

Un inquietante mito maschilista. Note in margine ad alcuni allestimenti de *Il costruttore Solness* di Ibsen

Roberto Alonge

Sono vent'anni esatti che leggo e rileggo *Il costruttore Solness*, e mi sembra di trovare sempre qualcosa di nuovo, o che comunque mi sfugge. Era il 1999, quando proposi a Beppe Navello di metterlo in scena, in collaborazione con il Centro Regionale Universitario per il Teatro (CRUT) del Piemonte. In Italia la sinistra è diventata il partito delle *élites* – come sostiene un noto editorialista del «Corriere della Sera» – ma proprio per questo, bene o male, ha sempre investito nella cultura. Tempi di vacche grasse, per l'Università torinese, che poteva permettersi il lusso di co-produzioni di spettacoli (non solo *Il costruttore Solness*, anche *Tristi amori* di Giacosa, regia di Valter Malosti, qualche anno prima)¹, e insieme agli spettacoli di fare laboratori sugli allestimenti, inserire per esempio due studenti del DAMS fra gli attori professionisti de *Il costruttore Solness*, nei ruoli di Kaja e di Ragnar. Quando la Lega Nord ha conquistato la Regione Piemonte, il CRUT è stato decapitato immediatamente, con la considerazione (formalmente corretta) che non toccava all'ente regionale dare soldi all'Università.

La creazione di Beppe Navello è su YouTube, e dunque se ne può parlare con qualche fondamento². Dura un po' meno di due ore, ed è chiaro quindi che il regista ha tagliato il lungo (forse troppo lungo) tessuto drammaturgico, ma intervenendo in maniera ragionata e uniforme, ha *snellito* senza operare cesure profonde

1. Sullo spettacolo di Valter Malosti del 1995 cfr. *Materiali per Giacosa*, a cura di Roberto Alonge, Costa & Nolan, Genova 1998.

2. Interpreti: Giuseppe Pambieri (Solness), Micol Pambieri (Hilde), Laura Panti (Aline), Giorgio Lanza (il dottor Herdal), Betti De Martino (Kaja), Renzo Lori (Brovik), Ezio Di Maria (Ragnar). Scenografia: Lorenzo Ghiglia. Musiche: Arturo Annecchino. Regia: Beppe Navello. Produzione: Compagnia di Maura Catalan, coproduzione del Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte. Debutto: 16 ottobre 1999. Alla De Martino, che si avvale ovviamente di uno sguardo *dall'interno* dell'impresa teatrale, si deve l'analisi più accurata dello spettacolo, pur con qualche ingenuità e talune incomprensioni moralistiche: cfr. B. De Martino, «*Il costruttore Solness* per la regia di Beppe Navello: elementi reali ed immaginari di una messinscena», in «Il castello di Elsinore», 39, 2000, pp. 101-124.

e radicali. Il suo Solness si presenta inizialmente – secondo prevede l'originale – come un professionista al culmine del proprio successo sociale che teme di essere soppiantato dai giovani che ha allevato nella sua bottega di grande costruttore edile. A mio parere è soltanto un dettaglio, un trucco, che serve a occultare lo sconvolgente protagonismo di eros, ma tant'è, il filo tematico esiste, non si può negare. Il primo merito di Navello, dunque, è quello di aver rispettato questo motivo secondario del *plot*, e il suo Renzo Lori è un attore di grande esperienza, eccellente nella parte del vecchio Brovik.

Notevole anche la scelta assai originale di Giuseppe Pambieri e sua figlia Micol per i due ruoli protagonisti. Un modo efficace di suggerire di primo acchito che il fantasma che sottostà all'intreccio è quello dell'incesto padre-figlia, sicuramente radicato nella drammaturgia ibseniana, come comprovato da un esperto quale Freud, cui va l'onore di aver scoperto che Rebekka e il dottor West di *Rosmersholm* sono una coppia incestuosa (ma anche Slataper era giunto alla stessa conclusione, in via autonoma rispetto al Maestro viennese). Più controllata, invece, la resa scenica di quel passo davvero inquietante (se pensiamo a quanta gloria perbenista ricopra il capo del Vate dei Fiordi...) che è la stilizzata *fellatio* che la sottomessa Kaja pratica al suo dispotico datore di lavoro. Sì, detta così, può sembrare una sciocchezza grande come una casa, ma è sufficiente leggere con attenzione il testo ibseniano per ricredersi:

SOLNESS (*le prende la testa fra le due mani e sussurra*): Perché io non *posso* stare senza di lei, se ne renda conto. Devo avere lei qui con me ogni singolo giorno.

KAJA (*in un incantamento nervoso*): Oh Dio! Oh Dio!

SOLNESS (*la bacia sui capelli*): Kaja – Kaja!

KAJA (*crolla davanti a lui*): Oh, come è gentile lei con me! Come indicibilmente gentile è lei!³

Ohibò, perché diavolo Kaja «crolla» davanti a Solness? Diciamo che Ibsen è troppo *vittoriano* per esplicitare quello che è visibilmente sottinteso: per prendere la testa di Kaja «fra le due mani», Solness pianta – queste mani – nel collo della ragazza, e dunque da questa posizione di forza *comanda* l'osceno servizietto che si inserisce in una *routine* di servitù sessuale medievale che la povera plagiata Kaja vive da sempre e per sempre come un onore fatto alla sua propria persona. S'intende che non c'era bisogno di attendere la mia *explication du texte* nella nota a piè di pagina del commento al dramma⁴, perché i teatranti hanno una loro intelligenza intuitiva quasi sempre più pronta di quella dei professori universitari e degli specialisti. Nel prodotto televisivo (esso pure visibile su YouTube) del 1988 di Leo McKern (attore australiano naturalizzato inglese, un Solness sanguigno e autoritario) Kaja si inginocchia (sostanzialmente per scelta personale, non indotta dall'uo-

3. Qui e sempre cito il testo da H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, BUR/Rizzoli, Milano 2009 (ristampa: 2018).

4. Cfr. *ivi*, p. 815, n. 9.

mo) ma si limita a baciare la mano del suo duro padrone, che vale ovviamente come metafora sostitutiva.

Anche la Betti De Martino di Navello si butta in ginocchio *sponte sua*, dinanzi al suo amato Solness, ma a significare la propria estasi amorosa, e solo dopo un attimo il cinico costruttore spinge garbatamente la di lei nuca verso la patta dei suoi pantaloni. Giustamente più sfrontato, invece, Roberto Trifirò in un suo allestimento (visibile anch'esso su YouTube), peraltro assolutamente senza senso, perché mutilato dei personaggi di Aline e del dottor Herdal, che mostra il perfetto *machismo* del protagonista, il quale preme con le mani sulle spalle di Kaja, per così dire *spingendola ad abbassarsi*, costringendola cioè a inginocchiarsi ai suoi piedi, cui segue un fermo immagine di qualche secondo, lungo e imbarazzante quanto basta. D'altra parte ci vuole il lavoro del tempo perché certe asprezze sconvolgenti della scrittura drammaturgica (di Ibsen o di Pirandello o di altri ancora) possano tradursi pienamente a livello di scrittura scenica. Fra il 1988 di Mckern e il 2013 di Trifirò, il 1999 di Navello occupa una posizione cronologicamente mediana, ed è normale dunque che anche il livello di oltranza sia *mediano*. Per il resto, tornando alla De Martino, occorre riconoscere che la giovane studentessa del DAMS torinese è convincente nella sua *silhouette* di povera dipendente, psicologicamente devastata dal datore di lavoro, e sa trovare ogni volta la gesticazione giusta (con le mani si tappa le orecchie oppure si tappa la bocca, per non sentire e per non dire cose che la fanno soffrire).

Navello – come sempre gli capita, quando inscena Ibsen – evita abiti d'epoca ma opta per costumi di un generico passato prossimo, diciamo anni Quaranta del Novecento. La sua Hilde è una bella apparizione di gioventù *alternativa e autodidotta* (come direbbe il mio amato Vecchioni): impermeabile, scarpe da ginnastica, basco rosso su una lunga treccia di capelli biondi stretti a coda di cavallo, in mano un'arancia, aria molto sbarazzina, pronta a lanciare scandalosamente fra i piedi dei molto rispettabili signori il suo zaino, colmo di biancheria sporca, che ha bisogno di essere lavata, come dice il personaggio. Qui forse Navello si compiace eccessivamente di rimarcare il segno espressivo: dapprima la stessa Hilde che si china ad aprire lo zaino per esibire agli spettatori reggiseni e mutandine, poi Solness che mette mano sulla biancheria per evidenziare alla buona consorte che davvero occorre programmare un lavaggio, e infine la stessa moglie-serva (una Laura Panti «lamentosa», come da didascalia ibseniana, cioè rassegnata al suo ruolo di vittima del tiranno domestico) che si prostra a terra a raccogliere lentamente, ad uno ad uno, ogni singolo capo di indumento, che contempla a mo' di reliquia con devozione e quasi *annusa*, prima di rimmetterlo nello zaino che si porta via.

Uscita Aline, Navello dischiude alla grande la sequenza-*clou* del primo atto (atto cui è conservata la doverosa misura di una cinquantina di minuti, come si conviene al migliore dei tre atti). Micol Pambieri dà inizio al suo *strip-tease*: si spoglia di impermeabile e basco, apparendo in una leggera e volubile gonnellina svasata, camicetta chiusa alla vita con un nodo. Poi si siede nella sedia a dondolo (prevista accortamente da Ibsen per la sua dimensione morbidamente allusiva),

lancia in aria le scarpe di cui si libera improvvisamente, e punta i piedi sul bordo della sedia, in modo che la gonnellina scivoli giù, svelando gran parte delle gambe, mentre riunisce le braccia sulla testa, come in certi ritratti di conturbanti e un po' perverse fanciulline di Balthus (penso per esempio a *Jeune Fille au chat* e a *Thérèse rêvant*: in entrambe gamba sinistra sollevata e gamba destra a terra, esattamente come nella posa di Micol Pambieri). L'attrice evoca felicemente un profilo di ragazza-bambina (la quale, non per nulla, ogni tanto percorre il palcoscenico correndo, come in un gioco di bambini, inseguita dall'uomo), che deve eccitare l'adulto per la sua carnalità per così dire ancora *infantile*. Ovviamente il quadretto di malizioso erotismo si organizza in perfetta coincidenza con l'articolarsi di un dialoghetto non meno conturbante:

SOLNESS (*ride*): Né baule né denaro dunque!

HILDE: Né l'uno né l'altro. Ma, merda – tanto fa proprio lo stesso.

SOLNESS: Vede, è *questo* che mi piace molto in lei!

HILDE: Soltanto *questo*?

SOLNESS: Questo e altro.

Navello sfrutta bene la valenza sessuale della sedia a dondolo, sebbene con misura, senza eccedere. Sul punto di rievocare il bacio del passato, l'Hilde di Micol Pambieri si sprofonda nuovamente nella sedia, punta i piedi direttamente sul petto dell'interlocutore e torna a rinnovare il fermo-immagine di balthusiana memoria, con le braccia riunite sulla testa e le cosce al vento.

Che dire di Giuseppe Pambieri? Perfetto, forse *troppo perfetto*. Elegante nel suo doppio petto di imprenditore di successo, bello nella sua mezza età ancora molto giovanile, ha tutto il garbo e la sapienza dell'attore che ha fatto molta televisione, ma l'impressione (però posso fallare...) è di una certa *distanza* emotiva, senza il tormento cupo e introverso che probabilmente voleva il Mago dei Fiordi, cui peraltro Navello dovette consentire, almeno inizialmente. Nei suoi appunti di regia immagina infatti di vedere il personaggio muoversi spesso con la Bibbia in mano (che ovviamente è l'ultima cosa che potrebbe fare questa specie di meraviglioso *play boy* che è Giuseppe Pambieri...).⁵ Può darsi, comunque, che proprio il rapporto biologicamente vero e autentico padre-figlia della coppia Pambieri abbia finito paradossalmente per determinare un *blocage*, se ho ragione a non percepire corrente elettrica in circolazione fra i corpi dei due protagonisti. Semmai s'intuisce l'eccitazione perversa del pedofilo e quella compiacente della ambigua vittima infantile (in questo senso è giusto l'ancoraggio della regia all'universo espressivo di Balthus). Può anche essere, tuttavia, che forse proprio questo fosse l'obiettivo registico di Beppe Navello, il quale – almeno in una fase ancora lontana dalle prove di palcoscenico – vedeva Hilde «come una *teen-ager* di qualche anno fa» e pensava

5. «Nel nostro spettacolo, credo che pregherà qualche volta, come un luterano, con la Bibbia spesso tra le mani» (B. Navello, *Verso "Il costruttore Solness"*. *Appunti per una messa in scena*, in H. Ibsen, *"Il costruttore Solness"*, a cura di F. Malara, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999, p. 283).

per quel ruolo a una attrice diciassettenne («Bisognerebbe trovare una vera diciassettenne ma reggerebbe il peso di un ruolo così complesso?»)⁶. In verità non mi riesce di capire perché Navello volesse un'attrice di 17 anni, visto che Hilde ne ha 22-23. Epperò, se alla fine opta per Micol Pambieri, la quale all'epoca, di anni, ne aveva 27 (pur dimostrandone molti molti di meno), forse tutto questo qualcosa significa. L'attrazione per una diciassettenne non è propriamente pedofilia, ma è pur sempre roba da codice penale, trattandosi di una minorenne. Si comprenderebbe meglio, a questo punto, perché la sua Hilde entri in scena con una arancia, richiamo fin troppo evidente al «regno della melarancia» che Solness ha promesso a Hilde bambina di 12-13 anni. Come dire che Navello vede tendenzialmente il colloquio *tête-à-tête* nel presente dei due personaggi come *replica* dell'incontro vertiginoso di dieci anni prima.

Certo l'innovazione registica più sostanziosa – una vera *torsione* dell'impianto drammaturgico – è costituita dall'ambientazione notturna del secondo atto, collocato non già nel salotto bensì in una delle tre camere per i bambini, tra cadenze infantili di un cavallo a dondolo e un seggiolone in un angolo, in un chiarore lunare che sollecita gli accenti onirici⁷. In siffatto contesto è ovvio che Hilde e i coniugi Solness compaiano tutt'e tre in pigiama o sottoveste, ma stride un po' la successiva apparizione in abiti *diurni* di Ragnar e di Kaja, e ancor più risulta improbabile che la signora Solness si allontani in vestaglia da camera per andare in città a comprare qualcosa per Hilde, e in vestaglia da camera ritorni, poco dopo, colma le braccia di pacchi e pacchettini⁸. Comunque è proprio questa atmosfera onirica che attenua l'exasperazione espressionistica del segno violento che il regista disegna come ambito di risonanza alla rievocazione delle brutalità dei Vichinghi: Hilde che estrae un coltello a serramanico e infierisce sull'arancia con cui è entrata in casa Solness nel primo atto, salvo poi leccare il coltello con la lingua e passarci le mani sporche del succo di arancia sul ventre, sì da delineare in questo modo un'allusione sanguinosa di deflorazione. D'altra parte sappiamo bene che Navello ama ogni tanto qualche accento sopra le righe (forse influenza del suo maestro, il discontinuo ma geniale Mario Missiroli), come l'esternazione della biancheria sporca che abbiamo già visto. Sarà che io appartengo all'Ottocento, essendo l'unico su questa terra a usare un cellulare da 29,90 euro, anch'esso risalente alla fine

6. Ivi, p. 276, ma cfr. anche p. 271 (dove ascrive a me una responsabilità che forse non ho...).

7. Perfetta l'indicazione delle note di regia: «Intanto, forse, tutto potrebbe accadere di notte anziché di giorno: Hilde che racconta il suo sogno, Solness che racconta della sua vita prima, durante e dopo l'incendio, il loro riandare al passato di quel primo fatidico incontro a Lysanger [...] Tutto bisbigliato, afono [...] Ma come? Ma dove? E se fosse nella stanza dove Hilde viene ospitata a dormire? La stanza, cioè, dei bambini [...] immaginiamola, questa stanza da anni disabitata, spoglia e nuda di ogni arredo, forse solo un giocattolo feticcio in un canto; architettura convergente verso una finestra aperta sul cielo notturno, una luna immensa come si vede solo nei sogni» (ivi, p. 275).

8. Qualche consapevolezza del problema nelle stesse note di regia: «Credo che funzionerebbe, nonostante alcune incongruenze: Kaja che arriva a cercare i disegni, la signora Solness che ironizza su Hilde diventerebbero disturbi intermittenti della attività onirica, come lo sbattere affannoso delle palpebre nella fase REM» (*ibid.*).

del XIX secolo, ma trovo Navello più convincente quando si tiene lontano da orizzonti surreali, e giudico eccellente il suo terzo atto, di nuovo orchestrato su una solida base realistica: in mezzo alla scena la parte inferiore di un'impalcatura in ferro (base quadrata di circa quattro per quattro metri, nove di altezza) con una scala nel suo seno. Navello coglie bene, in questo modo, il senso dell'alternanza tipica degli ultimi drammi ibseniani, lo slittamento fra il *dentro* e il *fuori*, la rottura della scatola claustrofobica del salotto borghese, la deriva verso uno spazio aperto, esterno. La sua struttura metallica è la giusta metafora del conflitto finale, il terreno dell'onore dove l'eroe maschile deve dimostrare di saper vincere le proprie fragilità, la sofferenza da vertigine, e superare la prova per conquistare l'amata, come sempre nei racconti di fiabe. *Hic Rhodus, hic salta* sembra dirgli Hilde, che a un certo punto s'inerpica verso l'alto aggrappandosi a uno dei quattro grossi pali portanti⁹. Pambieri padre e figlia girano intorno al cubo, torvo come un impiantito di ghigliottina, s'inseguono, con toni di inedita drammaticità rispetto ai due atti precedenti: gridano, si afferrano, lottano fra di loro, ma – stranamente – sempre senza che emerga un qualche accento bramoso, un filo di passione divorante della carne. Semmai vediamo affiorare modulazioni di tenerezza, come quando Hilde si distende sulle gambe di Solness seduto, e l'uomo le accarezza la ricca capigliatura, ora sciolta e fluente: immagine di amore paterno, appunto, ma senza brividi incestuosi.

Ho detto della centralità vincente dell'impalcatura in questa messinscena di Navello, terreno di confronto, ring di collisioni impietose. Anche fra Hilde e Ragnar (Navello diligentemente conserva anche questo nodo narrativo, cui Ibsen dedica uno spazio misurato ma vibrante), e soprattutto fra Hilde e Solness. Quella scala collocata di profilo, nell'alveo della gabbia ferrea, collega basso e alto, terra e cielo, e segna il percorso di ascesa cui Hilde fortissimamente aspira, ansiosa sino alla follia di rivedere il suo uomo che infila la corona sulla guglia della banderuola, come dieci anni prima. È vestita di bianco, come nella grande scena del passato, ma questa volta, invece di una bandierina, ha un lungo scialle rosso. Per Ibsen Hilde strappa all'ultimo lo scialle bianco di Aline e lo agita come un drappo. Navello preferisce riproporre il figurino della sua Nora, con la sovrapposizione delle stesse tonalità cromatiche¹⁰. Là era eros coniugale, qui c'è una variante da corridoio. Hilde aizza continuamente il suo uomo, gli tende la corona per incitarlo a salire, alterna incoraggiamenti a crudeli sberleffi, lanciati come *banderillas*, ben sapendo che Solness soffre di vertigini. Assai efficace, cioè convincente, emozionante, l'ascesa finale di Giuseppe Pambieri, lenta, quasi strisciando sulla scala per il terrore,

9. Puntuale (e tutta giusta, salvo il riferimento finale a una ipotetica "vendetta") l'illustrazione di Betti De Martino: «Hilde dà lezione di volo al costruttore: si arrampica sulla torre e si sporge all'indietro allungando il braccio, come una Nike vittoriosa, che assapora in anticipo la sua vendetta» (B. De Martino, "Il costruttore Solness" per la regia di Beppe Navello, cit., p. 121).

10. Cfr. A. Falco [Roberto Alonge], *La nuova "Casa di bambola" di Beppe Navello*, in «Il castello di Elsinore», 16, 1993, pp. 5-16; Beppe Navello, *Two Erotic Sequences from "A Doll's House" and "The Master Builder"*, in «North-West Passage», 2, 2005, pp. 169-174.

gradino dopo gradino della scala, mentre ansima dalla paura, ma grida la sua volontà di sfidare ancora una volta la divinità, e declama la sua determinazione a costruire castelli in aria (*con solide fondamenta*, ma su questo torneremo). Siamo al punto più alto del dramma, allo snodo dialogico più fulgido di questa conturbante storia d'amore:

SOLNESS (*la guarda con la testa bassa*): Come è diventata lei quella che è, Hilde?

HILDE: Come ha fatto lei a farmi diventare quella che sono?

Al suo modo elegante, riservato, quasi pudico, Ibsen dice in questa sorta di sticomitia l'essenza dell'amore, che è *fusione*, la quale implica tuttavia la capacità dell'uno di incidere sull'altro, di modificarlo a sua immagine e somiglianza. L'intelligenza di Navello è di aver incastonato le due battute capitali (praticamente *le ultime* che i protagonisti si scambiano, prima della fine e della morte di Solness) dentro il movimento di faticosa ascesa di Solness. L'uomo si riconosce *nel desiderio* di Hilde, e dunque si sta producendo in una prova di coraggio estrema, vincendo il mostro delle vertigini, perché è sotto l'influsso dell'amore per lei. Ma Hilde replica alla perfezione: lei è diventata quella che lui voleva che fosse, pur nella distanza e nel silenzio, plasmandosi secondo le aspettative di lui, nel corso di dieci lunghi anni.

L'epilogo è nel gusto della fantasia audace che spesso tenta Navello, autorizzata però, in questo caso, da un indubbio fondamento testuale. Troppi dettagli – sin dal primo incontro fra i due nel primo atto – rimandano a una rete verbale *alto/basso/eccitante* che configura la formazione in Hilde di una fantasmatica immagine di devastante erezione fallica, suggerita dalla visione del costruttore ritto in cima al mondo, a infilare la corona sulla punta della guglia. Un'emozione che ha scatenato in lei, *allora*, nella sua adolescenza precoce, una inconfessabile ma autentica esperienza di orgasmo auto-erotico che ella vuole, *ora*, rivivere (e, sempre più avanti, il richiamo a Freud ci servirà a dar forza a questa ipotesi). Sicché non ci stupisce che Micol Pambieri si inginocchi in adorazione davanti alla torre metallica e cominci a dimenare lentamente il bacino, inarcandosi all'indietro, per finire tutta distesa, spalle a terra, mentre continua il movimento ritmico di un curioso coito senza *partner*. Ciò che marca a fuoco il finale del dramma – nell'interpretazione di Navello – non è la cronaca in diretta che Hilde fa dell'ascensione spasmosa di Solness, bensì la rappresentazione dell'eccitazione della ragazza dinanzi alla prova di virilità del suo uomo; non la parola ma il gesto, la mimica. Che è comunque un bel modo di ritrovare *lo spirito del testo*, mettendo tra parentesi *la lettera del testo*.

Tutto questo non significa, tuttavia, autorizzare il *cliché* della giovane diavolesa che spinge nel baratro il maturo costruttore, per una legge di conflittualità intergenerazionale, come pensano taluni critici e registi, erroneamente abbacinati dal tema della gioventù che minacciosamente bussava alla porta, e invoca/impone la morte della vecchiaia (o almeno il suo suicidio). È piuttosto, semplicemente, la fedeltà di Hilde al suo sogno infantile. Sono passati dieci anni, ma Hilde non è

veramente cresciuta, è rimasta bambina, fissata alla smania di replicare quella epifania di auto-erotismo. Cogliamo così, alla fin fine, il senso di questa vicenda che ho definito di *non-attrazione erotica* fra Solness e Hilde, perché il sottotesto di Navello non è il desiderio dell'appagamento della coppia e nella coppia, ma è l'auto-appagamento solitario e autosufficiente.

A quasi vent'anni dallo spettacolo di Navello sono tornato su *Il costruttore Solness*, sospinto dai casi della vita che mi hanno condotto a un piccolo teatro livornese che si chiama *Vertigo*, diretto da un uomo di esperienza teatrale, Marco Conte, il quale vive facendo scuola di teatro (a pagamento) ai livornesi grandi e piccini, e organizza ogni anno un cartellone fatto di qualche ospitalità e di una serie di sue produzioni, aperto alla drammaturgia contemporanea ma anche ai classici. Gli ho proposto naturalmente di allestire quello che considero il capolavoro ibseniano, ma a lui è parso troppo lungo per i gusti del suo pubblico di respiro breve (per ciascuna rappresentazione sono previste non più di quattro repliche). Così, dovendo operare di forbici, ho cominciato a far tesoro di quanto avevo visto a Parigi nel giugno 2018, al *Théâtre du Nord-Ouest* diretto da Jean-Luc Jeener, specializzato in operazioni straordinarie e sostanzialmente *miracolose*, cioè nell'allestimento dell'intera produzione di un autore, non solo i classici francesi ma anche Shakespeare Strindberg Ibsen. Ovviamente Jeener distribuisce gli allestimenti a vari registi, ma alcuni li cura lui personalmente, per esempio proprio *Il costruttore Solness*. In verità non uno spettacolo memorabile – quest'ultimo – ma con due-tre accorgimenti degni di essere tenuti presenti. *In primis* l'eliminazione di Brovik, che in fondo ha una sola scena, quando chiede a Solness di esaudire il suo desiderio di morente: vedere il proprio figlio, Ragnar, messo a cimento di un lavoro autonomo, per verificare se ha la stoffa per mettersi a costruire in proprio. Scena risolta con una semplice letterina di Brovik che Kaja consegna al padrone della ditta. Dunque, confesso di aver fatto mio il facile espediente, ma non ho esitato a cancellare anche la figura di Ragnar, fatto salvo un breve scambio di battute con Solness fuori campo. In questo modo è stato agevole ridurre la durata dello spettacolo alla misura davvero breve di un'ora e quaranta, escluso l'intervallo (cui Marco Conte non riesce a rinunciare, chissà perché...)¹¹. Non sarei però onesto a invocare questa sola motivazione puramente pratica. In verità – in questo ventennio in cui ho compulsato ossessivamente il testo, diventato un autentico *livre de chevet*, consolatorio nel lungo viaggio nella senilità solitaria che tocca fatalmente a molti dei poveri maschi – ho finito per farmi l'idea che il testo ibseniano è unico (e superbo) perché canta sfrontatamente il desiderio trasgressivo (un duplice desiderio trasgressivo, del maschio e della femmina) sia pure evitando – ed è differenza di non poco peso – di cantarne anche il trionfo, il soddisfacimento felice. Non ci sono (a mia conoscenza) altri testi teatrali che raccontino di un adulto che bacia libidinosamente in bocca

11. Interpreti: Marco Conte (Solness), Elisabetta Papallo (Hilde), Elisabetta Furini (Aline), Fulvio Puccinelli (il dottor Herdal), Letizia Limitone (Kaja). Scenografia: Patrizia Coli. Musiche: Sergio Brunetti. Regia: Francesca Malara. Produzione: Teatro Vertigo di Livorno. Debutto: 1 dicembre 2018.

una bambina di 12-13 anni, e di come, poi, dieci anni dopo, la ragazza – quando di anni ne ha 22-23 – decida di andare a casa dell'uomo del suo destino per riprenderselo, rubandolo alla legittima consorte. Una storia troppo audace per la civiltà vittoriana di fine Ottocento cui Ibsen convintamente appartiene. Il che spiegherebbe qualche trucco di depistamento. Appunto Brovik e Ragnar quali personaggi di copertura, che introducono un conflitto tra il professionale e il generazionale. Solness ha iniziato al servizio di Brovik, ma poi si è emancipato, l'ha sopraffatto, e adesso Brovik sopravvive stando al servizio di Solness, dove ha condotto anche il figlio Ragnar. Solness è all'apogeo della sua carriera, ma teme il viale del tramonto, ed è terrorizzato all'idea che i giovani vogliano scalzarlo.

Epperò, quando arriva Hilde, improvvisamente Solness non ha più timore di Ragnar, e lo lascia libero di andare a lavorare per conto suo. Insomma, non dico che non ci sia – questo filo tematico – ma mi pare che resti secondario. Naturalmente cancellare in un colpo solo sia Brovik che Ragnar pone qualche problema, costringe necessariamente altri personaggi a una funzione di supplenza. Così ho messo in bocca a Kaja talune battute che originariamente sono di Brovik. A prima vista può apparire poco credibile che Kaja (facendo sue, appunto, le parole di Brovik) perori la causa di Ragnar, smascherando per questa via la doppiezza di Solness (che nega a Ragnar il permesso di costruire la villa di Løvstrand, dichiarando di volerla edificare lui, mentre ha appena confessato di non averne nessuna voglia). La regista del *Vertigo* ha fatto però di necessità virtù, interpretando che, sì, Kaja, può essere *la donna* di Solness, ma anche, al tempo stesso, in modo non necessariamente contraddittorio, *la sorella* (e non più *la fidanzata*) di Ragnar, e dunque difenderlo contro Solness. La psicologia femminile è complessa: sono i sensi di colpa a spingere Kaja a battersi per Ragnar, contro Solness. D'altra parte la situazione va storicizzata. Solitamente Kaja è vista come una segretaria molto sottomessa, *schiafa sessuale*, per dirla con la studiosa americana Joan Templeton, che così scrive: «Solness manipulates Kaja, petting and kissing her, accusing her of wanting to desert him. She shivers with excitement, “sinks down before him” in a pathetic display of slavish love»¹². Siamo in epoca vittoriana, Kaja è promessa sposa di Ragnar, non sembra credibile che vada a letto con Solness, sarebbe troppo. Dunque la Templeton ha ragione, a parlare di «petting». Kaja è pronta a tutto, ma esclude la penetrazione¹³. A Solness, quasi vecchio, può andare bene così, ovviamente. C'è una relazione, non completa e totale, ma forte, sistematica. E questo dà un certo potere a Kaja, la quale sa bene che non ci sono rapporti sessuali fra i coniugi Solness. Dunque una Kaja meno docile, una schiava sessuale, sì, ma che sa di essere importante per il suo vecchio padrone, visto che solo in lei lui soddisfa piaceri che la moglie non gli garantisce più da molti anni. L'interprete, Letizia Limitone, è una giovane in carne, piacevole, consapevole del fascino del proprio

12. J. Templeton, *Ibsen's Women*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 265.

13. Hilde, riferendosi a Kaja, allude maliziosamente ai vantaggi di una relazione con una donna sposata anziché con una donna nubile: cfr. H. Ibsen, *Drammi moderni*, cit., p. 829, n. 26.

corpo. Si può permettere pertanto di rimbeccare l'uomo, quando finge di voler essere lui a costruire la villa di Løvstrand, «Oh, lei non ne ha nessuna voglia»: lo dice dolcemente ma con fermezza. E se lui replica rabbiosamente («Nessuna voglia! Io! Chi osa dire questo?»), eccola abbassare di un grado il tono vocale, farsi più timida, ma sempre ferma («Lo ha detto lei stesso poco fa»), con la sicurezza che le viene da una lunga intimità, perché nella dialettica servo/padrone ci sono sempre i momenti in cui prevale chi sta sotto. Può spingersi sino a fare l'elogio dei disegni di progetto di Ragnar («A loro piace molto ciò che lui vorrebbe fare. Sembra loro che sia qualcosa di talmente nuovo, questo, dicono loro»), ma le basta uno stacco, modulando sapientemente la voce su «dicono loro», per tenere a bada il suo uomo. D'altra parte Kaja è pazza di Solness, e non può certo pensare e sostenere che a livello professionale Ragnar sia più bravo di Solness.

Insomma, una Kaja diversa, psicologicamente più ricca, capace di esibire esitazioni, timidezze, anche accenti supplichevoli, ma dietro ai quali c'è una donnina matura, caratterialmente più solida. La quale può fare quindi un paio di dichiarazioni impegnative, quasi drammatiche, quelle previste dall'originale ibseniano («Oh, non mi sembra che io possa separarmi da lei! Questo è assolutamente, assolutamente impossibile, mi sembra!»; «Se non c'è altra maniera, io la farò finita con lui. [...] Sì, piuttosto questo. Perché io devo – io devo restare qui con lei! Non posso lasciarla! Sarebbe assolutamente – assolutamente impossibile, questo!»), e però non già per reazione isterica, come immaginato da Ibsen, che a tal fine orienta le didascalie relative al personaggio («si torce le mani», «piena d'angoscia», «disperata»), ma piuttosto per una determinazione forte che le viene dalla consapevolezza che Solness è l'uomo del suo destino. E pazienza se si sbaglia. E pazienza altresì se la regista – forse per una visione *femminile* (se non proprio *femminista*) delle cose, oppure per un tratto stilistico delicato, cioè di rifiuto di quello che le sarà apparsa un'oscenità – abbia evitato di indulgere sulla dimensione brutale, *machista* sulla scena della *fellatio*, che dovrebbe essere resa invece per quello che è, fermo-immagine di una crudeltà immonda, esattamente come l'ha realizzata Trifirò.

Nuova anche la Aline di Elisabetta Furini. La regista ha evitato deliberatamente la nota lamentosa che pure è autorizzata dalla didascalia ibseniana che già abbiamo visto, e che l'interprete di Navello accoglieva a faceva sua. Qui, invece, abbiamo una Aline spigolosa, una attrice di bella statura, più alta di Marco Conte, che si sente visibilmente in soggezione. Ma è principalmente la sudditanza psicologica che discende da un *décalage* sociale fortissimo, come è giusto nel figlio di poveri contadini che ha avuto la fortuna di sposare un'aristocratica. Il *plot* denuncia in modo crudele il contrasto sociologico: Aline vive in un vecchio maniero che sta al centro di un enorme spazio, un grande parco, non un semplice giardino. Una *domus* non bella, ma che ha la grazia e la bellezza dell'antico, che respira la gloria di una dinastia di potenti, e che sta leggermente in altura, come un castello medioevale che non vuol nulla intorno a sé, che tutto vuol guardare dall'alto. Uno spazio *eccessivo*, ma Aline rifiuta di concedere al marito anche solo una piccola parte di

quel vastissimo terreno, perché lui edificò ville per la ricca borghesia, trovando in questo modo la strada del suo successo sociale. Occorre attendere che la brutta casa avita bruci perché Aline gli dia il permesso di dividere il terreno in lotti, favorendo così, finalmente, la sua ascesa professionale. La regista, interpreta il personaggio leggendolo *dalla fine*, dal dialogo ravvicinato fra lei e Hilde ad apertura di terzo atto (che non per nulla è anche la sequenza più intensa e attoricamente più felice della Furini), quando dice la sua indifferenza per il suo proprio giardino, che non riesce più a sentire come suo:

SIGNORA SOLNESS: No, no, non lo è. Non è come al tempo di mamma e papà. L'hanno così tristemente ristretto il giardino, signorina Wangel. Pensi – l'hanno diviso in lotti – e costruito case per estranei. Gente che io non conosco. E *loro* possono starmi a guardare dalle finestre.

Tutti coloro che non appartengono alla gloriosa famiglia aristocratica sono *estranei*, persone volgari che violano la *privacy* della nobildonna, che le fanno ingiuria a *guardarla dalle finestre*. I servi della gleba non possono gettare l'occhio nella vita del castello medievale. L'origine sociale è l'anello cui s'appende la catena della psicologia di Aline, che paradossalmente sembra non soffrire molto per la morte dei figli, come dice lei stessa («Oh no, no, signorina Wangel – non mi parli più dei due maschietti. Per loro noi dobbiamo essere felici. Perché *loro* stanno così bene – così bene adesso. No, nella vita sono le *piccole* perdite quelle che spezzano il cuore. Perdere tutte le cose che per gli altri non contano quasi nulla»). E quali sono, queste *piccole perdite*? I vecchi ritratti alle pareti, che cantavano le gesta degli avi; i vecchi vestiti di seta appartenuti alla famiglia da tempo immemorabile; e tutti i merletti della mamma e della nonna, e i gioielli, e tutte le bambole: tutto bruciato, ma è bruciato tutto ciò che esprime e simboleggia il prestigio di classe, la supremazia della stirpe, ma anche la follia della repressione sessuale. Il mondo sentimentale di Aline è un universo *al femminile*, dove ci sono soltanto la madre e la nonna, al di qua dell'incontro con l'altra metà del cielo, con il maschio. La relazione con l'uomo è un dovere imposto dai condizionamenti sociali e religiosi. Non per nulla Aline si riempie continuamente la bocca della parola *dovere*. La vita matrimoniale è uno dei tanti *doveri*, ma Aline ha tradito il legittimo consorte con le *bambole*, come confessa il personaggio: lei e le bambole hanno «continuato a vivere insieme anche in seguito», anche dopo il matrimonio, «purché lui non se ne accorgesse». È il punto più alto e parossistico della Aline delirante-folle: l'eterna bambina, legata al ramo femminile – appunto, la mamma, la nonna – che sposa ma non diventa tuttavia grande e adulta, e conserva, a fianco del marito, la sua dimensione infantile, la sua vita segreta con le bambole. E qui la Furini ci offre una recitazione intensa, alienata, lentissima, alla Ronconi, in cui ogni parola risuona nella sua testa.

In conclusione, una Aline per niente *vittima rassegnata*, ma figura complessa e variegata: drammatica, quando si rievocano le sue sofferenze, ma mai lamentosa e invece sempre molto dignitosa; ironica (ma elegantemente, come si addice a una

aristocratica) e talvolta sferzante con il marito, cui tiene testa con piglio antagonistico. Come la signora Alving di *Spettri* sa, pur senza mai dirlo, di essere una moglie che non ha portato gioia nel talamo della coppia coniugale, ed è questa consapevolezza che la rende tollerante verso le marachelle del marito. La regia evidenzia con un segno più vistoso ciò che la scrittura ibseniana si limita a suggerire: in due occasioni Elisabetta Furini tossisce da fuori scena, prima di entrare, per evitare – con discrezione e garbo di gentildonna – di sorprendere *de visu* l'enormità e il sacrilegio della *fellatio* praticato dalla segretaria-amante al proprio marito, nella sua propria abitazione.

Questa chiave interpretativa nuova – di una Aline aristocratica, sufficientemente imperiosa – sembra aver suggerito il profilo specularmente nuovo del dottor Herdal, che non è più la semplice *spalla* del protagonista – generica e un po' sbiadita – cui la tradizione scenica ci ha abituato (nello spettacolo di Navello questo era un po' il limite di Giorgio Lanza, attore peraltro di esperienza, mai banale). Se Aline è l'aristocratica, come tale sempre fascinosa, sebbene siano rimaste solo le tracce di una antica bellezza, allora il dottore è necessariamente figura di cavalier servente di Madama, prodigo di cortesi baciamani (che poi, per *habitus* cavalleresco, dispensa anche alla meno compita Hilde). Naturalmente, con Aline, è un rapporto platonico, ma Aline non può che essere oggetto privilegiato di attenzione da parte di un borghese, come è il dottor Herdal, in qualche modo compiaciuto del ruolo che ha, al fianco esclusivo della gran dama. Per questo lui la difende contro Solness con una vivacità che solitamente gli allestimenti non ci restituiscono. In effetti Solness, a sua volta, è molto incauto, lo accusa in buona sostanza di tradire il segreto professionale, raccontando a sua moglie dei suoi sospetti sulla presunta pazzia del di lei marito. Di qui il tono aspro, veramente (e giustamente) duro di Fulvio Puccinelli («Malato! Lei! Ella non mi ha mai detto una sola parola. Che cosa è che lei avrebbe, dunque, mio caro? [...] Mai, signor Solness – mai un simile pensiero mi è passato per la mente. [...] No, mai! E certamente mai anche a sua moglie»). S'intende che il dottore, da buon cavalier servente, difende con forza Aline (oltre che difendere sé stesso) anche per la buonissima ragione che ha la coda di paglia. È sdegnato perché ferito sul piano della deontologia professionale, come se lui, in quanto medico, potesse essere succube dei suggerimenti di Aline, ma in realtà, arrivati alla fine del terzo atto, sarà proprio Aline a confessare a Hilde di ricevere le confidenze mediche («Sì, io non so più cosa devo pensare di lui. Perché il dottore mi ha appena raccontato molte cose. E se io metto insieme a ciò questo o quello che ho sentito dirgli –»).

Insomma, il dottor Herdal come un piccolo ma autentico antagonista di Solness, con il quale ha dei conti da regolare, in una comica tensione fra vecchi maschi. C'è in lui una segreta invidia per l'uomo di successo, per un figlio di contadini, di classe sociale inferiore alla sua, che è riuscito a elevarsi tanto in alto, che ha avuto la fortuna di sposare una donna di classe che non merita, da quell'uomo un po' brutale e incolto che è, rispetto a lui, uomo di scienza. Insomma, una comprensibilissima invidia maschile per il *tombeur de femmes* («Io so che lei ha conosciuto

parecchie donne nella sua vita. [...] E che talune di queste le sono anche piaciute molto»). La regia si appoggia proprio su questo sottotesto per offrirci una lettura inedita della sequenza in cui entra in scena Hilde, che diventa immediatamente oggetto di rivalità fra i due vecchi galletti. All'inizio prevale il dottore, che riconosce nella ragazza la turista che ha frequentato nel rifugio di montagna nell'estate passata; poi però è Solness a prendere il sopravvento. A turno Hilde fa coppia con l'uno o con l'altro, mettendo ai margini della scena *il rivale*, il terzo escluso, per così dire. Ne viene fuori una divertita zuffa di vecchi maschietti gelosi che illumina improvvisamente di senso un passaggio che fin qui la critica non aveva ben decifrato. Perché mai il dottore – che sembra determinato a contendere la fanciulla al padrone di casa – decide improvvisamente di lasciare campo libero, andando a visitare i suoi malati? Leggiamo il testo:

SOLNESS: [...] Ora vado solo a dire a mia moglie che –

IL DOTTOR HERDAL: Così frattanto io vado a far la visita ai miei malati.

SOLNESS: Sì, faccia. E poi lei ritornerà.

IL DOTTOR HERDAL (*allegro, con un colpo d'occhio a Hilde*): Sì, su questo lei può proprio giurarci! (*Ride*)

È manifesta la piccola astuzia del dottore: finché in salotto ci sono solo Solness e Hilde, lui rimane, non vuole lasciarli in intimità. Ma quando sente che sta per entrare Aline, allora ne approfitta per andare a lavorare. Peggio per lui, che non sa che Aline andrà subito via, lasciando soli i due colombi... Ma da notare anche l'intonazione diversa dei due personaggi maschili: Marco Conte dice «E poi lei ritornerà» come una domanda che vorrebbe ricevere una risposta negativa, mentre, per l'opposto, la replica del dottore suona come uno sberleffo, cioè la confessata determinazione di Herdal a voler rompere le uova del paniere. Di qui, infine, per chiudere il cerchio, un tono alto, sopra le righe, fragoroso – che deve rivelare gelosia mascherata da sorpresa quasi scandalizzata – , quando il dottore ritorna dalla visita ai malati e scopre che i due sono soli, e sempre lì, a contarsela ambiguamente: «Eh – Lei e la signorina siete ancora qui?».

Ho lasciato per ultima la coppia amorosa, che va felicemente al cuore del paradosso della vicenda. Marco Conte è un sessantenne con i capelli bianchi, e Elisabetta Papallo ha l'età esatta di Hilde, eppure c'è un magnetismo evidente fra i due corpi reciprocamente desideranti. Se il sottotesto di Navello era la pulsione pedofila, qui al contrario, s'impone l'*attrazione fatale* fra due adulti, sebbene divisi da un abisso di quarant'anni. La regia fa suoi alcuni elementi dell'impostazione di Navello, per esempio lo *spogliarello* di Hilde (con una diversa successione: scarpe, cappello, mantella, cui seguiranno i calzoncini da montagna, eliminati fuori scena, fra primo e secondo atto), ma anche la valorizzazione della sedia a dondolo nel gioco seduttivo dei due, peraltro più insistito e articolato. Dapprima è Hilde, ad essere seduta sul dondolo, con Solness davanti a lei, su una sedia, ma poi si invertono le posizioni, e Hilde, in piedi dietro di lui, fa dondolare l'uomo muovendo la spalliera. Il dondolio accompagna lo sforzo di Solness di ricordare, mente Hilde

parla molto lentamente, come raccontasse una fiaba a un bambino («Quando la torre fu terminata ci fu una grande festa in paese. [...] C'era la musica nello spiazzo davanti alla chiesa. E molte, molte centinaia di persone. Noi ragazze della scuola eravamo vestite di bianco, noi. E avevamo tutte quante una bandiera»). È curioso che Ibsen precisi che al festeggiamento in piazza ci sono solo «ragazze» e non anche maschietti. Hilde disegna palesemente un orizzonte di attrazione ritagliato su una polarità determinata, che mette a fronte a fronte il maschio intento nell'azione di virile coraggio e un pubblico unicamente femminile. Durante le prove Marco Conte argomentava – un po' scherzando ma un po' no – che Hilde dice *bandiere* ma Solness intende *mutandine*, ed è quella visione eroticamente allucinante che stordisce il personaggio, rischiando di farlo cadere. In ogni caso, arrivati all'ultimo segmento del flusso memoriale, giustappunto quando Solness mette a fuoco il particolare perturbante («Oh sì, le bandiere – me le ricordo bene!»), Hilde va ad accovacciarsi davanti a lui, ai suoi piedi: continua a farlo dondolare, ma spingendo con un piede il dondolo, così scoprendo le gambe di sotto la veste. Elisabetta Papallo è forse «eccessiva» (come mi ha scritto Marzia Pieri, dopo aver visto lo spettacolo su YouTube), cioè troppo civettuola, troppe occhiate maliziose, ma così facendo ha il merito di contribuire in modo decisivo a proporre un'altra ipotesi rispetto alla scelta interpretativa di Navello. La rimembranza della scena tabù di dieci anni prima è sicuramente carica di sensualità e di pulsioni istintuali, ma si tratta di un desiderio del *passato* che si riformula e si riattiva come desiderio del *presente*. Marco Conte ed Elisabetta Papallo si parlano costantemente a una distanza ravvicinatissima, si mettono reciprocamente le mani addosso – sul collo, sulle guance, sulle spalle –, mostrando visibilmente la voglia di toccarsi, di accarezzarsi, le loro labbra si sfiorano continuamente, ma non succede mai nulla, e il pubblico più ingenuo esce dal teatro chiedendosi perché non si bacino mai...

Forse Solness ha avuto, sì, ai vecchi giorni, un cedimento pedofilo, ma ora è stregato da una donna adulta, per quanto dai tratti delicati, di una muliebrità non imponente e prepotente. Se alla fine riesce a dominare le proprie vertigini e s'inerpica con qualche baldanza, è perché sotto il dominio del desiderio, sedotto dal fascino *adulto* di Hilde così come è ora, nel fiore dei suoi 22-23 anni. Ibsen sarà anche il cantore della dignità della donna che le femministe hanno sempre esaltato, ma non esita mai (tanto meno ne *Il costruttore Solness*) ad affondare il bisturi nella carne viva e sanguinante del maschio, impossibilitato ad accettare le ripulse di una moglie educata in modo sesso-repressivo, come grida a Hilde nel terzo atto: «E adesso ella è morta – per causa mia. E io sono incatenato vivo a quella morta. (*In angoscia furiosa*) Io – io, che non posso vivere una vita senza gioia!». Che è poi lo stesso urlo di Rosmer riferito alla moglie, o del capitano Alving che però non può gettarlo in faccia alla consorte perché all'inizio di *Spettri* è già dato per morto, reso sifilitico dalle puttanelle cui ha dovuto far ricorso, *faute de mieux*. Ecco, è proprio questo estremo sussulto vitale che, all'ultimo, libera Solness dalle sue paure, dal timore delle vertigini, e lo incammina con il cuore baldanzoso (sebbene, forse, con passo non egualmente fermo e sicuro...) incontro al proprio destino.

Resta però un problema, che riguarda Hilde. Anche lei, come Solness, deve superare una crisi di passaggio. È entrata prepotentemente in casa Solness, decisa a riprendersi il suo uomo, passando sul cadavere di Aline, ma all'inizio del terzo atto, nel colloquio assai intimo con la rivale, la forza del suo temperamento s'incrina. La vista del dolore dell'altra piega il suo cinismo, e comunque il suo *status* di orfana la predispone a subire la malia di una possibile figura materna. Navello aveva un bel modo di evidenziare questa difficoltà: dapprima Hilde distesa sulle ginocchia di Aline che le accarezza i capelli, e poi Hilde distesa sulle ginocchia di Solness che parimenti le accarezza i capelli, cioè Hilde incerta se essere figlia di Aline o figlia (incestuosa) di Solness. Ma cosa è, propriamente, che salva la ragazza, che la strappa all'incantesimo di Aline? Ibsen ci fa capire ma non insiste più di tanto. La signora Solness chiede l'aiuto di Hilde perché dissuada il marito dall'idea di andare lui a mettere la corona in cima alla banderuola, e offre in cambio la sua amicizia. Hilde – didascalia capitale – «si getta in modo veemente al collo di lei» (dicendo «Oh, se soltanto noi potessimo»), ma Aline ha natura fredda, e può sforzarsi di essere cordiale ma senza veramente mai riuscirci, e si sottrae al proprio possibile ruolo materno, «sciogliendosi cautamente» dall'abbraccio troppo *invasivo*: una seconda didascalia fondamentale, decisiva, ma appena accennata, quasi sibillina. La regista del *Vertigo* inventa invece opportunamente che al momento del suo slancio filiale Hilde dia in mano ad Aline il mazzo di fiori con cui è entrata in scena: piccolo dono che dovrebbe suggellare l'alleanza delle due donne. Aline lo prende, meccanicamente, ma poi lo lascia sul tavolo, con indifferenza, prima di uscire di scena al braccio del dottor Herdal appena arrivato. Anzi, fa di più e fa di peggio: si incammina, ma dopo un attimo torna indietro, appunto per sbarazzarsi del mazzolino, che lascia sul tavolo con una smorfia di insofferenza. È quindi la scoperta di questo rifiuto, la presa d'atto della inavvicinabile essenza di Aline che cancella le esitazioni di Hilde, la quale dunque torna caparbiamente al suo sogno originario di fuggirsene con Solness, dopo averlo visto, beninteso, per una seconda volta dominatore in vetta accanto alla guglia.

Credo che basti, per questo spettacolo. Non so, in verità, se il mio coinvolgimento drammaturgico nell'impresa, il fatto di aver collaborato con la riduzione, e seguito tutte le prove, abbiano alterato la lucidità del mio giudizio, stendendo un velo troppo benevolo sui miei occhi, a fronte di una realizzazione di teatranti amatoriali, ad eccezione di Marco Conte. Certo, alcuni limiti li vedo e non li nascondo: una scenografia unica, che vorrebbe distinguere l'interno dei primi due atti dall'esterno del terzo con un semplice gioco di luci, forse non così perspicuo come avrebbe dovuto essere; e soprattutto la povertà (che rimanda fatalmente alle condizioni strutturali di un teatro privato *povero*, senza contributi pubblici) di una scenografia tutta risolta con mobili da trovarobato ("scenografia raccoglitticia" è il giudizio di un vecchio amico, Franco Perrelli, peraltro generoso rispetto all'esito recitativo). Meglio sarebbe stata una soluzione più radicale, la rinuncia a ogni ambientazione, palcoscenico nudo, senza arredo alcuno, né sedie né tavoli, con l'eccezione della sedia a dondolo, troppo importante per la sua densità eroticamen-

te allusiva. Come tutti i grandi testi, anche *Il costruttore Solness* regge benissimo la sfida a essere messo in scena in uno spazio assolutamente vuoto. L'edizione di Jeener si svolgeva appunto in un piccolo spazio non teatrale, una specie di scantinato, il pubblico disseminato tutt'intorno, a vista, come negli spettacoli gloriosi di Grotowski e di Barba, e gli attori che recitavano sempre in piedi, senza tavoli poltrone scrivanie. Ma ripenso anche all'edizione che ho visto nel 1994 a Aubervilliers, al *Théâtre de la Commune*, regia di Eloi Recoing: un quadrato, con il pubblico collocato su gradinate, lungo due dei quattro lati. Vuoto di mobili, salvo il minimo funzionale (una scrivania e sgabello per Kaja, e la ineludibile sedia a dondolo)¹⁴.

D'altra parte la disponibilità economica e la ricchezza scenografica (e l'eccezionalità attorica) non garantiscono, per ciò stesso, la qualità del risultato artistico. È il caso dell'ultima incarnazione del nostro testo, quella di Umberto Orsini, mostro sacro della scena italiana, uno degli ultimi grandi attori della gloriosa tradizione italiana¹⁵. Il regista, Alessandro Serra, organizza una macchina scenica complessa e un po' visionaria di pareti e pannelli che si spostano, o che sono spostati manualmente (o anche solo accompagnati, *guidati* nelle diverse manovre) dagli attori nella doppia veste di attori e servi di scena. Lo spazio risulta così completamente destrutturato, via via si allarga o si restringe, come sotto lo sguardo di una cinepresa che isola frammenti minimi in primo piano, alternati a piani totali. Ne viene fuori, conclusivamente, una scena astratta, fortemente simbolica, che cancella drasticamente l'impianto realistico del dramma ibseniano. S'intende che si può anche fare, ci può stare, ma non è detto che il testo si presti, e comunque occorre la mano leggera, per rimuovere le contraddizioni più vistose fra la partitura originale e il progetto registico.

Diciamo che Serra interpreta il testo non già come la storia audacissima di un *delirio a due*, di una attrazione fatale, reciprocamente fondata e cogente, fra una fanciullina e un uomo grande, bensì come la storia mono-dimensionale di un vecchio glorioso che ripensa alla propria vita, unitariamente intrecciata di fili professionali e di fili sentimentali. Non due protagonisti, su un piede di sostanziale parità, ma un solo protagonista. Uno spirito maligno (e volgarmente meschino) potrebbe osservare che Umberto Orsini ha 85 anni (compiuti) e Lucia Lavia, nel ruolo di Hilde, ne ha 27 (compiuti), e che, insomma, è del tutto chiaro che quasi sessant'anni di distanza non renderebbero credibile la centralità divorante di una vicenda di desiderio della carne, ma Orsini è un mitico *bello* del teatro e del cinema italiano, e il suo *magnetismo* avrebbe potuto forse farci accettare anche la storia d'amore. Peccato per Lucia Lavia, che avrebbe avuto tutti i numeri per una resa di qualità di un ruolo protagonista. Serra, per l'inverso, ha fortemente svuotata

14. Cfr. R. Alonge, *Ibsen sulle scene di Parigi*, in «Il Castello di Elsinore», 21, 1994, pp. 127-129.

15. Interpreti: Umberto Orsini (Solness), Lucia Lavia (Hilde), Renata Palmiello (Aline), Pietro Micci (il dottor Herdal), Chiara Degani (Kaja), Flavio Bonacci (Brovik), Salvo Drago (Ragnar). Scene, costumi, luci, regia: Alessandro Serra. Produzione: Compagnia Orsini. Debutto: 20 febbraio 2019. Qualche riferimento alla creazione dello spettacolo nella recente autobiografia: U. Orsini, *Sold out*, a cura di P. Di Paolo, Laterza, Roma-Bari 2019.

della sua complessa ricchezza psicologica il personaggio di Hilde, livellata insieme a tutti gli altri personaggi in una sorta di *coro* che ha una semplice funzione di chiaroscuro rispetto alla centralità dell'unico protagonista che è Solness. Lo dice bene, con involontaria crudezza, lo stesso Orsini in alcune righe del fogliettino di sala distribuito agli spettatori: «Serra [...] mi ha messo al centro di uno spettacolo in cui la coralità dei personaggi che circondano Solness come in una morsa che non dà scampo, gioca un ruolo fondamentale». Appunto, c'è un *centro*, e c'è una *coralità* di personaggi minori. S'intende che Orsini è uno dei pochissimi grandattori viventi del teatro italiano e ha quindi tutto il diritto – almeno in linea di principio – a piegare a sua immagine e somiglianza un testo meraviglioso quale è *Il costruttore Solness*.

Dunque, sin dall'inizio, già subito qualche radicale cambiamento di accentuazione. Si apre il sipario e vediamo Kaja seduta alla scrivania, di spalle al pubblico, che batte alla macchina da scrivere (ambientazione moderna, anni Settanta del Novecento), accanto a un Solness che ha la maschera splendidamente angosciata di Umberto Orsini rivolto verso il pubblico, cioè intento a guardare dentro sé stesso (molte delle sequenze dello spettacolo vanno intese come *visioni* del protagonista, dunque al di fuori di ogni logica di realismo e di verosimiglianza). Un attimo (ma un attimo che si dilata in un tempo lentissimo), ed entra Brovik, il quale impone a Kaja di ritirarsi per lasciare tutta la scena all'aspro duello di vita e di morte. Brovik contro Solness; Brovik che vuole (e pretende come un diritto) che Solness accetti di lasciare a suo figlio Ragnar di misurare le proprie forze, di cimentarsi in prima persona come architetto, finalmente autonomo, emancipato per una volta (per una *prima volta*) dal ruolo avvilente di eterno garzone di bottega. Viene così annientata l'insinuante *ouverture* ibseniana, il gioco di seduzione tra l'impiegata e il suo *boss*, l'audace schermaglia amorosa protratta pericolosamente (e sfacciatamente) quasi sotto gli occhi del fidanzato di Kaja e di suo padre. Solness appare sostanzialmente disinteressato a Kaja, nonostante la stilizzata figurazione di una *fellatio*, ormai accolta per generale consenso, ma soltanto accennata, tale da risultare inerte, sostanzialmente insipida. Orsini sfiora appena Kaja, la quale a sua volta appare bloccata, repressa nel suo desiderio masochista dalla freddezza dell'interlocutore. Ben diversamente nell'edizione di Janeer, dove una attrice formosa, *avec une grosse poitrine*, ansimava continuamente, irrefrenabilmente eccitata dal desiderio per il suo datore di lavoro.

Peraltro, sin dal principio, a spettacolo praticamente non ancora iniziato, s'impone una colonna sonora caratterizzata da un ticchettio di suoni duri, metallici, che riportano all'universo delle costruzioni più che a quello morbido delle pulsioni erotiche. Il duello fra i due vecchi, a parti invertite (quello che una volta era il capo, Brovik, diventato ora un semplice dipendente di quello che una volta era un suo dipendente, Solness) esalta il tema sociale dell'affrontamento professionale. Sicuramente ho esagerato io, ad aver eliminato brutalmente dal copione del Teatro Vertigo, in un colpo solo, sia il personaggio di Brovik che quello di Ragnar, e dunque non voglio nascondermi dietro il giudizio di Anna Scannapieco, studiosa at-

tenta di drammaturgia, per la quale «i ruoli di Brovik padre figlio sono senz'altro collaterali (e forse fuorvianti, nella misura in cui chiamano in causa una polemica sociale che sembra molto lontana dal cuore dell'opera) e stralciarli via entrambi ha il merito di concentrarsi sulla spina dorsale del testo». Però, forse, non è nemmeno equa e giusta la scelta di Serra di ispessire quello che è, e resta, un filo secondario dell'ordito drammaturgico, attenuando – sin quasi a renderlo marginale – il grande filo rosso del desiderio della carne.

Tant'è, dobbiamo accettare l'incardinamento concettuale di Serra. La cifra mentale del suo spettacolo è costituita da una atmosfera fatta di luce smorzata, tenuissima, al limite dell'oscurità, diciamo un buio che è il buio della mente di Solness, unico filtro – abbiamo osservato – di tutti gli eventi che si succedono. Un clima onirico, che azzerà ogni dato realistico che invece è sempre alla base della drammaturgia ibseniana, almeno come punto di partenza. Già Beppe Navello, nelle note di regia del suo antico spettacolo, aveva parlato di un'atmosfera *visionaria*¹⁶, e – come abbiamo visto – fra primo e terzo atto, di impianto tradizionale – non aveva esitato a organizzare il secondo atto nella camera dei bambini dove ha dormito Hilde, accentuando così il versante del sogno. I molteplici membri del *coro* di Orsini (Hilde Aline Herdal Kaja Brovik Ragnar) appaiono quali fantasmi che popolano l'animo angosciato del costruttore, tendenzialmente *muti*, visto che il tessuto dialogico si frantuma, riducendosi fortemente dal punto di vista quantitativo (non per nulla dura un'ora e quaranta una rappresentazione che normalmente durerebbe non meno di tre ore). Sicché è normale che le loro scarne battute perdano completamente l'icasticità spesso comica che hanno nel testo. Il fatto è che la comicità non può che venir meno quando scompare l'impianto realistico. Aline – dedita per auto-tutela all'origliamento e allo sguardo dal buco della serratura, in una abitazione che è al tempo stesso studio professionale, che la mette pertanto in urto sistematico con le impiegate/amanti del marito – intravede la *fel-latio* che Kaja pratica al marito e la commenta con battute taglienti che in questa rappresentazione evaporano senza creare né imbarazzo né risate liberatorie. In modo diversamente simile, verso la fine dello spettacolo, Aline potrà sfilare senza fare una piega dinanzi a Solness che grida a Hilde il suo rifiuto della moglie («E ora mi ritrovo incatenato vivo a una morta»).

In verità i personaggi del *coro* si muovono sempre dentro uno spazio indeterminato, più mentale che reale, guidati da una luce fioca. Tutto è contemporaneamente rallentato e accelerato, perché siamo al di fuori di una cornice realistica, e tutti gli altri personaggi non hanno vera identità, ma risultano piuttosto come brandelli angosciosi di ricordi vaghi di un unico soggetto che contempla la propria anima. Le entrate e le uscite non obbediscono a una logica razionale. All'inizio della rappresentazione Aline si insinua in scena con il dottor Herdal, ma si allontana immediatamente, senza nessuna verosimiglianza, per lasciare il marito solo con il medico di famiglia. Quest'ultimo è certamente figura minore, ma con una

16. Cfr. B. Navello, *Verso "Il costruttore Solness"*, cit. p. 273.

sua storia drammaturgica autonoma, che ha un senso e un certo spessore, come abbiamo visto, parlando dell'edizione del Teatro Vertigo. Qui diventa riduttivamente il dottore come lo vive Solness, immagine di psicanalista che favorisce e permette al paziente di confessare i suoi tormenti. Vediamo Pietro Micci (interprete del dottore) che introduce a vista in scena una piantana, accende la lampada e orienta il fascio di luce della lampadina giusto sul volto di Orsini, il quale nel frattempo si è allungato come sul lettino dello psicanalista, la testa praticamente in grembo al dottore. «Se fossi riuscito ad avere anche lei, qui in studio...», è l'*incipit* del racconto di Solness circa il suo enigmatico rapporto di seduzione/plagio di Kaja. Non è una brutta idea, perché è indubbio che Herdal è un medico di famiglia che cura essenzialmente la psiche della coppia Solness, ma proprio per questo cogliamo qui bene il senso della forzatura operata dal regista rispetto all'intreccio: per Ibsen Herdal funziona come *psicanalista familiare*, sia di Halvard Solness che di Aline Solness (semmai, più della moglie che del marito), ma nello spettacolo di Serra si evidenzia come unicamente al servizio del primo.

Rimane il fatto che la cifra stilistica si slabbra continuamente con tic che vorrebbero essere divertenti ma che risultano essenzialmente gratuiti e goffi. Perché mai Herdal deve togliersi la giacca, metterla sullo schienale della sedia, e restare in manica di camicia, prima di dedicarsi all'ascolto del suo paziente, salvo poi, alla fine, sfilare la giacca dallo schienale e rimettersela nuovamente addosso, come se – da dottore/psicanalista – fosse diventato improvvisamente un dottore/chirurgo? E c'è di peggio. Più avanti, in una sequenza muta, tutta surreale (inventata dal regista, che nel suo copione strutturato per sequenze intitola giustamente *Ascensore*, cioè spazio claustrofobico, straboccante di tutti i personaggi), sono compresenti in scena, fra i tutti, Herdal e Brovik, ed Herdal non trova di meglio che estrarre di tasca una torcetta medica, infilata in bocca al povero vecchio che gli mostra la lingua facendo *Aaaah*. È ben vero che nel corso del *plot* Brovik è destinato a morire, ma di crepacuore, e non di tonsillite o di cancro alla gola...

Talvolta, tuttavia, gli esiti di questa impostazione *onirica* (per chiamarla in questo modo) appaiono felici. «Un giorno la gioventù verrà qui e picchierà alla porta –» dice il Solness di Ibsen al termine della sua confessione con il dottore, e dopo un po' davvero qualcuno picchia alla porta, ed è Hilde che si presenta. Carino, ma un po' troppo simbolico. Per Serra, con maggior leggerezza, nessuno batte alla porta; Solness profetizza «Un giorno arriverà la gioventù, busserà alla mia porta... e dirà...», e qui sentiamo la voce di Hilde che – ancora nascosta allo sguardo del pubblico – simpaticamente completa la frase: «... buona sera!». S'intende, però, che sarebbe stato necessario, in questa prospettiva, una revisione attenta del testo, in modo da adeguarlo alla scelta registica complessiva. E invece le battute restano quelle previste e contraddicono gli attori, come sono e come si muovono. Lucia Lavia è una Hilde che entra in scena con bella aria sbarazzina, pantaloni e coda di cavallo, ma senza zainetto e senza nulla in mano, dicendo «Non ho altri vestiti a parte quelli che ho addosso. E un po' di biancheria ma ha un gran bisogno di essere lavata», e non si comprende, ovviamente, dove stia questa biancheria sporca,

certo non nelle tasche dei suoi pantaloni, e tantomeno si capisce come faccia, il giorno seguente, a infilarsi una gonna, visto che Aline va a comperare per lei solo una giacca. C'è insomma una disinvoltura eccessiva, che non riguarda solo la costumistica. Il peggio è infatti nel trattamento dei personaggi del *coro*. Ho già dichiarato che si può anche accettare la loro semplificazione caratteriologica, ma non sino al punto di un loro stravolgimento pieno e totale. Pazienza se Aline non mostra il tormento della gelosia né per Kaja né per Hilde (quando Solness licenzia Kaja, Aline insinua perfidamente che lo fa solo perché ha già «una di riserva»: battuta soppressa nel copione di Serra) ma non può, nel primo atto, entrando in scena, abbracciare e baciare a lungo Hilde, come fosse lietissima di ritrovare una vecchia amica, laddove si tratta, in verità, di una conoscenza superficiale, come precisa la stessa Hilde (e anche qui meglio avrebbe fatto Serra a modificare il testo, per eliminare l'incongruenza fra parola e mimica), che comunque Aline guarda subito con sospetto, riconoscendola di primo acchito per quella che è, la nemica venuta a tentare di portargli via il legittimo marito.

Insomma, uno spettacolo non curato, per un verso troppo rispettoso del testo, sicché non si capisce perché in locandina sia scritto *Il costruttore Solness da Henrik Ibsen* (quasi fosse un *adattamento*, che implica sempre rielaborazione dell'originale, più o meno ampia, non solo qualche taglio, ma anche qualche aggiunta di dialogo: cosa qui del tutto assente). Eppure, per un altro verso, troppo trasandato, a cominciare dalla piccola sciatteria di far pronunciare *Solness*, anziché *Sulness* (bastava guardare su YouTube i primi cinque minuti dello spettacolo di Navello, senza scomodare consulenti linguistici). Ma queste possono anche essere pure fisime accademiche. Più grave il rifiuto di rispettare i cardini della scrittura ibseniana. Protesta Aline all'inizio del secondo atto: «Tu puoi costruire tanto quanto vuoi al mondo, Halvard – per *me* tu non potrai ricostruire un vero focolare!». Per Ibsen è capitale la distinzione fra *hus* e *hjem*, fra *casa* come spazio architettonico e *focolare* quale ambito di una dimensione affettiva, familiare, comprensiva soprattutto di un «nidiata di bambini». È un'opposizione semantica presente peraltro in tante lingue moderne (francese spagnolo inglese...) ma, si sa, in italiano *focolare* suona antichetto, e un regista come Serra è troppo proteso sulla modernità per accoglierlo. Tanto peggio per lui perché «non potrai mai costruire qualcosa che io possa chiamare casa» suona davvero senza calore e senza enfasi. E peggio ancora, qualche battuta più avanti: «Casa? Qui non c'è nessuna casa. Soltanto il vuoto, la desolazione. E così sarà nella nuova casa». E che dire, infine, di talune insensibilità di piccola psicologia? Leggiamo nell'originale ibseniano questo scambio di battute:

HILDE: Come si chiama?

SOLNESS: Si chiama signorina Fosli.

HILDE: Puff, suona così freddo! Il nome di battesimo intendo dire?

SOLNESS: Kaja – credo.

È un dialoghetto delizioso, perché si svolge alla presenza di Aline, e Solness – con una impassibile *faccia di tozza*, come si dice nella lingua padana – ci tiene a

celare ipocritamente (forse più a Hilde che alla consorte) la sua intimità di amorosi sensi con Kaja. Ma tutto questo si perde nel copione di Serra, che legge riduttivamente:

HILDE: Come si chiama?

SOLNESS: Kaja... credo.

Il culmine del *non senso* è però nella sequenza che Serra nel suo copione intitola *Funerale Brovik*. Scena muta, completamente inventata dal regista: si apre sulla sinistra dello spettatore uno spicchio di spazio, che illumina il cadavere di Brovk lungo disteso su una specie di tavolo da obitorio, omaggiato dalla presenza di Ragnar (e di Kaja che passa la mano sulla spalla del fidanzatino, a mo' di condoglianza), mentre uno spicchio analogo di spazio si apre specularmente all'estrema destra (sempre dello spettatore) per illuminare dapprima Solness che si toglie il cappello in segno di rispetto dinanzi al rivale morto, e poi Hilde che azzera la sua coda di cavallo, sciogliendo i lunghi capelli, assumendo così un'immagine più *demoniaca*, di chi pregusta la seconda ascesa sulla vetta del suo eroe. La morte non solo *raccontata* (come nella scrittura ibseniana) ma anche *vista* di Brovik prepara e prefigura quella di Solness, ma così facendo Serra semplifica un punto complesso (e oggettivamente assai enigmatico, al limite della indecifrabilità) del testo, su cui la critica continua a interrogarsi e su cui il regista procede troppo velocemente, scontando errori interpretativi grossolani. Scrive infatti erroneamente nel foglietto di sala che Hilde «è tornata per rivendicare il suo regno di Principessa, quel castello in aria che il grande costruttore le promise dieci anni prima». Serra ha letto male, dieci anni prima Solness non ha affatto parlato a Hilde di *castelli in aria*, espressione che è Hilde a introdurre, per la prima volta, verso la metà del terzo atto (ma su questo torneremo).

Confesso di andare a teatro raramente, soprattutto in questi ultimi anni, scomparsi tutti i grandi registi, auto-assolvendomi con la considerazione che anche taluni geniali storici del teatro hanno sempre condiviso questa mia istintiva *resistenza*, da Umberto Artioli a Roberto Tessari. Ciò non toglie che io possa riconoscere – per onestà intellettuale – che la frequentazione della scena giova, anche quando trattasi di prodotti modesti e persino pessimi. Non solo perché, genericamente, è un'occasione per rileggere un testo e trovarvi qualcosa che non si era notato prima, ma anche principalmente perché proprio l'urgenza di controbattere sviste ed errori interpretativi dei teatranti sollecita spesso, per reazione, a un riesame che consente talora un approfondimento e financo un capovolgimento interpretativo rispetto alla letteratura critica consolidata.

Sarà dunque forse utile, a questo punto, giunti al fondo della schedatura dei tre spettacoli fin qui esaminati, mettere a fuoco in maniera più sistematica alcune domande di carattere strategico circa un testo davvero inquietante. C'è un duplice fantasma che ci turba, anzi – ammettiamolo francamente – che ci sconvolge. L'attrazione (*reciproca*, e il primo scandalo è proprio in questa reciprocità!) fra una giovinetta ventenne e un maturo signore di cinquanta/sessant'anni, sebbene la

letteratura e il teatro non siano certo estranei a tematiche incestuose, a legami pericolosi tra figure paterne e figure filiali. Ma c'è poi, in più, davvero sconcertante, anche l'attrazione (egualmente reciproca!) fra un adulto e una bambina. Questo secondo fantasma è davvero insopportabile, e non stupisce che la critica ibseniana abbia chiuso gli occhi per non vedere l'invedibile, definito assai riduttivamente – scrive uno studioso scandinavista peraltro eccellente, uno dei migliori al mondo – come «episodio in sé inconsistente: poche parole scambiate con una bimba». Il modo più semplice di *non vedere* è, ovviamente, di immaginare che sia tutta e solo una fantasticheria di Hilde, la quale si sarà inventato ogni cosa. Lo stesso Solness per primo pensa in questo modo, se non fosse che c'è un punto che lo contraddice, là dove – pur continuando a negare – ammette: «Io devo aver *pensato* tutto questo. Io devo averlo *volut*o. L'ho *desiderato*. Ne ho avuto *voglia*. E allora – Non potrebbe spiegarsi così?» Ma, a ben leggere il testo, esiste anche un altro passaggio che riconferma l'ipotesi *colpevolista*. Siamo al finale del secondo atto. Hilde torna a rievocare la scena peccaminosa dei molti baci (molto, troppo, sensuali), e Solness torna a esprimere i suoi dubbi (in realtà alla fine del primo atto ha confessato, sì, ma senza essere veramente riuscito a ricordare, probabilmente ha confessato per compiacere la ragazza, perché incantato dal suo arrivo, sotto l'effetto delle sue arti seduttive):

96

SOLNESS (*cautamente*): Lei è completamente certa che non sia stato un sogno – una immaginazione che si è fissata in lei?

HILDE (*caustica*): Perché lei non *l'ha fatto*, forse?

SOLNESS: Non lo so neanche io – (*A voce più bassa.*) M *questo* io lo so, adesso, che io –

HILDE: Che lei –? Lo dica subito!

SOLNESS: – che io *avrei dovuto* farlo.

Solness ha veramente rimosso, e dunque non ricorda, ma per due volte riconosce che quello, comunque, era il suo desiderio, e il consueto reticolo dei corsivi che infittisce lo scambio dialogico la dice lunga sulla indicibilità di tremori e brame segrete¹⁷. Ibsen è un lettore abituale delle *Scritture*, e sa che il pensiero può già essere peccato, anche senza passaggio all'atto. È evidente che si tratta di qualcosa di sconvolgente, e tanto più *per noi*, oggi, in un tempo e in una società che non tollera ma esecra tutta una serie di *mostri*, fra cui, *in primis*, la pedofilia. Non che manchino fotografie di questo genere nell'album di famiglia dei grandi drammaturghi, a cominciare dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, ma lì la scena tabù è presentata come trauma, come evento doloroso e catastrofico. La Figliastrà pirandelliana esprime bene il senso del suo disgusto per il Padre, polemizzando con il Capocomico: «Lei non può risparmiargli [*al Padre*] l'orrore d'essersi un bel giorno trovata tra le braccia, dopo averla invitata a togliersi l'abito del suo lutto recente, donna e già caduta, quella bambina, signore, quella bambina ch'egli si recava a

17. Per il tema dei corsivi ibseniani cfr. H. Ibsen, *Drammi moderni*, cit., p. 5; R. Alonge, *From Ibsen to Balthus: the Case of "The Master Builder"*, in «North-West Passage», 2, 2005, pp. 93-105.

vedere uscire dalla scuola!». C'è, nel presente, l'orrore del patrigno che vorrebbe far sesso con la figliastra diciottenne, diventata prostituta, ma c'è, nel passato – più grave, più terrifico – l'orrore del patrigno che cercava di abusare della bimba di sei anni, riempiendola di sorrisi e di regali per poterla carezzare e toccare, scompigliandole le trecchine dei capelli¹⁸. Pirandello ricava da *Il costruttore Solness* lo schema speculare delle due scene simmetriche, nel passato e nel presente, ma c'è una bella differenza: la Figliastra subisce nel passato la violenza dell'*orco*, che si ritrova come un incubo nel presente, laddove Hilde subisce, sì, nel passato, ma senza alcuna reazione penosa, ed è lei che viene a ricercare lui nel presente, che irrompe e penetra in casa del costruttore, violando l'intimità domestica, spezzando imperiosamente ogni legame dell'uomo, sia con la legittima moglie che con la segretaria/amante *demi vierge*.

Un'audacia del genere non si era mai vista, e ci stupisce e ci scandalizza ancor più perché siamo abituati – per pigrizia culturale – a credere al *santino* di una civiltà vittoriana perbenista e *prude*, casomai un po' bigotta. Dimenticando che è la stessa civiltà cui appartiene Freud. Ricordate quella cartolina con il volto caricaturale di Freud e la scritta *What's on a man's mind?* Freud è disegnato con una grande capigliatura, ma facendo attenzione si scopre – fra i capelli e la faccia barbata – una figura di donna nuda. Ecco, nella testa della civiltà vittoriana c'è il sesso: nascosto, ma assolutamente reale, incombente, dominante. Una deriva desiderante che non si arresta nemmeno dinanzi alle situazioni più ardite, a partire dall'acquisizione freudiana di una *sessualità infantile*. Penso al *Caso clinico di Dora*, in cui la bambina quattordicenne è di fatto – scrive Freud – «consegnata» all'amico di famiglia «come prezzo per la sua tolleranza della relazione» tra sua moglie e il padre di Dora. La conclusione è che l'amico di famiglia un bel giorno «baciò sulle labbra» l'adolescente, la quale, tuttavia, a differenza di Hilde, si svincola dall'uomo e fugge, in preda a una nausea violenta¹⁹. I 14 anni di Dora sono assai prossimi ai 12-13 di Hilde, e la *ricostruzione* di Freud, a margine del racconto della paziente ormai diciottenne (perché il Maestro non può comunque sottoporla a domande indelicatamente troppo *stringenti*), ci consente di rileggere in modo più pregnante la sequenza tabù de *Il costruttore Solness*: «Io ritengo che la ragazza abbia avvertito, durante il focoso abbraccio, non soltanto il bacio sulle labbra, ma anche la pressione del membro eretto contro il suo corpo. Questa percezione che l'aveva sconvolta era stata eliminata dalla memoria, rimossa e sostituita con l'innocua sensazione di pressione al torace, che traeva dalla sua fonte rimossa la propria esagerata intensità. Un nuovo spostamento, dunque, dalla parte inferiore a quella superiore del corpo. [...] La pressione del membro eretto ha probabilmente avuto per effetto un'analogia modificazione del corrispondente organo femminile, la clitoride, e l'eccitamento di questa seconda zona erogena è venuto a fissarsi, mediante

18. Cfr. R. Alonge, *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Utet Università, Torino 2018.

19. S. Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*, in *Opere*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1990, vol. IV, p. 322.

spostamento, sulla contemporanea sensazione di pressione al torace»²⁰. Lo confesso: sono vent'anni che medito sul dramma ibseniano, a mo' di testo sacro, ma non mi era mai passato per l'anticamera del cervello che Hilde avesse sperimentato la stessa *sensazione forte* di Dora, che l'incontro ravvicinato fra lei e Solness fosse stato, anche, per lei, la rivelazione – sconvolgente ma traumaticamente felice – del sesso, la scoperta del desiderio maschile che scatena il desiderio femminile.

Da questo punto di vista il finale di Navello – a ripensarci con calma – aveva una sua convincente fondatezza. Non era soltanto una provocatrice *invenzione missiroliana*, benché sia evidente che Hilde non ha bisogno del contatto con il membro maschile per aprirsi a «una sensazione netta di eccitazione sessuale», per usare ancor le parole di Freud a proposito di Dora²¹. Prima ancora di conoscere il costruttore, Hilde – come Dora – è dedita molto probabilmente a una sua pratica masturbatrice, e si eccita quindi, in prima battuta, a vedere l'esercizio di potenza, di virilità di Solness in piedi sull'impalcatura, accanto alla guglia, intento a infilare la corona sulla banderuola al vento. Non per nulla utilizza a più riprese (e sempre in riferimento a situazioni morbose) il termine *spændende*, «eccitante» (8 ricorrenze nel testo, tutte di Hilde)²², e quella specifica visione del costruttore eretto in cima al campanile ha palesemente i tratti – allusivi eppure nitidi – di una trasparente fantasia erotica, come si è già detto.

Il punto di meraviglia, però, è proprio nel diverso reagire di Dora e di Hilde. La giovane paziente di Freud si sottrae alla vicinanza devastante con l'adulto e diventa isterica, rimuove la memoria della pressione del membro eretto contro il suo ventre, sostituendola con il ricordo di una pressione al torace, quale effetto più innocente di quell'abbraccio. Ciò che scopre Freud, nel corso dell'analisi, è che Dora, in effetti, risulta innamorata dell'amico di famiglia, e lo sarà per anni, ma la malattia si configura come il suo modo di reprimere la propria pulsione affettiva. Hilde, al contrario, nel suo amore *notturno* per un uomo tanto più vecchio di lei, è del tutto splendidamente *solare*, se posso giocare con le parole. Il personaggio ibseniano si rivela stupefacentemente spudorata – anche ai nostri occhi post-moderni assai disinibiti – per il semplice fatto che non ha né reazioni di disgusto, di rifiuto, né reazioni isteriche, cioè tese a nascondere il piacere che intende soffocare e reprimere. Hilde, per l'opposto, *accetta*, accoglie l'evento come un'epifania, resta incantata, attende per dieci anni, fiduciosa, che l'uomo ritorni a lei, e siccome l'uomo non ritorna, è lei che lo va a cercare.

S'intende che Ibsen declina con grande finezza psicologica il percorso che giu-

20. Ivi, p. 324.

21. Ivi, p. 322.

22. Le otto ricorrenze sono così distribuite: due riguardano la visione di Solness in cima all'impalcatura, dieci anni prima a Lysanger; tre la seconda ascensione in vetta alla nuova casa che Solness ha appena finito di costruire; una l'eccitazione procurata dai sogni di *caduta* (per Freud di evidente significato sessuale); una l'eccitazione dovuta all'idea di essere «catturata» da un vichingo; una l'eccitazione che nasce in margine al racconto di Solness che desidera inconsciamente bruciare la casa di Aline per edificare su quell'incendio la propria carriera professionale.

stifica questa rappresentazione *politicamente scorretta*, l'enormità di un abuso infantile che vede la vittima pienamente complice del suo carnefice. La piccola adolescente è immaginata «*sola nel salotto*» quando l'ospite glorioso è accolto in casa Wangel. Il padre è vedovo, e sarà stato occupato, insieme alla figlia maggiore, per gli ultimi dettagli del festeggiamento in suo onore. La bambina è stata pertanto *delegata* a tener compagnia all'ospite, nell'attesa della cena. Dunque è già avvenuta, a monte, una sorta di *investitura*; alla piccola tocca una parte di *grande*, e lo sconosciuto entra inconsapevolmente nello stesso gioco, subito complimentandosi con la fanciullina, «deliziosa in quel vestito bianco». Non è la bianca uniforme scolastica di tutte le bambine che la mattina hanno sbandierato all'inaugurazione del campanile della chiesa. Si tratta di una cosa diversa, un abito da signorinella. Hilde è sedotta perché trattata come una piccola adulta, prima dal padre e poi da Solness. Sono le frasi galanti, le lusinghe, le promesse di Solness che fanno sentire Hilde come una personcina, una quasi-adulta. Solness la conquista con le parole, come nel perfetto codice del corteggiamento: dice che lei ha «l'aria di una piccola principessa», che da grande sarà «la *sua* principessa», che lui tornerà fra dieci anni, a mo' di *trold*, per rapirla e portarla in Spagna, dove le regalerà un regno. Se dunque la bacia in bocca con passione, è perché così fanno gli adulti e anche i quasi-adulti.

C'è un particolare, però, che va preso in conto e valutato nella sua importanza capitale. Hilde non è precisamente una bambina *normale*; una vena diabolica è effettivamente insita e operante in lei. La scopriamo infatti affascinata dall'idea di essere *rapita* da un *trold*, demone della mitologia nordica. Si osservi come corregga il suo interlocutore:

SOLNESS (*guarda scrutandola*): Lei ha inteso sul serio che io dovessi ritornare?

HILDE (*dissimula un sorriso a metà canzonatorio*): Ma sì! Io mi aspettavo *questo* da parte sua.

SOLNESS: Che io dovessi ritornare a casa sua a prenderla con me?

HILDE: Precisamente come un *trold*, sì.

Hilde non vuole essere *presa* (al modo in cui un uomo *prende* moglie), ma vuole essere *rapita*, possibilmente da un *trold*, o comunque da un uomo-guerriero, attraente per la sua possanza fisica. La nostra bambina non è intrigata dall'uomo di potere, socialmente influente (come sarà il caso di Kaja), e nemmeno dall'intellettuale (che peraltro Solness non è). Il gusto dell'avventura erotico-sentimentale, per lei, è impastato con un margine di violenza. Una predisposizione al piacere masochistico è inerente nella sua personalità *ab origine*, benché il confronto con Solness sia determinante nel rafforzare questa sua tendenza. Hilde non è un'amorale, sa bene che ciò che l'adulto si è permesso di fare, con lei bambina, è un atto «sconveniente» (*uskikkelig*), ma le piace che lui sia stato così, cioè *maschio*, un po' brutale. Non per nulla insiste troppo a ripetere i particolari della gestica assai poco delicata e *cortese*, che di per sé avrebbe potuto anche omettere, in quanto a prima vista non essenziali. Lo dice una prima volta («Lei mi prese con entrambe le brac-

cia e mi piegò all'indietro e mi baciò. Molte volte»), ma poi ci ritorna sopra, con scoperto e protratto compiacimento, quando Solness si rassegna a confessare (probabilmente non riuscendo davvero a ricordare, come si è detto):

HILDE (*gira un poco il capo, ma senza guardarlo*): Dunque ora lei confessa?

SOLNESS: Sì. Tutto quello che lei vuole.

HILDE: Che mi prese e mi mise le braccia intorno?

SOLNESS: Ma sì!

HILDE: E mi piegò all'indietro?

SOLNESS: Molto all'indietro.

HILDE: E mi baciò?

SOLNESS: Sì, l'ho fatto.

HILDE: Molte volte?

SOLNESS: Tante volte quante vuole lei.

Resta lo sconcerto – fatale ma doveroso da registrare, per onestà intellettuale – di fronte a uno scrittore che è contemporaneamente l'autore di *Una casa di bambola* e de *Il costruttore Solness*, il padre di Nora ma anche il padre di Hilde. Le femministe non si sono sbagliate a elevare un monumento al Mago dei Fiordi: Nora che esce di casa nel cuore della notte, piantando il marito e i tre figli, dicendo che la sua dignità viene prima dei figli, dopo aver smascherato tutte le miserie del maschio (con il rinforzo dell'autore, che svela fino in fondo le piccole meschine perversioni sessuali di Torvald)²³ è una stella polare nell'urto antropologico fra l'uomo e la donna. Epperò Hilde s'impone con le stigmate di una figura mitica che ci riporta alla preistoria, quando nel passaggio dall'animale all'essere umano si conserva qualcosa che è nella struttura psichica profonda del maschio e della femmina. A leggere *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale* di Darwin si resta attoniti dinanzi alla ricorrente narrazione di una scena scandita dal ritmo di una cadenza triplice: la necessità per l'animale maschio di avere organi sensori, organi locomotori e organi prensili. Il maschio deve *sentire* prima di tutto il richiamo d'amore, percepire la voce della femmina in calore e individuare da dove esattamente proviene; ma poi necessita di *organi motori* per raggiungerla; e infine «ha assolutamente bisogno di organi prensili per tenerla stretta». La femmina può anche fare una sua scelta, attirata di più o di meno da taluni caratteri di un singolo maschio che predilige fra tanti, ma comunque tende a sfuggire, come in un gioco di corteggiamento rude, sicché risulta sempre cogente e determinante il momento della «presa», della «stretta» della femmina, per usare ancora i termini del grande biologo ottocentesco. L'incontro sessuale nel mondo animale è esercizio di potere violento, assomiglia sostanzialmente a uno stupro. E qualcosa di questo rituale si prolunga nei millenni e si incunea nelle profondità ctonie della donna. Non per nulla le indagini sociologiche sui fantasmi erotici femminili registrano inventari

23. Rimando in particolare alle note di commento al testo pubblicato in H. Ibsen, *Drammi moderni*, cit., pp. 133-230.

imbarazzanti (uomini senza volto, neri molto virili, donne immaginate legate, impossibilitate a liberarsi, colte in atteggiamenti peccaminosi, umiliate, prese con la forza, decisamente violentate, ecc.). A differenza della scimmia femmina, la donna ha imparato ad avere l'orgasmo, ma questa *invenzione*, questo frutto misterioso dell'esperienza e della cultura umana (se così possiamo esprimerci) sembra tabù. La donna non sempre se lo riconosce come un diritto naturale, talvolta lo maschera come conseguenza in-evitabile di una furia aggressiva del *partner*.

Quale però il punto più incredibile, cioè più insopportabile, di questa Hilde figlia di Darwin? Direi quando Solness evoca i Vichinghi, per significare che lui, ahimè, si sente solo un mezzo-vichingo: ha abusato di una bambinella di 12-13 anni, ma non ha l'energia per piantare la moglie invecchiata malaticcia scostante e andarsene a vivere per conto suo, con una femmina giovanissima sana e invitante. Dei Vichinghi rammemora le imprese barbariche:

SOLNESS: Nei libri delle saghe si parla dei Vichinghi che facevano vela verso terre straniere e saccheggiavano e bruciavano e facevano a pezzi gli uomini –

HILDE: – e catturavano le donne –

SOLNESS: – e le tenevano con loro –

HILDE: – tornavano a casa con loro sulle navi –

SOLNESS: – e si comportavano con loro come – come i peggiori trolld.

HILDE (*guarda davanti a sé con uno sguardo a metà velato*): Mi sembra che *questo* dovesse essere eccitante.

SOLNESS (*con una breve risata a mo' di grugnito*): Sì, catturare le donne, sì?

HILDE: *Essere catturate.*

Solness è a disagio, si vergogna delle sue pulsioni, parla di saccheggi incendi omicidi, ma non riesce a inserire nell'elenco degli orrori il riferimento allo stupro delle donne. Il trattino lungo (che corrisponde ai nostri tre puntini di sospensione) denuncia l'esitazione del maschio a dire la parola indicibile, ma è proprio Hilde a completare la frase, a svelare l'azione tabù, sia pure senza usare il verbo *stuprare*, rimpiazzato da quello più attenuato di *catturare* (le donne). In realtà il registro lessicale del tempo di Ibsen conosce il verbo *voldtager* (stuprare) nonché il sostantivo *voldtægsmænd* (stupratore), ma le *Concordanze* del Maestro del Nord inventariano come sinonimo del secondo termine (proprio in questa pagina de *Il costruttore Solness*) il più generico *voldsmænd*, che vale semplicemente *uomo violento*, e al posto del verbo troppo aspro, appunto, il più blando *fange* (catturare, far prigioniero). Basta comunque questo perché il povero maschio sembri rincuorarsi, riprendendo la fantasia stupratrice, ovviamente mascherata da un'espressione assai vaga, asserendo che i Vichinghi si comportavano con le donne rapite "come i peggiori trolld", come diavoli, cioè gliene facevano di tutti i colori, e di nuovo Hilde spiazzata il suo interlocutore, dichiarando che «*questo*» (in corsivo, per dargli forza icastica) doveva essere «eccitante». Solness è sconvolto, e pensa che la donna pensi all'eccitazione del maschio che si accinge a violentare la sua preda, ma ancora una volta, in maniera spietata e definitiva, Hilde lo corregge: eccitante non è «cat-

ture», bensì «essere catturate» (sempre il faro del corsivo che illumina quanto dovrebbe rimanere segreto). C'è il *piacere maschile di stuprare*, ma c'è anche il *piacere femminile di essere stuprate*. Naturalmente a condizione che lo stupratore sia colui che la donna ha scelto per sé, rappresenti – come io amo dire – *l'uomo del suo destino*.

Troppo lungo e complicato, ovviamente, indagare perché il vecchio sia attratto dalla giovane e, soprattutto, come la giovane possa essere attratta dal vecchio. Doveroso però cercare di capire perché manchi il lieto fine a una storia d'amore e di passione carnale forse strampalata ma vera, accettata e rivendicata da entrambi (Perrelli lo dice bene, c'è una «reciproca seduzione, con le sue sfrenate fantasie erotiche»)²⁴. Perché i grandi drammaturghi che esplorano il cuore di tenebra del cuore umano – mi sono sempre detto –, da Ibsen a Pirandello, per citare due che conosco meglio, hanno l'audacia e la sfrontatezza di esaltare il desiderio trasgressivo ma non quello di celebrarne l'appagamento soddisfatto, e dunque colpiscono i portatori di eversione morale, li puniscono o li spingono a punirsi, anche solo inconsciamente. Forse vale però la pena esaminare più da vicino il problema, e ritorno alla figurazione dei *castelli in aria*, espressione assai ambigua che si definisce solo nel corso del secondo atto, e di cui non c'è traccia nel *flash-back* di dieci anni prima, checché ne pensi erroneamente Alessandro Serra. La Hilde di 12-13 anni sogna il suo castello, certo, ma lo immagina solido, autentico, come sempre è dei desideri infantili. Per la Hilde di 22-23 anni è una delusione cocente scoprire – proprio nel secondo atto – che il suo eroe non sopporta neanche di sporgersi dal balcone del secondo piano, ed è lei, dunque, verso la metà del terzo atto, a coniare la formula *castello in aria*, con funzione meramente denigratoria: i castelli in aria – dice – sono «comodi da costruire. Preferibilmente per quei costruttori che hanno un – una coscienza soggetta alle vertigini», e si noti la didascalia ruvida che accompagna la battuta: «Lo guarda con disprezzo». È chiaro che Solness non può accettare né la battuta né la didascalia. Ha abusato di una bambina, ma dieci anni sono passati, la bambina è cresciuta nell'attesa, nel desiderio di quell'uomo, è venuta lei da lui, per riprenderselo, farlo suo, e lei farsi di lui, ma ovviamente vuole quell'uomo di dieci anni fa. Lo può accettare invecchiato, fisicamente un po' mutato, ma non cambiato nello spirito, non stravolto nel carattere e nell'energia e nel coraggio che lo hanno sempre reso *charmant*. Solness ci mette un secondo a comprendere qual è il suo dovere, a capire quello che deve fare e dire, per non perderla. Per intanto «si alza», segnala immediatamente la didascalia, e sappiamo bene che quando i personaggi ibseniani si alzano è perché siamo sempre a qualche snodo nevralgico del *plot*.

SOLNESS (*si alza*): Da oggi noi due costruiremo insieme, Hilde.

HILDE (*con un sorriso a metà dubbioso*): Un vero castello in aria?

SOLNESS: Sì. Uno con solide fondamenta sotto.

24. F. Perrelli, *Henrik Ibsen. Un profilo*, Edizioni di Pagina, Bari 2006, p. 152.

È certamente un passo enigmatico. Hilde ha inventato l'espressione con una valenza irridente, ma forse per lei i castelli in aria sono anche una metafora di vita *diversa*, lontano dai valori religiosi e familiar-borghesi. Quando infatti descrive come deve essere il castello che Solness costruirà per lei, dice di volerlo collocato «molto in alto», con una torre ancora più alta, in cima alla quale un balcone, da cui lei starà «a guardare gli altri – quelli che costruiscono le chiese. E i focolari per il padre e la madre e la nidiata dei bambini». In fondo, aspira a una condizione di aristocratica, come Aline, al par di lei splendidamente isolata in altezza, ma rifugiando dai doveri della famiglia e della maternità. Comunque è solo un'ipotesi; non lo possiamo sapere, perché la discussione è interrotta dall'arrivo di Ragnar e poi dalla successiva uscita di scena dello stesso Solness. Occorre però osservare che Solness aggiunge sin da subito, a caldo, un termine che suona come un ossimoro, nel senso che il *castello in aria* non può avere, per definizione, *solide fondamenta sotto*, espressione – quest'ultima – ricalcata dalla *Lettera agli Ebrei* di San Paolo, su cui ho da tempo richiamato l'attenzione²⁵. In ogni modo, quando rientra in scena, Solness riprende l'argomento e reinterpreta il tutto sulla base di un ripensamento della propria esperienza umana e professionale: dapprima ha costruito chiese, poi ha costruito focolari per le famiglie (marito, moglie e molti bambini). Ha creduto di liberarsi da una visione religioso-centrica a favore di una prospettiva laica, fondata sull'esaltazione della famiglia borghese, ma alla fine ha scoperto che nemmeno qui è la felicità: «Gli uomini non hanno bisogno di questi focolari. Non per essere felici, no». Sembra una dichiarazione di resa, l'ammissione di una sconfitta, e invece è il punto di ri-partenza: adesso, il costruttore è pronto a ricominciare, costruendo «la sola cosa» che può «contenere la felicità umana», un castello in aria, con solide fondamenta sotto. Solness riprende ma corregge in modo sensibile l'immagine esperita da Hilde: la felicità non è nei valori religiosi e nemmeno in quelli laico-borghesi, ma è in una vita *contra legem*, al di fuori delle regole e delle buone consuetudini; la felicità è *altrove*, è nella trasgressione, nel soddisfacimento del desiderio eversivo, antagonista non solo rispetto ai valori religiosi ma anche a quelli della sana moralità laica della borghesia. La felicità è nella *attrazione fatale* che non teme di infrangere equilibri generazionali, che si vuole – quando si vuole – anche quale asimmetrica congiunzione di estremi: l'adulto e la bambina, il vecchio e la giovane. Ma non siamo in un fluido orizzonte di anarchica precarietà, di eterna inconsistenza esistenziale. Solness è, e resta, uomo che legge le Scritture, e introduce quindi una dimensione *strutturata* nel progetto del *castello in aria*. Hilde parla sempre e soltanto di *castello in aria*, ma Solness parla sempre e soltanto di *castelli in aria con solide fondamenta sotto*, integrando e aggiungendo ogni volta puntigliosamente. Si propone insomma a Hilde non già come figura di *amante*, volatile e transeunte, bensì come *l'uomo del suo destino*, compagno di una vita, di tutta la vita che rimane. Ho ricordato – parlando dello spettacolo di Navello – una meravigliosa sticomitia («Come è diventata lei quella

25. Cfr. H. Ibsen, *Drammi moderni*, cit., p. 883, n. 89.

che è, Hilde? // Come ha fatto lei a farmi diventare quella che sono?»), dicendo che quelle sono, *praticamente*, le ultime battute che i due si scambiano, prima della fine. Ho detto male, ed è meglio citare tutto:

SOLNESS (*la guarda con la testa bassa*): Come è diventata lei quella che è, Hilde?

HILDE: Come ha fatto lei a farmi diventare quella che sono?

SOLNESS (*sbrigativo e sicuro*): La principessa avrà il suo castello.

HILDE (*esultando, batte le mani*): Oh, costruttore –! Il mio delizioso, delizioso castello. Il nostro castello in aria!

SOLNESS: Con solide fondamenta sotto.

Risulta manifesto che l'ultima parola di Solness, prima della sua scomparsa rovinosa, è propriamente la rinnovata assicurazione di un'unione che non sarà avventura, capriccio, ma impegno serio, di lunga durata, fino a che morte non separi la coppia in fusione.

Il guaio, però, è che la morte li separa prima che si uniscano. Anzi, per una beffa crudele, Solness muore subito dopo aver dichiarato in modo altamente solenne la sua scelta di vita. Ha rievocato la prima ascensione sull'impalcatura della chiesa, dieci anni prima. Ci è salito per una prova di forza, *per fare l'impossibile*, come dice, e gridare in faccia al Dio vetero-testamentario che non avrebbe più costruito chiese ma solo focolari. Adesso si appresta a una seconda ascensione, per un'altra prova di forza, di nuovo *per fare l'impossibile*, ad annunciare a Dio che non costruirà più nemmeno focolari per le famiglie, ma solo *castelli in aria* per il libero amore, sebbene *con solide fondamenta sotto*. Così parlò Solness, che però immediatamente muore. Ma perché, allora, muore? È un suicidio dissimulato? Il suo inconscio lo fa cadere perché non ha veramente la determinazione e la possanza di andare sino in fondo al suo desiderio? Cioè, in buona sostanza, si punisce? Oppure è punito? Punito dalla divinità come è punito don Giovanni, illustre prototipo di campione eslege (benché non si preoccupasse, lui, bontà sua, di *solide fondamenta sotto*)?

La regista del Vertigo dà una risposta che non mi convince ma che merita di essere ricordata. Quando Solness riassume il primo dialogo con Dio, a Lysanger, Elisabetta Papallo ripete sottovoce, come fosse una litania, i vari segmenti dell'allocuzione («Ascolta ora, tu Possente! // D'ora in poi io voglio essere // un libero costruttore, io pure. // Nel mio campo. Come tu nel tuo. // Mai più costruirò chiese per te. // Solamente focolari per gli uomini»). È il racconto della prima rottura con Dio, cui deve seguire una seconda rottura, correlativa a una seconda ascensione per mettere una nuova corona sulla punta della banderuola. Hilde, «in una tensione crescente» (didascalia) chiede a Solness cosa dirà alla divinità:

SOLNESS: Io gli dirò: "ascoltami, Signore Onnipossente – tu mi giudicherai come a te stesso sembrerà. Ma d'ora in avanti io voglio solamente costruire ciò che c'è di più delizioso al mondo –

HILDE (*incantata*): Sì – sì – sì!

SOLNESS: – costruire insieme a una principessa cui io voglio bene –

HILDE: Sì, glielo dica! Glielo dica!

SOLNESS: Sì. E poi gli dirò: ora ridiscendo e la prendo tra le braccia e la bacio –

HILDE: – molte volte! Lo dica!

SOLNESS: – molte, molte volte, io dirò!

HILDE: E poi –?

SOLNESS: Poi agiterò il mio cappello – e scenderò a terra – e farò quello che gli ho detto.

HILDE (*con le braccia tese*): Adesso io la vedo di nuovo come quando cantava nell'aria!

Indubbiamente è Solness a costruire il discorso, ma Hilde *si inserisce* prontamente, propone battute, incalza l'uomo, si fa in qualche modo co-autrice dell'orazione. La regia assume questo dato e lo esaspera. Il Solness di Marco Conte s'inceppa nel suo *incipit*, che ripete, non trovando il seguito («Io gli dirò – Io gli dirò –»), si blocca, come non sapesse cosa dire. Hilde assume allora la funzione di suggeritore demoniaco. All'opposto dell'arringa precedente, questa volta è lei a dire per prima le battute, con voce fioca ma cattiva, pronunciandole rapidamente, sussurrate, come un suggeritore teatrale, mentre Solness le ripeterà in maniera più declamata e retorica. Il senso è chiaro: il costruttore ha optato per la trasgressione, ma sotto la *moral suasion* della ragazza, la quale pertanto deve impegnarsi a sostenerlo, incalzandolo, guidandolo. Lui, dentro di sé, ha conservato, intatte, tutte le sue incertezze, i suoi scrupoli morali di antico uomo di fede, e dunque, se alla fine cade, è perché non ce la fa, perché ha fatto il passo più lungo della gamba.

Ribadisco le mie riserve di fronte a questa chiave interpretativa, perché ritengo che si debba credere a un Ibsen almeno segretamente *autonomo* dai condizionamenti etici e perbenisti della civiltà vittoriana (io penso personalmente quello che scrive Jon Fosse, che Ibsen è «l'autore più nero e più demoniaco» che si possa mai incontrare)²⁶. In ogni caso, sembra utile e produttivo mettere a fuoco il bilanciamento dei due scontri fra Solness e Signore Iddio. Cosa avviene, infatti, a Lysanger? Hilde dice di aver sentito il costruttore «cantare», e spiega poi che quel canto corrispondeva alla sua concione («Questo era il canto che io udivo attraverso l'aria!»). Quindi, in quel primo contatto con la divinità Hilde percepisce una sola voce, quella di Solness. Diversa la fenomenologia del secondo contatto, come emerge dalle battute fra la stessa Hilde e Ragnar:

HILDE: Riesce a vedere qualcun altro lassù, accanto a lui?

RAGNAR: Non c'è nessun altro.

HILDE: Sì, ce n'è uno con il quale litiga.

RAGNAR: Lei sbaglia.

HILDE: Non sente nemmeno un canto nell'aria?

RAGNAR: Deve essere il vento tra le cime degli alberi.

HILDE: Io sento un canto. Un canto solenne! (*Grida in un'esultanza e in una gioia selvaggia*) Guardi, guardi! Adesso agita il cappello! Ci manda un saluto quaggiù! Oh,

26. J. Fosse, *Saggi gnostici*, tr. it., a cura di F. Perrelli, CuePress, Imola 2018, p. 78.

contraccambi allora il saluto. Perché adesso, adesso è compiuto! (*Strappa al dottore lo scialle bianco, lo sventola e urla all'insù*) Hurrà per il costruttore Solness!

Il *canto* corrisponde sempre – nel primo e nel secondo caso – al sermone che Solness rivolge a Dio Onnipotente, ma soltanto nella seconda occasione emerge la realtà di un litigio, si prende atto della presenza di «qualcun altro lassù, accanto a lui». Dio non è una visione puramente *mentale* di un uomo prigioniero della propria educazione religiosa, figlio di una famiglia contadina tradizionalista, ma è una presenza concreta, autentica, avvertita da un terzo, da Hilde. S'intende che è pur sempre Ibsen a mettere in scena la figura di Dio che sprofonda nelle tenebre il reo, come la mano infuocata della Statua del Commendatore, volta a trascinare all'inferno Don Giovanni, ma fa comunque una differenza, rispetto alla chiave ermeneutica del teatro livornese.

Riconosco comunque, in conclusione, che l'aver richiamato l'attenzione sulle due contrapposizioni dialogiche fra Solness e Dio Onnipossente è un fatto opportuno, con qualche ricaduta critica felice. Consente per esempio di correggere il cliché di un Solness *libertino pedofilo* che ho a lungo vagheggiato, forse a torto. Cosa svela infatti Solness, a leggere con attenzione il suo argomentare? Che lui ha sempre sofferto di vertigini, e dunque mai, prima di Lysanger, aveva infilato la corona alla guglia delle sue costruzioni («Io mai, prima, avevo potuto sopportare di salire in alto e libero. Ma quel giorno io potei»). Il lavoro a Lysanger è stata l'occasione per una inchiesta su sé stesso («Perché, vede, lassù, in quel luogo remoto, là sovente io meditavo e riflettevo con me stesso»), conclusa con la decisione di farla finita con Dio, di negarsi come costruttore di chiese. In un altro punto del dramma il personaggio schiude uno spiraglio prezioso circa il suo segreto stato d'animo dopo la ribellione a Dio, sul campanile di Lysanger:

SOLNESS: Io so come ero contento e leggero quando la torre fu terminata.

HILDE: Questo lo so anche io.

Solness era tanto «contento e leggero» di aver infranto il legame della sua sottomissione a Dio che, sceso dalla torre, si è concesso una grande *leggerezza*, quella di abusare di una bambina. Non, dunque, un piccolo crimine che tradisce una natura pedofila, ma più semplicemente, meno colpevolmente, un gesto trasgressivo, sì, ma un *unicum*, segno di rivolta, oltraggio alle tavole divine della legge, praticato *in corpore vili*, sulla pelle della piccola Hilde, la quale, per parte sua – come rivela il corsivo su *io* – sembra aver capito il senso di quello che è successo, sebbene eviti quasi sempre, per le ragioni che sappiamo, di giocare al ruolo della *vittima* dell'adulto.

Ecco, credo di avere esternato tutto ciò che ho rimuginato nel tempo, a margine dei tre spettacoli su cui mi sono soffermato. Mi resta da dichiarare la mia incapacità a trovare risposta a un punto del testo cui non avevo mai fatto caso. Solness, nel primo atto, parlando con il dottor Herdal, racconta che l'incendio della casa avita di Aline e la successiva (quasi contemporanea) morte dei figli gemelli, a una

ventina di giorni di distanza, è avvenuta «dodici-tredici anni» prima, ma nel secondo atto, parlando con Hilde, colloca l'evento «undici-dodici anni fa». Il grande critico letterario danese, Georg Brandes – mi suggerisce l'amico Perrelli –, diceva che Ibsen amava inserire indovinelli e trucchi semi-visibili nei suoi testi. Può darsi che questo sia appunto uno di quei casi, ma mi auguro che qualcuno, all'interno della comunità scientifica, sappia risolverlo. Diversamente, sarebbe davvero doloroso, per me, rinunciare all'immagine mitica – che mi sono fatta – del Maestro del Nord, quale scrittore inappuntabile e inarrivabile, meglio di Pirandello, il meglio di tutti, di precisione matematica, che organizza le sue concordanze e i suoi intrecci perfetti di date con l'aiuto di una ottocentesca arma segreta che assomiglia a un computer...

Parigi/Livorno, 28 settembre 2019