

IL TEATRO DE GLI INCAMMINATI
in collaborazione con

PHILIP MORRIS
presenta

FRANCO BRANCIAROLI
VALENTINA FORTUNATO
GIAMPIERO FORTEBRACCIO

EDOARDO FLORIO
ORietta NOTARI
GIUSTO LO PIPARO
in

SPETTRI

di Henrik Ibsen

regia **FRANCO BRANCIAROLI**

scene e costumi ALDO BUTI
regista assistente
EMANUELE BANTERLE
luci GIGI SACCOMANDI
direttore di scena GIANNI GOBBI
datore luci CESARE CANTAGALLI
foto di scena ANNA ASCIONE
assistente ai costumi
IVANA TORTELLA
macchinista ROBERTO CAMPOLO
segretario di compagnia
ALBERTO APRIGLIANO
sarta CINZIA VITALI
Costruzione scenografiche
FRANCO RUBECHINI FIRENZE
costumi
SARTORIA FARANI • ROMA
Calzature ARDITI • ROMA
attrezzeria RANCATI • MILANO
forniture particolari
ENOTECA COTTI • MILANO.

lo spettacolo è stato allestito in collaborazione con il
Comune di Monza



“GLI SPETTRI”: UN’IPOTESI

“Gli spettri”. I problemi nascono proprio qui. Dal titolo. Nel titolo: in cui si racchiude, forse, l’unico pensiero di tutta l’opera — un’opera che sarebbe ingiusto chiamare col nome di dramma, giacché di dramma vero e proprio non ce n’è, se non, appunto, sotto le spoglie di uno o più spettri.

Perché “gli”? Non sarebbe bastato uno spettro solo? Quello, per intenderci, del capitano-ciambellano Alving? È lui, infatti (ammesso che sia esistito: giacché non è sulla scena a difendersi, né le notizie che gli altri ne danno riescono ad un’immagine — o *spettro*, appunto — convincente), che, con i suoi presunti vizi, avrebbe dato origine ai diversi drammi dei personaggi in scena: la colpa della signora Alving, il dissidio del reverendo Manders, la condizione della giovane Regine, e, soprattutto, la follia del figlio Osvald.

Ma, ecco: proprio da questa considerazione viene il destro perché una successiva, forse più perspicua, venga avanzata. Si ha, in altri termini, leggendo *Gli Spettri*, l’impressione che, più che di drammi individuali — sulla cui orchestrazione metterò conto di fare, in seguito, una breve osservazione —, si debba parlare di *fantasmi* individuali, poiché è precisamente la fantasmaticità il carattere di quei drammi.

Si tratta, perciò, di drammi che non vengono *agiti*, ma ai quali occorre dar credito in forza dei *discorsi* di cui questi personaggi traboccano; l’azione della signora Alving, l’indubbia protagonista, non dice nulla di ciò che le sue parole dicono; in altri termini, la sua azione non coincide con la sua parola. Esistono drammi della parola (pensiamo ai *Sei Personaggi*, o al testoriano *Confiteor*, per non andare indietro, in epoche classiche, dove gli esempi, da Shakespeare a Seneca a Eschilo si moltiplicherebbero), dove la parola rifulge come culmine sacro, o sacralizzante, dell’azione — in cui l’azione *diventa* parola

proprio per poter assurgere al massimo grado di sé —; nei drammi borghesi ibseniani, e anche ne *Gli Spettri*, che è forse il più alto fra questi, l'azione sembra più essere il pretesto della parola che non il prestito di un corpo al corpo di essa.

Siamo propensi a credere che questa separazione dei corpi costituisca l'essenza stessa del teatro borghese; e non solo del teatro, ma anche della filosofia borghese: questo tipo di scrittura non concede al corpo alcuna realizzazione di un anelito di comunione che vive in esso, lasciando alla metafora il compito di illustrare l'unione che nella realtà non avviene. E. come la filosofia positivista cerca improbabili contatti fra corpo e anima, così accade lo stesso nel dramma ibseniano: la follia di Oswald cerca la sua origine (linguistica) nel corpo: "rammollimento cerebrale", è il responso del medico; così come "tabe dorsale" è il male che condanna il dottor Rank in *Casa di bambola*. Ma si tratta di metafore: metafore di una saldatura che non può più avvenire *qui ed ora*. D'altronde, le metafore borghesi non si fermano qui. Tutti gli eventi in scena non sono veri eventi, ma metafore anch'essi:

pensiamo alla costruzione dell'asilo, monumento alla memoria del capitano Alving, che nella notte esiziale viene distrutto da un incendio, e che il cinico Engstrand s'incaricherà di trasformare in una meno ipocrita osteria per marinai (da notare: il cinismo pare essere una delle poche vie d'uscita, in questo dramma). E gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Se guardiamo alle storie dei diversi personaggi. poi, anche qui non troviamo mai corpi, ma solo metafore, rimandi ad altro. Cosa hanno di necessario, di stringente, di ultimativo le storie di Oswald, di sua madre e di suo padre. del pastore Manders e di Regine? E cos'hanno, di ultimativo, i pensieri — Ibsen. non dimentichiamolo, è autore prettamente filosofico — sottesi a queste storie? Diciamolo francamente: nulla. C'è qualcosa di ineludibile nella storia di Oswald? E nel vitalismo suo e di suo padre - su cui pesa una maledizione che sembra più una proiezione delle turbe moralistiche del pastore Manders che non un giudizio fondato sulla realtà —. Inutile cercare, insomma, *il senso* del contenuto del dramma. La separazione dei corpi. principio estetico dello stile borghese, diventa anche principio del gusto: questo teatro è fatto per uno spettatore che non vuole essere riguardato da nulla, affamato di contenuti a patto che in essi non vi sia alcun senso — dove per "senso" s'intende una forma in cui s'incarni un rapporto necessario —. E, tuttavia, una necessità, e non da poco, si scorge nelle potenti pagine di questo testo. E un senso: terribile. Ma Ibsen, sottostando, per gioco o per convenienza, o per necessità di scrittura, alla forma borghese. e quindi allo spettatore borghese, pone questo senso al termine di un labirinto di rimandi che solo chi meriterà il ricongiungimento potrà percorrere fino in fondo. Se la separazione è la legge borghese, la comunione è la legge degli eventi, e anche del teatro, che vive di eventi, di azioni: che vive della sua possibilità di far circolare il *senso*. Ma chi potrà pervenire ed esso, se non chi avrà conservato per intero il desiderio di esso? Se c'è un dramma reale — il primo — ne "Gli Spettri", è proprio quello del desiderio; qualcuno si fermerà inorridito di fronte alla corruzione di Oswald, qualcuno troverà conferma della più consolatoria delle ipotesi sul male, ossia che il male non ci viene da noi stessi, ma da dietro di noi (le riprese borghesi ditemi della mitologia greca non si contano), qualcuno si perderà dietro le colpe dello signora Alving — colpe che non giungono mai al grido, alla domanda di perdono, ma solo all'ombra di questo: l'anelito alla rigenerazione. incolpevole, del figlio. Tutte infranzioni del senso, che riconducono io spettatore senza desiderio al punto di partenza, cioè a se stesso: il che basterà a fargli ritenere ben speso il denaro del biglietto.

Ma la via che parte dalla corruzione di Oswald non mancherà di condurre chi sente rettamente nel cuore indicibile, eppur presente, presentissimo! dell'opera. Chi è il responsabile di quel male? La biologia (ossia il padre)? A molti sarà piaciuto crederlo, ma è questo la via più semplicistica, al termine dello quale non c'è altro che una superficiale soddisfazione per la colpa sventata. La madre, allora (ossia colei che patisce, e non solo patì, lo scandalo dell'immondo generazione)? Anche questo sarà piaciuto: è lei che, prendendosi sulle spalle tutto il carico della rivelazione — rivelando, cioè, ai figlio la vera origine del suo male —, si arroga il diritto alla rigenerazione di questi al di fuori della colpa ("il bambino ha la sua mamma che si prende cura di lui", dice al figlio, dopo la rivelazione fatale). Questo, però, non può aver luogo senza fraintendimento; ella anela a una natura integra, crede che il male stia nella storia, che se le cose fossero andate altrimenti, se ella non fosse stato vile come fu, la natura sarebbe stata preservata dalla corruzione. Ma la signora Alving non può alimentare questa illusione — che ella coltiva ritorcendo, protestanticamente, la colpa su di sé: è stata colpa mia, ho sbagliato; e, così dicendo, allude alla forma sociale, all'esito del proprio male, non alla sua essenza, sempre elusa (il suo male è, a suo dire, quello di avere ceduto al moralismo, ma non so dire quale sarebbe stata l'alternativa, il valore da opporre) — la signora Alving, dicevamo, non può alimentare questa illusione senza fraintendere, anche dopo la rivelazione, la natura del male del figlio ("Ti sei messo in testa una gran brutta idea, Oswald; *nient'altro che un'idea*", dice al figlio nell'istante che precede la di lui follia). Ella, insomma, salta e pie' pari l'essenza del male; si rimprovera di aver obbedito alle leggi e alle regole invece di obbedire a ciò che gridava in lei, al suo "essere" (come ella dice), all'innato sentimento della verità; ma, da qui, ella conclude attribuendo lo colpa alle leggi e alle regole ("Ah, sì, sì, tutto regolare e legale! Più d'una volta mi vien fatto di pensare che sia esattamente questo a provocare ogni infelicità su questa terra"). Conclusione che getta un'ombra di tragica ambiguità sul suo giudizio, mescolando anelito al bene e sconoscenza ultima dell'oggetto, amore al figlio e passione, o pulsione, erotica, con accenni all'incesto (il congedo di Regine, e tutto il dialogo finale) — ambiguità peraltro rilevata perfettamente da Oswald ("E che razza di vita mi hai dato? Non la voglio. Riprenditela!").

E, dunque, da dove viene il male di Oswald? Le tracce conducono, insieme, alla figura del pastore Manders e ai confini dei testo, poiché ciò che, in questo caso, importa del pastore Manders non è quanto egli agisce, né. ultimamente, quel che egli pensa, bensì *l'indicazione* che scaturisce dalla sua figura. La metafora si fa, qui, indice della questione filosofica che sta in guisa di presupposto — ma senza incarnarsi — a questo personaggio. Se ci si fermasse o ciò che Manders parrebbe raffigurare, la comprensione sarebbe infatti vietata: chi è, il Manders visibile sulla scena, se non un moralista ottuso, fatto opposta per porgere l'ala alle ribellioni della signora Alving? Se così fosse, il dramma non sussisterebbe oltre la crosta psicologica, come dramma di una respicenza giunta troppo tardi. E questo, chiudendo il cerchio della rappresentazione, varrebbe il plauso del borghese, pienamente soddisfatto di aver fruito di uno spettacolo pienamente estetico, ossia pienamente estraneo, incorporeo.

C'è, però, come accennato, anche una questione filosofica, che ha la sua consistenza dei tutto ai di fuori del testo visibile, se si eccettua un momento topico — che tuttavia *deve* rimanere solo un momento. e nulla più —. verso la metà del secondo atto. Ed è qui il rimando ultimo di quest'opera: quando, cioè, parlando del periodo trascorso lontano dal marito presso il pastore, la signora Alving fa cenno a qualcosa che si sarebbe passato fra loro due: un sentimento, o, forse, solo una relazione; anzi, quasi di certo una relazione, carnale. A quel cenno il pastore ribadisce la radicalità della propria posizione. anche in quel frangente: "Mai. nei miei più segreti pensieri, io l'ho contemplato altrimenti che come la sposa di un altro". "Lo crede davvero?" insinua la

donna. Ma non è un'insinuazione, alle orecchie di lui, bensì l'illuminazione della frattura che lo vince. E, qui, egli *la chiama per nome*: "Helene!"

Dove Helene non è, almeno per l'istante in cui il nome proprio possa tra le labbra del pastore Manders, "la sposa di un altro", e, crediamo, nemmeno la donna posseduta in altri tempi, bensì un'interrogazione sul *sensu* di una possibile (ma improbabile) unione fra le due. La moglie del capitano Alving non può essere "Helene": essa è, anzi, nome *comune*, non *propria*, specchio sempre perfetto, perché disincarnato, di un pensiero astratto, di una risposta parziale, di un orizzonte totale cui non giunge mai l'adesione della libertà e l'apporto fecondo del tempo, della quotidianità. Ma nemmeno la fuggitiva romantica cui un istante malvagio diede in sorte di cadere — sia pure per un istante, si badi — fra le braccia del reverendo, può essere "Helene", che senza nome è l'errore, e senza vero corpo (inteso nel senso di cui si diceva all'inizio, ossia come soggetto di un'azione — o, per dir meglio, di un *destino*); cui si sostituisce il feticcio generico dell'eros. E questo basterebbe a mostrare la debolezza dell'ipotesi di rigenerazione che anima la signora Alving, la fragilità di ciò che ella chiama "il mio essere". Ma in quel grido, che è l'unico, vero grido, sia pur borghesemente mascherato, del dramma, la questione si pone alla radice: qual è il suo essere? Chi è colei che può essere chiamata Helene? Se la natura è malvagia, non ha nome, perché il nome dice l'essere, mentre la natura è solo un ammanco, un'emorragia dell'essere; d'altra parte, nemmeno l'astrazione di una salvezza perseguita nell'ascesi del dovere e sequestrata dal senso dell'istante può avere un nome, perché il nome è *persona*. "Helene!", ossia: "come l'istante può essere riaccolto nel seno del Tutto, dell'eternità?", "com'è possibile che la vita partecipi del proprio senso?" Perché questa è la vera, piena moralità: l'unità dell'uomo di fronte all'universo. Come sarà possibile questo?, sembra domandarsi il pastore Manders. Qui, il dramma raggiunge la sua nudità, la messinscena borghese si lascia, anche per un solo istante, oltrepassare. E il dramma, che si chiude sulle parole di Osvald ormai precipitato nella follia ("Il sole... Il sole..."), lascia, a chi abbia spinto sino in fondo il proprio desiderio, l'eredità di una questione: potrà, il sole, sorgere senza l'annullamento del nostro io?, sorgere dentro l'io, come luce e scaturigine dell'io? Potrà. l'uomo, essere uno con il proprio senso?

Luca Doninelli

INTERVISTA A FRANCO BRANCIAROLI

Dopo un *PEER GYNT* che ha ottenuto successo in tutta Italia, è ora la volta di *SPEETRI*. Perché questa insistenza su Ibsen?

F. Branciaroli: Proprio durante il lavoro di lettura e di messa in scena di quell'enorme testo che è il "Peer Gynt", un'opera che veramente segna ed inaugura un cambiamento epocale nella storia del teatro, mi sono reso conto di come Ibsen sia ancora un continente tutto da riesplorare. Sia dal punto di vista critico, ma ancor di più dal punto di vista della sua vita sulle scene. Nei testi di Ibsen vi sono delle dimensioni che solo oggi cominciamo a percepire. Vi sono in Ibsen personaggi con le faccie d'anatra o di cane, vi sono delle oche che son veri e propri personaggi, ci sono alcolizzati e diavoli, c'è nei suoi testi un generale clima da tragicommedia. Spesso s'è spento tutto questo in una lettura metaforica, s'è riproposto Ibsen secondo un naturalismo di maniera, quel naturalismo ch'egli s'era assunto proprio per contestarlo e mostrarne tutta l'assfissia. Si prendano gli eroi dei suoi cosiddetti "drammi borghesi", essi sono stati interpretati nella loro dimensione propriamente eroica, non accorgendosi del ridicolo che c'è in loro, non accorgendosi ch'essi sono, come giustamente li definisce Claudio Magris, "eroi inutili". L'insistenza su Ibsen nasce dunque da questa esigenza di una sua rilettura portata sino all'affronto di uno dei suoi testi più classici, "SPEETRI", e proprio perché più classici e rappresentati, più carico di fraintendimenti e di riduzioni in afflitti e romanticismi attoriali che ad Ibsen proprio non pertengono. Sul Corriere della Sera del 8 aprile 1928, nell'occasione del centenario della sua nascita giornalista che si firma Tantalo, ricorda un suo incontro con Ibsen a Roma e riporta alcuni suoi giudizi.. Disse in quell'occasione Ibsen: "Redimerò il teatro dal trito verismo borghese, restituirò il regno dell'ideale, della volontà, della morale attiva. Zacconi recita sotto il mio nome un dramma, "Spettri", che non è teatro mio, i critici italiani e francesi vedono in me quello che io non sono, quello che lo non sarò mai". Ecco, credo dobbiamo oggi ripartire proprio da lì, da quella sfida che allora Ibsen lanciò ad attori e critici, e tramite essi, al pubblico.

Quali sono gli aspetti ed i temi di questo testo che in te hanno trovato risonanze più significative?

F. Branciaroli: Innanzitutto un tema tipicamente ibseniano è che qui ritorna con prepotenza: l'impossibilità di stringere in pugno la vita, di gestirla, di sistamarla, Essa, al di là dei nostri calcoli e programmatiche cancellazioni, ritorna ("I ritornanti" sarebbe infatti la traduzione letterale del titolo della pièce), ritorna con tutto il suo peso di realtà. Non si possono cancellare né le colpe né i desideri. La dinamica drammatica in questo testo non a caso è tutta a livello degli spettri e non delle relazioni fra i diversi personaggi, ciò che è drammatico è piuttosto la relazione tra i personaggi e gli spettri che loro malgrado li determinano e in qualche caso li uccidono. La drammaticità in questo testo consiste tutta nello scontro tra il livello di menzogna della vita dei personaggi ed il livello di realtà e verità che continuamente si presenzia nel ritornare spettrale della vita. In questo senso è interessante ridisegnare ciascuno dei personaggi proprio in relazione alle presenze spettrali, vive o morte, che lo circondano e lo assalgono.

Qual è la chiave registica, l'idea centrale con cui leggi questo testo?

F. Branciaroli: Questo scontro tra menzogna e verità, tra finzione del linguaggio e realtà della vita, costretto dentro le quattro pareti di un salotto diviene evidentemente scontro tra saputo e non saputo, tra detto e non detto. E se noi prestiamo attenzione alle precisissime didascalie di Ibsen ed ai movimenti dei personaggi intorno a quelle quattro pareti, scopriamo come questo sia un testo di origliatori. Nei primi due atti le porte sono sempre socchiuse. ci sono finte uscite dalla casa, c'è Osvald che dice "Io non dormo mai, faccio solo finta". Soprattutto c'è un momento cardine, che nella mia messa in scena sottolineerò, ed è quando la signora Alving scopre che Osvald ha probabilmente ascoltato tutto il suo dialogo con il pastore Manders e con Engstrand. Ed è un momento che cambia di segno tutto il resto del dramma, perché Osvald sa, e la signora sa che il figlio sa, il problema diviene allora quello di confessarselo. Non è un caso che il terzo atto cominci con questa didascalia: "Ora tutte le porte sono aperte". Cioè, ora non ci sono più segreti, rimane però per ciascuno dei personaggi, il problema di fare i conti con gli spettri che

si sono rivelati.

TRADURRE PER IMPARARE

C'è un solo modo per ricominciare a leggere seriamente Ibsen al di fuori degli schemi obsoleti che lo vogliono autore democratico-progressista, cantore dei diritti della donna e dei valori morali imperituri, ed è quello di mettersi a studiare il norvegese. Può sembrare una 'boutade' ma non lo è. Alla fine dell'Ottocento si leggeva Ibsen tradotto dalle traduzioni francesi. Oggi, da trent'anni a questa parte, si legge Ibsen tradotto dalle traduzioni tedesche. E si continuano a perdere le sfumature, le finenze della scrittura Ibseniana. Il pastore Manders, ad esempio, non è affatto un moralista odioso, ma un 'manager' non privo di fascino e persino con una sottile vena ironica.

Se Helene Alving gli posa le mani sulle spalle esclamando "E dico che io potrei aver voglia (lyst) di gettarle le braccia attorno al collo", Manders "si tira indietro prontamente" replicando: "No no, Dio la benedica. . . che razza di voglie (lyster) . C'è il consapevole compiacimento del gioco di parole fra "lyst" e "lyster". fra "voglia" e "voglie" che solitamente le traduzioni correnti non si curano di rendere. Così il falegname Engstrand ha un frasario ricco, ampolloso, talvolta genialmente fantasioso, altre volte contorto e sconclusionato. ma sempre un po' 'sopra le righe', roboante.

Il linguaggio è lo strumento di cui si serve per ordire macchinazioni, tessere inganni. Deve essere quindi sufficientemente immaginifico per sedurre l'ascoltatore. Se descrive a Regine il locale-bordello per marinai che vuole mettere su (e in cui vuole attirare la ragazza) non dice — come è stato tradotto — che si tratta di gente "che naviga sull'oceano" bensì, più sontuosamente, che si tratta di "gente di mare, viaggiatori degli oceani del mondo". Engstrand ha bisogno di sollevare questi marinai ad altezze epiche, per poter arrivare a convincere Regine che a siffatti eroi del commercio e dell'epopea capitalistica non è possibile negare il canonico 'riposo del guerriero', cioè, in soldoni, un po' di attenzioni sessuali. E discorso analogo vale per tutti i personaggi Ibseniani: di "Spettri" e non solo di "Spettri". Siamo solo all'inizio di un lungo viaggio di esplorazione nello sconosciuto continente Ibseniano.

il traduttore Roberto Alonge