

La genesi dell'opera

Emilio Sala*

Nonostante la ricchezza di riferimenti – tra i quali la tradizione gotica inglese, Byron, il racconto fantastico alla Hoffmann, *Le rouge et le noir* di Stendhal per il carattere di Julien Sorel simile a quello di Hermann e per il richiamo al gioco delle carte contenuto nel titolo –, *La dama di picche* di Puškin è un racconto elegantemente conciso, un capolavoro di perfezione formale e di sobrietà. Non stupisce che sia stato tradotto in francese da un maestro della *concinuitas* come Mérimée. Ogni melodrammatizzazione di un soggetto letterario implica una certa espansione lirica, ma l'amplificazione operata nel nostro caso da Čajkovskij va ben oltre il potenziamento dell'elemento patetico. Fin da subito, il direttore del Teatro Mariinskij di Pietroburgo, Vsevoložskij, che ebbe per primo l'idea di trasformare in opera il racconto di Puškin, pensò a una sorta di *grand opéra* russo, pieno di scene a effetto e di spettacolarità. La componente fantastica si sarebbe così inserita nel fortunato filone alla *Robert-le-Diable*. Ma se nell'opera di Meyerbeer – così come nel *Freischütz* di Weber o nel *Macbeth* di Verdi – domina un “fantastico-meraviglioso” (per riprendere le note categorie di Todorov), in cui il soprannaturale si manifesta platealmente, nella *Dama di picche* di Čajkovskij tutto resta inquietantemente sospeso a mo' di “fantastico-strano”: lo spettro della Contessa è un delirio di Hermann ormai in preda alla follia, oppure si tratta di una presenza soprannaturale vera e propria? È ovvio che la musica è in grado di restituirci la psicologia di Hermann in modo straordinariamente approfondito e sfaccettato. Un clima emotivamente tormentato pervade tutta l'opera e il fantastico sembra molto più legato agli abissi della psiche umana che non ai misteri dell'aldilà. Dunque, a differenza che in Puškin, Hermann è innamorato follemente di Liza. In lui convivono disordinatamente una serie di pulsioni estremizzate e contraddittorie: l'amore, l'ossessione per il gioco, l'ambizione. Ufficialetto squattrinato e privo di nobile nascita, Hermann è un personaggio escluso: passa tutte le notti a guardare i suoi colleghi giocare a carte senza potersi sedere al tavolo da gioco, talmente è povero. Quando confida al conte Tomskij il suo amore per una giovane sconosciuta, egli sottolinea trattarsi di una fanciulla aristocratica e dunque di una passione senza speranza. Significativo il fatto che nel libretto redatto dal fratello di Čajkovskij, Modest, Liza passi da pupilla a nipote della vecchia Contessa: una giovane ereditiera promessa sposa al generoso principe Eleckij – un personaggio, quest'ultimo, che è assente nel racconto e la cui nobiltà d'animo è direttamente proporzionale all'alto lignaggio, così come il carattere tormentato di Hermann sembra legato al suo *status* di escluso. Orbene: la trappola in cui cade l'ambizioso giocatore innamorato è forse quella di ritenere conciliabili passioni profondamente contraddittorie. Infatti, perché non riuscire a strappare il segreto delle tre carte alla Contessa e sposarne la nipote dopo essersi enormemente arricchito al gioco? L'esito di questa intenzione, realizzata musicalmente attraverso una fitta rete di richiami motivici, sarà la morte della vecchia e il suicidio dei due giovani amanti (anch'esso assente in Puškin): come dice La Rochefoucauld, si può passare dall'amore all'ambizione, ma non è possibile il cammino inverso.

Un altro aspetto fondamentale dell'opera è l'ampio ricorso a materiali musicali settecenteschi – e non solo a mo' di scenografia sonora o di *couleur locale*. Sappiamo del culto di Čajkovskij per Mozart, il cui nome è anche citato nella Ballata di Tomskij. “Di tanto in tanto mi pare di vivere nel XVIII secolo e che dopo Mozart non ci sia stato niente”: così il compositore in un appunto del suo diario datato febbraio 1890. Certo, nell'intermezzo-*divertissement* del secondo Atto gli prestiti mozartiani (tra gli altri) hanno una funzione soprattutto decorativa, volti come sono ad ambientare musicalmente una vicenda che si svolge al tempo di Caterina II (la quale entra inopinatamente in scena alla fine del quadro); ma il riferimento al Settecento è anche il segno di un disagio profondo nei confronti del presente, il vagheggiamento di un mondo irrimediabilmente perduto. Un punto di incontro tra l'elemento fantastico e questo ricorso a musiche del passato, che sta al centro dell'opera sia architettonicamente sia drammaturgicamente, è la scena dell'arrivo di Hermann dalla vecchia (II Atto, IV Quadro). Rimasta sola, la Contessa ricorda della sua vita alla corte francese e pian piano si addormenta cantando un'aria tratta dal *Richard Cœur-de-Lion* di Grétry. L'effetto di questa citazione straniante e vagamente deformata (la melodia è trasportata una quarta aumentata sotto e amputata del *refrain* in maggiore) ha qualcosa di sinistro, di perturbante. È come se la vecchia cantasse a se stessa una strana ninnananna sulle soglie del sonno o della morte. Come se quella melodia apparisse da un altro mondo: davvero non si potrebbe dare un esempio più perfetto di “ritorno del superato” in musica. Le parole che letteralmente muiono in bocca alla Contessa anticipano l'entrata di Hermann e ciò che segue: “Je sens mon cœur qui bat, qui bat... Je ne sais pas pourquoi”.

* Emilio Sala (1959) è professore associato di Drammaturgia e Storiografia musicali presso l'Università degli Studi di Milano, membro della Fondazione Pergolesi Spontini e di quello dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini, e anche direttore dei progetti di ricerca della Fondazione Rossini di Pesaro. Si occupa dei rapporti tra la musica e le varie forme di spettacolo, con una particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare. È autore di numerose pubblicazioni e il suo libro *Il valzer delle camellie. Echi di Parigi nella Traviata* è stato pubblicato anche in inglese. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.