

Roberto Alonge

Una prima constatazione: più passano i decenni, e più Ibsen si radica nella scena contemporanea, soprattutto nel cuore di registi particolarmente perspicaci. Sappiamo tutti quanto fosse capitale per il compianto Massimo Castri la drammaturgia ibseniana. Con il tedesco Ostermeier e il francese Braunschweig avviene la stessa cosa. Cercheremo di fare il punto su Ostermeier nel prossimo fascicolo del "Castello di Elsinore"; per il momento soffermiamoci su *L'anitra selvatica*, in prima rappresentazione il 10 gennaio 2014, al parigino *Théâtre de la Colline*, di cui Braunschweig è direttore. È il sesto Ibsen nella carriera del quarantenne regista francese.

Da dove cominciare? Direi dall'approccio scenografico, sempre molto importante nel lavoro registico di Braunschweig, come ho cercato di evidenziare a proposito del suo precedente dittico ibseniano¹. Lo spettacolo (due ore e mezza, senza intervalli, abiti moderni) si apre su una ardita ed originale impaginazione scenografica: in proscenio un grande telo bianco, sorta di secondo sipario, entro il quale sta una piccola porticina, l'ibseniana «porta tappezzata» da cui entra il vecchio Ekdal. Resta un piccolo margine di spazio rettangolare, appunto a ridosso del telo/sipario, che accoglie una poltrona, come fosse un angolo separato del grande salotto di casa Werle, che è al centro del primo atto. Qui possono parlare Gregers e Hjalmar; e di qui passa il padre di Hjalmar, che il figlio preferisce non vedere, con grande stupore di Gregers. Il tessuto dialogico del primo atto risulta, a questo punto, come è ovvio, fortemente prosciugato. Viene meno l'impaccio di quel primo atto affollato di figure e figurine (i numerosi ospiti della cena elegante dell'imprenditore Werle, i vari camerieri, il contabile), debordante di frizzi, battute ironiche, pettegolezzi di una società ottocentesca un po' datata. Scompare la dimensione sociologica del

1. Mi riferisco a *Una casa di bambola/Rosmersholm*, rappresentati in una stessa serata, nel novembre 2009: cfr. Roberto Alonge, *Braunschweig, diptyque ibsenien*. "Une maison de poupée" – "Rosmersholm", in "North-West Passage", 7, 2010, pp. 103-112.

testo (il contrasto fra la misera dimora del protagonista piccolo borghese e il ricco salone del magnate Werle), e si valorizza – come è giusto – la dimensione psicologica, il feroce combattimento padre-figlio, Werle-Gregers.

Da notare però che Jean-Marie Winling, nel ruolo di Werle, non è un attore in scena, non è reale ma solo virtuale. Il regista salva, certo, il nocciolo duro dello scontro con Gregers del primo atto, ma noi vediamo soltanto l'immagine di Werle proiettata sullo schermo, anche lui in poltrona (una poltrona simile a quella su cui siede Gregers, in proskenio). Non è una scelta *economica*, per ridurre i costi del cast², ma piuttosto una scelta stilistica, allusiva al fatto che il padre, per Gregers, è una presenza fantasmatica, una ossessione mentale, che ha devastato la vita del figlio.

Così, parimenti, non abbiamo l'intrusione di Werle nella soffitta di Hjalmar alla fine del terzo atto. Di nuovo un semplice dialogo *a distanza*, questa volta fra un Gregers in piedi e un Werle proiettato a tutto tondo, un enorme faccione, a grandezza smisurata, che sovrasta la scarna figura del figlio [cfr. figura 1]. Werle è un padre ingombrante, metaforicamente e letteralmente, un genitore invasivo, che invade e prosciuga lo spazio vitale del povero figlio. Gregers non ha bisogno di vederselo di fronte a sé, in carne ed ossa, per sentirlo presente e oppressivo nella quotidianità della sua esistenza. Naturalmente Braunschweig è abile a sfruttare tutte le conseguenze della sua trovata. Se il finale del primo atto, come da copione, si chiude appunto sulla aspra conversazione fra Gregers e Werle, l'inizio del secondo atto presenta l'interno della soffitta di Hjalmar, ma l'immagine filmica di Werle resta per qualche momento sovrapposta surrealmente alla casa di Hjalmar, a significare che quella casa è stata edificata con i soldi di Werle, che quel matrimonio è stato pianificato e costruito da Werle, il quale ha così appioppato la sua amante (per di più incinta!) allo scempio Hjalmar.



Figura 1.

2. In *Una casa di bambola* Braunschweig metteva persino in scena il Fattorino, personaggio che ha una sola battuta, il prezzo del trasporto dell'albero di Natale: personaggio solitamente soppresso dalla tradizione scenica.

Direi che l'intuizione vincente del regista è proprio nello scavo articolato del sottotesto del personaggio di Gregers. Ma a partire dalle tessere fornite dalla scrittura ibseniana. Werle è un grande carattere, un campione dell'economia capitalista, un imprenditore spietato, che non esita a bruciare il socio in affari, pur di restare in sella. Si è sposato senza amore, per puro calcolo (sebbene si sia sbagliato sul conto dei soldi della moglie). È terribile rispetto a questa sua consorte eternamente «malaticcia», un po' debole di mente, probabilmente anche bruttina (Gregers dichiara di assomigliare fisicamente alla madre, non al padre, e Gina, prima di vederlo, chiede al marito se Gregers «è sempre così brutto»). Eppure Werle è un personaggio paradossalmente simpatico. Perché è un grande lavoratore, con una vitalità inesausta, anche sessuale, da soddisfare però in modo rapido, senza complicazioni sentimentali, con governanti e cameriere. Un padre duro, un patriarca biblico. Gregers è vissuto nel tremore e nello sgomento di un simile padre. Ma l'esemplarità di potenza vitale di quel padre si è presentata, agli occhi del figlio, come un modello inarrivabile, creando come un blocco. Sin dall'inizio Gregers afferma di non avere desideri matrimoniali, né risulta preoccupato da qualche sua relazione amorosa. Gregers risulta *prosciugato* dal vitalismo sessuale del padre. Ha vissuto a lungo in solitudine, ma conservando un affetto segreto per Hjalmar, suo antico compagno d'infanzia e poi compagno di scuola. I due papà – di Gregers e Hjalmar – sono soci in affari, e i due figli si recano periodicamente a fare visita al vecchio Ekdal, quando stava nelle foreste di Højdal, «in estate e a Natale», precisa Ibsen. Viene evocata una atmosfera di solidali legami fra maschi, senza donne (nemmeno citata la madre di Hjalmar, malaticcia e in disparte la madre di Gregers).

Fin qui, Ibsen, e non più di tanto. Braunschweig parte da qui, ma opera una sintesi nuova, mette a fuoco la coppia Werle-Gregers, leggendola attraverso il filtro della coppia mitica Teseo-Ippolito. Un figlio che non può concorrere con la brillante carriera di libertino del genitore marca la sua identità optando per una sessualità diversa. Claude Duparfait – l'attore che impersona Hjalmar – ha cadenze e toni di voce da *gay*: sobrie, stilizzate, mai caricaturali, e tuttavia chiare, evidenti. È un *gay* che non è mai passato all'atto, di una omosessualità fantasmatica, eppure vistosa. Per esempio quando Gregers, parlando con il padre, introduce l'argomento dell'antica cameriera Gina, Werle fa dell'ironia («Non pensavo che tu fossi interessato alla nostra ex domestica»), e Duparfait ribatte «Io no...», dove l'*Io* suona come una confessione involontaria ma cogente della propria natura, ovviamente disinteressata al fascino femminile. Gregers ha un solo affetto, ed è Hjalmar, anche se la rottura del rapporto d'affari fra i due papà l'ha costretto per molti anni ad allontanarsi dall'amico. D'altra parte, se Gregers è l'unico a considerare Hjalmar un uomo di valore, mentre tutti (anche Relling, così violentemente protettivo nei suoi confronti) lo considerano uomo modesto, pigro, meschino, è proprio e soltanto perché Gregers guarda all'amico con l'occhio velato dall'amore, che Duparfait fa trapelare da piccoli gesti, dal modo furtivo con cui cerca di avvicinarsi a lui, prendendogli una mano, toccandolo sulla spalla o su un braccio. Significativa l'immagine dei due seduti sui braccioli di una stessa poltrona, anziché su due poltrone



Figura 2.

accostate, come previsto da Ibsen [cfr. figura 2], che evidenzia comunque con forza lo spirito della battuta di Gregers a Hjalmar: «Vieni qui vicino, staremo meglio per parlare».

Il che non toglie, ovviamente, che Gregers in qualche modo strumentalizzi l'amico, lo usi come occasione di una resa dei conti con il proprio padre. Lo aizza a rivoltarsi a Werle per combattere una guerra che in verità è lui a dichiarare, condotta però *in corpore vili*, attraverso la carne da macello rappresentata da Hjalmar. Braunschweig è un regista accorto, raffinato, disegna un Gregers nuovo ma variegato. Se evita la caricatura del personaggio idealista, su cui la critica ibseniana ha fin qui troppo insistito, evita altresì la caricatura del personaggio tendenzialmente omosessuale. I timbri più morbidi sono impastati con toni freddi, da investigatore che conduce un'inchiesta. Parla con Hjalmar, gli pone delle domande, su come e perché abbia finito per sposare una cameriera di casa Werle, ma le candide risposte dell'ingenuo (e in fondo complice) Hjalmar spalancano via via agli occhi di Gregers il quadro dell'ultimo misfatto compiuto dal proprio padre, mentre il pubblico reagisce con risate sonore. Braunschweig ribadisce una scelta di cui ho già parlato a lungo, analizzando il dittico *Una casa di bambola/Rosmersholm*: la scrittura ibseniana non è tragica, o anche solo drammatica, ma è fondamentalmente *ambigua*, cioè ironica, straniante, capace di suscitare risate distruttive. Ed è proprio grazie a questo pedale interpretativo che il regista riesce a mettere a fuoco il fondo autentico del personaggio di Hjalmar, una delle figure più ignobili che siano uscite dalla penna di Ibsen. Ha promesso alla figlia che le avrebbe portato qualcosa di buo-

no dalla cena in casa Werle, ma si è dimenticato. Anziché scusarsi, offre alla ragazza la carta del menu. E se la figlia ci resta male, è lui ad arrabbiarsi. L'interprete di Braunschweig ha una reazione isterica, di prolungata irritazione (mentre lamenta: «È incredibile, ciò che un padre di famiglia deve ricordarsi; la minima dimenticanza, e ti fanno il muso»), e il pubblico si sganascia dalle risate.

Diciamolo in un altro modo. Se molti dei personaggi del testo vivono – come dice il regista in una intervista – «dans le déni du réel», è vero altresì che «ce déni est toxique» e che il lato costruttivo della *pièce* è nella sua capacità di porsi «la question des dégâts provoqués par ce déni»³. Come sempre in Ibsen, non ci sono personaggi che si salvano, perché il bisturi dell'autore affonda nella carne di tutte le creature che compaiono sul palcoscenico. Purtroppo la critica tradizionale ha creduto a lungo di dover vedere in Relling il personaggio *positivo*, che smaschera, da un lato, l'idealismo estremistico e velleitario di Gregers, e dall'altro lato l'assoluta negatività del *mostruoso* Werle, ma giustamente Braunschweig non rinuncia a farci vedere come il male abbia spesso la vista più lunga del bene. La crudeltà ha uno sguardo lucido che manca spesso alla bontà. Werle conosce i limiti di Hjalmar, che suo figlio invece non conosce. Alla fine della *pièce* Gregers esce annichilito dalla scoperta che *aveva ragione il padre*, che Hjalmar si rivela esattamente come aveva previsto Werle: squallido, meschino, pronto a continuare a vivere grazie ai soldi dell'ex amante della moglie, celere a trasformare persino la morte di Hedvig in un nuovo tema su cui declamare. E non meno sconvolgente è la scoperta che il matrimonio fondato su lealtà e sincerità è attuato non da Hjalmar ma proprio da Werle. *L'ideale di Gregers è suo padre a concretarlo*. È troppo, e Gregers non può che uscire di scena per uccidersi.

Ma ho cominciato parlando dell'impianto scenografico, e vale la pena aggiungere qualche altra considerazione. Particolarmente prezioso l'uso del fondale-sipario in finale di terzo atto, quando Gregers si rivolge all'amico con una battuta densa, di ascendenza scritturale, «Vestiti, Hjalmar; noi dobbiamo fare una lunga passeggiata». Il riferimento è alla battuta di Caino ad Abele, quando lo invita a uscire fuori, nei campi. Se non fosse, come sempre, che proprio qui scatta l'*ambiguità* ibseniana: Gregers è un Caino che vorrebbe salvare (e non uccidere) l'amico. Il regista ferma per un tratto lo spettacolo su una lunga proiezione (metafora della «lunga passeggiata») che ci offre una immagine di acqua grigia, sporca, entro cui si muove qualche pesciolino. È il fondo del mare dove si inabissano le anitre ferite, per «attaccarsi con il becco alle alghe, alla melma» e morire. L'anitra selvatica è stata salvata da un cane sapiente, e Gregers conta di fare lo stesso lavoro del cane, riportando a galla Hjalmar. Ma Hjalmar non è all'altezza dell'operazione, appartiene alla bassa umanità che vive e sopravvive «dans le déni du réel».

Più prolungata la visione del solaio, che verso il termine della realizzazione viene spalancato, e tale resta sino alla conclusione funebre, a differenza di quanto

3. Stéphane Braunschweig, *Le canard sauvage*, entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat, in "La Terrasse", janvier 2014, p. 17.



114 Figura 3.

previsto da Ibsen. Non vediamo però «i quattro-cinque alberi di Natale rinsecchiti» che simulano «la vasta verdeggiante foresta di Højdal» di cui parla Ibsen, bensì sei imponenti alberi per niente rinsecchiti [cfr. figura 3], ma perché per Braunschweig il solaio è uno spazio di gioco, di sogno, di evasione, dunque anche uno spazio di riparazione, di compensazione, per dirla ancora con le parole del regista: «cet espace est dérisoire, artificiel, mais existe aussi comme un monde en soi»⁴. La scelta di lasciare aperto con continuità il solaio non è naturalmente anodina; si tratta anche di un abile *escamotage*, che scioglie felicemente un piccolo enigma della scrittura del Mago del Fiordo: Hedvig, prima di spararsi, origlia o non origlia ciò che suo padre dice con Gregers?⁵ È chiaro che, se le porte scorrevoli del solaio sono aperte, Hedvig non può che ascoltare in modo intellegibile.

4. *Ibid.*

5. Sul tema dell'origliamento di Hedvig rimando al mio commento *ad locum*, Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Bur/Rizzoli, 2009, p. 512, n. 75.