

Jacopo Doti

Nella primavera del 1891, in occasione di una serie di spettacoli messi in piedi dalla compagnia d’opera italiana a Mosca, Vladimir Nemirovič-Dančenko scrisse sulle colonne del quotidiano “Novosti dnja” – sotto il curioso *nom-de-plume* ‘Goboj’ – una serie di articoli sul dramma in musica, genere che sin dall’inizio degli anni ’90 aveva destato il suo vivo interesse. A parere del futuro co-fondatore del Teatro d’Arte di Mosca, una moderna opera lirica doveva presentare un’azione intensa e vivace, personaggi spinti da passioni autentiche e una forte concezione drammatica che non abdicasse alle convenienze teatrali di cui a lungo era stata succube la tradizione italiana. Egli additava come esempio lungimirante la *Carmen* di Bizet (1875).¹

Non stupisca pertanto che il giovane drammaturgo abbia salutato con entusiasmo la prima moscovita di *Cavalleria rusticana* (17 marzo 1891, Teatr Korša), opera che – a suo dire – condivideva col capolavoro francese l’essenzialità e la verosimiglianza del soggetto drammatico. L’azione serrata, tratta dalla semplice vita degli umili, colti nel loro quotidiano affaccendarsi, trova nella musica di Mascagni un’intonazione mirabile, in cui “di superfluo non v’è nemmeno un accordo”.²

Quando l’anno successivo il Conservatorio di Mosca gli commissiona un libretto per la prova finale dei licenziandi in Libera composizione,³ la scelta del soggetto e dell’atto unico non è quindi dettata solo da fattori esterni (fornire agli studenti un soggetto plausibile e musicabile in una trentina di gior-

¹ “Наши вкусы требуют теперь, чтобы опера была содержательна не только в музыкальном, но и в драматическом смысле. В этом отношении *Кармен* особенно современна” [“Il gusto moderno esige che l’opera in musica sia pregnante non solo dal punto di vista musicale ma anche da quello drammatico”]: “Novosti dnja”, 13 marzo 1891, citato in Ju.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, Moskva, Muzyka, 1973, p. 66.

² “Novosti dnja”, 19 marzo 1891; cit. in Ju.V. Keldyš, *ivi*.

³ Nel 1892 i candidati erano Lev Konjus, Nikita Morozov e Sergej Rachmaninov.

ni), ma anche da una precisa linea drammaturgica, volta a una tesa concentrazione degli eventi scenici e incline all'ambientazione rustico-popolare.

Dančenko trovò negli *Zingari* di Puškin un canovaccio ideale: un intrigo di amore e morte à la *Carmen* che si consuma al fulmicotone sotto lo sguardo attonito degli "umili figli della natura",⁴ la cui pigra operosità funge da contrasto all'efferato *crime passionnel* e fornisce del pari all'azione uno sfondo sì 'esotico', ma di un esotismo assai poco esornativo, lontano dalle tipiche mollezze dell'Oriente fastoso e fiabesco che affollava le scene operistiche sette-ottocentesche (e, almeno in questo, ben più vicino al *milieu* rusticano auspicato dall'autore).

Il taglio drammatico del poema – undici brevi sequenze non numerate, di natura prevalentemente dialogica – ne aveva peraltro già favorito alcuni adattamenti scenici sul finire degli anni '30 e agli inizi degli anni '40. E già all'epoca l'insanabile conflitto fra civiltà e natura, la dissacrazione dell'egotismo byroniano e lo scetticismo rispetto a un russovismo aproblematico⁵ erano stati accantonati per mettere in risalto il conflitto interpersonale fra Aleko e Zemfira, la cui provocatoria *dikaja pesnja* ["Старый муж, грозный муж"] finiva per assurgere a perno incardinante dell'intera *pièce*.⁶ Tuttavia il soggetto mancava dalle scene sin dal 1845.

Dančenko, agli inizi degli anni '90, sentiva quindi più che mai la necessità di attualizzare la vicenda, sagomarne una veste drammatica atta all'intonazione musicale e conciliare la spinta riformatrice auspicata sulle colonne dei "Novosti dnja" con le tacite esigenze della commissione d'esame. E, come scrive giustamente Jurij Keldyš, "le ineludibili limitazioni che imponeva la natura stessa di un'esercitazione scolastica – la brevità dell'azione, un intrigo semplice e stringente – coincidevano in questo caso con le personali aspirazioni artistiche [dell'autore]".⁷

Innanzitutto, evinciamo già dal titolo del libretto – *Aleko* – che Dančenko decide di concentrare la sua attenzione sull'eroe eponimo. Tuttavia deve affrontare da subito un problema cogente: l'eroe di Puškin ha ormai perso agli occhi del pubblico verosimiglianza psicologica. Egli decide quindi di

⁴ Così definisce gli *Zingari* la voce narrante del poema: "Природы бедные сыны" [Epilogo, v. 563].

⁵ Com'è noto, il nucleo filosofico del poema è di fatto una riflessione etico-filosofica sullo 'stato di natura' e sul concetto di 'libertà', che ha come (in)diretti bersagli polemici da un lato l'ingenuismo di matrice russoviana e dall'altro l'egotismo solipsistico byroniano: le 'intransitabili utopie' del primo vanno infatti di pari passo con i 'napoleonismi' del secondo.

⁶ Cfr. I.A. Givental', *Opera "Aleko" S. Rachmaninova*, Moskva, Muzgiz, 1963, p. 8.

⁷ Ju.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 67.

abbassarne la statura tragica, stralciando tutte le *tirades* ‘politiche’ e depotenziandone la *vis* retorica.⁸ Così facendo, lo avvicina sotto certi aspetti al suo diretto antecedente, l’anonimo protagonista del *Prigioniero del Caucaso*, un (proto)tipo socio-letterario in cui Puškin diceva di aver voluto raffigurare “quella precoce vecchiezza dell’animo che era diventata tratto caratteristico della gioventù del XIX secolo”,⁹ e che si era poi trasformata in una piaga cronica, un morbo – letterario, ma non solo – che mieteva vittime più o meno illustri ancora negli anni ’90.

A tal proposito, mi sembrano particolarmente significative le osservazioni di Irina Givental’ sulla presunta età dell’Aleko di Dančenko:

Puškin spesso sottolinea che l’eroe del suo poema è molto giovane. Qualche volta lo definisce un giovinetto. Ma il punto non sta tanto nella parola in sé. La giovane età dell’eroe si palesa in tratti quali la sfrenatezza degli impeti, l’ardore e una posa a volte sprezzante. L’Aleko del libretto è indubitabilmente più vecchio di quello di Puškin. Vi è in lui una maggiore maturità dei sentimenti, la capacità di comprendere le emozioni che prova e una propensione all’autoanalisi. [...] Fu così che Aleko [...] divenne un parente stretto dei personaggi creati da Kuprin, Čechov e dallo stesso Nemirovič-Dančenko.¹⁰

Il fiero retore, che nel poema si scagliava contro la corruzione dei “palazzi”, nella lettura della studiosa va quindi a ingrossare le fila degli *intelligenty* che affollano la letteratura di fine secolo. Un cortocircuito letterario forse un po’ azzardato. Tuttavia l’intuizione della Givental’ è a mio avviso assai felice. Il dramma del ‘nuovo’ Aleko infatti non affonda più le proprie radici in un

⁸ Parole come le seguenti, pronunciate da Aleko a chiosa della digressione ovidiana, sarebbero risultate a fine secolo, persino sulla scena operistica, pomposamente ridicole: “Так вот судьба твоих сынов, | О Рим, о громкая держава!.. | Певец любви, певец богов, | Скажи мне, что такое слава? | Могильный гул, хвалебный глас, | Из рода в роды звук бегущий? | Или под сенью дымной кущи | Цыгана дикого рассказ?” [“Ecco dunque la sorte dei tuoi figli | O Roma, o risonante impero! | Cantore dell’amore, cantore degli dei, | Eco sepolcrale, voce di lode, | Suono corrente di gente in gente, | O all’ombra di fumosa tenda | Racconto di selvaggio zingaro?”]. L’originale di Puškin, qui come altrove, è tratto da A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*, Leningrad, Nauka, 1977, t. IV: *Poemy. Skazki*; la traduzione italiana di Tommaso Landolfi in: A.S. Puškin, *Poemi e liriche*, Milano, Adelphi, 2001.

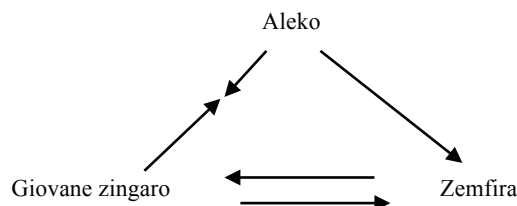
⁹ Lettera a V. P. Gorčakov, datata ottobre-novembre 1822, in A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*, cit., t. X: *Pis’mo*, pp. 41-42 [lettera n. 39].

¹⁰ I.A. Givental’, *Opera “Aleko” S. Rachmaninova*, cit., pp. 12-13. La Givental’ cita a mo’ di esempi i romanzi *Mгла*, *Staryj dom* e le *pièces V mečtach* e *Cena žizni*, in cui Dančenko mette in scena personaggi “cupi, deboli nello spirito, logorati dal dubbio e alla ricerca del senso della vita” [Ivi, p. 10].

fatuo ribellismo giovanile di matrice sturmeriana, bensì in un'impotente senescenza, che è parente stretta della 'superfluità' [*lišnost*] ontologica degli eroi *fin de siècle*. Eppure – va precisato – in lui sono ancora ben visibili alcune incrostazioni romantiche, che ne garantiscono pur sempre l'inattualità melodrammatica. Aleko infatti rimane un 'proscritto migratore' (*Wanderer*): rifugge i vincoli del mondo civile e si illude di aver trovato rifugio e salvezza nell'*encalve* pseudo-edenica dischiusagli da Zemfira, volitiva zingara "dall'occhio nero",¹¹ che egli scambia per una figura femminile redentrice (*Erlöserin*).

L'intero dramma è di fatto racchiuso in questo 'errore di prospettiva'; e se in Puškin l'efferato atto di sangue finale smaschera l'artificioso egotismo napoleonico del protagonista,¹² in Dančenko esso viene degradato a gesto di lacerante impotenza di fronte alla presa di coscienza della propria 'superflua' alterità. Il paradigma romantico dell'eroe solitario in cerca di redenzione, che sulle scene operistiche vide forse la sua più alta incarnazione nell'*Olandese volante* di Richard Wagner,¹³ viene quindi ibridato dal drammaturgo col realismo patinato della *Carmen* di Bizet e filtrato attraverso il dolente pessimismo della cultura letteraria decadente.

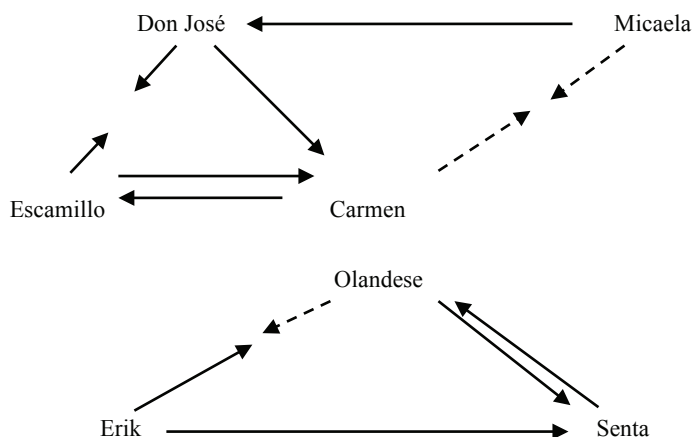
Se formalizziamo graficamente la costellazione dei personaggi sottesa a ognuna di queste opere, avremo un'immagine plastica dei rapporti di forza che intercorrono fra protagonista, antagonista e deuteragonista/i:



¹¹ L'aggettivo ha in Puškin un valore icastico, quasi fosse un epiteto: "С ним [i.e.: с Алеко] черноокая Земфира" [v. 98]; stessa pregnanza avrà il "grand œil noir" con cui Carmen fisserà Don José. Per una versione con testo a fronte della celebre novella si veda P. Mérimée, *Carmen*, Venezia, Marsilio, 2004.

¹² Scrive acutamente William E. Brown: "The theme of the poem may be read as a demonstration of what would happen if such a hero [*scil.* Byronic] were really granted the absolute freedom which is always his ideal. *The Gypsies* is, as it were, a social experiment in vacuo to demonstrate that freedom as the romantic hero conceives it is a destructive thing for all concerned": W.E. Brown, *A History of Russian Literature of the Romantic Period*, vol. III, Ann Arbor, Ardis, 1986, p. 39.

¹³ Parimenti celebre, in Russia, *Il Demone* di Anton Rubinštejn (1875), tratto dall'omonimo poema di Lermontov.



La forma geometrica è quella della classica triangolazione amorosa (doppia nel caso di *Carmen*); forma in cui, in tutti e tre i casi, si è deciso di cristallizzare il “mutevole sistema delle relazioni che intercorrono fra i personaggi”¹⁴ in un dato momento del dramma, secondo i principi base di attrazione e repulsione (indicati dal verso delle frecce).¹⁵

Se da un lato la costellazione di *Aleko* e quella di *Carmen* sono sovrapponibili per quel che concerne i rapporti di forza, non lo sono però nella loro disposizione interna. Divergono infatti nel polo gravitazionale (in grassetto), che nella prima è rappresentato dall'uomo tradito e nella seconda dalla *femme fatale*. Mentre l'una trascina nell'abisso della perdizione un ragazzo di buone speranze (Don José), l'altro col suo mal di vivere soffoca (nel sangue) uno spirito libero (Zemfira). D'altro canto, le costellazioni di *Aleko* e dell'*Olandese* differiscono nell'articolazione interna ma coincidono nella polarità: l'eterno pellegrino viene redento dall'amore puro e incondizionato dell'*Erlöserin* (Senta), mentre l'impostore byroniano (ovvero il suo disilluso *alter ego* decadente, secondo Dančenko) fagocita in un empito autodistruttivo la vittima designata della sua egolatria (ovvero della sua *chandra*). Il Giovane zingaro, Escamillo ed Erik rimangono ai margini del campo di forza in cui si consuma il conflitto, fungendo tutt'al più da esca o da impedimento secondario.

¹⁴ Vedi voce “Costellazione dei personaggi”, in L. Bianconi, G. Pagannone, *Piccolo glossario di Drammaturgia musicale*, in *Insegnare il Melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a c. di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, p. 217.

¹⁵ Se tratteggiate, indicano un conflitto a cui non viene data flagranza scenica.

Appare quindi con tutta evidenza l'ibridazione dei modelli operistici (e letterari) messa in atto da Dančenko. Aleko non è come Don José un giovanotto ingenuo di provincia che per amore di una spregiudicata sigaraia si unisce a un gruppo di contrabbandieri e viene risucchiato in un'inesorabile spirale di degradazione morale. L'eroe di Puškin è un figlio inquieto della sofisticata e corrotta società civile. Eppure anche lui per amore di una giovane fanciulla "dall'occhio nero" decide di unirsi a un gruppo socialmente marginale; di farsi avvezzo al loro *modus vivendi*. Se il giovane basco di Mérimée assume alla fine della sua parabola criminale – perlomeno agli occhi del narratore interno – i tratti del Satana di Milton (ben più scialba la sua 'controfigura' operistica), Aleko porta con sé sin dall'inizio il marchio di Caino (declinato in Dančenko come intimo e ben più moderno *malum vitae*). Egli cerca infatti in Zemfira una figura redentrice, negli zingari un novello Eden. La giovane però si divincola e sfugge alla reificazione del suo sguardo, mettendolo di fronte all'impotenza della sua libido e scatenandone così la furia omicida, che ne sancisce definitivamente l'insanabile alterità rispetto all'agognato (e, di fatto, solo presunto) paradiso perduto.

All'interno di questo quadro complesso, a dispetto di alcune innegabili affinità strutturali che hanno depistato diversi studiosi,¹⁶ *Cavalleria rusticana* rimane sullo sfondo. Il conflitto che sta alla base del poema di Puškin – per quanto semplificato e impoverito dalla riduzione operistica – si pone pur sempre agli antipodi del presupposto verista dell'originale verghiano, secondo cui sarebbe il *milieu* popolare a predeterminare il fatto di sangue. Negli *Zingari* è vero il contrario: l'arrivo di Aleko perturba l'ecosistema locale, violando l'implicito patto sociale che vi è alla base. E se da un lato il codice rusticano impone a compar Alfio che l'offesa subita venga lavata col sangue, dall'altro il delitto d'onore perpetrato dall'uomo 'civile' nei confronti della 'barbara seduttrice' lorda con esso le immacolate leggi della natura. Semmai, Puškin e Dančenko divergono nella messa a fuoco del nucleo drammatico-concettuale della vicenda: per il primo il cuore pulsante del poema è l'inconciliabilità di due *ethoi* opposti (incarnati rispettivamente dal Vecchio zingaro e da Aleko), mentre per il secondo la riflessione etico-filosofica è subordinata al dramma psicologico del protagonista.

Il processo di metamorfosi letteraria che abbiamo cercato di illustrare non tocca peraltro solo la figura di Aleko. La tendenza a trasformare un dramma di idee in un dramma di caratteri si riflette anche sui deuteragonisti. In particolare, il Vecchio, quando narra dell'inaspettata fuga della moglie Mariūla, che lo abbandonò anni prima con la figlia neonata per unirsi a un altro clan,

¹⁶ Cf. *infra* n. 54.

non ci pone solo dinanzi a un *exemplum* (l'amore è libero e non può essere soggetto a vincoli d'alcun tipo) ma ci racconta anche una vicenda personale di umana sofferenza, ammantata di cupo fatalismo. La sua funzione di corifeo ideologico viene parzialmente ridimensionata in favore di un umano senso di compartecipazione.

La figura di Zemfira invece, pur essendo toccata solo marginalmente dal processo di redistribuzione dei versi operato da Dančenko, perde quasi del tutto la sua ingenuità fanciullesca e diventa una volitiva seduttrice, che per gli imprevedibili corsi e ricorsi letterari può a buon diritto essere annoverata fra le numerose 'figlie di Carmen'. Se infatti la novella di Mérimée (1844) è posteriore al poema di Puškin (1824-1827), l'opera di Bizet (1875) – come abbiamo visto – era per Dančenko un punto di riferimento imprescindibile per l'auspicato rinnovamento delle scene teatrali. E per ironia della sorte, durante la stesura del libretto di *Carmen*, Meilhac e Halévy hanno quasi sicuramente attinto qua e là alla traduzione francese degli *Zingari* apparsa nel 1852 a firma dello stesso Mérimée,¹⁷ legando così a doppio filo il destino teatrale delle due fasciose donne dall'"oeil noir", poiché è al libretto di *Carmen* che guarda Dančenko e non certo alla novella di Mérimée quando mette in bocca a Zemfira versi che, pur essendo estrapolati dal poema di Puškin,¹⁸ richiamano con ogni evidenza la celebre *habanera* della seducente sigaraia: "К чему? Вольнее птицы младость. | Кто в силах удержатъ любовь?" (cf. "L'amour est un oiseau rebelle | Que nul ne peut apprivoiser").¹⁹

¹⁷ Più volte sono stati sollevati dubbi sull'eventuale influenza esercitata dal poema di Puškin sulla novella di Mérimée. E, in seconda istanza, sul libretto di Meilhac e Halévy. Fa il punto della situazione, seppur – a mio avviso – con eccessiva cautela, David Lowe: "Thus, as with the question of whether Mérimée drew on *The Gypsies* for *Carmen*, one is ultimately in the realm of conjecture in maintaining that Meilhac and Havély borrowed from Pushkin's poem for their adaptation of Mérimée's novella. But in the case of Pushkin and Mérimée there is absolutely no textual evidence to suggest influence; while with Pushkin and Meilhac-Havély the sheer number of textual parallels and the degree of their closeness argue strongly that, in their work on the libretto for Bizet, Meilhac and Havély in one way or another stumbled onto the existence of an additional work in Mérimée's *oeuvre* on a Gypsy theme, and that they decided to season their adaptation with passages from his translation of the Russian poem": D.A. Lowe, *Pushkin and Carmen*, "19th Century Music", XX (1996) 1, pp. 72-76.

¹⁸ Nel poema questi versi sono pronunciati dal Vecchio zingaro, che ammonisce Aleko sulla volubilità del cuore femminile (l'*exemplum* a cui facevo riferimento prima): "К чему? Вольнее птицы младость. | Кто в силах удержатъ любовь? | Чредою всем дается радость; | Что было, то не будет вновь".

¹⁹ Pare che il testo della *habanera* sia stato scritto di proprio pugno dallo stesso Bizet. Si veda W. Dean, *Bizet*, Torino, EDT, 1980, pp. 207-208.

Passiamo ora a un'analisi dettagliata dell'impianto del dramma e del *modus operandi* di Dančenko. Prendo per comodità come punto di riferimento l'intonazione musicale di Rachmaninov (1892), la cui fortuna ha di fatto cristallizzato con qualche piccola modifica il libretto originale. Fornisco pertanto di seguito l'ossatura dell'opera, indicando in grassetto la sequenza dei numeri musicali (in parte già previsti dallo stesso librettista) e trascrivendo in corsivo le didascalie sceniche che appaiono sullo spartito Gutheil (I edizione, 1892):

Ossatura di *Aleko* (Nemirovič-Dančenko/Rachmaninov, 1892)

n. 1 Introduzione [Интродукция]

Riva d'un fiume. Sul fondo della scena tende bianche e di vari colori. Una di esse, quella di Aleko e Zemfira, si trova a destra, sul proscenio [...]. Dietro al fiume, sorge rossastra la luna.

n. 2 Coro [Хор]

n. 3 Racconto del Vecchio [Рассказ старика]

n. 4 Scena e coro [Сцена и хор]

Durante le danze Zemfira e il Giovane zingaro si appartano.

n. 5 Danza delle donne [Пляска женщин]

n. 6 Danza degli uomini [Пляска мужчин]

Zingare e zingari si avviano verso i loro giacigli.

n. 7 Coro [Хор]²⁰

Sulla sinistra, da dietro le quinte, compaiono Zemfira e il Giovane zingaro.

n. 8 Duetto [Дуэттино]

Compare Aleko. Il Giovane zingaro esce. Zemfira entra nella tenda e si siede accanto alla culla. Dappresso, Aleko raccoglie delle corde.

n. 9 Scena presso la culla [Сцена у люльки]

Zemfira esce sulla destra. La luna sale alta nel cielo e si fa sempre più piccola e più pallida.

n. 10 Cavatina [Каватина]

Aleko esce sulla sinistra. Scompare la luna. La notte lascia pian piano il posto alla fioca luce dell'alba.

n. 11 Intermezzo [Интермеццо]

[Da lontano giunge il canto del Giovane zingaro] (fuori scena).

n. 12 Romanza del Giovane zingaro [Романс молодого цыгана]

Incomincia a farsi giorno... Entrano Zemfira e il Giovane zingaro.

n. 13 Duetto e Finale [Дуэт и Финал]

²⁰ Nel libretto, il n. 7 e il n. 8 compaiono in ordine inverso (vd. *infra*).

Come si può notare, l'intera azione si svolge nell'arco di un 'giro di luna'. Il sipario si apre infatti sul quieto affacciarsi serale degli zingari (*"al di là del fiume, spunta rossastra la luna. Durante la cavatina la vediamo alta nel cielo, più piccola e pallida. Scompare durante l'intermezzo"*)²¹ e si chiude su una mesta processione funebre alle prime luci dell'alba (*"Le donne, una dopo l'altra, si appressano ai morti e danno loro un bacio. Portano via con sé i cadaveri, intonando un canto funebre"*). Abbiamo sostanzialmente una scena unica, in cui il *focus* si sposta da una 'prospettiva d'insieme' [nn. 2-7: un campo di zingari sulla riva di un fiume] a 'inquadrature singole' [nn. 8, 9, 10: tenda di Aleko e Zemfira, e suoi dintorni]. L'intermezzo orchestrale [n. 11] offre virtualmente la possibilità di una mutazione scenica, esplicita nel poema e implicita nel libretto, che tuttavia non sempre viene effettuata.²² Alla breve romanza fuori scena del Giovane zingaro [n. 12] segue un progressivo allargamento del campo visivo, che ci conduce di nuovo a una prospettiva d'insieme [n. 13].²³ L'opera tuttavia si concluderà significativamente con un 'primo piano' su Aleko che, ormai solo in scena, guarda allontanarsi, sconsolato, la turba degli zingari.

La tesa concentrazione drammatica che ne risulta è quindi ottenuta grazie al concorso delle unità di tempo, di luogo e d'azione. Il drammaturgo non solo sopprime per intero le prime cinque sequenze del poema²⁴ – l'arrivo al campo di Aleko, il suo idillio amoroso con Zemfira e i primi due anni passati assieme alla turba zingaresca –, ma riduce addirittura l'intrigo ferale a poco meno di mezza giornata, annullando parte delle ellissi narrative. Le restanti sei sequenze vengono infatti scomposte e rifunzionalizzate seguendo il modello a numeri chiusi di tradizione italo-francese.

Diamo di seguito la struttura originale del poema di Puškin e, a fianco, le scene corrispondenti in Dančenko-Rachmaninov:

²¹ Riporto qui (e oltre) le didascalie sceniche così come compaiono nella prima edizione a stampa del libretto (Mosca, 1893). Esse, di fatto, non divergono nella sostanza da quelle disseminate nello spartito e in partitura.

²² La sequenza finale si dovrebbe svolgere infatti nei pressi di un *kurgan* [tumulo sepolcrale], non lontano dal campo. Le didascalie sceniche non prescrivono esplicitamente alcuna mutazione; essa tuttavia è implicita nel testo verbale. Vedi "Duetto" [n. 8]: GIOVANE ZINGARO: "Di", verrai al convegno?" ZEMFIRA: "Quando sorge la luna... | A ridosso del tumulo, là sul sepolcro".

²³ Nell'ordine: duetto dei giovani amanti, arrivo di Aleko, ingresso del coro e, in un secondo tempo, del Vecchio e della Vecchia zingara.

²⁴ Come vedremo, egli ne ricicla solo una manciata di versi.

Campo zingano, in Bessarabia.

[I] Nel cuore della notte, di ritorno da una passeggiata nella campagna deserta, Zemfira, giovane zingara, porta con sé al campo uno straniero di nome Aleko, che dice di essere “perseguitato dalla legge”. Ella chiede al padre, il vecchio capo villaggio, di accogliere il giovane uomo nella comunità. Ø

[II] Il giorno seguente, alle prime luci dell'alba, Aleko si unisce agli altri zingari. Da quel momento condividerà con loro il nomade stile di vita. Ø

[III] Aleko, ormai ‘libero abitatore del mondo’, è inquieto e medita sulla sua vita passata, vissuta sempre in contrasto con la sorte e agitata da forti passioni. [→ cf. n. 10]

[IV] Zemfira chiede ad Aleko se gli capita mai di rimpiangere la lussuosa vita cittadina. Questi sostiene di non essersi affatto pentito e si lancia in una *tirade* contro le falsità rituali e gli infimi asservimenti della società civile. Ø

Il Vecchio zingaro si professa convinto che “la libertà non sempre è cara a colui che è aduso alla mollezza” e, per dimostrarlo, racconta la storia di un uomo che tempo addietro vagava senza requie in quelle stesse terre, sulle rive del Danubio, e si struggeva al ricordo della sua lontana città, da cui – ormai vecchio – era stato discacciato [‘episodio Ovidio’]

Trascorrono due anni.

[V] Aleko, ormai avvezzo alla vita zingaresca, passa i giorni andando di borgo in borgo insieme alla “chiassosa turba”. Nei piccoli spettacoli allestiti per intrattenere i villici gli spetta il compito di guidare col canto un orso in catena. Ø

Tramonto [?]. All'interno di una tenda.

[VI] Zemfira intona presso la culla del bimbo neonato avuto da Aleko alcune strofe di una canzone beffarda, in cui una giovane donna volitiva confessa sfacciatamente al vecchio marito di avere un amante. Sebbene Aleko sia visibilmente infastidito, Zemfira continua incurante il suo canto. Si tratta – come ricorda il Vecchio – di una vecchia canzone zingana che la sua amata Mariŭla era solita intonare dondolando la piccola Zemfira nella culla. Scena presso la culla [n. 9]

Notte. Splende la luna.

[VII] Il sonno di Aleko è inquieto. Zemfira lo osserva turbata; tuttavia, su consiglio del padre, a cui confessa l'insofferenza rispetto a un amore così soffocante [→ cfr. n. 4], non lo sveglia. Destatosi, Aleko fa cenno dei suoi terribili sogni premonitori a Zemfira, che ormai ritiene infida. Ø

[VIII] Il Vecchio tenta di convincere Aleko che non vi è motivo alcuno per essere così turbati: l'amore delle fanciulle è libero e volu-

bile, proprio come l'erratico corso della luna [→ cfr. n. 12]. Lui stesso, anni addietro, fu abbandonato dall'amata compagna, la quale – incurante della figlia piccina – fuggì furtivamente una notte insieme a un'altra turba di zingari, accampatasi come loro dappresso al fiume Kagul. Da allora ella non fece più ritorno.	Racconto del Vecchio [n. 3]
Aleko, profondamente turbato dal racconto, afferma con veemenza che se fosse stato nei panni del Vecchio avrebbe di certo inseguito la fedifraga e i suoi rapitori, vendicando l'affronto col sangue. Egli infatti non proverebbe pietà neppure di fronte a un nemico indifeso.	Scena e coro [n. 4]
[IX] Zemfira si incontra furtivamente con un giovane zingaro. Questi riesce a strapparle l'assenso per un ulteriore convegno notturno, al tramonto della luna, presso un tumulo sepolcrale.	Duettino [n. 8]
<i>Tutto è silenzio. La luna è tramontata.</i>	
[X] Aleko dorme sonni inquieti. Svegliatosi di soprassalto, cerca a fianco a sé Zemfira. Insospettito dell'assenza della moglie, ne segue le tracce e la trova oltre i tumuli, stretta fra le braccia del giovane amante. Lo sconcerto iniziale lascia presto il posto alla furia omicida. Dopo aver pugnalato il rivale, egli infatti accoltella anche la compagna fedifraga.	Duetto e Finale [n. 13]
<i>Prime luci dell'alba.</i> [→ cfr. n. 11]	
[XI] Aleko rimane impietrito dinanzi ai cadavere. Gli zingari del campo, allibiti, gli si accalcano attorno. Mentre gli uomini scavano le fosse, le donne vanno "in tristo corteo" a baciare i morti sugli occhi.	
Affranto dal dolore, il Vecchio bandisce Aleko dalla comunità. La turba si allontana sotto il muto sguardo dell'omicida.	
Epilogo. Il narratore rievoca con la magica forza del canto i giorni passati insieme a un gruppo di zingari in terre a lungo devastate dalla guerra. Neppure fra gli umili figli della natura è possibile trovare la felicità. Ovunque alberghino passioni funeste: non v'è difesa dal fato [→ cfr. n. 3].	

Appare evidente già da una prima lettura che Dančenko costruisce l'impalcatura drammatica dell'opera facendola ruotare attorno ad alcuni episodiche che vengono efficacemente manipolati dall'interno e rifunzionalizzati. La sequenza VIII (integrata con una manciata di versi dalla VII) assume, per esempio, nel libretto una pubblica flagranza scenica [n. 4] e viene racchiusa all'interno di un quadro coloristico che fa da protasi alla tragedia. Del pari, la sequenza VI viene spostata dopo la sequenza IX, caricandosi così di un forte potenziale sovversivo [n. 9], poiché il conflitto ha già assunto agli occhi degli spettatori un contorno ben preciso. La "Cavatina" del protagonista [n. 10], d'altro canto, che rappresenta il cuore lirico del dramma, è in parte desunta da un passaggio di natura dialogica in cui il *pathos* risultava secondario rispetto all'*ethos*. La tensione drammatica accumulatasi viene poi sospesa sapientemente durante l'Intermezzo [n. 11] e la Romanza del Giovane zingaro [n. 12], per poi deflagrare con tutta la sua violenza nella 'catastrofe' finale [sequenze X e XI, confluite nel n. 13].

I letterati superciliosi si lamentarono a buon diritto dello svuotamento del contenuto filosofico-morale del testo; nessuno tuttavia gridò allo scandalo: in fondo, il poema andava attualizzato. Semmai, si alzarono a più riprese le solite voci critiche nei confronti dell'inevitabile sabotaggio compiuto dal librettista ai danni del levigato verso puškiniano.²⁵ L'approccio di Dančenko al testo originale non si può certo definire ortodosso. Il drammaturgo non esita infatti a tagliare, aggiungere, ridistribuire e modificare versi, con esiti a volte assai discutibili. Ciò detto, il purismo 'filologico' in questi casi non deve assurgere a metro di giudizio sul valore del libretto. Come ammonisce giustamente Abram Gozenpud:

Nel valutare le opere su temi puškiniani ci si deve basare sul rapporto del contenuto dell'opera musicale con quello dell'opera letteraria e non sul confronto del libretto col testo di Puškin e sui cambiamenti, particolari o generali, che vengono apportati alla trama dal compositore. [...] I versi approntati dai librettisti non sono paragonabili a quelli puškiniani. Tuttavia la creazione di opere letterarie di così scarso valore non è determinata dal capriccio dei compositori, né dal loro desiderio di 'guastare a tutti i costi Puškin', bensì da un preciso disegno autoriale e dalle leggi della drammaturgia musicale.²⁶

Vediamo ora nel dettaglio come procede Dančenko nello smontaggio e riassemblaggio del testo.²⁷ Il Coro d'apertura [n. 2], in cui gli zingari presentano il loro *modus vivendi*, è articolato in due quartine, tratte rispettivamente dalle sequenze I e III. Va tuttavia specificato che mentre i primi quattro versi comportano un semplice cambio pronominale ("Как вольность весел *наш* ночлег | И мирный сон под небесами | Между колесами телег, | Полузавешанных коврами"),²⁸ gli altri quattro ("Для нас везде, всегда дорога, | Везде для нас ночлега сень. | Проснувшись по утру, свой день | Мы от-

²⁵ Tali proteste trovano eco ancora oggi in Occidente. Geoffrey Norris, per esempio, a cui si deve uno dei pochissimi saggi in lingua inglese dedicati all'opera giovanile di Rachmaninov, definisce sprezzantemente il libretto un "hotch-potch of the Pushkin poem, [which] reveals substantial evidence of hasty preparation": G. Norris, *Rakhmaninov's Student Opera*, "The Musical Quarterly", LIX (1973) 3, p. 443.

²⁶ A. A. Gozenpud, *Puškin i russkaja opernaja klassika*, in *Puškin. Issledovanija i materialy*, t. V: *Puškin i russkaja kul'tura*, Leningrad, Nauka, 1967, p. 202.

²⁷ L'Appendice fornisce una tavola sinottica di raffronto fra i versi originali [II colonna] e la loro ricollocazione all'interno del libretto [I colonna]. Nella terza colonna indico la numerazione dei versi e la natura degli enunciati originali (discorso diretto, discorso del narratore, discorso diretto del narratore).

²⁸ "Libero è il nostro ricetta notturno, | di gioia che sola dà libertà. | Placido è il sonno sotto l'arco dei cieli, | fra le ruote dei carri, che coprono a mezzo i tappeti" [mie le traduzioni dal libretto, sempre di Landolfi quella del poema].

даем на волю Бога”)²⁹ sono frutto di una vera e propria riattribuzione: nell’originale infatti, proferiti dal narratore, essi non erano riferiti agli zingari, bensì ad Aleko (“Ему везде была дорога, | Везде была ночлега сень; | Проснувшись поутру, свой день | Он отдавал на волю Бога”).³⁰ La sutura delle due quartine peraltro non pare ben riuscita. Dančenko non riesce infatti a evitare un anacoluto: i versi 3-4 dipendono solo forzatamente dai primi due, quando invece nell’originale sono legati dal punto di vista sintattico – tramite un *enjambement* – a un verso che viene eliminato: “Между колесами телег, | Полузавешанных коврами | горит огонь [...]”.³¹

Non meno eterodosso il lavoro di taglia e cucì compiuto per approntare il “Racconto del Vecchio” [n. 3]:

Старик
Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Вдруг оживляются виденья,
То светлых, то печальных дней.

Мужчины
Поведай, старик, перед сном
Нам повесть о славном былом.

Старик
И наши сени кочевья
В пустынях не спаслись от бед.
И всюду – страсти роковые
И от судеб защиты нет.³²

²⁹ “Ovunque a noi s’apre un cammino, | ovunque a noi s’offre un giaciglio. | Di mattino, al risveglio, | il di rimettiamo al volere di Dio.” Interessare notare che nelle moderne edizioni di spartito e partitura dell’opera di Rachmaninov – tutte ristampe di precedenti edizioni di epoca sovietica – leggiamo “Проснувшись по утру, мы отдаем свой день труду и песням” [“Di mattino, al risveglio, il di consacriamo ai canti e al lavoro”]: una evidente manipolazione del secondo emistichio dettata da sciocca acribia ideologica.

³⁰ “In ogni luogo era stato il suo cammino, | In ogni luogo per lui la protezione d’un ricetto; | Desto al mattino, la sua giornata | Aveva abbandonata al volere di Dio.”

³¹ “Tra le ruote dei carri | Coperti a mezzo da tappeti, | Arde il fuoco [...]”

³² Il VECCHIO: Con la magica forza del canto, | nella mia nebulosa memoria, | si ridestano d’un tratto visioni | di giorni or gioiosi or funesti.

UOMINI: Narraci, vecchio, prima del sonno, | una storia passata dei giorni felici.

Il VECCHIO: Nemmeno i nostri nomadi tetti | sfuggirono in luoghi deserti sventura. | Ovunque albergano infauste passioni: | difesa non v’è contro il Fato.”

Le due strofe introduttive Dančenko le ricava infatti dall'epilogo del poema, in cui l'io narrante rievoca, con un autobiografismo leggermente patinato, i giorni passati assieme alla turba zingaresca (il lento cammino in terre devastate dalla guerra, il cibo frugale, il sopore notturno dinanzi ai fuochi e i "lieti tuoni" dei canti della steppa).³³ Nella ricontestualizzazione drammatica pare peraltro difficile decidere se la prima strofa affidata al Vecchio ("Волшебной силой песнопенья...") vada interpretata in senso prolettico o analitico. Nel primo caso lo *Starik* evocherebbe una capacità sciamanica à la *Bajan*, nel secondo invece "la magica forza del canto" andrebbe interpretato come un semplice riferimento alle strofe del coro introduttivo, il cui carattere spensierato riporterebbe alla mente del Vecchio gli anni della giovinezza.

Segue un distico conativo del coro (in improbabili trimetri anfibrachici), in cui gli zingari reclamano una storia "dei giorni felici", quelli in cui le terre bessarabe non erano ancora state devastate dalla guerra.³⁴ Le didascalie sceniche non lo specificano, ma possiamo ragionevolmente figurarci la turba che si accoccola vicino al fuoco in attesa del racconto. Al librettista infatti interessa sottolineare la dimensione pubblica della scena. Le parole del Vecchio, che nel poema erano inserite all'interno di un confronto 'a tu per tu' con Aleko (sequenza VIII), nel dramma assumono i tratti di una ballata epica. Il Vecchio incarna infatti la memoria storica del campo e ci viene presentato come *mudrec*. La sua esperienza viva, resa attraverso un'efficace ipotiposi, vuole essere anche di ammonimento ai membri della comunità: egli decide di non mettersi sulle tracce dell'amata Mariula non solo perché ai suoi occhi la libertà – ora come allora – assurge sempre a valore assoluto, svincolato dagli egoismi del singolo, ma anche perché ritiene vano ribellarsi al volere del Fato, da cui a suo dire "non v'è difesa".

L'accondiscendente filosofia del Vecchio non convince però Aleko, che si sente punto sul vivo e protesta ferocemente contro la morale della favola [n. 4]. È evidente sin da subito la sua estraneità al *milieu* zigano, viepiù rimarcata dalla flagranza pubblica della scena. Di particolare interesse risulta la prima replica al Vecchio:

Да как-же ты не поспешил
Тотчас во след неблагодарной
И хищнику и ей, коварной,
Кинжала в сердце не вонзил?³⁵

³³ Puškin, nel periodo in cui soggiornò a Kišinëv, si unì effettivamente per qualche tempo a una tribù di zingari. Ed è indubbio che questa esperienza funse da stimolo creativo per la stesura del poema.

³⁴ Cf. epilogo, vv. 544-553.

³⁵ "Ma perché non correesti all'istante, | dell'ingrata seguendo la traccia, | e ad ella, infida, e al suo rapitore | non ficcasti in seno il pugnale?"

Nel poema non si dice esplicitamente che Mariula fugge perché innamorata di *un altro zingaro*, ma semplicemente che si allontana, furtiva, nel cuore della notte, per unirsi a *un altro clan*. Puškin usa infatti un generico dativo plurale “chiščnikam”. Non vi è dubbio che Dančenko abbia innescato intenzionalmente un cortocircuito prolettico (Zemfira si rivelerà infida come la madre)³⁶ allo scopo di sottolineare da un lato l’inesorabile ciclicità del destino, e dall’altro le posizioni inconciliabili di Aleko, figlio della civiltà, e del Vecchio zingaro, figlio della natura. L’uno si ribella contro il fato e cerca vendetta per l’onta subita, l’altro accetta stoicamente ciò che gli riserva il destino e porta con sé il proprio dolore, trasformandolo in ‘saggezza viva’.

Discutibile semmai il fatto che la reazione violenta del protagonista nel libretto non sia psicologicamente preparata. Nel poema infatti il dialogo in cui Aleko confessa al Vecchio il suo tormento e i dubbi sull’infedeltà di Zemfira (sequenza VIII) è collocato dopo le insofferenti esternazioni di quest’ultima nei confronti del compagno (sequenza VI). Al contempo, l’enfatico gesto verbale di Aleko, che in Puškin era solo una brusca rimostranza alle parole del Vecchio, assume nel nuovo contesto un valore pubblico (e quindi una maggiore pregnanza), che si può leggere altresì come un avvertimento (in)diretto a Zemfira:

О, нет! Когда над бездной моря
Найду я спящего врага,
Клянусь я в бездну, не бледнея,
Столкну презренного злодея.³⁷

Quest’ultima infatti reagisce sbigottita in due ‘a parte’, in cui esprime da un lato preoccupazione (“О, мой отец! Алеко страшен. | Смотри, как вид его ужасен”) e dall’altro insofferenza (“Его любовь постыла мне. | Мне скучно: сердце воли просит”).³⁸ Il Giovane zingaro invece, incosciente e baldanzoso, lancia sguardi di sfida al rivale (“Ревнив он, но не страшен мне”), che in cuor suo già medita vendetta (“Мне тяжело: сердце мести просит”).³⁹ La tensione è palpabile, e il coro la stempera con un invito alla

³⁶ Il cortocircuito, in realtà, era già implicito nel poema. Nella sequenza VI per esempio il Vecchio dice a un Aleko visibilmente infastidito per la “dikaja pesnja” di Zemfira che anche la sua Mariula era solita intonare quel canto dinanzi al fuoco, quando cullava la figlia neonata.

³⁷ “Ah, no! Se mai sull’abisso del mare | trovassi dormiente il nemico, | in esso, lo giuro, senza timore | farei rovinare il vil scellerato”.

³⁸ I versi di Zemfira sono tratti dalla sequenza VII, che non trova spazio nel libretto. Si tratta di un inquieto dialogo fra la giovane donna e il vecchio padre, entrambi al capezzale di Aleko, che geme e singhiozza nel sonno.

³⁹ Non vale la pena interrogarsi sull’opportunità di mettere in bocca ad Aleko queste pa-

danza.⁴⁰ Si tratta di un espediente ingegnoso che permette a Dančenko di inserire, senza eccessive forzature, una breve parentesi coreutica [nn. 5 e 6].

Segue, nel libretto a stampa del '93, un breve duetto 'a mezza voce' fra Zemfira e il Giovane zingaro [n. 8], mentre al coro "Оgni pogašeny" [n. 7] spetta il compito di chiudere la prima sequenza di scene. Robert Threlfall e Geoffrey Norris ci informano che nel manoscritto originale della partitura i numeri 7 e 8 appaiono invertiti.⁴¹ Rachmaninov quindi in un primo tempo aveva seguito scrupolosamente le indicazioni di Dančenko, poi probabilmente si era reso conto che la delicata oasi lirica del duetto trovava una migliore collocazione dopo il soffuso notturno intonato dal coro (e non a ridosso della frenetica "Danza degli uomini" [n. 6]). Inoltre, in questo modo, veniva ottimizzato anche il sistema di entrate e uscite dei personaggi (giunge Aleko; Zemfira, allarmata, intima al giovane amante di allontanarsi; entra dentro la tenda, fors'anche indispettita; si mette accanto alla culla e intona provocatoriamente una vecchia canzone, che Aleko – essendo lì dappresso a raccogliere delle corde – prima ascolta distrattamente, e poi con sempre maggior turbamento). D'altro canto, Dančenko forse si immaginava uno stacco di tipo cinematografico che implicava una simultaneità dei piani d'azione. Egli infatti indica nel libretto che, mentre fremono le danze, Zemfira e il Giovane zingaro si appartano, al fine di evitare sguardi indiscreti, e rientrano per accordarsi sul convegno notturno (lo spettatore deve pur esserne informato!). Essi però, per poco, non vengono sorpresi da Aleko e si lasciano quindi in tutta fretta: l'uno uscendo di scena, l'altra entrando nella propria tenda. A quel punto, gli zingari preannunciano col loro breve coro le atmosfere notturne in cui sarà immerso il resto della vicenda:

Огни погашены.
Одна луна сияет
С небесной вышины
и табор озаряет.⁴²

role ben prima che egli – e con lui lo spettatore – sia avvertito della tresca amorosa che si consuma alle sue spalle. Qui il librettista si limita di fatto a fornire versi 'speculari' per dar agio al compositore di scrivere passaggi *a due* e *a tre*, in cui la dispersione del testo verbale peraltro è inevitabile.

⁴⁰ "Довольно старик! | Скучны эти сказки. | Забудем мы их | В весельи и в пляске" ["Vecchio, ci tedì | con storie noiose! | Suvvia le obliamo, | gioendo e danzando"].

⁴¹ G. Norris & R. Threlfall, *A Catalogue of Compositions of S. Rachmaninoff*, London, Scholar Press, 1982, p. 179.

⁴² "I fuochi son spenti. | Nell'alto dei cieli | sola la luna risplende, | e il campo rischiera".

La quartina da loro intonata è tratta in realtà dalla sequenza I del poema. Non ci è dato sapere con certezza per quale motivo Dančenko si sia dato la briga di ridurre le tetrapodie giambiche in tripodie. Può darsi che al suo orecchio i versi originali tradissero maggiormente la natura epica del genere di partenza, in cui essi vi comparivano come digressione descrittiva.⁴³

Più facile invece fu per Dančenko ricavare un breve duetto fra soprano e tenore [n. 8] dalla sequenza IX del poema, che egli riporta quasi *verbatim*:

Молодой цыган
Еще одно, одно лобзанье.
Земфира
Иди! Мой муж ревнив и зол.
Молодой цыган
Одно, но доле – на прощанье!
Земфира
Прощай, покамест не пришел.
Молодой цыган
Скажи, придешь ли на свиданье?
Земфира
Когда поднимется луна...
Там, за курганом, над могилой...
Молодой цыган
Обманет, – не придёт она!

L'unico cambiamento testuale significativo lo troviamo nella risposta di Zemfira all'incalzante domanda del Giovane zingaro, "Di', verrai al convegno?" Il verso originale recita "Сегодня, как зайдет луна" ["Oggi, quando tramonterà la luna"], mentre nel libretto troviamo "Когда поднимется луна..." ["Quando sorgerà la luna..."]. Facile l'ironia di Norris:

The librettist's practice of extracting from context and paraphrasing portions of the poem had also led him into an error of timing, in which the moon follows an extraordinary course across the sky. No. 8, the duettino for Zemfira and her young lover, is one of the more significant parts of the libretto, where it becomes plain that Zemfira is bored with Aleko and enchanted with the younger man. He pleads to her, "Say if you will meet me again", to which she replies, "When the moon rises...". Now, in the previous number the gypsies have already said "The moon shines alone from the heavenly heights and illuminates the camp". Mrs. Rosa Newmarch, in preparing the

⁴³ Tamara Livanova peraltro rimarca come l'"odna luna sijaet | s nebesnoj tišiny" con cui Dančenko sostituisce l'*enjambement* "[...] luna sijaet | odna s nebesnoj tišiny" produca dal punto di vista sintattico un effetto involontariamente comico, quasi come se noi traducessimo "una sola luna splende nel cielo": T. N. Livanova, *Tri opery Rachmaninova*, in *S.V. Rachmaninov i russkaja opera*, a c. di I. F. Belza, Moskva, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, 1947, p. 46.

English translation of the libretto for Chester's, saw the error in this and translated Zemfira's reply as "When the moon sets", but the libretto says the opposite. It seems strange, in fact, that Danchenko did not retain Puskin's exact text in this case, for Pushkin's line has precisely the same number of syllables as Danchenko's, and the syllabic stresses fit the music perfectly. [...] Pushkin's answer to the young man's question is "When the moon becomes hidden" or, more literally, "...goes behind", and seventeen lines later the moon is concealed by mists.⁴⁴

All'epoca lo studioso probabilmente non era a conoscenza del fatto che l'ordine originale dei due numeri era stato invertito dal compositore. Ciò detto, l'incongruenza del decorso lunare rimane indiscutibile. Come abbiamo visto, infatti, nelle didascalie sceniche iniziali viene specificato che la luna "*scompare durante l'intermezzo*", ovvero prima del convegno segreto dei due amanti. Quel che più ci interessa rimarcare però è che il cambiamento del predicato verbale, ingiustificato agli occhi di Norris, è dettato con ogni probabilità da ragioni ritmiche. Mentre nell'originale Puškin decide di non accentare il secondo piede, Dančenko preferisce mantenere atono il terzo e a aprire con un bisillabo, preservando così la simmetria coi versi precedenti:

Segodnja, kak zajdēt luna [1°, 3°, 4°] vs. Kogda podnimsja luna [1°, 2°, 4°]

La "Scena presso la culla" [n. 9] viene desunta dalla sequenza VI del poema. La sua collocazione a ridosso del duettino d'amore 'rubato' ne accentua ancor più la carica sovversiva. La ninnananna cantata al piccolo è in realtà un'atavica canzone zigana con cui Zemfira, ormai insofferente, cerca di pun-golare il marito geloso:

Земфира
Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня;
Я тверда, не боюсь
Ни ножа, ни огня.
Ненавижу тебя,
Презираю тебя;
Я другого люблю.
Умираю любя.⁴⁵

Il testo fu raccolto da Puškin a Kišiněv, e poi inserito nel poema. Si tratta di cinque strofe di dipodie anapestiche – tutte con clausola finale maschile – intercalate da brevi dialoghi in tetrametri giambici (sopra abbiamo riportato le prime due).

⁴⁴ G. Norris, *Rakhmaninov's Student Opera*, cit., p. 444.

⁴⁵ "Vecchio marito, sposo crudele, | straziami, bruciami: | son forte, non temo | né ferro né foco. Ti odio, | ti sprezzo. | Un altro io bramo. | Mi struggo d'amor."

Gli aggiustamenti testuali compiuti da Dančenko sono minimi e non intaccano la presunta autenticità della “dikaja pesnja”. Rimarchiamo qui solo l’aggiunta di un distico fra la seconda e la terza strofa della canzone. Aleko è assorto e, in un primo tempo, non presta attenzione alle provocazioni della compagna: “Душа томится грустью тайной... | Где-ж радости любви случайной?” [Oscuro affanno l’anima opprime... | Dove sono dunque le gioie d’un amore figlio del caso?]. Il librettista evidentemente vuole sottolineare che l’intimo dramma del protagonista è la *grust’*, una malinconia affannosa che ora, svanito il sogno d’amore, attanaglia ancora una volta l’animo dell’eroe.⁴⁶

Nel segno della *grust’* si apre anche la “Cavatina”⁴⁷ di Aleko [n. 10]. Si tratta di un monologo-confessione di ascendenza romantica, in cui l’eroe esterna la sua inconciliabile alterità rispetto al mondo che lo circonda (prima parte) e la dolorosa presa di coscienza di un amore ormai infranto (seconda parte).

I versi iniziali sono tratti dalle prime sequenze del poema (III e V) e soffrono di un’enfasi retorica che era difficilmente eludibile in una trasposizione in prima persona di frasi originariamente affidate alla voce narrativa:

Весь табор спит. Луна над ним
Полночной красотой блещет.
Что-ж сердце бедное трепещет?
Какою грустью я томим?
Я без забот, без сожаленья
Веду кочующие дни,
Презрев оковы просвещенья,
Я волен так-же, как они.
Я жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой.
Но, Боже, как играют страсти
Моей послушною душой!...⁴⁸

⁴⁶ Cf. I.A. Givental’, *Opera “Aleko” S. Rachmaninova*, cit., p. 11.

⁴⁷ Nel corso dell’Ottocento, il termine ‘cavatina’ è stato sottoposto a un lungo e articolato processo di metasemia e ha finito per designare arie fra loro assai differenti sotto il profilo morfologico e ‘di posizione’: cf. M. Beghelli, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica III*, a c. di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217. L’uso che se ne fa qui sembra scarsamente tecnico, venendo a indicare né più né meno che un’aria solistica, l’unica vera aria dell’opera, senza pertichini, senza implicazioni di genere (canzone, racconto, ecc.), ma semplice introspezione: un arioso monologante.

⁴⁸ “Nel campo ognun riposa. Sovr’esso la luna | di notturna bellezza risplende. | Perché allor freme mesto il cuore? | Quale affanno ognor m’opprime? | Trascorro i di raminghi | sen-

Il cuore lirico della “Cavatina” trae invece origine dal confronto fra Aleko, amareggiato per la volubilità di Zemfira, e il Vecchio zingaro, il quale cerca invano di consolarlo, facendogli capire che l’amore di una giovane fanciulla è mutevole come il corso della luna (sequenza VIII). Nel libretto quegli stessi versi, in virtù della loro rifunzionalizzazione comunicativa (monologo vs dialogo), si trasformano da semplice replica (“Ma com’è possibile? Eppure mi amava così tanto!”) a vivida rievocazione delle notti infuocate passate accanto alla donna amata:

Земфира! как она любила!
 Как нежно, преклонясь ко мне,
 Она в пустынной тишине
 Часы ночные проводила!
 Как часто милым лепетаньем
 Иль упоительным лобзаньем
 Мою задумчивость она
 В минуту разогнать умела!⁴⁹

E di questo implicito rapimento sensuale e del suo potenziale in termini di amplificazione lirica si accorse senz’altro Rachmaninov che, in vista della seconda ristampa dello spartito, chiese all’amico Michail Slonov di fornirgli una dozzina di versi da mettere in musica⁵⁰ – forse non pregevoli di fattura ma di sicuro impatto emotivo – in cui il carattere ipotipotico dell’intero passaggio è così reso pienamente manifesto:

Я помню: с негой полной страсти,
 Шептала мне она тогда:
 “Люблю тебя! В твоей я власти!
 Твоя, Алеко, навсегда!”
 И всё тогда я забывал,
 Когда речам её внимал
 И как безумный целовал
 Её чарующие очи,
 Кос чудных прядь, темнее ночи.
 Уста Земфиры... А она,

za cure né rimpianti. | Sprezzati i vincoli civili, | com’essi libero son io. | Ribelle vissi al dominio | d’un destino cieco e crudele. | Ma, Dio, come devastano ancora le passioni | il mio animo arrendevole.”

⁴⁹ “Quanto m’amava Zemfira! | China su me, con dolcezza, | ella, in quiete solitaria, | trascorreva l’ore della notte. | Quante volte in un istante, | con infantile cicalio, coi baci inebrianti, | i tristi miei pensieri | riusciva ella a dissipare!”

⁵⁰ Non compaiono infatti nella versione a stampa del libretto del 1893 che – con ogni probabilità – riproduce il testo originale di Dančenko.

Вся негой, страстью полна,
Прильнув ко мне, в глаза глядела...⁵¹

Il brusco risveglio di Aleko è sancito lapidariamente da due soli versi – anch’essi tratti dalla sequenza VIII – che raggelano di colpo il trasporto emotivo:

И что ж? Земфира неверна!
Моя Земфира охладела!⁵²

Sarà poi il compositore – in virtù delle capacità diegetiche fornitegli dal peculiare sistema semiotico di cui dispone (la musica)⁵³ – a dare voce all’animo lacerato del protagonista per mezzo di una struggente frase melodica perorata dagli archi, che raccoglie e porta a compimento la tensione accumulata sapientemente all’interno del numero drammatico-musicale.

Segue l’“Intermezzo” [n. 11], un numero di natura puramente sinfonica, prescritto dallo stesso Dančenko e da lui sapientemente collocato fra ‘crisi’ e ‘catastrofe’ con la funzione di episodio ritardante.⁵⁴ Si tratta di un quadro coloristico in cui al compositore viene richiesto di tratteggiare con la tavolozza orchestrale l’impercettibile lasso di tempo che separa la notte fonda dal primo albeggiare.

Fuori scena, senza soluzione di continuità,⁵⁵ intona spensierato la sua romanza il Giovane zingaro [n. 12]. Si tratta di una figura appena sbazzata nel poema: non ha una propria personalità e vive – dal punto di vista ‘drammatico’ – in funzione della presenza/assenza di Zemfira. Dančenko infatti, al fine di ritagliare un breve numero solistico per il tenore, si trova costretto ad attingere

⁵¹ “Ricordo: con passione voluttuosa | sussurrava ella allora: | “T’amo! Sono tua! | Aleko, tua per sempre!” | Ed io allor, dimentico del mondo, | ai suoi detti davo ascolto; | rapito, le baciavo | gli occhi incantatori, | la treccia sua divina, più bruna della notte. | Ah, quel labbro... ed ella, | ardente e voluttuosa, a me avvinghiata, | il suo nel mio sguardo figgeva”.

⁵² “Ed ora? Zemfira è infida! | S’è spento ormai il suo ardor!”

⁵³ Su questo aspetto rimando a L. Zoppelli, *L’opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell’Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

⁵⁴ Uguale funzione svolgono gli intermezzi orchestrali nelle coeve opere veriste. E con tutta probabilità è proprio a *Cavalleria rusticana* che guarda Dančenko quando decide di inserire all’interno dell’ossatura dell’opera, in quel preciso punto del decorso drammatico, una parentesi sinfonica. Tuttavia non si può costruire da una prova indiziaria – ben tre sono, per dire, gli *entr’actes* in *Carmen* – un teorema che porta studiosi illustri come Jurij Keldyš e Richard Taruskin a vedere una filiazione diretta di *Aleko* da *Cavalleria rusticana* (J.V. Keldyš, *Rachmaninov i ego vremja*, cit., p. 67; R. Taruskin, *Ital’janshchina*, in Id., *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1997, p. 234).

⁵⁵ Il librettista concepisce “Intermezzo e romanza” come una sequenza unica.

gere ancora una volta alla sequenza VIII, e mette in bocca all'amoroso parole originariamente attribuite al Vecchio. Si tratta di una manciata di versi in cui quest'ultimo intimava Aleko a prendere atto della volubilità del cuore femminile. Forse non sono fra i più adatti per essere riciclati come strofe di una serenata 'fuori tempo massimo',⁵⁶ ma la similitudine del corso ondivago della luna col libero cuore di una fanciulla rimane suggestiva:

Взгляни, под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна,
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льет она.
Кто в небе место ей укажет,
Промолвя: там остановись!
Кто сердцу юной девы скажет:
Люби одно, не изменись!⁵⁷

Il finale [n. 13] si apre – dopo una sottaciuta ma evidente ellissi temporale – con una tenera *aubade* dei due amanti, bruscamente interrotta dall'arrivo di Aleko. Questi infatti, in preda a sogni tormentosi – ci dice il poema –, si sveglia di soprassalto e, non trovando a fianco a sé Zemfira, ne segue trepidante le tracce sino al *kurgan*. La 'catastrofe', che in Puškin occupa poco più di una dozzina di versi e si distingue per la serrata scabrezza dell'azione, viene per ovvie ragioni dilazionata dal librettista. Non mancano momenti di enfasi melodrammatica, come per esempio il grido di dolore di Zemfira sul corpo del giovane amante ("О, милый мой! Прости меня! | Моя любовь тебя сгубила")⁵⁸ o le esclamazioni sgomento del coro in dipodie anfibrache ("Ужасное дело | Лучь солнца встречает. | За что Всемогуший | Наш табор карает?!")⁵⁹. Tuttavia, l'aggiunta di alcuni versi da altre parti del poema contribuisce in maniera efficace a restituirci un ritratto del protagonista più umanamente partecipante di quanto non ci apparisse all'inizio dell'opera:

Земфира! Вспомни, милый друг!
Всю жизнь я отдал за желанье

⁵⁶ Stando alle didascalie sceniche, la luna è già tramontata e il campo è rischiarato dalle prime luci dell'alba. Nel poema invece l'incontro furtivo dei due amanti e il loro brutale assassinio da parte di Aleko avviene quando ancora "brilla appena la luce incerta delle stelle".

⁵⁷ "Guarda: lungi, sotto la volta celeste, | libera erra la luna, | su ogni cosa al suo passaggio | ella effonde egual chiarore. | Chi può additarle in cielo un punto, | e dirle: 'Là t'arresta!' | Chi al cuor d'una fanciulla può intimare | 'Conosci un solo amore, non mutare!'"

⁵⁸ "Oh, mio amato! Mi perdona! | Fu il mio amore che t'uccise."

⁵⁹ "Spettacolo orrendo | illumina il raggio del sole. | Perché, Onnipotente, | così ci castighi?"

С тобой делить любовь, досуг
И добровольное изгнание.⁶⁰

Aleko si mostra alfine vulnerabile, e l'affondo di Zemfira lo colpisce dritto al cuore. Egli – è vero – continua a reclamare i “diritti coniugali” [“От прав моих не откажусь!”] e pugnala con rabbia chi ha rubato il cuore della sua amata; ma il *vulnus* non sta tanto nell'onore macchiato quanto nel rifiuto da parte di chi quella ferita profonda era in grado di rimarginare e che invece ha deciso beffardamente di riaprire, inferendovi un colpo mortale. Zemfira soccombe – è vero –, ma getta Aleko ancora una volta nell'abisso della solitudine, fra le spire mortali della *chandra*, proprio come Tat'jana con Onegin. E i versi finali pronunciati dal protagonista – solo in scena dopo l'unanime condanna morale degli zingari –, sebbene siano con ogni probabilità una aggiunta posticcia del compositore,⁶¹ non credo che avrebbero trovato alcuna opposizione da parte del librettista:

О, горе! О, тоска!
Опять один, один!⁶²

In conclusione, qualche considerazione di carattere generale sulla specificità del libretto come testo letterario e, in particolare, su alcuni fattori che hanno inciso sulla stesura del libretto di *Aleko*, condizionandone l'impianto drammaturgico.

Non va mai dimenticato infatti che, pur nella sua autonomia letteraria, il testo di un libretto nasce per essere messo in musica. La sua struttura, l'articolazione interna delle scene, l'alternarsi delle forme metriche sono tutti fattori intrinsecamente legati alle esigenze del teatro musicale. A ciò si aggiunga che, nel caso in questione, la libertà di manovra concessa a Dančenko era viepiù limitata dalla peculiare natura del testo che doveva confezionare. Egli infatti non lo concepì per una specifica messinscena (per uno specifico compositore, per uno specifico teatro o per uno specifico cast di cantanti), bensì come ‘traccia’ fornita a tre diplomandi affinché dessero prova di padroneggiare una forma operistica nelle sue articolazioni di base: arie, duetti, numeri d'assieme, pagine corali, orchestrali e coreutiche. La scelta di un impianto

⁶⁰ “Zemfira! Rammenta, oh mia diletta, | che a te tutta immolai la mia esistenza. | Con te volli spartire l'ore oziose. | Scelsi l'esilio e il nostro amore.”

⁶¹ Non compaiono infatti nella versione a stampa del libretto del 1893.

⁶² “O pena! O tormento! | Solo, solo... ancora solo.” Rachmaninov molto probabilmente aveva presenti i versi pronunciati poco prima della chiusura del sipario da Onegin [“Позор... тоска... | О, жалкий жребий мой / Infamia...! Tormento...! Che vita miserevole!”], o quelli messi in bocca al Demone nell'omonima opera di Rubinštejn [“Опять я сир!.. Опять один! / Solo, ancora una volta solo!”].

drammaturgico fondato sul numero chiuso di tradizione italo-francese e la compressione dell'intera azione in un atto unico fu quindi dettata, nella sostanza, da fattori esterni: si trattava del modello più consono su cui un giovane compositore potesse misurarsi in tempi così proibitivamente brevi e quello più agevole su cui una commissione potesse esprimere un giudizio. E, da questo punto di vista, l'opera dà prova di coerenza ed equilibrio. Non è forse un caso se, al di là dei meriti intrinseci dell'intonazione che ne diede il giovane Rachmaninov, essa tenga ancor oggi le scene. La distribuzione dei numeri e delle voci rispetta le convenienze teatrali (a ogni cantante è affidato – a seconda del proprio peso specifico – un numero solistico), e la varietà dello spettacolo teatrale è garantita dall'alternarsi di episodi sinfonici, coreutici e vocali (arie, duetti e pezzi caratteristici).

Ciò detto, la mancanza di 'suture drammatiche' fra un pezzo e l'altro, cui tentò di supplire il compositore con un sottile gioco di richiami motivici e un respiro di natura già timidamente sinfonica, è stata più volte rimarcata come una delle principali debolezze del libretto.⁶³ In alcuni casi si è tentato addirittura di colmare le ellissi narrative con la declamazione, fra un numero e l'altro, di alcuni passaggi del poema, creando un vero e proprio mostro musical-letterario.⁶⁴

Le critiche tuttavia sono legittime, e forse è solo la gravidanza dei singoli numeri musicali che tiene in piedi l'opera o, come nel caso dell'*Evgenij Oнеgin*, l'assunto (più o meno fondato) che il pubblico conosca a grandi tratti la vicenda, avendola letta sui banchi di scuola o essendovisi imbattuto almeno una volta nelle proprie scorribande puškiniane.⁶⁵ Eppure anche lo stesso Šaljapin, interprete massimo della parte di Aleko, si lamentava spesso del fatto

⁶³ Già Nikolaj Kaškin, nella recensione apparsa sulle "Russkie vedomosti" del 29 aprile 1893, lamentava "la mancanza di coesione tra le singole scene e le situazioni che vi si rappresentano".

⁶⁴ Si veda per esempio l'edizione in disco diretta da Svetlanov nel 1990.

⁶⁵ Si veda quello che scrive Caryl Emerson a proposito dell'*Oнеgin*: "This last category of opera is organized around the principle of 'scenes-from classic works'. The opera composer follows the source text closely in some areas and violates it appallingly in others. But these departures from the text are not, strictly speaking, infidelities, because the audience of a 'scenes-from' opera is expected to know the *from*. The libretto is not obliged to retell the story; what happens on stage is not new information but rather a reminder of something already intimately known. Such libretti thus presume the sort of audience implied for epic performances. [...] The success and appeal of the transposition lie precisely in the variation of a known text under new circumstances": C. Emerson, *Pushkin into Tchaikovsky: Caustic Novel, Sentimental Opera*, in *Eugene Oнеgin. Pyotr Tchaikovsky*, a c. di N. John, London-New York, John Calder Riverrun Press, 1988, p. 7.

che il personaggio producesse una cattiva impressione sul pubblico, quasi come se per tutta la durata dell'opera "digrignasse i denti".⁶⁶ La sua entrata in scena non era psicologicamente preparata: a suo dire era necessario aggiungere un prologo in cui fosse chiaro chi era Aleko, perché aveva abbandonato la società civile e aveva infine deciso di unirsi a una tribù di semplici zingari. In occasione delle celebrazioni del primo centenario dalla morte di Puškin, il grande basso russo era anche riuscito a ottenere il tanto agognato prologo (su versi dell'amica Nelidova-Fivejaskaja) con l'intenzione di sottoporlo all'attenzione dello stesso Rachmaninov, il quale, pur professandosi disposto a rimettere mano all'opera, alla fine se ne chiamò fuori, adducendo come scusa l'intensa attività concertistica. L'operazione naufragò.⁶⁷ E, forse, fu una fortuna. Šaljapin infatti era convinto che dietro Aleko si nascondesse in realtà Puškin in persona e, quando gli fu fatto notare che – così facendo – l'avrebbe rappresentato come un assassino, si convinse che era necessario aggiungere anche un epilogo in cui risultasse chiaro agli spettatori che tutto quello che era avvenuto in scena non era stato altro che un sogno del poeta.

Lasciate da parte le manie di grandezza di Šaljapin, a cui se non altro va riconosciuto il merito di aver saputo dischiudere le potenzialità di introspezione psicologica nascoste fra le pieghe del testo verbale e musicale dell'opera, viene da chiedersi quanto di volta in volta l'originale di Puškin sia servito al librettista, al compositore, all'interprete e allo spettatore per compiere un processo ermeneutico più o meno complesso. Di certo, ne fa oggi buon uso il critico che, pur rispettando l'autonomia letteraria del libretto (e del testo musicale che l'accompagna), ne colma le aporie e ne mette in luce la misconosciuta modernità.

⁶⁶ L.Ja. Nelidova-Fivejskaja, *Iz vospominanij o S. Rachmaninove*, in *Vospominanija o Rachmaninove*, a c. di Z.A. Apetjan, Moskva, Muzyka, 1973⁴, t. II, p. 227.

⁶⁷ Ne interdisse persino la rappresentazione per il centenario puškiniano, poiché la riteneva un lavoro giovanile, non degno dell'occasione. Ivi, p. 229.

Appendice

Nemirovič-Dančenko, Aleko (1892) Puškin, *Gli zingari* (1824-1827)

ДЕКОРАЦИЯ

*Берег реки. В глубине раз-
бросаны шатры из белого и
пестрого холста. Один из
шатров (АЛЕКО И ЗЕМФИРЫ)
направо – у авансцены. В глуби-
не телеги, завешанные ковра-
ми. Кое-где разведены костры,
варится ужин в котелках.
Группы мужчин, женщин и де-
тей, смешанные в беспорядке.
Общая, но спокойная суета за
ужином или за приготовлением
к нему [...].*

ХОР

ЦЫГАНЫ

Как вольность весел наш ночлег	Как вольность, весел их ночлег	vv. 5-8 [d.narr.]
И мирный сон под небесами	И мирный сон под небесами;	
Между колесами телег,	Между колесами телег,	
Полузавешанных коврами.	Полузавешанных коврами [...]	
Для нас везде, всегда дорога,	Ему везде была дорога,	vv. 124-27 [d.narr.
Везде для нас ночлега сень.	Везде была ночлега сень;	con rif. ad Aleko!]
Проснувшись по утру, свой день	Проснувшись поутру, свой день	
Мы отдаем на волю Бога.	Он отдавал на волю Бога [...]	

СТАРИК

Волшебной силой песнопенья	Волшебной силой песнопенья	vv. 540-43
В туманной памяти моей	В туманной памяти моей	[d.d.narr.]
Вдруг оживляются виденья,	Так оживляются виденья	
То светлых, то печальных дней.	То светлых, то печальных дней.	

МУЖЧИНЫ

Поведай, старик, перед сном
Нам повесть о славном былом.

СТАРИК

И наши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед.
И всюду – страсти роковые
И от судеб защиты нет.

И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

vv. 566-69
[d.d.narr.]

* *

Ах, быстро молодость моя
Звездой падучею мелькнула,
Но ты, пора любви, минула
Еще быстрее: только год
Меня любила Мариула.
Однажды близ Кагульских вод
Мы чуждый табор
повстречали.
Цыганы те свои шатры
Разбив близ наших у горы
Две ночи вместе ночевали.
Они ушли на третью ночь
И, броса маленькую дочь,
Ушла за ними Мариула.
Я мирно спал. Заря блеснула,
Проснулся я, – подруги нет.
Ищу, зову – пропал и след.
Тоскуя плакала Земфира,
И я заплакал. С этих пор
Постыли мне все девы мира,
Для них навек погас мой взор.

СТАРИК

[...] Ах, быстро молодость моя
Звездой падучею мелькнула!
Но ты, пора любви, минула
Еще быстрее: только год
Меня любила Мариула.
Однажды близ Кагульских вод
Мы чуждый табор
повстречали;
Цыганы те, свои шатры
Разбив близ наших у горы,
Две ночи вместе ночевали.
Они ушли на третью ночь, —
И, броса маленькую дочь,
Ушла за ними Мариула.
Я мирно спал; заря блеснула;
Проснулся я, подруги нет!
Ищу, зову — пропал и след.
Тоскуя, плакала Земфира,
И я заплакал — с этих пор
Постыли мне все девы мира;
Меж ими никогда мой взор
[...]

vv. 387-406 [d.d.]

АЛЕКО

Да как-же ты не поспешил
Тотчас во след неблагодарной
И хищнику и ей, коварной,
Кинжала в сердце не вонзил?

АЛЕКО

Да как же ты не поспешил
Тотчас вослед неблагодарной
И хищникам и ей коварной
Кинжала в сердце не вонзил?

vv. 410-13 [d.d.]

ЗЕМФИРА

К чему? Вольнее птицы
младость.
Кто в силах удержать любовь?

СТАРИК

К чему? вольнее птицы
младость;
Кто в силах удержать любовь?

vv. 414-17 [d.d.
Vecchio zingaro!]

МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Чредою всем даётся радость;
Что было, то не будет вновь.

Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь.

АЛЕКО

О, нет! Когда над бездной моря
Найду я спящего врага,
Клянусь я в бездну, не бледнея,
Столкну презренного злодея.

АЛЕКО

О нет! когда б над бездной моря vv. 421-26 [d.d.]
Нашел я спящего врага,
Клянусь, и тут моя нога
Не пощадила бы злодея;
Я в волны моря, не бледнея,
И беззащитного б толкнул; [...]

ЗЕМФИРА

О, мой отец! Алеко страшен.
Смотри, как виды его ужасен.

О мой отец! Алеко страшен. vv. 302-04 [d.d.]
Послушай: сквозь тяжелый сон
И стонет, и рыдает он.

СТАРИК

Не тронь его, храни молчанье.
Быть может, то тоска изгнанья.

СТАРИК
Не тронь его. Храни молчанье. v. 305 [d.d.]
[...]

ЗЕМФИРА

Его любовь постыла мне.
Мне скучно: сердце воли
просит.

ЗЕМФИРА
Его любовь постыла мне. vv. 314-15 [d.d.]
Мне скучно; сердце воли
просит.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН

Ревнив он, но не страшен мне.

АЛЕКО

Мне тяжко: сердце мести
просит.

ХОР

Довольно старик!
Скучны эти сказки.
Забудем мы их
В весельи и в пляске.

*(Цыганы и цыганки пляшут,
потом начинают
укладываться на ночлег. Во*

*время танцев Земфира и
Молодой цыган скрываются и
к концу танцев появляются из
правой кулисы за шатром).*

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Еще одно, одно лобзанье.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Еще одно, одно лобзанье! vv. 431-39 [d.d.]

ЗЕМФИРА
Иди! Мой муж ревнив и зол.

ЗЕМФИРА
Пора: мой муж ревнив и зол.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Одно, но доле – на прощанье!

ЦЫГАН
Одно... но доле! на прощанье.

ЗЕМФИРА
Прощай, покамест не пришел

ЗЕМФИРА
Прощай, покамест не пришел.

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Скажи, придешь ли на
свиданье?

ЦЫГАН
Скажи — когда ж опять
свиданье?

ЗЕМФИРА
Когда поднимется луна...
Там, за курганом, над
могилой...

ЗЕМФИРА
Сегодня, как зайдет луна,
Там, за курганом над
могилой...

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Обманет, – не придёт она!
(Алеко показывается)

ЦЫГАН
Обманет! не придет она!

ЗЕМФИРА
Беги, вот он! Приду, мой
милый.

ЗЕМФИРА
Вот он! беги!.. Приду, мой
милый.

*(Молодой цыган уходит,
Земфира входит в шатер и
садится у люльки. Алеко около
шатра собирает веревки).*

ХОР (засыпая)
Огни погашены.

Огни везде погашены, vv. 22-25 [d. narr]

Одна луна сияет
С небесной вышины
и табор озаряет.

Спокойно всё, луна сияет
Одна с небесной вышины
И тихий табор озаряет.

ПЕСНЯ У ЛЮЛЬКИ

ЗЕМФИРА

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня:
Я тверда, не боюсь
Ни ножа, ни огня.
Ненавижу тебя,
Презираю тебя;
Я другого люблю.
Умираю любя.

ЗЕМФИРА

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня:
Я тверда; не боюсь
Ни ножа, ни огня.
Ненавижу тебя,
Презираю тебя;
Я другого люблю,
Умираю любя.

vv. 259-66 [d.d.]

АЛЕКО

Душа томится грустью тайной...
Где-ж радости любви
случайной?

И грусти тайную причину
Истолковать себе не смел.

? vv. 96-97

ЗЕМФИРА

Режь меня, жги меня,
Не скажу ничего;
Старый муж, грозный муж,
Не узнаешь его.

ЗЕМФИРА

Режь меня, жги меня;
Не скажу ничего;
Старый муж, грозный муж,
Не узнаешь его.

vv. 271-74 [d.d.]

АЛЕКО

Молчи! Мне пенье надоело.
Я диких песен не люблю.

АЛЕКО

Молчи. Мне пенье надоело,
Я диких песен не люблю.

vv. 267-70 [d.d.]

ЗЕМФИРА

Не любишь? Мне какое дело!
Я песню для себя пою.

ЗЕМФИРА

Не любишь? мне какое дело!
Я песню для себя пою.

Он свежее весны
Жарче летнего дня;
Как он молод и смел!
Как он любит меня!

Он свежее весны,
Жарче летнего дня;
Как он молод и смел!
Как он любит меня!

vv. 275-78 [d.d.]

АЛЕКО

Молчи, Земфира, я доволен...

АЛЕКО

Молчи, Земфира! я доволен...

vv. 283-87 [d.d.]

ЗЕМФИРА (*выходит из шатра*)

Так понял песню ты мою?

ЗЕМФИРА

Так понял песню ты мою?

АЛЕКО

Земфира!...

АЛЕКО

Земфира!

ЗЕМФИРА

Ты сердиться волен.
Я песню про тебя пою.

ЗЕМФИРА

Ты сердиться волен, vv. 279-82 [d.d.]
Я песню про тебя пою.

Как ласкала его
Я в ночной тишине!
Как смеялись тогда
Мы твоей седине!
(*Уходит направо*)

Как ласкала его
Я в ночной тишине!
Как смеялись тогда
Мы твоей седине!
(*Уходит и поет: Старый муж и проч.*)

КАВАТИНА

АЛЕКО

Весь табор спит. Луна над ним
Полночной красотою блещет.
Что-ж сердце бедное
трепещет?
Какою грустью я томим?
Я без забот, без сожаленья
Веду кочующие дни,
Презрев оковы просвещения,
Я волен так-же, как они.
Я жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой.
Но, Боже, как играют страсти
Моей послушною душой!...
Земфира! как она любила!
Как нежно, преклонясь ко мне,
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила!
Как часто милым лепетаньем
иль упоительным лобзаньем

И солнце весело над ним⁶⁸ vv. 100-103 [d.narr.]
Полуденной красою блещет;
Что ж сердце юноши
трепещет?
Какой заботой он томим? [...] vv. 231-32 [d.narr.]
Он без забот и сожаленья
Ведет кочующие дни [...] vv. 229-30 [d. narr.]
Презрев оковы просвещения,
Алеко волен, как они; [...] vv. 138-41 [d.narr.]
И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой;
Но Боже! как играли страсти
Его послушною душой!
[...] Как она любила!
Как нежно преклонясь ко мне, vv. 359-62 [d.narr.]
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила! [...] vv. 364-67 [d.narr.]
Как часто милым лепетаньем
Иль упоительным лобзаньем

⁶⁸ Possibile eco del monologo “Обитель спит” dal *Demone* di A. Rubinštejn (Atto III, sc. v).

Мою задумчивость она
 В минуту разогнать умела!
 [Я помню: с негой полной
 страсти,
 Шептала мне она тогда:
 “Люблю тебя! В твоей я
 власти!
 Твоя, Алеко, навсегда!”
 И всё тогда я забывал,
 Когда речам её внимал
 И как безумный целовал
 Её чарующие очи,
 Кос чудных прядь, темнее
 ночи.
 Уста Земфиры... А она,
 Вся негой, страстью полна,
 Прильнув ко мне, в глаза
 глядела...]
 И что ж? Земфира неверна!
 Моя Земфира охладела!
(Уходит налево)

Мою задумчивость она
 В минуту разогнать умела!..

И что ж? Земфира неверна! vv. 368-69 [d.narr.]
 Моя Земфира охладела!...

ИНТЕРМЕЦЦО И РОМАНС

*(Луна скрывается. За сценой
 пение молодого цыгана).*

МОЛОДОЙ ЦЫГАН *(За сценой)*
 Взгляни, под отдаленным сводом
 Гуляет вольная луна,
 На всю природу мимоходом
 Равно сиянье льет она.
 Кто в небе место ей укажет,
 Промолвя: там остановись!
 Кто сердцу юной девы скажет:
 Люби одно, не изменись!
(Начинает светать)

СТАРИК
 Взгляни: под отдаленным
 сводом vv. 347-50 [d.d.
 Vecchio zingaro!]
 Гуляет вольная луна;
 На всю природу мимоходом
 Равно сиянье льет она. [...] vv. 355-58 [d.d.
 Vecchio zingaro!]
 Кто место в небе ей укажет,
 Промолвя: там остановись!
 Кто сердцу юной девы скажет:
 Люби одно, не изменись?

ФИНАЛ

*(Земфира и молодой цыган
 входят)*

ЗЕМФИРА
 Пора!

1-Й ГОЛОС
 Пора... vv. 468-75 [d.d.]

МОЛОДОЙ ЦЫГАН Постой!	2-Й ГОЛОС Постой...
ЗЕМФИРА Пора, мой милый!	1-Й ГОЛОС Пора, мой милый.
МОЛОДОЙ ЦЫГАН Нет, нет, постой! Дождемся дня.	2-Й ГОЛОС Нет, нет, постой, дождемся дня.
ЗЕМФИРА Уж поздно.	1-Й ГОЛОС Уж поздно.
МОЛОДОЙ ЦЫГАН Как ты робко любишь. Минуту!	2-Й ГОЛОС Как ты робко любишь. Минуту!
ЗЕМФИРА Ты меня погубишь.	1-Й ГОЛОС Ты меня погубишь.
МОЛОДОЙ ЦЫГАН Минуту! <i>Не замеченный ими, появляется Алеко.</i>	2-Й ГОЛОС Минуту!
ЗЕМФИРА Если без меня Вернется <егого!> Проснется муж...	1-Й ГОЛОС Если без меня Проснется муж?..
АЛЕКО Вернулся <err.?/> Проснулся он... Куда вы? Стойте. Иль во сне я грежу? (<i>Земфире</i>) Где-ж твоя любовь?	АЛЕКО Проснулся я. Куда вы! не спешите оба; Вам хорошо и здесь у гроба.
ЗЕМФИРА Отстань! Ты опостылел мне. Былое не вернется вновь.	
АЛЕКО Земфира! Вспомни, милый друг!	

Всю жизнь я отдал за желанье
С тобой делить любовь, досуг
И добровольное изгнание.

Не изменись, мой нежный друг! vv. 173-76 [d.d.]
А я... одно мое желанье
С тобой делить любовь, досуг
И добровольное изгнание!

{ ЗЕМФИРА и МОЛОДОЙ
ЦЫГАН
Смешон и жалок он!

АЛЕКО
Любовь прошла, как сон!
О, нет, злодей! Я пред тобой
От прав моих не откажусь,
Иль хоть мщеньем наслажусь.

От прав моих не откажусь! vv. 419-20 [d.d.]
Или хоть мщеньем наслажусь.

ЗЕМФИРА (*Молодому цыгану*)
Беги, мой друг, беги!

ЗЕМФИРА
Мой друг, беги, беги... vv. 476-82 [d.d.]

АЛЕКО
Постой!
Куда, красавец молодой?
Лежи! (*Закалывает его*)

АЛЕКО
Постой!
Куда, красавец молодой?
Лежи! (*Вонзает в него нож*)

ЗЕМФИРА.
Алеко!

ЗЕМФИРА
Алеко!

МОЛОДОЙ ЦЫГАН
Умираю!

ЦЫГАН
Умираю...

ЗЕМФИРА
Алеко, ты убил его!
Взгляни, ты весь обрызган
кровью!
О! Что ты сделал!

ЗЕМФИРА
Алеко, ты убьешь его!
Взгляни: ты весь обрызган
кровью!
О, что ты сделал?

АЛЕКО
Ничего!
Теперь дыши его любовью...

АЛЕКО
Ничего.
Теперь дыши его любовью.

ЗЕМФИРА (*Склоняясь к трупу*)
О, милый мой! Прости меня!
Моя любовь тебя сгубила.
(*Рыдает*)

АЛЕКО (*С угрозой*)

Ты плачешь?

ЗЕМФИРА

Не боюсь тебя.
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклиная!

ЗЕМФИРА

Нет, полно, не боюсь тебя! – vv. 483-86 [d.d.]
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклиная...

АЛЕКО

Умри-ж и ты. (*Поражает ее
ножом*)

АЛЕКО

Умри ж и ты! (*Поражает ее*)

ЗЕМФИРА

Умираю, любя!

ЗЕМФИРА

Умру любя...

ГОЛОСА

О чем шумят? Что там за крик?
Кого тревожит эта ночь?
Что здесь случилось?
Встань, Старик!

СТАРИК (*Вбегая*)

Алеко, ты! Земфира!... Дочь!...
(*К народу*)
Смотрите, плачьте, вот она!...
Лежит, в крови обагрена!

ЦЫГАНЕ (*В ужасе
обступают группу*).

Ужасное дело
Лучь солнца встречает.
За что Всемогуший
Наш табор карает?!

ЗЕМФИРА

Отец!... Его ревность сгубила....
Прощайте!...
(*Умирает*)

ВСЕ

Навеки почила!

АЛЕКО

Земфира!... Земфира!...
 Взгляни пред собой на злодея.
 За миг твоей радостной жизни –
 Свою я отдам не жалея.

СТАРАЯ ЦЫГАНКА

Мужья! Идите над рекой
 Могила свежие копать,
 А жены скорбной чередой
 Все в очи мертвых целовать.
*(Женщины одна за другой под-
 ходят к мертвым и целуют их).*

Могила в стороне копали. vv. 495-97 (d.narr.)
 Шли жены скорбной чередой
 И в очи мертвых целовали.

СТАРИК И ХОР

Мы дики, нет у нас законов,
 Мы не терзаем, не казним,
 Не нужно крови нам и стонов,
 Но жить с убийцей не хотим.
 Ужасен нам твой будет глас;
 Мы робки и добры душою
 Ты зол и смел, оставь же нас.
 Прости! А будет мир с тобой.
*(Трупы уносят с похоронными
 напевами)*

“[...] Мы дики; нет у нас законов, vv. 510-15 (d.d.
 Мы не терзаем, не казним – Vecchio zingaro)
 Не нужно крови нам и стонов –
 Но жить с убийцей не хотим [...]”
 Ужасен нам твой будет глас: vv. 517-20 (d.d.
 Мы робки и добры душою, Vecchio zingaro)
 Ты зол и смел – оставь же нас,
 Прости, да будет мир с тобою”.

[АЛЕКО.

О, горе! О, тоска!
 Опять один, один!]

[?]ОНЕГИН

Позор... тоска...
 О, жалкий жребий мой!⁶⁹

[?] *Evgenij Onegin*
 (Čajkovskij): Atto
 III, scena II

d.d. = *discorso diretto*

d.narr. = *discorso del narratore*

d.d.narr. = *discorso diretto del narratore*

⁶⁹ Possibile eco anche dall’“Epilogo” dell’opera *Il demone* di A. Rubinštejn: ДЕМОН (*отчаянии*): “Опять я сир!.. Опять один!”