SCENE

L’abitudine o la felicità

Evgenij Onegin di Pëtr Il'ič Čajkovskij, regia di Robert Carsen, direzione di James Conlon.

di *Francesco Ceraolo* — 2 Marzo 2020

“Il cielo ci ha donato l’abitudine invece della felicità”. Tatjana e Olga cantano ripetutamente questa frase all’inizio del primo Atto dell’*Evgenij Onegin* di Čajkovskij, in scena al Teatro dell’Opera di Roma nella storica produzione del Metropolitan, per la regia di Robert Carsen e la direzione di James Conlon. Sono sorelle, come Olga, Maša e Irina nel dramma di Cechov. Si apre il sipario e le troviamo illuminate dal bagliore rossastro del crepuscolo, circondate da un tappeto di foglie autunnali che dall’alto cadono una ad una e occupano tutto il palcoscenico. Sembrano Anja e Varja nella posa emblematica de *Il giardino dei ciliegi* di Strehler del 1973. Protagoniste di un melodramma romantico divenuto improvvisamente ultimo grande dramma borghese ottocentesco. **Čajkovskij come Cechov, o anche Strindberg e Ibsen**. **L’*Onegin* nella grande direttrice che parte da Diderot e arriva fino al primo Novecento, in cui si consuma la crisi del soggetto moderno, dove l’“abitudine” prende il posto della “felicità”, il patimento la logica romantica dell’azione**.

La chiave per comprendere la potenza straordinaria di queste “scene liriche” del 1879, tratte dal romanzo in versi di Puškin del 1833 e divenute simbolo del repertorio

operistico russo nei teatri di tutto il mondo, risiede proprio in questa immagine iniziale, che l'allestimento di Carsen ci riconsegna con grande efficacia. Uno spettacolo straordinario che ormai da più di vent'anni (la prima edizione è del 1997) gira i teatri di tutto il mondo, approdando per la prima volta in Italia. Scegliere di rendere visivamente scenica la poetica dell'"origliamento" del salotto borghese, come in una delle tante "case di bambola" della tradizione tardo moderna; **trasformare il "dentro" nello specchio deformato del "fuori", la casa nel luogo in cui prende corpo politicamente il conflitto interiore e sociale del personaggio**, seguendo la linea che da Goldoni arriva fino a Ibsen. Questa la cifra della sua messinscena.

Quello in cui riposano Olga e Tatjana è a tutti gli effetti un "giardino dei ciliegi" che circonda la prima e paradigmatica tenuta di campagna della tradizione drammaturgica russa ottocentesca: il modello originario delle abitazioni che ospiteranno Sorin, Serebrijakov o la Ranevskaja. Un giardino che avvolge ogni cosa, persino la camera da letto di Tatjana nella seconda scena del primo Atto, quando di notte confida alla balia il suo amore per Onegin appena conosciuto. **Ogni parete è eliminata, ogni spazio chiuso cancellato, una distesa di foglie demarca i confini della stanza aprendo un piano di visibilità assoluto**. Come ancora nel terzo Atto, quando il salone delle feste del palazzo di San Pietroburgo dove Tatjana e Onegin si rincontrano (dopo che quest'ultimo, pentitosi per aver rifiutato il suo amore, la supplica di stare insieme) è semplicemente perimetrato da una fila rettangolare di sedie, dalle quinte alla quarta parete del proscenio.

Ma è soprattutto attraverso lo slittamento temporale dell'opera verso il suo presente storico (dalla prima alla seconda metà dell'Ottocento) che Carsen coglie il senso profondo dell'*Onegin* di Čajkovskij. Nella distanza radicale che lo separa dall'opera di Puškin, nei quasi cinquant'anni che intercorrono tra la composizione letteraria e quella musicale, si consuma infatti lo scarto abissale tra le spinte romantiche che ancora animavano l'individualismo lirico dei personaggi del romanzo — pur all'interno di un dispositivo che già le sottoponeva ad un processo di interiorizzazione e realizzazione (è noto come l'opera di Puškin abbia costituito il modello del grande romanzo realista russo) — e la drammaturgia "psicanalitica" del libretto di Čajkovskij, scritto insieme al fratello Modest e a Konstantin Stepanovič Šilovskij.

Una drammaturgia in cui il soliloquio sostituisce il monologo, il dialogo trova autenticità solo nella forma chiusa dell'evocazione; l'incapacità del personaggio di comunicare, la sua impossibilità di agire, prende la forma dell'attesa o dell'interrogazione non dialogica. Come nella famosa "aria della lettera" del primo Atto, quando Tatjana confessa a Onegin il suo amore, che attraverso l'altrettanto famosa

linea melodica circolare Čajkovskij trasforma in una interrogazione costante e diretta all'amato. Una dilatazione del testo di Puškin, citato quasi alla lettera, che però da introspezione lirica diventa un dialogo privo di interlocuzione.

È dunque la paralisi dell'incomunicabilità cha attanaglia Tatjana, attorno a cui ruota tutta la vicenda, di cui la vita dissipata e sregolata di Onegin è un semplice doppio, a delineare **un soggetto che è passivo perché il suo carattere non si rispecchia più nell'atto, il suo agire non è più orientato verso un obiettivo e la sua parola diviene una semplice supplica** (come scriverà Szondi a proposito dei drammi di Cechov). Una condizione già novecentesca dell'umano in cui si consuma il punto di non ritorno del dramma borghese, in cui la crisi del conflitto come movente dell'azione, e il suo ripiegamento nell'alveo della pura interiorità, è la ricaduta di una vita completamente intellettualizzata, di un'esistenza incapace di essere colta attraverso la prassi drammatica. Siamo già, in altri termini, all'origine del disfacimento della forma drammatica di cui parlerà Lukács, e alla premessa necessaria agli esperimenti metateatrali di Pirandello e al teatro dell'assurdo di Beckett.

Rimane il tentativo di redenzione attraverso l'amore, che può prendere corpo solo attraverso i personaggi secondari. Quello di Lenskij, una sorta di *Child Harold* byroniano (più volte evocato sia nell'opera che nel romanzo), ultimo simulacro romantico a cui Čajkovskij regala la sublime romanza del secondo Atto ("Kuda, kuda, kuda vi udalilis"), prima che venga ucciso da Onegin in un duello in cui l'assenza di alcuna intenzionalità dell'azione nel protagonista viene tragicamente confermata (esitante, Onegin uccide l'amico quasi non volendo). E quello del principe Gremin, che divenuto marito di Tatjana, intona un ultimo immenso inno all'amore coniugale alla fine del terzo Atto ("Lyubvi fse vozrastï pokornï"), prima che i due protagonisti si incontrino un'ultima volta e Tatjana, pur amandolo, rifiuti Onegin pur di non rompere il suo matrimonio.

Il gesto conclusivo che è anche il ritorno del personaggio al suo punto genitivo. **La scelta finale che sigilla l'alternativa tra l'abitudine e la felicità**.

Riferimenti bibliografici

G. Lukács, *Il dramma moderno*, Sugarco, Milano 1976.
P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000.

Evgenij Onegin. Regia: Robert Carsen; direzione: James Conlon; musica: Pëtr Il'ič Čajkovskij; scene: Michael Levine; costumi: Micheal Levine; luci: Jean Kalman; coreografia: Serge Bennathan; interpreti: Irida Dragoti, Maria Bayankina, Yulia Matochkina, Anna Viktorova, Markus Werba, Saimir Pirgu, John Relyea; durata: 190' incluso intervallo.