

Angela Falco

Antonio Calenda ha messo in scena nel febbraio 2013, con il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, *Hedda Gabler*. L'ha fatto come va fatto Ibsen: con gli abiti e l'ambientazione scenica dell'Ottocento, senza i ridicoli modernismi della tradizione tedesca recente, che mette in mano ai personaggi del nostro scrittore telefoni cellulari e quant'altro. Bisogna dire che i teatranti italiani sono stati fin qui attenti all'esigenza di un avvicinamento rispettoso alla scrittura ibseniana, non già per una pedantesca mania filologica, ma perché la straordinaria (e insospettata) attualità di Ibsen risalta maggiormente proprio se filtrata dall'impianto della quotidianità ottocentesca. Però, qualche primo segno di cedimento alla funesta moda teutonica si avverte anche in Italia, per esempio nella degradazione della lingua ibseniana, che qua e là alcune messinscene recenti mostrano di deturpare con tutta una serie di locuzioni gergali e financo volgari che dovrebbero strizzare l'occhio alla nostra *contemporaneità*. Tanto più benvenuto, dunque, in tale contesto, lo spettacolo di Calenda, che si impone prima di tutto per la serietà del suo approccio a uno dei testi peraltro più sconvolgenti del drammaturgo.

Calenda è un esperto e sapiente uomo di teatro che sa bene come nei testi ibseniani ci sia sempre un triplice piano di lettura, come ha spiegato lucidamente lui stesso in un pubblico incontro, in occasione della *prima* triestina: innanzi tutto la macchina drammaturgica, la *pièce bien faite* di impianto ottocentesco; poi, a un secondo livello, la capacità ibseniana di restituire un quadro sociale, di offrirci la fotografia saporosa di una società divisa in classi, percorsa da tensioni sociali precise; e infine lo scavo quasi freudiano nel pozzo nero dell'inconscio (ed è qui che si estrinseca la dimensione più moderna e attuale del teatro ibseniano).

Proviamo ad esaminare lo spettacolo proprio alla luce di questa triplice scansione efficacemente riassunta dal regista. Calenda valorizza primieramente tutta la densità del *plot*, sempre serrato, fondato su accenti da *giallo*, con colpi di scena concretamente *corposi* (tre morti in quattro atti!), capaci di calamitare l'attenzio-

ne anche di un pubblico ampio, popolare, non strettamente intellettualistico. Le ambiguità e le domande sono molteplici: è o non è incinta la signora Hedda Tesman? E perché si ostina a farsi chiamare Hedda Gabler, dal nome di suo padre? E cosa c'è dietro la terribile noia che la spinge alla fine a uccidersi? E ancora: Brack corteggia vistosamente Hedda, ma Hedda è disponibile oppure no? Calenda sceglie di arricchire di sfumature la tavolozza già variegata del drammaturgo norvegese. Predispose ai lati della scena due divani sui quale Hedda si distende ripetutamente, con movenze equivocate, in qualche modo *allusive*, mentre l'insistente corteggiatore Brack indugia come un avvoltoio, chinandosi ogni tanto sul capo o sul corpo della donna [cfr. figura 1]. L'ottima Manuela Mandracchia – attrice di raffinata scuola ronconiana – gioca felicemente la carta dell'ambiguità, e per un buon tratto della rappresentazione lo spettatore resta incerto se la donna sia compiacente o meno alle *avances* dell'uomo. Più marcato il segno che il regista introduce ad apertura di sipario, una sorta di piccolo prologo non previsto dal copione. Per Ibsen il primo atto si schiude su un dialogo mattutino fra la zia Julle e la cameriera, con successivo intervento di Tesman; solo all'ultimo entra in scena Hedda. Calenda ci mostra invece in prima battuta la *silhouette* di Hedda che scivola nel cuore della notte con la lampada a petrolio in mano [cfr. figura 2]: dapprima va a illuminare il quadro che riproduce il generale Gabler, appeso nel salottino di fondo; poi suona il pianoforte di papà, e infine scompare nella sua camera da letto. È un prologo di tipo surreale, fantasmatico, che ovviamente *stona* – se così possiamo dire – rispetto all'impianto realistico della *pièce* (ovviamente, non si suona il piano nel cuore della notte!), ma che suggestivamente inserisce una grande nota di *suspence* per il pubblico, il quale resta sconcertato da questa presenza misteriosa a *incipit* dello spettacolo. Ma torneremo su questa *invenzione* di Calenda, che ha significati molteplici.

Per quanto riguarda il secondo livello, il regista sottolinea tutti i punti di attrito fra le diverse sensibilità di classe. Hedda è la figlia orfana di un generale che le ha permesso, ai suoi bei dì, di fare una preziosa vita mondana. Ibsen lascia in ombra le cause della perdita di *status*, ma mette a fuoco, nel presente, la sofferenza di Hedda, che ha dovuto fare di necessità virtù, accettando di sposare un piccolo-borghese che spera di diventare professore universitario. I gusti aristocratici di Hedda contrastano con le piccole volgarità di Tesman, che è ridicolmente in estasi di fronte alle sue vecchie pantofole (ricamate da zia Rina) che zia Julle gli riporta a casa. Ibsen insiste un po' sul tema (Hedda ricorda che lo sposino gliene aveva «parlato spesso» durante il viaggio di nozze, e Tesman ribatte comicamente: «Sì, ne ho sentito duramente la mancanza»¹). Calenda traduce puntualmente con una *insistenza gestuale*: vediamo Jacopo Venturiero (un convincente Tesman, opportunamente goffo e ridicolmente ottuso, come da copione) muoversi in scena, per un lungo segmento del primo atto, con in mano le sue pantofole, che esibisce plateal-

1. Cito dalla traduzione di Roberto Alonge, utilizzata da Calenda, riprodotta in H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, Rizzoli, Milano 2009.



Figura 1. *Hedda Gabler*, regia di Antonio Calenda, produzione Teatro stabile del Friuli Venezia Giulia e Compagnia Enfi Teatro; nella foto Manuela Mandracchia e Luciano Roman (foto di Tommaso Le Pera).

III

Figura 2. *Hedda Gabler*, regia di Antonio Calenda, produzione Teatro stabile del Friuli Venezia Giulia e Compagnia Enfi Teatro; nella foto Manuela Mandracchia (foto di Tommaso Le Pera).



mente a tutti, a voler esprimere il piacere del ritrovamento. È proprio sulla *gestica* che Calenda ottiene risultati incisivi. La Mandracchia, per parte sua, è una Hedda fredda e scostante: sia con il marito che con zia Julle. Basterà un solo esempio. Le didascalie di Ibsen prevedono che zia Julle – avendo capito che Hedda è incinta – pieghi il capo della giovane fra le sue mani e la baci sui capelli. Hedda si sottrae («Oh –! Mi lasci») ma – per Ibsen – lo fa su un movimento determinato, come precisa la didascalia, secondo la quale Hedda «si scioglie delicatamente». Nulla di tutto questo nello spettacolo: la Mandracchia tiene costantemente a debita distanza la zia, e dunque non ha bisogno di sottrarsi «dolcemente». Stesso contegno nei confronti di Thea. Ibsen ci informa puntualmente sul *décalage* sociale, come confessa proprio Thea davanti all'antica compagna di scuola: «I nostri ambienti erano completamente differenti». Thea studentessa viene da un ceto piccolo-borghese che contrasta con l'aria aristocratica della compagna Hedda. Ma preme sottolineare come il lavoro attorico della Mandracchia punti proprio sulla corporeità, come ha registrato Roberto Canziani, raccogliendo delle dichiarazioni dell'attrice: «Un personaggio da capire con il corpo, più che con la mente, la ragione, o lo studio psicologico [...] Capire attraverso il corpo fa anche parte del mestiere dell'attore. Ma in questo caso, nell'interpretare Hedda, è stato proprio il corpo, le sue pulsioni, a indicarmi l'unica strada da seguire»². Dunque sono delle movenze, degli atti precisi che la Hedda della Mandracchia mette in campo per ribadire la sua superiorità sociale rispetto a Thea. Nel corso del primo dialogo fra le due donne, nell'atto iniziale, vediamo Thea buttata a terra, e Hedda appollaiata sopra una panca, che conversa con lei, guardandola dall'alto in basso. Ma fortemente impressivo anche il finale del secondo atto (che corrisponde al finale del primo tempo dello spettacolo: i quattro atti sono riarticolati e scanditi in due segmenti, con un intervallo dopo la fine del secondo atto). Non manca una indicazione assai energica già nella didascalia ibseniana (Thea vuole andar via, ma Hedda la spinge «quasi con la forza» a fermarsi e a prendere il tè), ma la Mandracchia – ancora più brutalmente – le mette praticamente le mani addosso, quasi a minacciare di strozzarla.

Per quanto riguarda, infine, il terzo livello direi che Calenda si impegna con intelligenza e determinazione a valorizzare quella che definisce «una drammaturgia del 'non detto', dell'ascoso, del pericolo esistenziale». Rifiutando una tradizione consolidata – che superficialmente legge Hedda come una eroina decadente, preda della noia esistenziale –, Calenda ha ben chiaro che il *mistero* è propriamente la cifra del personaggio: «Hedda Gabler rimane un enigma fino alla morte: non sapremo mai il motivo o la complessità di motivi per cui si uccide»³. La scenografia prevede «un salotto nero che odora di morte, cupo come le occluse cavità dell'inconscio, inesplorabili perché inaccettabili»⁴. Il regista accoglie, in buona sostanza,

2. R. Canziani, *E la pistola di Hedda Gabler spara contro la vita mediocre*, in «Il Piccolo», 5 marzo 2013.

3. Sono dichiarazioni raccolte da I. Lucari, «Hedda Gabler»/Antonio Calenda. *Un percorso freudiano nell'inconscio femminile*, nel quaderno di sala «Trieste Teatro», marzo 2013, pp. 12-13.

4. A. Vecchia, *Hedda Gabler*, in «Il giornale del Friuli», 11 marzo 2013. In modo simile M. Poli, *La*

l'antica suggestiva proposta del compianto Massimo Castri, quella di considerare Ibsen una sorta di *gemello di Freud*, l'uno e l'altro intenti – da scienziato o da artista – a scavare nell'abisso dell'inconscio. Di qui l'*invenzione* del prologo muto dello spettacolo cui ho già accennato (l'ombra di Hedda che si aggira per casa, sulle tracce del padre).

Più in particolare Calenda condivide l'interpretazione dell'opera in chiave di *fantasma incestuoso* proposta da Roberto Alonge, e definisce scenicamente il salottino di fondo come un autentico *spazio sacro*, votato al culto del generale Gabler. Se dunque in casa sono arrivati molti fiori di felicitazioni, in onore degli sposi appena ritornati dal viaggio di nozze, ecco Hedda che non fa altro che afferrare continuamente questi fiori per disporli ai piedi del ritratto del padre, come si fa, appunto, davanti all'altare di una chiesa. È necessario però osservare che, a un certo punto, Hedda scaglia violentemente a terra uno dei molti mazzi di fiori che ha per le mani, accompagnando il gesto con un grido soffocato. Sembrerebbe un'indicazione contraddittoria. Ohibò, buttato a terra l'omaggio floreale per l'amato padre? Che senso ha? Vediamo meglio a che punto siamo del *plot*. Siamo al primo atto: zia Julle ha benedetto colei di cui ha scoperto la felice gravidanza ed è uscita di scena, seguita dal nipote; Hedda rimane sola in palcoscenico. Ibsen ha una didascalia comunque significativa ma generica: «Hedda si aggira per la stanza, alza le braccia, stringe i pugni rabbiosa. Scosta le tende della porta vetrata, e resta a guardare fuori». C'è un segno evidente di isteria, già esplicito (ed esplicitato) nel testo ibseniano. Si intuisce che la reazione inconsulta è in qualche collegamento sotterraneo con quanto è avvenuto poco prima, la scoperta da parte della zia della sua gravidanza. Dunque Hedda stringe i pugni, «rabbiosa», contro la propria indesiderata maternità. Ma è tutto qui. Per l'inverso Calenda si dimostra più ibseniano di Ibsen, apre uno spiraglio maggiormente inquietante: se la rabbia ha come bersaglio l'omaggio floreale al padre, si prospetta per questa via una connessione sconvolgente tra mito del padre morto, da un lato, e maternità non voluta e non accettabile, dall'altro lato. L'uomo di scena incide giustamente sul testo, usa il pennello evidenziatore là dove la scrittura drammaturgica si limita appena a suggerire. Hedda non può essere madre perché, se lo fosse, lo sarebbe dell'unico uomo che ha amato (e che ama), il padre. Il suicidio finale di Hedda è solo un infanticidio camuffato.

Il tema dell'ossessione incestuosa si traduce peraltro – nello spettacolo di Calenda – in un sistema di geometrie sceniche di grande impatto prossemico. L'intuizione vincente del regista è che l'incesto ha una declinazione per così dire *triangolare*. Hedda non può accettare il nome di Tesman, perché fra lei e suo marito c'è l'ombra ingombrante del padre. E in passato Hedda non ha potuto avere una storia con Løvborg perché fra lei e Løvborg c'era la stessa ombra parimenti ingom-

forza di Ibsen nei tormenti di Hedda Gabler, in "Corriera della Sera", 27 marzo 2013: «Il dramma, nell'intelligente messinscena di Antonio Calenda [...], è dominato dal buio dell'inconscio, sul quale pesano i soffocanti velluti di una società ottundente».

brante del padre. È il medesimo Løvborg a ricordare che il generale Gabler stava seduto accanto alla finestra a leggere i giornali, tanto per tenere d'occhio i due colombelli seduti sul divano. E lo ricorda proprio mentre Hedda e Løvborg conversano fittamente in proskenio, con Tesman e Brack sullo sfondo, nel salottino. Teniamo conto di una preziosa didascalia ibseniana, la quale segnala pungentemente che Brack «tiene l'occhio ogni tanto su Hedda e Løvborg». Brack è geloso di Løvborg, che percepisce come un rivale rispetto a Hedda. In verità anche Tesman dovrebbe esercitare un minimo di diffidenza maritale (che invece non c'è), ma questo è un altro problema, su cui comunque torneremo. Resta il fatto che Hedda è incapsulata in un triplice triangolo che la blocca nelle sue possibili pulsioni di liberazione sessuale: lei, Løvborg e il padre (nel passato); lei, Tesman e il padre (nel presente); lei, Brack e Tesman (nel futuro).

Da questo punto di vista la Mandracchia, parlando sottovoce a Løvborg, mentre rievoca le intimità giovanili, ha un bellissimo tremore, una sorta di affabulazione ansimante, che suggerisce l'idea di un vero e proprio *orgasmo mentale*, che è esattamente la verità umana di Hedda. L'ombra paterna le impedisce di avere una sua naturale e sana vita erotica, che sublima – in modo insano – come ascoltatrice delle narrazioni erotiche di Løvborg. L'eccitazione della parola, del racconto, al posto dell'eccitazione dell'azione fisica. Il colpo di genio di Calenda è però di essere riuscito a trovare la quadratura del cerchio, dando visibilità scenica a questo intersecarsi di piani triangolari che soffocano Hedda. Il regista si è preoccupato, sin dall'inizio, di collocare il salottino, il sacello di Hedda, esattamente al centro della parete di fondo, e questo poteva starci, era implicito nella scrittura ibseniana. Ma inserendo il ritratto del generale Gabler al centro della parete di fondo del salottino, diversamente dalla antica *Hedda Gabler* di Castri, che lo poneva su una parete laterale. Calenda si preoccupa poi, a questo punto, di collocare le due coppie di conversatori lungo la stessa diagonale: Brack e Tesman stanno nel salottino, per così dire, sotto lo sguardo del generale appeso nel ritratto; e Hedda e Løvborg sono in proskenio, ma non ai lati, a destra o a sinistra, ma propriamente in centro scena. Un unico lungo asse verticale infila in modo perpendicolare i tre livelli di profondità. Dunque Calenda *raddoppia lo sguardo*: Brack (e Tesman, cui toccherebbe la funzione marital-repressiva, almeno in teoria) *controllano* il dialogare ambiguo di Hedda e Løvborg, ma il generale Gabler, a sua volta, *controlla* le pulsioni di tutt'e quattro i personaggi. I quali diventano cinque con l'arrivo di Thea. Perfetta l'immagine dell'apprezzato fotografo Tommaso Le Pera, che mostra puntualmente il ritratto del generale Gabler come sfondo del terzetto [cfr. figura 3]. Siamo di fronte a una sorta di esasperazione *barocca*, che moltiplica le facce di quella che possiamo definire una grandiosa epifania dello *sguardo che controlla, e che controllando reprime*.

Gli spettacoli di valore (e questo lo è) hanno sempre un valore aggiunto, sollecitano una rilettura nuova del testo. Voglio dire che l'insistenza di Calenda sulla tematica del triangolo ci spinge a considerare *Hedda Gabler* come il testo ibseniano che meglio dice *il tripudio del triangolo*, ma secondo modulazioni non unica-



Figura 3. *Hedda Gabler*, regia di Antonio Calenda, produzione Teatro stabile del Friuli Venezia Giulia e Compagnia Enfi Teatro; nella foto Massimo Nicolini, Manuela Mandracchia e Federica Rosellini (foto di Tommaso Le Pera).

mente riconducibili a quelle del triangolo incestuoso. Riflettiamo su un dettaglio di questo stesso dialogo Hedda-Løvborg. Brack osserva la scena con gelosa diffidenza; il marito Tesman viene invece direttamente accanto ai due colombelli, recando «un vassoio di servizio», informa la didascalia. La stessa Hedda è sorpresa, e lo dichiara:

HEDDA. Perché fai tu stesso il servizio?

TESMAN (*versando nei bicchieri*). Sì, perché mi sembra così tanto divertente servirti, Hedda.

Hedda ha il senso dei doveri sociali, delle norme di comportamento mondano. C'è una cameriera, in casa Tesman, ed è lei che dovrebbe *fare il servizio*. Perché diavolo se ne occupa Tesman? Tanto più che si tratta di un *intervento ripetuto*. Già poco prima, infatti, lo stesso Tesman si è avvicinato al divano, per chiedere se Hedda voleva del punch, e casomai anche qualche «sigaretta». Si potrebbe pensare che siano dei trucchi, da parte di Tesman, per venire pure lui a controllare cosa succede tra sua moglie e un possibile rivale, ma non è proprio il caso di pensare in questo modo. Basti ricordare che Tesman si rammarica che insieme a lui e alla moglie, in viaggio di nozze, non ci fosse stato, in quel tale paesino delle Dolomiti, proprio Ejler Løvborg («Pensa – se noi avessimo potuto avere *te* insieme a noi,

Ejlert! Davvero!»). O si ricordi con quanto entusiasmo Tesman proponga ripetutamente a Brack di tenere compagnia alla sua mogliettina. Non voglio dire una enormità, e cioè che Tesman abbia la struttura caratteriale di quello che dentro le pratiche erotiche trasgressive si chiamerebbe *cuckold*, ma resta indubbio che Tesman è affascinato dalla *relazione triangolare*. Trova «divertente» (*morsomt*) «servire» (*opvarte*) Hedda, ma lo dichiara utilizzando lo stesso verbo da cui deriva l'espressione *cavalier servente* (*opvartende kavalier*), il cicisbeo.

Hedda è figura di donna eminente, emancipata (l'unica – delle tante figure femminili del suo teatro – che Ibsen osi immaginare in procinto di fumare una sigaretta!), tanto più lo è agli occhi di quel povero piccolo-borghese rappresentato da Tesman. Ma certo la sociologia non spiega tutto. Tesman si trova visibilmente più a suo agio con Thea (non per nulla sua antica fiamma giovanile) che non con Hedda, ma anche con Thea ama riproporre evidenti filigrane triangolari. Si consideri il suo piacere – alla fine dell'ultimo atto – di mettersi intorno al tavolo a lavorare con Thea sugli appunti dettati da Løvborg a Thea. Tra Tesman e Thea circola il fantasma del *secondo uomo*. Per tacere che la signora Thea Elvsted è pur sempre, a tutti gli effetti, la legittima consorte del signor Elvsted, ufficiale giudiziario piantato in asso dalla ardita mogliettina. Come dire che Tesman gode a dividere continuamente la propria donna con un secondo uomo, qualunque esso sia (Brack Løvborg Elvsted).

116

Se tutto questo è vero, si capisce finalmente un passaggio diversamente enigmatico relativo a Løvborg. Siamo sempre in questo secondo atto. Cosa è che determina la rottura fra lui e Thea? Perché – per far dispetto a Thea – Løvborg si mette a bere, accogliendo le sollecitazioni della diabolica Hedda? Ibsen cerca di depistare il lettore (e lo spettatore) ma il sottotesto emerge in tutta la sua livida chiarezza. Si consideri la serie di domande inquisitoriali con cui Løvborg martella la povera Thea: «L'ufficiale giudiziario era a conoscenza che tu partivi per raggiungermi? [...] C'era un accordo fra te e lui che tu dovessi partire in città, a occuparti di me? Forse è stato lo stesso ufficiale giudiziario, che ti ha spinto a questo? Aha, dimmi – lui aveva senza dubbio bisogno di me nell'ufficio! O era al tavolo da gioco, che sentiva la mia mancanza? [...] (*afferra un bicchiere e vuole riempirlo*) Alla salute anche del vecchio ufficiale giudiziario!». Se Tesman si trova perfettamente a suo agio nelle geometrie triangolari, e se questo è ancora il caso del signor Elvsted (lui sicuramente figura di *cuckold*, anche per la sua connotazione anagrafica di *vecchio*), Løvborg non ama quella situazione, che percepisce come pericolosa per la sua identità di maschio (giustamente Alonge ha chiosato la pulsione omosessuale del marito di Thea per Løvborg)⁵. Si osservi come Løvborg eviti rigorosamente di definire il signor Elvsted per quello che è, il *marito* di Thea; detesta di essere inserito pericolosamente fra moglie e marito, e dunque puntigliosamente lo indica sempre con il suo ruolo professionale di «ufficiale giudiziario».

Ma è tempo di ritornare allo spettacolo. Calenda ha avuto il merito di accostar-

5. Cfr. Ibsen, *Drammi moderni*, cit., p. 729, nota 25.

si a Ibsen rifiutando gli stereotipi di una bibliografia critica attardata, fideisticamente interessata a vedere nel drammaturgo il cantore delle *magnifiche sorti e progressive*. Ma ha anche avuto il merito di optare per un cast di omogenea qualità (cosa non ovvia, con gli attuali chiari di luna di tagli alla cultura). Abbiamo già citato con lode una serie di interpreti, ma va ricordato anche l'incisivo Løvborg dell'ottimo Massimo Nicolini e il notevolissimo Brack di un attore di grande esperienza come Luciano Roman (che ricordiamo come un perfetto Leonardo nella indimenticabile *Trilogia della villeggiatura* di Massimo Castri). Nel finale del dramma Roman ha una trovata di densa intelligenza. Lo vediamo distendersi comodamente sul divano di estrema destra (rispetto al pubblico), allungando i piedi e fumando. È un'immagine volgare, che stride con l'eleganza dei vestiti alto-borghesi della buona società ottocentesca. Ma qui, appunto, è l'eccezionale modernità di Ibsen, la sua capacità di tirare fuori la dimensione laida dell'umanità. Brack è un rispettabile giudice (non "assessore", come si traduce solitamente), che approfitta delle confidenze raccolte nel mondo della polizia (con cui ha rapporti quotidiani per ragioni professionali) per ricattare sessualmente Hedda, circa il suicidio di Løvborg. Mescola pubblico e privato come nella peggiore contemporaneità italiana. Ma c'è un'oltranza di oscenità di fronte alla quale Ibsen superbamente non indietreggia: Brack non vede l'ora di portarsi a letto una donna incinta di tre mesi!

Ultima notazione. Nel suo cast di solidi professionisti Calenda è riuscito a inserire con pieno successo anche un'attrice giovanissima come Federica Rosellini, che disegna una Thea nuova, non solo *donna salvifica*, capace di riscattare Løvborg dalle sue nefandezze esistenziali, dalla sua istintiva vocazione alla crapula, ma anche donna ardente, spregiudicata, decisa a lasciarsi alle spalle le rigide norme borghesi. Nel primo atto la vediamo abbandonare senza troppi formalismi Hedda, con cui era in stretto colloquio, per accostarsi audacemente al di lei marito, al fine di spingerlo a scrivere al suo amato Løvborg. Nella figura 3 risalta bene la sua natura appassionata, gelosa e possessiva: si osservi come fissa Løvborg, che invece fissa Hedda, la quale scientemente si è seduta fra i due, per dividerli (dichiarando esplicitamente: «Voglio essere io in mezzo»). Mirabili sono soprattutto talune *accelerazioni* recitative della Rosellini (quando parla con Løvborg, ma anche, dopo la di lui morte, quando parla con Tesman) che evidenziano il fondo caldo del suo desiderio erotico. La Rosellini riesce così a restituirci la piena complessità del personaggio ibseniano, in cui le tensioni spirituali convivono spesso con i cedimenti agli istinti più bassi. Nel giro di quattro atti Thea, pur con la sua aria candida e fragile, si svela per quello che è, femmina che rivendica il proprio diritto a una felicità terrena e terrestre: nel primo atto ha già abbandonato il marito, per inseguire Løvborg; ma nel quarto atto la morte di Løvborg non è ancora stata nemmeno certificata che Thea già si lega a Tesman, il quale peraltro, da parte sua, da sempre la ricambia.

Insomma, la modernitàconcertante di Ibsen è proprio in questa capacità di guardare nel cuore dell'inconscio, ma anche di evidenziare il cinismo aspro degli umani, le donne non meno degli uomini. È una acquisizione nuova per il pubblico, abituato solitamente a un Ibsen ottocentesco, un po' trombone, e dunque il pub-

blico reagisce ridendo. Un riso che tradisce un imbarazzo ma che è anche liberatorio. All'inizio del terzo atto Tesman chiede a Hedda se è stata in angoscia per lui, rimasto fuori casa tutta la notte, e Hedda risponde «No», con risate fragorose degli spettatori. Similmente, nel quarto atto il pubblico ride di gusto quando Hedda chiede se Løvborg si è sparato alla tempia, e le rispondono che si è sparato al petto: «Sì, sì, – anche il petto va bene» (la traduzione è un po' diversa, «il petto è anche buono», ma Calenda giustamente modifica la battuta, dandole un accento teatralmente più forte).