onegin e cominciai a riflettere. La proposta della Lavroskaja non mi parve così assurda, ed alla fine del pranzo la mia decisione era presa. Corsi a comprarmi il testo. Lo trovai con fatica, tornai a casa, lo lessi con entusiasmo, passai tutta la notte insonne ed il risultato fu la traccia di una deliziosa opera sulla base del testo di Puskin..... Che profondità poetica nell'Onegin!

BOZZETTO



Non mi faccio illusioni, so benissimo che ci sono ben pochi effetti scenici, ben poco movimento. Ma la ricchezza lirica, l'umanità, la semplicità della trama insieme alla genialità del testo sopperiscono a queste manchevolezze".

Nessuno incoraggiò il compositore: tutti trovarono l'impresa destinata all'insuccesso.

"Non m'importa - scrive sempre al fratello - che ci sia poca azione, sono innamorato del personaggio di Tat'jana, sono affascinato dai versi di Puskin".

E alla baronessa von Meck confermò: "Chi ritiene l'azione scenica condizione primaria di un'opera, non sarà soddisfatto. Chi invece cerca la riproduzione musicale di sentimenti normali, semplici, universali, lontani dalla tragicità esteriore, saranno (spero) contenti della mia opera".

I maggiori letterati del tempo, da Tolstoj a Turgenev, seguirono con estremo interesse il lavoro del compositore. Le prime quattro scene furono composte nel mese di giugno 1877 nella tenuta della librettista Silovskij. Ci fu poi un'interruzione per motivi personali (l'infelice e brevissimo matrimonio con Antonia Miljukova a cui seguì una fuga disperata all'estero). Il lavoro riprese in Svizzera, a Clarens, dove il compositore finì il primo atto.

Nel gennaio 1878 l'opera era ultimata, eccetto la scena del duello che venne scritta a San Remo in febbraio: in tutto otto mesi di lavoro.

Rispetto all'essenziale disegno puskiniano, Tchaikovsky ebbe solo un cedimento in direzione "melodrammatica", poi subito rientrato: nell'ultimo atto Tat'jana, invece di respingere con ferma consapevolezza l'amore di Evgenij, cade nelle sue braccia.

Ma prima della presentazione ufficiale dell'opera al Bol'soj, Tchaikovsky ripristinò la soluzione puskiniana. Soddisfatto del suo lavoro, conscio della diversità della nuova opera rispetto allo stile grand-opéra allora in voga, Tchaikovsky decise di non consegnarla alla direzione dei Teatri Imperiali ma di seguirne direttamente la realizzazione affidandola agli allievi del Conservatorio.

"A me serve non un grande teatro con la sua routine, le sue convenzioni, i suoi registri mediocri, le sue messinscene insensate anche se fastose, i suoi segnali luminosi al posto del direttore del coro ecc., ecc.. Ecco che cosa mi serve per il mio Onegin:

- 1) cantanti non famosi ma disciplinati e volenterosi;
- 2) cantanti che inoltre sappiano recitare in modo semplice e convincente;

- 3) messinscena e costumi non fastosi ma rigorosamente fedeli all'epoca;
- 4) un coro che non sia un gregge di pecore come nei teatri imperiali, ma che prenda realmente parte all'azione;
- 5) un direttore del coro che non sia un segnale luminoso. Costi quel che costi, non darò la mia opera ai Teatri Imperiali e se non mi sarà possibile realizzarla al Conservatorio, non vedrà mai la luce".

Rispetto al testo puskiniano, molte sono le omissioni, relativamente poche le interpolazioni: non a caso Tchaikovsky chiama la sua opera "scene liriche". È omesso tutto il primo capitolo, la spensierata vita mondana di Onegin a Pietroburgo, e tutto il settimo, con la visita di Tat'jana ai luoghi oneginiani, dopo il duello e la partenza per Mosca di madre e figlia in cerca di marito (di quest'ultima parte, con l'incontro del fidanzato e la proposta di matrimonio, esiste un abbozzo non realizzato nel primo progetto del compositore).

FOTO DI SCENA



Le principali interpolazioni sono i già ricordati cori dei contadini della prima scena del primo atto, la parte finale del ballo in casa Larin, con lo scontro tra Onegin e Lenskij, la sfida a duello, il pubblico scandalo (in Puskin la sfida e tutto ciò che ne consegue non avviene al ballo).

Nell'ultimo atto, del tutto nuovo è il monologo di Gremin sulla felicità coniugale. Dilatata è l'ultima scena della dichiarazione di Onegin a Tat'jana, con appassionati slanci e trepide confessioni che il testo in versi non conosce.

Assolutamente fedele è invece il testo dei tre momenti cardinali: la lettera di Tat'jana, la risposta di Onegin, l'ultimo rifiuto di Tat'jana, dove i versi puskiniani rimangono intatti e dove l'interpretazione musicale Tchaikovskiana acquista una straordinaria intensità, raggiunge un originalissimo stile ed una commossa dimensione psicologica.

Estrema coerenza stilistica, sapiente succedersi di quartetti, quintetti, arie, ariosi e cori, grande intelligenza nel cogliere il tessuto musicale di un'epoca: Tchaikovsky, nel suo Onegin, ottiene in parte ciò che Puskin ha ottenuto in pieno, e cioè tradurre in forma lirica (o musicale) il vero senso di una generazione, la sua storia interiore.

Tat'jana appassionata, sincera e tuttavia rigida e coerente nelle sue scelte di vita, Onegin inquieto, ombroso, annoiato, fragile, immaturo, incapace di amare, sempre alla ricerca di nuove prospettive che non realizzerà mai: sono aspetti della generazione contemporanea a Puskin, due aspetti (il rigido codice morale contro l'indeterminatezza, la depressione) che segneranno i decenni a venire, di cui Tchaikovsky sa dare una lettura sensibile.

In campagna

Il primo quadro dell'opera rappresenta, in termini idilliaci, una tipica struttura patriarcale di una famiglia aristocratica russa del XIX secolo. Le fanciulle cantano romanze patetiche, le donne preparano la marmellata in veranda, i contadini, affaticati per il raccolto, rendono festoso omaggio all'amata padrona.

FOTO DI SCENA



Questo quadro descrittivo potrebbe costituire l'inizio di un romanzo di Turgenev.

L'unico vero momento di azione si ha quando Tatjana fa la conoscenza di Onegin, ma anche questo evento è, in qualche modo, incidentale.

La musica descrive perfettamente la vita quotidiana dell'aristocrazia di campagna, sviluppandosi in un flusso libero, che non esclude i "numeri chiusi", rappresenta i principali eventi interiori di una sorta di recitativo arioso, il cui *melos* proviene dalle romanze da camera.

Il folclore cittadino russo costituisce una delle principali fonti di Tchaikovsky.

"Uomini inutili"

Con la figura di Onegin, Puskin ha creato il tipo dell' "uomo inutile", che si ritrova in Lermontov, Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj, Cechov ed anche in Pasternak.

Il suo alter ego nella letteratura occidentale era presentato dai personaggi di Byron (Manfred, Childe Harold).

Chi è quest'uomo inutile? Si tratta di una personalità che si eleva al di sopra della media oppure di un carattere alienato ed estraneo alla vita? L'ambiente sociale ristretto della campagna suscita disgusto in Onegin, ma anche in Tatjana e Lenskij, i quali si sentono estranei alla realtà e si perdono nei sogni.

La loro inevitabile disillusione risulta perciò ancor più tragica.

"Scene liriche"

Affrontando la composizione di *Evgenij Onegin*, Tchaikovsky cercò di allontanarsi dalle convenzioni dell'opera francese ed italiana.

"Me ne infischio se l'*Onegin* non sarà mai un'opera adatta al palcoscenico", scriveva il compositore all'allievo Sergej Taneev. "Del resto, è noto da tempo che io non possiedo alcun istinto teatrale".

In un'altra lettera, indirizzata sempre a Taneev, Tchaikovsky affronta la questione del genere dell'opera: "se per opera Lei presume si intende lo svolgimento di un'azione - ciò che manca nell'*Onegin* - , io sono disposto a non chiamare l'*Onegin* con il nome di opera, ed a trovare un'altra definizione.....". Alla fine il compositore decise di chiamare il lavoro "scene liriche", discostandosi dalla tradizionale definizione di "opera".

Descrizione dei personaggi

Nell'*Onegin* il soprano (Tatjana) si accompagna al baritono (Onegin), mentre al contralto (Olga) fa da controparte al tenore (Lenskij). Solo il ruolo del basso segue la tradizione e corrisponde al personaggio del marito in età avanzata.

Si potrebbe ipotizzare che il compositore, attribuendo a Tatjana ed a Lenskij una tessitura acuta, volesse sottolineare la loro appartenenza ad una sfera spirituale superiore.

Mentre il romanzo in versi di Puskin esordisce con la descrizione dettagliata dell'infanzia e della giovinezza di Onegin, del suo carattere e dell'ambiente in cui viveva, nel preludio dell'opera il compositore presenta il motivo di Tatjana, che ha la funzione di caratterizzare musicalmente il personaggio.

FOTO DI SCENA



In questo modo, la figura dell'eroina da lui più amata è in primo piano fin dall'inizio del lavoro.

L'emblematico ritratto musicale della fanciulla è costituito dalla scena della lettera, la cui protagonista, attraverso la scrittura, dà libero corso ai suoi pensieri ed all'impeto dei suoi sentimenti.

Un tragico atto a lato dell'opera

Durante la composizione di *Evgenij Onegin*, un'ex allieva, Antonina Mijukova, scrisse al compositore una lettera d'amore. Tchaikovsky non solo era innamorato della sua Tatjana, ma si identificava con lei.

In questa situazione psicologica egli ricevette una seconda lettera d'amore della Mijukova, e poiché non voleva agire come Onegin, il cui comportamento lo disgustava, fece una proposta di matrimonio alla giovane donna.

Si trattò di un'unione breve ed infelice per entrambi. Tchaikovsky, lacerato da gravi conflitti interiori a causa della sua omosessualità, sperava che il matrimonio sarebbe stato celebrato senza l'influenza dell'*Onegin* di Puskin e della composizione dell'opera.

Tatjana

Tatjana, con la sua sensibilità profonda e sfaccettata e la sua salda moralità, è un tipico personaggio della letteratura russa.

Nella vita quotidiana, ella appare come una fanciulla silenziosa, timida e ritrosa.

Tuttavia, i sentimenti che nutre sono di una forza talmente dirompente da spingerla a compiere un atto contrario a tutte le convenzioni sociali: una confessione d'amore.

In Tchaikovsky sono presenti altre figure femminili caratterizzate da profondità e ricchezza interiore. Spesso ci si è chiesti come facesse Tchaikovsky a creare personaggi femminili dai sentimenti così nobili e profondi - donne che popolano le sue opere, e che risultano quasi sempre più significative dei loro partner maschili.

Probabilmente, questa abilità deriva dalla straordinaria capacità del compositore di immedesimarsi nella sensibilità d'animo femminile.

Altrettanto emblematico è il fatto che tutte le "donne" di Tchaikovsky

subiscano delusioni dolorose. Tatjana è sempre circondata da persone rumorose e loquaci, prima e dopo la lettera: la madre, le nutrice, Olga e Lenskij, Onegin e le cameriere.

Nonostante le continue conversazioni in primo piano, la musica esprime soprattutto la solitudine, le fantasticherie e il dolore di Tatjana.

Attraverso la sua sensibilità noi percepiamo il lieto canto dei contadini, le raccomandazioni della mamma e della nutrice, le parole mendaci e saccenti di Onegin, il canto lontano delle fanciulle che raccolgono i lamponi.

Anche la scena del ballo del secondo atto è costruita così. Essa è introdotta da un preludio orchestrale in cui viene sviluppato sinfonicamente il tema principale della scena della lettera.

FOTO DI SCENA



Tale preludio rivela lo stato d'animo di Tatjana: quando le parole tacciono viene espressa dall'orchestra un'angosciosa atmosfera.

Il secondo quadro del secondo atto, con la famosa aria di Lenskij ed il duello fatale, è lui in scena senza Tatjana, anche se, dal punto di vista musicale, ella è comunque presente.

Il tema principale dell'aria di Lenskij richiama alla lettera la melodia discendente di ampio respiro cantata da Tatjana mentre aspetta con apprensione la risposta di Onegin.

E questa melodia si presenta nuovamente quando, divenuta ormai la principessa Gremina, ella si accinge a ricevere Onegin (terzo atto, secondo quadro): si tratta di una sorta di "motivo del destino" che accomuna Tatjana e Lenskij.

Dal punto di vista musicale l'improvvisa passione travolgente di Onegin (terzo atto) non è stata presa in maniera altrettanto convincente dei moti dell'animo di Tatjana.

Sebbene Onegin sia il protagonista del primo quadro del terzo atto, la musica più bella della scena, l'aria di Gremin, riguarda Tatjana, o meglio la nuova Tatjana, resa ancora più nobile e splendida dalle dure esperienze della vita.

Nell'ultimo quadro dell'opera Tatjana, con il suo comportamento improntato alla moralità e con la grande forza d'animo con cui respinge Onegin che la implora, assurge al rango di una vera eroina. Se dovesse conformarsi alla cruda realtà della vita quotidiana, il romanzo di Tatjana e Onegin dovrebbe proseguire in modo simile ad *Anna Karenina* di Tolstoj.

Il "poema" di Puskin si conclude enigmaticamente con l'uscita di scena di Tatjana e l'arrivo del marito. Il finale dell'opera di Tchaikovsky, invece, solleva Tatjana ad un livello morale superiore: con la sua capacità di dominarsi, ella decide definitivamente anche del destino di Onegin.

La trama

ATTO I

Scena I

Nel giardino di Larin, mentre la padrona di casa con la njanja rievoca la sua giovinezza e i suoi amori, le sue due figlie Tat'jana e Ol'ga cantano un duetto sul testo di una lirica giovanile di Puskin.

Arriva un gruppo di contadini per festeggiare la fine del raccolto: offrono un covone alla padrona ed intonano due canti popolari, il primo inventato da Tchaikovsky, il secondo tratto da una danza di origine popolare che le ragazze eseguono ballando in cerchio intorno al covone. Segue un arioso di Ol'ga in cui mette a confronto il proprio carattere spensierato con quello inquieto della sorella.

FOTO DI SCENA



Escono i contadini e arriva il poeta Lenskij, vicino di podere e fidanzato di Ol'ga, con un amico, Onegin, di recente trasferitosi da Pietroburgo nel podere di uno zio: i due amici e le due sorelle commentano l'incontro con un quartetto.

Poi si formano due coppie: Onegin e Tat'jana conversano, mentre Lenskij fa una appassionata dichiarazione d'amore a Ol'ga.

Rientra Tat'jana, già palesemente innamorata e Onegin che, parlando di sé, introduce la famosa strofa iniziale del poema.

SCENA II

È notte. Tat'jana non riesce a dormire, chiede alla njanja di raccontarle dei suoi antichi amori; le confessa poi il suo sentimento per il nuovo ospite e chiede di lasciarla sola con carta e penna. Segue la lunga aria della lettera: Tat'jana confessa la sua passione totale ed assoluta per Onegin, nata dal primo istante e destinata a durare in eterno.

È ormai l'alba: la njanja ritorna e trova Tat'jana ancora sveglia.

Nel duetto che segue, mette in guardia la fanciulla dai pericoli delle troppo rapide passioni. Tat'jana chiede alla njanja di far recapitare la lettera da un nipote.

SCENA III

In un angolo del giardino un gruppo di contadine raccoglie bacche cantando una canzone. Entra Tat'jana correndo, si abbandona su una panchina e si dispera per il gesto compiuto.

La raggiunge Onegin, che con parole pacate e fredde le rimprovera la mancanza di controllo e le spiega le ragioni del suo rifiuto: certo, se volesse sposarsi, sarebbe la moglie ideale, ma l'inquietudine, l'angoscia gli impediscono qualsiasi unione duratura.

Poi le offre il braccio e si allontanano insieme.

ATTO II

SCENA I

È l'onomastico di Tat'jana e in casa Larin c'è un ballo con una banda militare che suona. Onegin, irritato dalla vacuità degli invitati, decide di corteggiare Ol'ga facendo ingelosire Lenskij. Monsieur Triquet, istitutore presso alcuni vicini, canta alcuni couplets in onore della festeggiata. Durante la mazurka, Onegin balla ancora con Ol'ga; poi ha uno scontro con Lenskij, giunto al limite della disperazione e lo sfida a duello.

FOTO DI SCENA



SCENA II

In campagna, nei pressi di un mulino, Lenskij aspetta Onegin con il suo secondo Zareckij: presentando la morte, canta disperato il suo amore per Ol'ga. Arriva Onegin accompagnato, invece che da un secondo, dal suo cameriere Guillot. Tutto è pronto per il duello. Onegin spara per primo e uccide Lenskij.

FOTO DI SCENA



ATTO III

SCENA I

Nel salone di un palazzo pietroburghese si sta svolgendo un ballo. Onegin, tornato da poco da una serie di viaggi, in un angolo esprime noia ed insoddisfazione per la sua vita vacua.

Entra il principe Gremin con Tat'jana, diventata sua moglie e trasformatasi in un'elegantissima dama del bel mondo.

FOTO DI SCENA



Onegin stenta a riconoscerla e chiede di lei a Gremin, suo vecchio amico. In risposta Gremin gli rivela tutta la felicità della vita matrimoniale. Dopo un breve e formale saluto al suo antico amore, Tat'jana, fingendosi stanca, si allontana al braccio del marito.

Onegin si scopre innamorato come un ragazzo e fugge deciso a raggiungere l'amata.

SCENA II

In una stanza del palazzo Gremin, Tat'jana legge una lettera di Onegin in cui le dichiara il suo amore. Piange, tormentata dal risvegliarsi in lei della passione. Entra Onegin, le si butta ai piedi: Tat'jana trova la forza di ammettere il suo amore ma di rifiutarlo in nome della fedeltà al marito e dà per sempre l'addio a Onegin.

FOTO DI SCENA



IOLANTA

Dall'oscurità alla luce

Nel gennaio 1891, pochi mesi prima di accingersi alla stesura della partitura di *Iolanta*, decima ed ultima delle sue opere Tchaikovsky offriva, in una lettera all'allievo ed amico Taneev, una sorta di autoritratto come compositore d'opera:

"Il problema di come bisognerebbe scrivere opere l'ho sempre risolto, lo risolvo e lo risolverò in maniera estremamente semplice. Bisognerebbe scriverle (come qualunque altra cosa, del resto) così come Dio dice alla tua anima di scriverle.. Ho sempre cercato di esprimere in musica onestamente e sinceramente quello che c'era nel testo. Onestà e sincerità non sono solo il risultato di un lavoro intellettuale ma il prodotto immediato di un sentimento interiore. E perché il sentimento sia caldo e vitale, ho sempre cercato di scegliere storie in cui i personaggi sono persone vere e vive che provano quello che provo io.

È per questo che trovo intollerabili le storie wagneriane, in cui non c'è niente di umano; né avrei scelto una storia come la sua (l'Oreste di Taneev), piena di crimini orrendi, in cui le Eumenidi ed i destini sono i veri personaggi. Ed è così, avendo scelto una storia ed essendomi dedicato alla composizione di un'opera, ho dato briglia sciolta ai miei sentimenti, né ricorrendo ai metodi wagneriani né sforzandomi di essere originale. Nel far questo non ho certo impedito allo spirito dell'epoca di influenzarmi. Confesso che se non fosse esistito Wagner avrei scritto in maniera diversa; ammetto che c'è perfino del kuckismo (ossia l'influenza del mogučaja kucka, il "manipolo possente", come veniva chiamato il cosiddetto "Gruppo dei cinque") nelle mie composizioni operistiche; e probabilmente ho subito la forte influenza anche della musica italiana che ho amato appassionatamente nell'infanzia, e di Glinka, che ho adorato in gioventù; per non parlare di Mozart. Ma non ho mai invocato nessuno di questi idoli, bensì ho permesso loro di dirigere come volevano il mio spirito musicale interiore. È possibile che come risultato di questo mio atteggiamento nelle mie opere non ci siano prove evidenti che appartengono a questa o a quell'altra scuola; è possibile che l'una o l'altra di queste forze abbiano predominato sul resto e che io sia scivolato in limitazioni; ma come che sia, è tutto successo da solo e se

sono sicuro di qualcosa è che nelle mie composizioni mi sono mostrato così come Dio mi ha creato e come sono stato formato dall'educazione, dalle circostanze e dalla natura dell'epoca e del paese in cui vivo e lavoro. Io non sono mai stato infedele a me stesso. Ma come sono, sia buono o cattivo, che siano gli altri a giudicarlo".

FOTO DI SCENA



Difficile dire se effettivamente queste parole, che mostrano un'altissima capacità di autoanalisi, possano essere riferite retrospettivamente a tutta l'opera teatrale di Tchaikovsky; esse comunque ci indicano certamente di cosa il compositore andasse in cerca nell'accingersi a mettere in musica la sua ultima opera.

La vicenda di una fanciulla cieca ed inconsapevole, che riacquista la vista grazie all'intervento di un medico ma soprattutto alla conquista della consapevolezza del reale, attraverso il sentimento d'amore, si allontanava dal pessimismo esistenziale così caro all'autore, ma gli consentiva di definire un particolarissimo ritratto femminile.

È anche possibile che l'autore si rispecchiasse in qualche modo nella

"diversità" fisica e psicologica della fanciulla.

Non a caso la fonte letteraria di *Iolanta* aveva attirato Tchaikovsky già da diversi anni. Si trattava del dramma *Kong Renés Datter* (La figlia di re René) del poeta danese Henrik Hertz, ispirato ad un racconto di Andersen.

Il dramma di Hertz era stato rappresentato per la prima volta nel 1845 al Teatro Reale di Copenhagen ed era immediatamente divenuto protagonista di una discreta circolazione internazionale. Era arrivato anche in Russia, nella traduzione di Konstantin Zvantsev, giornalista e coautore del libretto della *Giuditta* di Serov.

Tchaikovsky ebbe occasione di leggere il testo nel 1883, allorché questo fu pubblicato nel supplemento del periodico *Il messaggero russo*, e ne rimase immediatamente colpito per "la poesia, l'originalità e l'abbondanza dei momenti lirici".

Un nuovo stimolo verso questo dramma venne dalla sua rappresentazione a Mosca nel maggio 1888, nella nuova traduzione di Feodor Miller e nell'adattamento di Vladimir Zotov.

Tchaikovsky lo propone allora ad Ivan Vsevoloskij, il direttore dei Teatri Imperiali.

Nonostante fosse del tutto libero da posizioni fisse e subordinate - la rendita vitalizia corrispostagli fra il 1876 ed il 1890 dalla mecenate Nadezda von Meck lo aveva sollevato dalle necessità materiali, consentendogli di applicarsi alla sua arte senza preoccupazioni - Tchaikovsky godeva del pieno appoggio dello zar Alessandro III ed era qualcosa di simile ad un compositore ufficiale della corte imperiale; i Teatri Imperiali a più riprese gli avevano commissionato opere e balletti. Anzi, dopo i risultati altissimi del *Lago dei cigni* (1877) e della *Bella addormentata nel bosco* (1890), Vsevoloskij era interessato ad ottenere un nuovo balletto dal compositore.

Tuttavia ad una precisa commissione si arrivò solo in concomitanza con il clamoroso successo della *Dama di picche* al Teatro Marijinskij di San Pietroburgo, nel dicembre 1890; Tchaikovsky fu allora incaricato di dar vita a due diverse partiture, un'opera ed un balletto da rappresentarsi nella stessa serata: appunto *Iolanta* e *Lo Schiaccianoci*.

Il libretto dell'opera fu affidato al fratello Modest, che aveva già steso quello della *Dama di picche*. Il compositore si applicò al lavoro con dedizione intensa, nonostante la lunga e faticosa tournée negli Stati Uniti nella primavera del 1891.

Fra le due partiture *Lo Schiaccianoci* ebbe la precedenza; il lavoro su *Iolanta* cominciò il 28 giugno/10 luglio (la prima data segue il calendario giuliano, in vigore in Russia, la seconda il calendario gregoriano, in vigore in Occidente).

L'ispirazione era meno spedita di quello della *Dama di picche*, ed il lavoro inoltre fu interrotto per strumentare in poema sinfonico *Il Voivoda*.

Ciò nonostante già il 25 agosto/I settembre l'abbozzo dell'opera era pronto, mentre l'orchestrazione fu completata l'8/20 novembre, esclusa l'introduzione, che fu scritta in dicembre. Nell'ottobre 1892, due mesi prima di andare in scena, venne aggiunta l'aria di Vaudémont, scritta per compiacere il tenore.

FOTO DI SCENA



Infine *Iolanta* e *Lo Schiaccianoci* andarono in scena al teatro Marijinskij il 6/18 dicembre 1892 - protagonisti dell'opera erano i celeberrimi coniugi Figner - alla presenza dello zar, che "fu prodigo di complimenti". Tuttavia, l'autore scrisse a Juli Konius, "il successo non fu assoluto. L'opera apparentemente piacque, il balletto invece effettivamente no, e come dato di fatto, nonostante tutte le sontuosità, risultò piuttosto noioso".

Le rappresentazioni furono undici e, nonostante già immediatamente l'opera venisse eseguita ad Amburgo sotto la direzione di Gustav Mahler, non entrò in repertorio in Russia, mentre in Occidente rimase di esecuzione ancor più rara.

Anche la critica non fu benevola, sferzante il giudizio lasciato da Rimskij-Korsakov nelle sue memorie:

"Sentii una prova di Iolanta e la trovai una delle più deboli composizioni di Tchaikovsky. In essa, a mio giudizio, ogni cosa è fallita: dagli sfacciati prestiti come la romanza di Rubinstein "Otvoritje mnje jemnitsu" (Spalanca il mio carcere), all'orchestrazione che in questo particolare caso Tchaikovsky in qualche modo ha scritto alla rovescia, musica idonea per gli archi è stata assegnata agli strumenti a fiato, e viceversa; e, di conseguenza, suona a tratti anche inverosimile nei più inappropriati passaggi (l'introduzione, ad esempio, orchestrata, per qualche misterioso motivo, per i fiati soli)".

Complessivamente più benevolo, allorché la partitura venne ripresa a Vienna nel 1900, fu in giudizio di Eduard Hanslick, che tentò un paragone con *Evgenij Onegin*:

"Della reminiscenza nazionale ricca di stimoli che offre ad Onegin il suo caratteristico colore, nella provenzale Iolanta noi sentiamo la mancanza, e la sentiamo pesantemente.

Volentieri avremmo riscontrata e lodata una simile profonda impressione della nuova opera, come nella vecchia. Ma, nonostante diversi momenti pregevoli, non ci riusciamo. Al compositore questa volta non è venuto in mente molto di nuovo; buon per noi che a questa mancanza non cerca di porre riparo attraverso rozzezza e bizzarria, come molti dei suoi compatrioti. Nella Iolanta di Tchaikovsky regnano prevalentemente naturalezza ed un sentimento delicato, che talvolta

sprofonda verso la grossolanità, talvolta si innalza verso una bella grazia".

Molte circostanze - l'insoddisfazione del compositore sul risultato finale, la scarsissima circolazione della partitura, i severi giudizi critici - spingerebbero dunque verso la conclusione che *Iolanta* sia sostanzialmente un'opera fallita rispetto ai capolavori riconosciuti del teatro di Tchaikovsky, *Evgenij Onegin* (1878), *La dama di picche* (1890). Tuttavia tale giudizio è certamente superficiale poiché la drammaturgia di *Iolanta*, come si vedrà, si allontana in partenza da quella delle due opere maggiori. D'altra parte tutto il teatro di Tchaikovsky è caratterizzato da un diffuso eclettismo, che rispecchia la volgare posizione storica del compositore, in equilibrio rispetto alle differenti tradizioni europee ed alla scuola nazionale russa.

FOTO DI SCENA



Certamente non mancano, nelle dodici opere di Tchaikovsky, dei tratti in comune, quali la capacità di rielaborare le diverse influenze di un linguaggio comunque personalissimo, l'attenzione portata verso le vicende predestinate dei singoli, nonché la preferenza - condivisa dalla stessa *Iolanta* - per una drammaturgia scandita dai numeri chiusi, che non lascia spazio al "flusso continuo" wagneriano.

Tuttavia uno sguardo, anche sommario, al complesso delle dieci opere mostra una sostanziale incertezza del compositore nel definire un modello personale di drammaturgia.

La maggior parte dei soggetti sono, in qualche modo, di carattere "nazionale" - cioè tratti da lavori della letteratura russa - eccezion fatta per *Ondina* (1870 non sopravvissuta ai posteri nella sua interezza), *La pulzella d'Orleans* (1881) e la stessa *Iolanta*.

Troviamo però nelle opere "nazionali" (*Il Voivoda*, 1869; *l'Opricnik*, 1874; *Mazeppa*, 1884; *La maliarda*, 1887), anche un'opera comico-fantastica (*Il fabbro Vakula*, 1876; rielaborata nel 1887 come *Gli stivaletti*).

Altrettanto varie sono le influenze stilistiche e i modelli di riferimento.

Il grand-opéra francese è certamente all'origine della *Pulzella d'Orleans*, e non manca di esercitare la sua influenza anche su *Opricnik*; un dramma intimistico come *Evgenij Onegin* è fortemente debitore dell'opera italiana e di Verdi in particolare; mentre *La maliarda* è già proiettata verso il realismo.

Non mancano ovviamente le influenze - tanto dell'orchestra wagneriana quanto del "Gruppo dei cinque", impegnato sul fronte nazionalista.

In questa poliedricità di atteggiamenti *Iolanta* segna un risultato ancora una volta unico e specifico: l'approdo verso un modello di teatro "interiore", antitetico a quello ancora melodrammatico della *Dama di picche*.

Dunque un'opera priva dei grandi squarci melodici di altre partiture, in cui tutte le tensioni si stemperano in lirismo, ed in cui la varia successione dei numeri chiusi si traduce nell'effetto di fissare l'azione, anziché farla procedere.

L'azione, sostanzialmente statica, si definisce così attraverso i percorsi psicologici dei vari personaggi. Questo modello operistico rientra insomma a pieno titolo nella stagione del decadentismo, e troverà poi il suo momento più emblematico nel *Pelléas et Mélisande* di Debussy. In un certo senso proprio le critiche più malevole aiutano a comprendere

quali sono i tratti più significativi della partitura.

L'assenza di nazionalismo, lamentata da Hanslick, vale a collocare l'azione in una regione astorica e favolistica. Quanto alle osservazioni di Rimskij-Korsakov sull'orchestrazione, esse ci rivelano la presenza di un tessuto orchestrale anomalo e curatissimo nei dettagli (la citazione della romanza di Rubinstein, lamentata da Rimskij, è invece omaggio al maestro ed insieme allusione alla cecità attraverso il titolo della romanza stessa, "Spalanca il mio carcere").

Spetta proprio all'orchestra il compito di attuare uno dei cardini della drammaturgia dell'opera, la dicotomia Oscurità/Luce.

FOTO DI SCENA



Ne è espressione già l'introduzione, tanto criticata da Rimskij. La strumentazione per soli fiati, il diffuso cromatismo, il materiale tematico discendente definiscono l'ambientazione espressiva delle tenebre in cui è avvolta la protagonista.

Non potrebbe essere più forte il contrasto timbrico con la prima scena, dove una cantilena pastorale viene affidata agli archi divisi ed all'arpa; è questo il mondo della non-consapevolezza in cui viene artatamente tenuta Iolanta. Il coro dei fiori e la berceuse che seguono completano con tinte tenui, dipinte magistralmente, l'ambientazione preraffaellita di questo primo quadro.

L'elemento timbrico segue da vicino tutte le scene in cui è presente la protagonista.

Il grande duetto centrale, in cui Vaudémont rivela a Iolanta la luce, la vista e le bellezze del creato, è certo segnato dallo stile italiano, nella melodia e nella scansione formale, che comprende una vera e propria cabaletta.

E la tensione armonica di certi momenti richiama quella dell'introduzione.

Tuttavia l'impasto di archi ed arpe si ripresenta non casualmente tanto in questa scena quanto in quella conclusiva, in cui Iolanta acquista finalmente la vista.

E davvero, nelle armonie iridescenti, negli arabeschi dei fiati e del violino solista, Tchaikovsky si avvicina in questo finale alle avveniristiche tecniche orchestrali dell'impressionismo, da lui altrove pochissimo frequentate.

Al di là di questo lento e calibrato trapasso dall'Oscurità alla Luce, il rimanente dell'opera può apparire più scontato, quasi manieristico; il manierismo, tuttavia, perde qui la sua connotazione negativa, poiché è elemento stilistico ben consapevole, sfruttato sempre in chiave decadentista.

Così, più usuali sono le altre definizioni d'ambiente (il motivo di "caccia" dei corni, che annuncia l'avvicinarsi degli estranei all'asilo di Iolanta) nonché le raffigurazioni dei vari personaggi.

Iolanta, con il suo fraseggio lirico ed attentamente cesellato, non si mostra dissimile da eroine tormentate come Tatjana (*Evgenij Onegin*) o Liza (*La dama di picche*), sia nella sua aria iniziale che nel suo arioso, è questa la pagina che chiude il grande concertato lento che precede il finale, l'unica altra scena d'insieme oltre a quelle citate).

Gli altri personaggi sono staticamente definiti ciascuno da un'aria. I due cavalieri vengono descritti in netta antitesi (amore carnale contro amore spirituale), con due pagine che si succedono direttamente: a Robert viene affidata un'aria brillante ed entusiastica, che non è esente del gusto delle romanze da salotto, in cui Tchaikovsky eccelle; l'aria di Vaudémont, invece, si mantiene su tinte delicate e suadenti. Il re, dal canto suo, viene definito con la modalità ieratica e lamentosa tipica di tante parti di basso della letteratura russa.

FOTO DI SCENA



Di gran lunga più interessante l'aria del medico mauritano.

Si tratta di uno dei pochi esempi di orientalismo nell'opera di Tchaikovsky, che, a differenza dei kuckisti, mostrò sempre scarsissimo interesse verso l'islamismo delle province dell'impero.

Ed anche qui l'orientalismo non è di maniera; bastano pochi ritmi contrastanti negli archi, gli interventi cupi dei fiati ed un'ostinata alternanza di armonie modali per evocare i due mondi, carnale e spirituale, descritti da Ebnkhakia.

A ben vedere quest'aria si inserisce perfettamente nel percorso "timbrico" della partitura.

Come dire che *Iolanta* è opera anomala, rifugio ottimistico nel percorso dell'autore - la Sinfonia "*Patetica*" e la fine tragica, mai completamente chiarita, sono alle porte - ma si sviluppa tuttavia secondo una coerenza sottile e preziosa che delude chi rimane in attesa dei caratteri più rinomati e forse a tratti effettistici dell'arte di Tchaikovsky.

Di qui nasce la sostanziale incomprensione che ha accompagnato questa partitura fino ai nostri giorni.

Addio alle scene con lieto fine

Iolanta, ultima opera di Tchaikovsky, venne rappresentata poco meno di undici mesi prima della morte improvvisa del compositore - un mistero a tutt'oggi insoluto.

Se nelle foto che ritraggono Tchaikovsky in quel periodo la rassegnazione e la stanchezza del compositore sono evidenti, di esse non vi sono tracce in quest'opera graziosa e poco eseguita.

Il soggetto ricorda le parabole evangelistiche piuttosto che le trame operistiche, e rivela le inclinazioni poetiche e filosofiche di Tchaikovsky.

La straordinaria storia di *Iolanta* può essere interpretata in modi diversi.

Naturalmente non è difficile intuire quanto il compositore si immedesimasse nella protagonista - la fanciulla cieca che vive isolata.

Iolanta è un'allegoria dell'artista in generale o un *alter ego* femminile dello stesso Tchaikovsky, che, in quanto omosessuale, non era "normale" e doveva tenere nascosta la propria vera natura alla società del tempo?.

Iolanta può essere interpretata anche muovendo dalla contrapposizione tra re e medico, come propone Sigrid Neef nel suo *Manuale dell'opera russa e sovietica*. Il re rappresenta il principio monarchico autoritaristico. È lui a decidere se la figlia debba conoscere o meno la verità.

Secondo il medico, invece, la presa di coscienza della verità è un presupposto, una condizione necessaria alla guarigione di Iolanta.

Se casualmente non fossero intervenuti alcuni elementi a favore del medico, si sarebbe affermato il principio autoritario. Alla fine, per caso, l'amore ha la meglio.

Una meravigliosa illusione per l'ormai maturo compositore, dopo le numerose storie d'amore tragiche dei protagonisti delle sue opere.

Nel finale egli celebra Iolanta e Vaudemont in un'apoteosi divina, circondandoli di un'aureola attraverso le armonie delle arpe.

FOTO DI SCENA



La trama

Possedimenti di René, re di Provenza.

La figlia del re, la bellissima Iolanta, è cieca fin dalla nascita. Ma la fanciulla non è consapevole della propria infermità. Per proteggerla dalla sofferenza spirituale e salvarla dallo scontro con la durezza del mondo, il padre l'ha confinata in un ameno angolo di terra strettamente custodito dagli intrusi, dove tutto sembra spirare felicità.

Ignorando di essere la figlia del re, Iolanta è attorniata dall'amoroso padre, dalla buona ed anziana nutrice, dalle amiche, dai servi fedeli.

Per ordine del re è vietato a chiunque menzionare in presenza di lei la luce e la vista. Iolanta non deve sapere della propria fatale diversità.

Oltrepassata la soglia di un'infanzia spensierata, la giovane prova un'ansia indistinta, una mestizia opprimente, e non può sottrarsi all'inquieto presentimento di un segreto a lei ignoto.

"Davvero gli occhi ci sono stati dati soltanto per piangere?" - ella domanda alla nutrice. Invano le amiche tentano di dissipare la sua tristezza, facendole odorare il profumo dei fiori appena sbocciati. Stanca per l'afa e per la passeggiata, Iolanta si assopisce, cullata dalle note della ninnananna che le è cara sin dall'infanzia, e i servi la trasportano a palazzo.

Il nuovo scudiero Al'merik, inviato per ordine regale, informa i servi dell'imminente arrivo di René in compagnia di un grande medico marocchino.

A sua volta Bertran, il custode del palazzo, svela ad Al'merik il segreto di Iolanta: "La figlia del re, Iolanta la cieca, è promessa sposa a Robert, duca di Borgogna".

Peraltro il re ha taciuto a quest'ultimo l'infermità della fanciulla, confidando ancora in una sua possibile guarigione.

Chiamato dal re, giunge a palazzo l'illustre medico Ebn-Khakia.

Nella sua arte taumaturgica René ripone l'estrema speranza di risanare la figlia, per la quale è disposto a compiere qualunque sacrificio.

Dopo aver visitato Iolanta immersa nel sonno, Ebn-Khakia annunzia la propria diagnosi: la fanciulla potrà recuperare la vista all'unica condizione che ella sappia la propria infermità e brami ardentemente di vedere la luce.

Ma il re, convinto che la rivelazione della sua cecità sarebbe per Iolanta

un colpo crudele, respinge la condizione posta dal medico. Frattanto si introducono casualmente nel giardino deserto il duca Robert ed il conte di Vaudémont, che si sono smarriti nel lungo viaggio. Accompagnato da un amico e da un drappello di servitori fedeli, Robert si sta recando da René per riceverne finalmente in sposa la figlia che non ha mai veduta, ma con la quale si è finanziato a distanza. Egli vorrebbe tuttavia che il re acconsentisse alla rottura del fidanzamento, dal momento che era già innamorato della contessa Matilde di Lorena. Con rapimento egli ricorda la bellezza ammaliante e passionale di costei, con la quale nessuna può reggere il paragone. Vaudémont vorrebbe invece dare il proprio cuore ad una fanciulla buona e mite, simile ad "un angelo di luce".

FOTO DI SCENA



D'improvviso Vaudémont scorge sulla terrazza del castello una fanciulla addormentata, il cui aspetto commovente, tenero e casto immediatamente lo affascina.

Invano Robert supplica l'amico di allontanarsi da quel luogo di mistero, alla cui porta un minaccioso ammonimento promette morte a chiunque osi entrare.

Destata dalle voci, Iolanta si affaccia alla terrazza.

Vorrebbe sapere chi sono quegli stranieri dalle voci sconosciute, e

Vaudémont le dice il proprio nome. Robert, persuaso dell'inutilità dei propri richiami all'amico, lascia Vaudémont, promettendo di tornare a liberarlo da quella trappola.

Rimasto solo con la bellissima sconosciuta e sempre più avvinto dal fascino di lei, Vaudémont dichiara a Iolanta i propri sentimenti.

Le sue ardenti parole le risvegliano nell'animo un'emozione finora sconosciuta.

In memoria del loro incontro, il cavaliere prega la fanciulla di donargli una rosa scarlatta; Iolanta coglie invece un fiore bianco.

Vaudémont rinnova la sua richiesta di una rosa rossa, ma nuovamente Iolanta ne coglie una bianca. Il giovane resta scosso dalla terribile rivelazione: "Signore! Ella è cieca" ed ignora esserlo. Pieno di compassione e di amore, egli narra con rapimento alla fanciulla la bellezza della natura eterna che dona agli uomini la luce, inestimabile fonte di piacere e di conoscenza. Ma Iolanta è di diverso parere: "Per conoscere la bellezza del mondo, cavaliere, la luce non mi serve". Tuttavia l'amore di Vaudémont risveglia in lei una timida corrispondenza di sentimenti, e con essa il desiderio inconscio di vedere.

Udendo delle voci, gli abitanti del castello corrono inquieti verso il giardino. Nel vedere lo sconosciuto accanto a Iolanta, il re viene preso da irosa preoccupazione.

Con costernazione egli apprende che non solo Vaudémont si è introdotto nei suoi possedimenti infrangendo il divieto, ma ha anche svelato a Iolanta il segreto fatale.

Gli astanti sono indignati dall'insolenza dello straniero e gli preannunciano la morte.

Iolanta è sconvolta, ciò che spinge il re ad un atto disperato: egli comanda ad Ebn-Khakia di dare inizio alla cura. "Se la cura non gioverà a Iolanta tu morirai!" - questo è il suo severo verdetto per Vaudémont.

Invano Iolanta, sostenuta dai cortigiani, implora grazia dal padre; così, cercando con tutta l'anima di salvare l'amato, la fanciulla acconsente con rassegnazione a patire qualunque sofferenza e tormento.

Il re è tuttavia già pronto a perdonare Vaudémont: la condanna l'aveva pronunciata per risvegliare in Iolanta il desiderio di vedere. Ora il giovane è libero, ma non vuole partire senza aver domandato al re la mano di sua figlia. René gliela rifiuta, giacché sin dall'infanzia ella è stata promessa ad un altro. In quel momento giunge Robert, che torna col suo seguito per trarre in salvo Vaudémont.

Alla vista del re egli rimane confuso; Vaudémont lo prega di parlare a René del suo amore per Matilde. Commosso dalla sincera confessione di Robert, il re lo assolve da una promessa mai formulata e concede a Vaudémont la mano della figlia.

Intanto l'operazione di Iolanta si è conclusa, e Bertran annuncia l'avvenuto miracolo. La fanciulla può vedere! Iolanta torna risanata nel giardino accompagnata da ebn-Khakia.

Piena di entusiasmo, ella vede il mondo per la prima volta, riconoscendo il padre ed il proprio cavaliere, il nobile Vaudémont che le ha donato la felicità e la luce.

FOTO DI SCENA



LA MALIARDA

La maliarda è un'opera in quattro atti di Pëtr Il'ič Čajkovskij, su libretto di Ippolit Vasil'evič Špažinskij, che lo derivò dalla sua tragedia omonima.

Storia della composizione

L'opera fu composta tra il settembre del 1885 e il maggio del 1887 a Majdanovo, e fu messa in scena per la prima volta il 20 ottobre (11 novembre) 1887 al teatro Mariinskij di San Pietroburgo, sotto la direzione dell'autore.

L'organico dell'orchestra era il seguente:

- *Archi*: violini I, violini II, viole, violoncelli e contrabbassi
- *Legni*: ottavino, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti
- *Ottoni*: 4 corni (in Fa), 2 cornette (in Si bemolle), 2 trombe (in Si bemolle), 3 tromboni, tuba
- *Percussioni*: timpani, triangolo, tamburello, tamburo, piatti, grancassa, tam-tam
- *Altro*: arpa

La trama

L'azione ha luogo a *Nižnij Novgorod* e dintorni nell'ultimo quarto del *XV secolo*.

Atto I

Sulla riva dell'Oka opposta a Nižnij Novgorod, presso la locanda di Nastas'ja.

La bella ostessa Nastas'ja, detta Kuma, canta per i suoi ospiti, quando si avvicinano alla riva delle imbarcazioni: si tratta del giovane principe Jurij, che torna dalla caccia. Nastas'ja è felice perché è innamorata di Jurij, ma egli invece la rifugge e decide di non fermarsi e proseguire. Invece arriva un ospite ben più sgradito: il padre di Jurij, il terribile principe vicario Kurljatev, con il diacono Mamyrov ed il suo seguito.

Nastas'ja teme disgrazie, ma il principe, affascinato dalla bellezza e dal parlare arguto della ragazza, cambia la sua ira in benevolenza. Accetta

dalla mano della locandiera una tazza di vino, beve e, ubriacatosi, ordina a Mamyrov di danzare con i buffoni per rallegrare i presenti.

Atto II

Il giardino della casa del principe.

La principessa, abbandonata dal marito, è addolorata. Mamyrov, in collera per l'offesa ricevuta, fa credere alla principessa che il marito è rimasto vittima dei sortilegi della maliarda Kuma. La donna, rimasta sola, medita vendetta. Arriva il vecchio principe, perso nei suoi pensieri per Nastas'ja. L'irosa conversazione che segue tra i due coniugi non fa che aggravare la situazione.



Entrambi se ne vanno. Nel giardino irrompe una folla di popolani, che insegue i servitori del principe, colpevoli di aver derubato dei mercanti in pieno giorno. Compare l'odiato Mamyrov, che prende i servitori ladri sotto la sua protezione e dà ordine di legare i capi della folla. Il rumore fa uscire il principe Jurij, che rimprovera Mamyrov per la sua ingiustizia e libera i capi del popolo. Nel frattempo il vecchio principe è andato di nuovo da Kuma e la principessa si sfoga con Jurij, che promette alla madre di uccidere la strega che ha irretito il padre.

Atto III

Nell'isba di Nastas'ja, la sera.

Il vecchio principe cerca di convincere Nastas'ja a diventare la sua amante, alternando lusinghe e minacce, ma lei si rifiuta ostinatamente. Giunge perfino a porgere la gola al pugnale del principe, preferendo la morte alle sue profferte. Il vecchio, fuori di sé dalla rabbia, se ne va. Entra un'amica di Kuma con una brutta notizia: il principe Jurij ha creduto alle calunnie su di lei e la cerca per ucciderla. La povera ragazza rimasta sola si dispera, poi va a dormire senza chiudere la porta. Di soppiatto entra Jurij per ucciderla, ma al vederla desiste dal suo proposito: lei apre gli occhi e si dichiara pura. Jurij le crede e se ne innamora.

Atto IV

Un fitto bosco sulle rive dell'Oka.

La principessa travestita si reca dal malvagio stregone Kud'ma per farsi dare del veleno, con cui vendicarsi di Kuma. Si è appena nascosta quando arrivano Jurij e Nastas'ja. Il giovane, cacciato da casa, cerca con la sua amata la felicità in qualche posto lontano. Ma, approfittando di una breve assenza di Jurij, la principessa riesce a far bere dell'acqua avvelenata a Nastas'ja, che muore tra le braccia del suo amato. Il suo corpo, per ordine della principessa, viene gettato nel fiume. Si fa scuro e sta per scoppiare una tempesta. Giunge il vecchio principe Kurljatev, sulle tracce del figlio e dell'amata. Sospettando che il giovane abbia nascosto Kuma da qualche parte, egli in uno scatto uccide suo figlio. Tutti fuggono inorriditi. Il principe quasi pazzo rimane solo nella sua disperazione, mentre la tempesta inizia a infuriare.

MAZEPPA

Nel 1881 il direttore del Conservatorio di Pietroburgo, Davydov, inviò a Tchaikovsky il libretto di Burenin tratto da Puskin: ne era protagonista il cosacco Mazeppa, un personaggio storico di guerriero, che nel 1696 combatté con lo zar Pietro e sconfisse i Turchi, e che in seguito, alleatosi con Carlo XII di Svezia contro la Russia, venne sconfitto nel 1709 a Poltava e fuggì in Turchia; divenne protagonista di leggende narrate dai cantastorie, e, Byron, Hugo, Puskin scriveranno ispirandosi alla sua figura.

FOTO DI SCENA



Alle leggende narrate da Hugo nelle *Orientales* (Mazeppa viene legato sul dorso di uno stallone che attraversa tutta l'Ucraina, e quando la bestia si ferma viene proclamato re dai cosacchi) si ispirò Liszt per uno *Studio trascendentale*, da cui è tratto il suo poema sinfonico omonimo. Vari musicisti scrissero opere liriche sulle sue gesta: Fabio Campana (*Mazeppa*, Bologna 1850), Carlo Pedrotti (*Mazeppa*, Bologna 1861); in Russia, inoltre, nel 1859 erano stati rappresentati due *Mazeppa* operistici, di Wietinghoff e di Peter Petrovic Sokalskij.

Occorsero due anni a Tchaikovsky per scrivere un'opera che, confesserà, "Mi è costata molta fatica" e che venne accolta con freddezza dal pubblico e dalla critica.

Il modello che qui si tenta di seguire è quello del *grand-opéra*, ambientato in una Russia epica ed arricchito da frequenti citazioni di temi popolari e ballate; ma il risultato rivela spesso una certa discontinuità drammatica.

Per lo più esteriore rimane il tentativo di descrivere musica di colore locale. Il preludio strumentale al terzo atto va ricordato perché raffigura la battaglia di Poltava, utilizzando un tema della tradizione russa già usato da Beethoven nel trio dello *Scherzo-Allegretto* del Quartetto op. 59 n. 2 in Mi minore, da Mussorgski nel quadro dell'incoronazione di Boris, nonché da Rimskij-Korsakov ne *La fidanzata dello zar*.

In quest'opera il personaggio più riuscito è quello di Maria, lacerata tra l'amore paterno e quello per Mazeppa, la cui individualità spicca soprattutto nella toccante scena finale, nella quale l'autore le affida una delicata berceuse.

Mazeppa: eroe o malfattore

Gli storici non hanno ancora chiarito se il leggendario capo cosacco fosse un eroe che combattè contro lo zar russo per le libertà del proprio popolo, oppure un crudele furfante ed un avventuriero politico assetato di potere che fece uccidere il padre dell'amata, scatenò una rivolta e tentò di usurpare il potere dello zar alleandosi con la Svezia.

FOTO DI SCENA



Nelle rappresentazioni romantiche dell'arte figurativa, nonché in musica - soprattutto nel poema sinfonico *Mazeppa* di Franz Liszt (1854) - , la figura è idealizzata.

Nel poema di Puskin, invece, è un vecchio malvagio assetato di potere, la cui figura viene appena rischiarata dall'amore servile per Marija.

Puskin e Tchaikovsky sono chiaramente dalla parte di Pietro il Grande, che sconfigge il capo cosacco ribelle.

Nel tema della marcia della vittoria nell'interludio orchestrale *La battaglia di Polkova*, Tchaikovsky ricorre allo stesso canto popolare russo usato da Musorgskij per l'inno di lode nel *Boris Godunov* e da Rimskij-Korsakov per la caratterizzazione di Ivan il Terribile (*Pskovijanka*), un omaggio musicale agli zar.

Duetto finale nel segno della follia

Il momento più sconvolgente e poetico dell'opera è costituito dal finale: Andrej, in fin di vita, dichiara ancora una volta il proprio amore alla fanciulla, ormai impazzita, che non lo riconosce più e, credendolo un bambino stanco, gli canta una ninna-nanna.

In questa scena traspare un messaggio implicito in tutte le opere di Tchaikovsky: l'amore si basa su un malinteso tra uomo e donna ed è condannato alla fine.

La trama

ATTO I

Mazeppa è ospite nella casa del cosacco Kocubej: Maria, la figlia di Kocubej, è innamorata di lui anche se l'eroe, molto più vecchio di lei, è coetaneo del padre.

FOTO DI SCENA



Invano il giovane Andrej le dichiara il suo amore: Kocubej si oppone all'amore di Mazeppa per la figlia e lo scaccia.

Maria allora fugge con lui. Kocubej decide di denunciare Mazeppa allo zar: afferma che è un falso patriota e sta trattando con gli svedesi contro la Russia.

ATTO II

Kocubej è imprigionato nelle segrete del castello di Mazeppa: lo zar non ha creduto alle sue accuse e lo ha consegnato a Mazeppa.

Il vecchio viene torturato ed interrogato dal suo carceriere. Mazeppa vorrebbe fondare uno stato indipendente in Ucraina, del quale lui dovrebbe essere il capo; Maria, che non sa della prigionia del padre, viene informata dalla madre e vuole intercedere per salvarlo.

Ma le due donne arrivano troppo tardi: Mazeppa ha fatto decapitare Kocubej.

ATTO III

Nella casa ormai in rovina di Kocubej, Andrej affronta in duello Mazeppa, ma il cosacco lo ferisce a morte. Appare Maria, ormai impazzita, che prende tra le braccia Andrej morente e, ricordando gli anni felici della loro infanzia, gli canta una ninna-nanna.

LA PULZELLA D'ORLÉANS

Tipo: Opera in quattro atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Pietroburgo, Teatro Marijnskij, 13 febbraio 1881

Cast: Giovanna d'Arco (Ms); Raymond, suo fidanzato (T); Thibaut, suo padre (B); re Carlo VII (T); Agnès Sorel (S); Dunois (Bar); Lionel (T); il cardinale (B); Bertrand (B); Lauré (B); la voce dell'angelo (S); contadini, soldati francesi e inglesi,

Autore: Pëtr Il'ic Cajkovskij (1840-1893)

La figura di Giovanna d'Arco aveva affascinato Cajkovskij fin dall'infanzia. Nel 1878 il compositore lesse la tragedia di Schiller nella traduzione russa di Vasilj A. Zukovskij e decise di trarne un'opera: «Presenta possibilità stupende e il soggetto non è scontato», scrisse allora.

FOTO DI SCENA



Per documentarsi più accuratamente, lesse la Giovanna d'Arco di Verdi, andò a Parigi per procurarsi il libretto dell'opera omonima di Auguste Mermet (1876) e il dramma di Jules Barbier, per il quale Charles Gounod aveva composto delle musiche di scena. Inoltre, Nadezda von Meck gli regalò il volume sulla pulzella di Orléans di Henri-Alexandre Wallon.

Più fedele di Schiller alla verità storica, decise di far morire Giovanna sul rogo e non sul campo di battaglia. L'opera venne dedicata a Eduard Napravnik, che ne fu anche il primo direttore. Il primo interprete del ruolo di Dunois fu invece Fëdor Stravinskij, padre del compositore. Dopo la 'prima' il registro vocale della protagonista venne mutato da soprano in mezzosoprano.

La trama

Atto primo

Una foresta nei pressi di Domremy.

Thibaut, padre di Giovanna, vorrebbe che ella sposasse Raymond; ma la ragazza rifiuta, affermando di dover seguire la via che il Cielo le ha destinato. Il padre, infuriato, la accusa di essere in contatto con il diavolo. Giunge la notizia che gli inglesi stanno devastando i villaggi vicini, ma Giovanna invita tutti a sperare: Salisbury, il comandante inglese, è destinato a perire. Un soldato, in effetti, porta la notizia della morte di Salisbury; tutti elevano allora un canto di ringraziamento al Signore. Giovanna dice addio alla sua amata campagna e parte per salvare la Francia.

Atto secondo

Al castello di Chinon. I menestrelli cantano e ballano, per divertire il re Carlo VII e la sua amante Agnès Sorel. Il vassallo Dunois comunica che il tesoro reale si è ormai esaurito e invita il re a prendere le armi, mentre Agnès si offre di devolvere il proprio denaro per finanziare la guerra. Giunge l'arcivescovo a riferire di un miracolo: i francesi hanno

vinto grazie a una fanciulla che si è posta alla testa delle truppe. Giovanna arriva davanti al re e racconta la storia della propria vita, e il re decide di affidarle il comando dell'esercito.

FOTO DI SCENA



Atto terzo

Nei pressi di Reims, Giovanna affronta in duello Lionel, un borgognone che combatte con gli inglesi; ma quando sta per sferrargli il colpo mortale Giovanna, vedendo il suo bel volto, ne ha pietà e lo salva. I due si innamorano, e Lionel decide di combattere con i francesi. Davanti alla cattedrale di Reims si raccoglie una grande folla: è il giorno dell'incoronazione. C'è anche Thibaut che, davanti a tutti, accusa la figlia di stregoneria. Dunois la difende, e l'arcivescovo decide di interrogarla; ma Giovanna, che si sente colpevole del proprio amore per Lionel, tace. Rimasti soli, Lionel la implora di fuggire; ma ella lo accusa di essere stato, con il suo amore, la causa della sua rovina.

Atto quarto

Nella foresta.

Lionel e Giovanna si abbracciano. Tuttavia, si ode un coro di angeli che lancia un avvertimento alla ragazza: ha tradito la sua missione divina; dovrà perciò soffrire, ma poi sarà accolta in Cielo. Arriva un drappello inglese: i soldati uccidono Lionel e catturano Giovanna. Sulla piazza del mercato vecchio di Rouen: Giovanna, accusata di essere una strega, viene fatta salire sul rogo. Chiede una croce a Dunois, che gliela dona; quindi, avvolta dalle fiamme, muore, mentre le voci celesti le promettono un posto vicino a Dio.

Per raccontare una vicenda francese, Cajkovskij sembra prendere come modello l'opéra di quella nazione. Guarda al grand-opéra di Meyerbeer (nella scena dell'incoronazione e nel duetto del re e di Agnès), ma anche al lirismo di Bizet e di Gounod. Tuttavia, Cajkovskij qui risente anche dell'influsso di Musorgskij, trovandosi a trattare una materia epica; e così alcune scene corali, e il racconto di Giovanna nel secondo atto, ricordano il *Boris*.

D'altra parte, in quest'opera al centro dell'interesse drammaturgico del compositore è il racconto della vicenda di una semplice donna: non tanto nei suoi lati eroici o nell'esaltazione mistica. Le pagine più riuscite e toccanti, pertanto, pur frammiste a cori, concertati, scene di corte e di piazza che a tratti appaiono forse un poco generiche, sono le due

romanze di Giovanna: quella del primo atto ("Addio mia foresta"), una delicata melodia nella quale saluta il suo luogo natio, e quella del secondo atto, dove ella racconta al re la sua vita. Giovanna è un personaggio nostalgico e innamorato, il cui temperamento conferisce un raro vigore ai due duetti d'amore con Lionel.

Eppure Cajkovskij non dimentica neppure di dare una precisa connotazione storico-drammaturgica alla musica: ad esempio, allorché i menestrelli che allietano il re cantano sul motivo popolare francese "Mes belles amourettes", oppure nel preludio al terzo atto, concepito in uno stile marziale che vuole simulare la battaglia in corso nei pressi di Reims.

FOTO DI SCENA



