

L'ultimo grande esponente dell'arte della regia

Intervista a Stéphane Braunschweig*

a cura di Roberto e Tristan Alonge

R. E T. ALONGE. Comincio da un dato personale: ho visto un certo numero di suoi spettacoli, ma solo limitatamente agli ultimi vent'anni. Mi ha colpito il fatto che lei veste sistematicamente i suoi personaggi con abiti moderni, che si tratti di Molière e di Racine oppure di Ibsen e di Pirandello. Personalmente troverei imbarazzante l'idea di mettere in scena le tragedie greche o autori del Seicento con costumi della loro epoca, ma mi pare che almeno Ibsen, Čechov e Pirandello ci guadagnino ad avere costumi d'epoca. Non so però se davvero lei ha sempre usato abiti moderni, in tutti i suoi allestimenti.

BRAUNSCHWEIG. No, non ho sempre utilizzato costumi moderni. In effetti, fino a un quindicennio fa, posso dire che condividevo sostanzialmente la sua impressione: sceglievo costumi moderni se dovevo mettere in scena autori classici, Eschilo, Shakespeare, Molière, ma se si trattava di Ibsen o Čechov, preferivo costumi d'epoca. Così ho fatto per il mio primo allestimento del *Gabbiano* di Čechov (2001) e *Les revenants* di Ibsen (2003) con attori tedeschi. A poco a poco mi sono tuttavia reso conto che gli attori hanno dei corpi di oggi che con qualche difficoltà sono obbligati a muoversi dentro abiti che non sono di oggi, e che, insomma, i costumi d'epoca limitavano in qualche modo l'espressività degli attori, come se si ritrovassero dentro degli abiti troppo stretti... Nel 2007, allestendo *Tre sorelle* di Čechov, ho fatto un *mélange*, in parte abiti d'epoca e in parte moderni. Si cominciava con abiti d'epoca, all'interno di un *décor* che era come una grande sala di museo, sicché i personaggi risultavano un po' come testimoni viventi di ciò che aveva potuto essere la vita di una piccola polverosa cittadina di provincia del grande impero russo. Credo che la regia sia come un ponte, gettato fra il passato e il presente. Sicché anche negli spettacoli che faccio adesso – con abiti tutti nostri contemporanei – mi preoccupo sempre di inserire qualche dettaglio, un piccolo segno che deve rinviare al secolo cui appartiene il testo, proprio per ribadire questa funzione di collegamento del lavoro di messinscena.

* Intervista rilasciata a Parigi il 6 marzo 2025.

R. E T. ALONGE. Lei è considerato l'ultimo Maestro della grande regia europea, egemone nella cultura dell'Occidente dal secondo dopoguerra ai giorni nostri. Una regia che scava nei testi del teatro di tradizione, riuscendo a far emergere chiavi interpretative nuove: memorabili i suoi allestimenti di classici (Molière Racine Ibsen Čechov Pirandello ecc.). *Il gabbiano* di Čechov – che ha debuttato a Parigi nel novembre scorso – è sembrato invece a qualche studioso segnare un cambio di passo: per esempio i personaggi si danno del *tu* invece che del *voi*; il dottore e la sua amante si baciano con grande trasporto, scoprendo quella che nel testo è una relazione clandestina. Come se il regista – sotto l'influenza di un cambiamento d'epoca (#Me Too, Cancel Culture, ideologia *woke*) – sentisse il bisogno di un diverso approccio al testo drammaturgico, intervenendo anche a modificare il testo. Le sembra una osservazione fondata?

BRAUNSCHWEIG. No, non mi sembra che si possa parlare di un cambiamento radicale. Certo, negli ultimi anni siamo immersi in un clima particolare, che è quello che lei ha indicato (#Me Too, *woke*, ecc.) e che comunque aiuta a leggere diversamente i testi. In fondo non ci eravamo accorti, per esempio, che nell'*Andromaque* di Racine siamo confrontati a personaggi come Pirro e Oreste, che sono portatori di una vera e propria *cultura dello stupro*. Oppure – per parlare del *Gabbiano*, che ho rifatto, dopo averlo allestito nel 2001 – devo dire che, a più di vent'anni di distanza, mi ha colpito rendermi conto che Trigorin svela un'attitudine fortemente predatoria nei confronti di Nina, una diciottenne che ha vent'anni meno di lui, approfittando sessualmente del suo fascino di scrittore di successo. Detto tutto questo, il darsi del *tu* non è stata una scelta programmata a tavolino, prima delle prove. Ho pensato che emergeva meglio il tipo di relazione che comunque esiste da più di vent'anni fra il dottor Dorn e Paulina, da cui è nata una figlia illegittima. Čechov è un autore pudico e non chiarisce fino in fondo al pubblico certi risvolti della situazione. In questo modo la regia è *funzionale*, svolge cioè una funzione necessaria, fornisce allo spettatore informazioni che il testo si limita talvolta a sottintendere. Per il resto non sono intervenuto a modificare il testo del *Gabbiano*. In conclusione, direi che non è un *changement d'approche majeur*. Possiamo persino dire che il problema del *tu/voi* è un problema di traduzione. In inglese non si pone, e nemmeno nel norvegese di oggi, che è un po' come in inglese. Il traduttore del *Gabbiano* diceva che in Russia all'epoca non c'era il *tu* ma solo il *voi*. Dunque secondo le consuetudini del tempo e del luogo si possono avere percezioni differenti.

R. E T. ALONGE. Qualche studioso sostiene un po' provocatoriamente che una messinscena di un regista geniale può stare sullo stesso piano di un saggio o di un libro di uno studioso parimenti geniale. *La locandiera* di Goldoni messa in scena da Luchino Visconti nel 1952 ha in effetti fatto capire ai professori universitari italiani che Goldoni era uno scrittore *realista*, in qualche modo rappresentante della borghesia veneziana del suo tempo, e ha quindi orientato gli studi in quella direzione. La sua creazione de *L'anitra selvatica* di Ibsen del 2014 offre una chiave

di lettura che mi pare del tutto ignorata dalla bibliografia ibseniana, la quale solo recentemente sembra aprirsi ai *Gender Studies*. Le chiedo come ha maturato questa linea interpretativa che effettivamente consente di spiegare una apparente aporia del testo: Gregers, che non è uno sciocco, vede bene i limiti di Hjalmar, ma fino all'ultimo crede in lui, avendogli *assegnato una missione* che il poveretto non può portare a termine, con i limiti che ha. Un assurdo che si spiega invece con il fatto che c'è in Gregers una pulsione omosessuale (peraltro solo di tipo fantasmatico) che lo induce a non voler vedere la assoluta negatività del suo vecchio amico di gioventù.

BRAUNSCHWEIG. Anche questa non è un'idea che mi sia venuta a tavolino, prima delle prove. Ho anzi riletto i documenti di presentazione dello spettacolo e mi sono reso conto di non averne parlato, cioè di non aver tematizzato il punto, sebbene riconosca che il discorso era ben presente *nello spettacolo*. In parte c'è stato un suggerimento implicito del *cast*, avendo scelto un attore omosessuale nella parte del personaggio in questione. Un attore che apprezzo molto e che ho avuto spesso nel *cast* dei miei spettacoli. È chiaro che un attore omosessuale finisce comunque per *nutrire* il suo personaggio di accenti e di *nuances* della propria personalità. In parte c'è stata anche una sorta di *associazione* con un altro testo che avevo messo in scena nel 1993, *Le conte d'hiver* di Shakespeare, la cui trama presenta una coppia di amici d'infanzia che hanno non già un rapporto omosessuale ma certo qualcosa di esclusivo, se non proprio di amoroso. Orbene anche il rapporto fra Gregers e Hjalmar è quello di due amici d'infanzia, compagni di scuola, figli di padri che sono soci in affari.

R. E T. ALONGE. Ancora qualche domanda su altri spettacoli ibseniani. *Il costruttore Solness* è un testo inquietante circa il rapporto fra i generi: un uomo di mezza età, il protagonista Solness, che bacia libidinosamente un'adolescente di 12-13 anni, la quale non resta traumatizzata, bensì sedotta, al punto che, dieci anni dopo, va a cercare l'uomo, sperando di vivere con lui, strappandolo alla moglie. Il quale Solness tiene al suo servizio un'impiegata ventenne innamorata di lui, Kaja, fidanzata a un suo collaboratore, pronta a pratiche degne di Monica Lewinsky, celebre stagista di Bill Clinton. Alludo a una scena ovviamente assai stilizzata, non realistica, ma sufficientemente esplicita, sebbene scandalosa per la civiltà vittoriana, nonché per gli specialisti ibseniani, che non ne parlano. Con l'eccezione della americana Joan Templeton, assai esplicita in un suo libro del 1997: «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». Lei sceglie una strada diversa: mostra l'intimità fra i due ma in un'immagine che fa pensare a un rapporto normale, di amanti, eliminando quel tanto di brutalità, di vassallaggio sessuale, peraltro in linea con i condizionamenti dell'epoca vittoriana, non essendo immaginabile che Kaja, promessa sposa, possa spingersi oltre il *petting*, andando a letto con Solness. Lo spettacolo è del 2018: è una scelta influenza-

ta dalla nuova sensibilità sui rapporti fra i generi oppure è una libera scelta artistica, che ne prescinde?

BRAUNSCHWEIG. Per me non c'è dubbio che ci sia una relazione sessuale tra Solness e Kaja. Kaja fa parte della stessa famiglia di personaggi cui appartiene la Regina di *Spettri*, con un'ambizione sociale libera dalle regole della morale borghese. Ma ciò che ho voluto mostrare è una relazione di dominio tra il celebre professionista e la sua giovane segretaria. Ella vive la scena come se fosse una scena d'amore, mentre per Solness è chiaramente una scena di manipolazione: Solness ha assolutamente bisogno di Ragnar per i suoi progetti (è Ragnar, il fidanzato di Kaja, che realizza i disegni per Solness), e utilizza Kaja perché Ragnar non prenda la sua autonomia e si sistemi professionalmente per conto suo. Il che non toglie che Solness utilizzi Kaja per i suoi bisogni sessuali e di dominazione, in un momento in cui attraversa una crisi professionale profonda. Sebbene Solness non sia brutale dal punto di vista fisico, si vede che c'è brutalità psicologica nel suo modo di rapportarsi a lei.

116

materiali

R. E T. ALONGE. Ricordo bene che nei suoi spettacoli ibseniani (limitatamente a quelli che ho visto (non ho visto *Brand* e nemmeno *Peer Gynt*) il pubblico parigino rideva spesso. Credo abbia ragione Groddeck a insistere sulla dimensione comica di Ibsen, che solitamente non è evidenziata nelle messinscene. Mi ha colpito pertanto leggere nel suo libro *Petites portes, grands paysages*, che raccoglie interventi sui suoi allestimenti sino al 2007, che, a proposito di *Spettri* messo in scena nel 2003, lei prenda sul serio il tema della *joie de vivre*. Tanto più che lei è uno dei pochissimi uomini di teatro a esercitare il dubbio sul responsabile della sifilide di Osvald: forse non il padre, per via ereditaria, bensì Osvald stesso, per scelta di vita un po' troppo libertina (cfr. pp. 139-140). Ricordiamoci che Osvald vive a Parigi, definito nella tavola dei personaggi «pittore», cioè in quotidiano commercio con disponibili signorine quali modelle. Ricordiamo ancora che il teatro ibseniano ha alcune scene di origliamento del tutto manifesto e confessato (*Un nemico del popolo*, *Rosmersholm*), oppure fortemente probabile (*L'anitra selvatica*). È ipotizzabile che anche Osvald origli all'inizio del secondo atto il dialogo fra la madre e il pastore, il quale chiede propriamente: «Lui non può sentire nulla da là dentro?» (*Han kan dog ikke høre noget derinde?*). Una battuta, questa, che ha senso solo se serve a insinuare nello spettatore il sospetto che il personaggio possa origliare. La risposta della madre è doppiamente rassicurante: «No, quando la porta è chiusa. Inoltre sta per uscire». In realtà Osvald non esce dalla stanza contigua, e forse, appunto, apre la porta, nascosta dalla portiera che usava un tempo. Insomma il personaggio è ambiguo, e intuisce che c'è un segreto di famiglia che la madre gli ha tenuto nascosto. Lei dice giustamente che «forse è tornato a casa della madre, senza saperlo, per conoscere qualcosa sulla propria infanzia» (p. 265). Nel primo atto racconta che il padre lo fece fumare – lui bambino – sino a farlo vomitare, ma la madre replica che non è vero, che lui ha sognato quell'evento disdicevole. Dun-

que la madre non lo aiuta, ed è comprensibile, allora, che l'unico modo «pour apprendre quelque chose sur son enfance» finisca per essere l'origliamento. Orbene, è vero che il pastore vuole tacere la verità sul padre debosciato ma anche la madre lo vuole. È il suo limite di classe, di donna borghese. La Benhamou, dialogando con lei, nel suo libro, osserva giustamente che la madre «étrangement, change brusquement» (p. 266) la narrazione sul padre, ma non va a fondo della questione. A me pare chiaro insomma che Oswald – forse proprio per quello che ha capito origliando – ha un progetto, vuole il consenso della madre di tornarsene a Parigi con Regine, come moglie o come amante. La madre si oppone, appunto per i suoi pregiudizi di classe, e Oswald cava dal cappello una *bufala* che dovrebbe fare effetto sulla madre, *livsglæde*, la *gioia di vivere*, termine presente esclusivamente in *Spettri*, 12 frequenze, traduzione della *joie de vivre* francese, che significa – per l'immaginario europeo, dall'Ottocento ai giorni nostri – *eros e champagne*. Helene vorrebbe naturalmente un supplemento di spiegazione, su un parolone così impegnativo, e Oswald scivola sulla buccia di banana. La gioia di vivere – spiega in un primo tempo – l'ha vista in Regine, come ovviamente abbiamo subito immaginato... Poi, in un secondo tempo, si corregge, la gioia di vivere coincide con la gioia di lavorare, che però, curiosamente, non si trova nella terra di Norvegia, e per questo lui vuole partire immantinentemente per Parigi, dove «c'è la luce e il sole che brilla e un'aria di festa». Interessante notare che Oswald tira fuori il discorso sulla *joie de vivre* verso la fine del secondo atto, quando è ormai un po' brillo (Porto bianco e rosso durante il pranzo; liquore forte dopo pranzo, rimasto solo in sala da pranzo, mentre mamma e pastore parlano in salotto; infine champagne che la madre ordina a Regine): Massimo Castri nel suo spettacolo faceva parlare Oswald con la voce impastata degli ebbri, barcollando un po'. Il dibattito si interrompe per l'arrivo del pastore e la fine dell'atto secondo, ma è poi la madre a riprendere il discorso, al terzo atto. A che punto del terzo atto? Anche questo è molto interessante: la madre reupera il tema della *joie de vivre* per offrire una nuova narrazione del padre, meno colpevole, anche lui intriso di *joie de vivre* che l'ambiente e la stessa moglie reprimono, ma dove va a parare? A rivelare che Regine è figlia del capitano Alving. A me pare insomma che Helene *fait d'une pierre deux coups*, noi diciamo *prende due piccioni con una fava*: da un lato ottiene il suo obiettivo principale, impedire l'unione di Oswald con la serva, cosa intollerabile per lei, con i suoi limiti di classe, come già detto; e dall'altro lato riesce a dire una parziale verità sul padre, evitando i toni più crudi che sarebbero vergogna per il buon nome di una onorata famiglia alto-borghese. È vero, in conclusione, quello che lei ha notato: c'è un lungo combattimento, a fasi alterne, tra madre e figlio, e nel terzo atto Oswald a un certo punto ha il sopravvento (p. 266), ma direi che all'ultimo, proprio riutilizzando il tema della *joie de vivre* contro il figlio, Helene vince la partita.

BRAUNSCHWEIG. Non so se si possa dire veramente che la signora Alving vince la partita. Perché quando lei riprende il tema della *joie de vivre*, è ormai troppo tardi. Oswald sta per morire. La nuova narrazione della madre intorno al padre è

forse una nuova illusione: certo, ciò le permette di allontanare definitivamente Regine da Oswald, ma assumendo su sé stessa la responsabilità («io non sono riuscita a rispondere alla *joie de vivre* di tuo padre»). Ella cerca anche di salvare suo figlio, rendendo più leggero il fardello del suo senso di colpa e la sua angoscia, ma è troppo tardi: che è ciò che vuol dire Oswald quando dice che adesso per lui è uguale di sapere chi fosse veramente suo padre. Ormai non resta che l'angoscia della malattia e della devastazione cerebrale della sifilide, e Oswald impone a sua madre di liberarlo da questa angoscia, promettendo di dargli la morfina quando sarà il momento, di dargli «il sole»... Alla fin fine non è il padre che ha ucciso il figlio (soprattutto se si pensa che la trasmissione della sifilide non corrisponde a una verità medica), è la madre che deve dargli la morte! Io credo anche che non siano soltanto le convenzioni della morale borghese a «imprigionare» la signora Alving, ma pure la sua propria «megalomania», come dice Claudio Magris, il suo terrificante «Io ideale», per dirla con Freud. Alla conclusione di *Spettri* l'onnipotenza della signora Alving si scontra con la realtà di Oswald e si trasforma in incubo.

R. E T. ALONGE. Un'ultima domanda che riguarda la scelta del testo, fra le tante varianti d'autore in cui ci si può imbattere. In quanto *metteur en scène*, lei si sente libero di scegliere l'edizione del testo che vuole, o in un certo senso si sente obbligato a prendere la versione di un testo che il pubblico conosce, la versione più nota? Prendo l'esempio di *Andromaque* di Racine che lei sta mettendo in scena in questo periodo: abitualmente ci si rifà sempre alla versione finale del testo, edita da Racine alla fine della sua vita, ma nella sua versione di origine, quella del 1668, Andromaca tornava in scena all'atto quinto e dichiarava, nello stupore generale, che Pirro, appena assassinato, aveva ormai preso il posto di Ettore nel suo cuore. Ne veniva fuori un personaggio mutevole, complesso, che aveva qualcosa dell'ambiguità e della ricchezza del personaggio euripideo, ma che non corrisponde in nulla al ritratto che si dà generalmente dell'Andromaca di Racine, vedova fedele e pura, eroina del trauma sempre voltata verso il passato e verso il lutto, in altre parole il personaggio omerico del sesto canto dell'*Iliade*.

BRAUNSCHWEIG. In effetti, per Čechov, siamo partiti dalla versione originale del testo piuttosto che dalla versione accademica. Prendo l'esempio del *Gabbiano*: le prime rappresentazioni non furono un successo, e ebbe successo solo dopo le riprese a Mosca, quando Čechov operò diversi tagli. Ma quello che ha tagliato si rivela interessantissimo: è vero che non sono sempre parti utili nello sviluppo dell'azione principale, ma sono parti che danno un'infinità di informazioni sugli altri personaggi, i personaggi minori. Dunque integrando queste parti tagliate, si restituisce grande forza ai ruoli secondari, e io sono convinto che in Čechov i ruoli secondari siano estremamente importanti. Quindi, quanto a Čechov, siamo ripartiti dai testi nelle versioni originali, ed è vero per *Il gabbiano* ma anche per *Il giardino dei ciliegi*, in cui abbiamo restituito il secondo atto originale. Dopodiché,

non mi vieto di operare io stesso alcuni tagli, di mescolare un po' le versioni, scegliendo quali tagli riprendere e quali mantenere. Con Racine è andata un po' diversamente: conoscevo questa variante dell'atto quinto cui lei accennava, e mi sono posto la domanda: avrei effettivamente potuto scegliere di seguire il testo nella versione originale. Ho scelto di non farlo perché trovo che ci sia qualcosa di estremamente potente nella *pièce*, che consiste nella scomparsa del personaggio di Andromaca all'inizio dell'atto quarto. Nello spettacolo la faccio tornare lo stesso alla fine, ma muta. Ciò che è molto potente è il fatto che Andromaca ha preso la sua decisione, non ha più bisogno di essere in scena, perché sa dove va, le conseguenze di questa decisione riguardano solo più gli altri personaggi. Benché interessante, la variante invece faceva perdere un po' di questo effetto di struttura che a me piaceva molto.