

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

SOLNESS



TEATRO CARIGNANO
20 MAGGIO - 8 GIUGNO 2025 | PRIMA NAZIONALE



Kriszta Székely

RETROSCENA / TEATRO GOBETTI, SALA PASOLINI
MERCOLEDÌ 21 MAGGIO 2025 - ORE 17.30

Kriszta Székely e gli attori della compagnia dialogano con **Franco Perrelli** (Università di Bari) su **Solness** da **Henrik Ibsen**, regia di **Kriszta Székely**.

Un progetto realizzato con Università degli Studi di Torino / DAMS - Università degli Studi di Torino / CRAD
Ingresso libero, prenotazione online obbligatoria www.teatrostabiletorino.it/retroscena
Info Centro Studi tel. 011.5169405 - centrostudi@teatrostabiletorino.it

SOLNESS

DA HENRIK IBSEN

ADATTAMENTO ÁRMIN SZABÓ-SZÉKELY

TRADUZIONE TAMARA TÖRÖK

CON (INTERPRETI E PERSONAGGI)

VALERIO BINASCO *HALVARD SOLNESS, ARCHITETTO*

ALICE FAZZI *HILDE WANGEL, STUDENTESSA DI ARCHITETTURA*

MARIANGELA GRANELLI *ALINE SOLNESS, MOGLIE DI SOLNESS*

MARCELLO SPINETTA *RAGNAR BROVIK, ARCHITETTO, IMPIEGATO DI SOLNESS*

LISA LENDARO *KAJA FOSLI, ASSISTENTE DI SOLNESS*

LAURA CURINO *FRIDA BROVIK, ARCHITETTO, MADRE DI RAGNAR, LAVORA PER SOLNESS*

SIMONE LUGLIO *DR HERDAL, PSICHIATRA*

REGIA KRISZTA SZÉKELY

SCENE BOTOND DEVICH

COSTUMI ILDI TIHANYI

LUCI PASQUALE MARI

SUONO FILIPPO CONTI

ASSISTENTE REGIA GIOVANNI MIGLIETTI

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO

DIRETTORE DI SCENA MARCO FILIPOZZI, CAPO MACCHINISTA KRESHNIK SUKNI

MACCHINISTA GIOVANNI IARIA, CAPO ELETTRICISTA ANDREA VALENTINI

ELETTRICISTA ORNELLA FONTANA, FONICI FILIPPO CONTI, GIANLUCA TARTAGLINO

ATTREZZISTA SILVIA PIRROTTA, CAPO SARTA MICHELA PAGANO

SEGRETARIO DI COMPAGNIA GIOVANNI MIGLIETTI, CAPO SCENOGRAFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI

SCENOGRAFA REALIZZATRICE CLAUDIA TRAPANÀ, ATTREZZISTA GRETA MAGGIALETTI

COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

COORDINATORE LABORATORIO SCENOTECNICO VINCENZO SEPE, MACCHINISTI LORENZO PASSARELLA

LUCA DEGIULI, GIACOMO GHELLER CAVALLERA, FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

DURATA SPETTACOLO: 2 ORE E 20 MINUTI CON INTERVALLO



Prendersi cura del riccio

Intervista a Kriszta Székely e Ármin Szabó-Székely
di Andrea Tarabbia

Ci sono scrittori riccio e ci sono scrittori volpe. Lo diceva Isaiah Berlin molti anni fa, riprendendo un frammento di Archiloco, «La volpe sa molte cose, ma il riccio ne sa una grande», e trasformandolo in una metafora del modo in cui gli scrittori leggono il mondo e lo raccontano. Sono volpi coloro che esplorano tante forme, e vogliono dire tante cose e molto diverse tra loro: Balzac, Goethe, Puškin, Joyce; sono ricci coloro che, al contrario, hanno una visione centrale - così dice Berlin -, un principio unico attorno al quale costruiscono una poetica: Proust, Dostoevskij, Lucrezio e Ibsen. Molti dei grandi drammaturghi che il XIX e il XX secolo ci hanno dato - Strindberg, Čechov, Pirandello - sono stati volpi, e lo sono stati non solo per l'infinita varietà di ciò che hanno detto, ma anche per le forme che hanno proposto: sono stati poeti, narratori, scrittori di viaggio. Ibsen no. Lui ha sostanzialmente scritto per il teatro, per il teatro e basta, come se la sua immaginazione e la sua visione delle cose non sapessero trovare una forma che non fosse quella del dramma. Egli ha un'idea, immagina una voce, un ambiente, un personaggio, ma quando deve scriverli lo sa fare soltanto se li mette sopra un palcoscenico, se vede le sue figure entrare e uscire da una quinta, se ne ascolta con l'immaginazione i passi che battono sulle assi di legno del proscenio. È un tratto ossessivo, forse perfino un limite. Ma è ciò che gli ha permesso di scrivere alcune delle opere più sbalorditive dell'Ottocento - e allora benvenuta ossessione, e allora benvenuto limite.

Un riccio ha molti aculei, non è facile da avvicinare: bisogna saperlo fare, e averne cura, perché gli aculei non sono lì per far male, ma per proteggere qualcosa di molto intimo e delicato. Ecco, mettere in scena Ibsen, e farlo oggi, a più di un secolo di distanza dalle ultime cose che ha scritto, è qualcosa che non ha a che vedere soltanto con il fare teatro, ma che c'entra con il costruire una relazione, un patto di vicinanza con questo norvegese ossessivo e geniale, burbero e sensibile. Significa capirlo nel profondo e saperlo restituire. Kriszta Székely e Ármin Szabó-Székely vengono dall'Ungheria e non è la prima volta che si confrontano con lui, anzi: le loro carriere di regista e di drammaturgo sono, si può dire, segnate da un ritorno continuo



alle opere di Ibsen. In un certo senso, al centro del loro lavoro c'è un riccio, e c'è il modo in cui, mettendo in scena le sue cose, hanno scelto di prendersene cura.

Questo Solness non è il primo dramma di Ibsen che metti in scena. Qual è la tua relazione con Ibsen, perché senti ciclicamente il bisogno di tornare a lui?

Kriszta Székely: Sono capace di lavorare solo su testi che mi toccano nell'intimo, con i quali posso instaurare una relazione diretta, personale. Ibsen è un autore molto particolare: semplificando un po', si può dire che parla della verità che si cela dietro le apparenze. Voglio dire che, spesso, dietro certi modi di comportarci socialmente accettati, nascondiamo qualcosa di profondo, di oscuro e complesso. Ognuno di noi ha un segreto, qualcosa che tiene nascosto e che affiora solo saltuariamente e in particolari condizioni. Questa è la dinamicità della vita, il suo movimento: la verità che sta nascosta prima o poi viene a galla. Ibsen ha scritto molti testi, e ovviamente non li sento tutti affini. Ma ho un rapporto forte con molte delle cose che ha scritto, proprio perché mette al centro questi segreti, questi affioramenti. In fondo, il subconscio è ciò che guida le nostre vite.

Che cosa ti ha fatto innamorare del personaggio di Solness e di questo testo in particolare?

K. S.: Le prime figure di Ibsen su cui abbiamo lavorato sono i suoi grandi personaggi femminili: tutto ha avuto inizio con la Nora di *Casa di bambola* e con *Hedda Gabler*. Sentivo Solness molto lontano da me, ma non perché il materiale non mi piacesse: semplicemente, a lungo non ho trovato un punto di contatto. Ma poi, forse anche per questioni anagrafiche, il mio rapporto con lui è cambiato... oggi sento molto vicini i temi di cui parla: la creazione artistica, una certa ambivalenza che sta alla base del modo di vivere da artista, l'idea che nelle nostre vite sia presente qualcosa che va oltre la quotidianità, il fatto che la sensibilità artistica spesso non entri in armonia con le cose di tutti i giorni. E poi le grandi domande sottese al testo: che cos'è l'ego? Perché proviamo a volte il desiderio di distruggere? Ci sono molti grandi artisti che creano cose belle, ma che allo stesso tempo hanno anche una specie di impulso irrefrenabile a distruggere.

E questo dinamismo, questo movimento, in qualche modo riguarda anche me, è qualcosa di molto intimo. Un altro tema importante è l'abuso, inteso come lotta contro i giovani.

Per abuso intendi ciò che Solness ha fatto a Hilde bambina?

K. S.: No, non intendo la pedofilia. Intendo qualcosa di più ampio: l'idea che si possa oltrepassare un limite, andare oltre il consentito. Questo superamento non riguarda solo il rapporto con Hilde, ma anche le relazioni, basate sul dominio, che Solness instaura con gli altri ragazzi con cui lavora, Ragnar e Kaja.

A questo proposito, rileggendo il vostro adattamento, ho trovato un Solness meno faustiano: c'è in lui, mi sembra, quasi una tenerezza nei confronti di Ragnar, una malinconia. È un uomo che crea e distrugge, però distruggendo prova dolore perché sa che facendolo perde qualcosa di sé. Non è un titano, insomma: è un uomo normale a cui è stato dato un talento, ma questo talento ha un prezzo. Lui lo sa, e ne soffre. Questa è l'idea che mi sono fatto.

Armin Szabó-Székely: Per darti una risposta, devo parlare anche di *Casa di bambola* e *Hedda Gabler*, perché tutte queste opere sono collegate. Si tratta di drammi ambientati in case di famiglia. Ibsen mette sempre in scena una situazione sociale precisa, vuole che osserviamo da vicino dei nuclei famigliari: c'è un salotto, c'è il tavolo dove i personaggi mangiano o lavorano...

Anche in *Solness* succede così: lo spazio dove i personaggi lavorano è anche lo spazio dove Solness e la moglie vivono. Ecco, abbiamo avuto l'impressione che l'aspetto sociale e famigliare andasse adattato ai nostri tempi.

Detto questo, tutti e tre i testi partono da alcune situazioni base che sono interessanti anche per noi oggi: in *Casa di bambola* c'è una donna che esce dalla porta e abbandona la famiglia; in *Hedda Gabler* c'è una donna che ha una pistola: potrebbe puntarla verso chiunque e invece sceglie di rivolgerla contro di sé; qui, in *Solness*, c'è una ragazza che viene a chiedere a un uomo maturo di fare i conti con il suo passato e con le sue colpe. Questa è l'immagine di partenza di *Solness*, ed è un motivo molto trattato nel teatro e nel cinema contemporanei. La linea faustiana nella figura di Solness è senz'altro molto importante, ma non possiamo non parlare di questi altri aspetti, che ci dicono molte cose su come noi esseri umani siamo fatti, oggi come allora.

K. S.: L'aspetto dell'abuso sessuale, questo modo di oltrepassare il limite, ora è stato portato alla luce grazie a movimenti come il #MeToo, ma è una cosa che c'è da sempre. È una questione non solo sessuale, ma che ha a che fare con il tema del potere. Ci sono state molte vittime, e molte volte queste azioni hanno portato a tragedie, a suicidi: di coloro che avevano subito, ma anche, in certi casi, di chi era stato accusato ingiustamente, e in modo affrettato, di averle perpetrate. Noi stessi, nel nostro percorso artistico, abbiamo assistito ad abusi di potere: abbiamo incontrato persone piene di fascino e talento che, nel tempo, si sono rivelate diaboliche, mortali. Nella figura di Solness c'era la possibilità di rappresentare questo tipo di essere umano.

La pièce è costruita come se al suo centro ci fosse un punto di attrazione: Solness. Tutti i personaggi, oggi come nel passato, dipendono da lui. E poi c'è Hilde, l'altra protagonista: anche lei arriva perché è attratta da Solness, però è come se per dieci anni lo avesse spiato, studiato da lontano. È lei, forse, la vera deus ex machina dell'opera. Come si mette in scena una relazione psicologica così potente tra due personaggi che, in un certo senso, si passano di continuo il testimone?

K. S.: All'inizio Solness manipola tutti, ma con Hilde non riesce a farlo. Il testo, quando arriva Hilde, cambia, diventa qualcos'altro, tanto che qualcuno potrebbe avere la sensazione che, in realtà, lei non esista, ma che sia una personificazione dei rimorsi, e della verità più intima, segreta, di Solness. Il testo è stato scritto poco prima della nascita della psicoanalisi e risente dello spirito del tempo: c'è in esso qualcosa di sotterraneo, un sommovimento che piano piano affiora e che, in un certo senso, lo fa sembrare una seduta di psicoanalisi in palcoscenico.

Å. S.S.: La figura di Hilde implica anche un'altra cosa, che ha a che vedere con l'assegnazione dei ruoli: lei deve essere portata in scena da un'attrice anagraficamente giovane, alle prime esperienze, mentre Solness è un personaggio che deve essere interpretato da un attore maturo, con anni di palcoscenico alle spalle. La loro relazione, però, presuppone una sorta di equilibrio, di uguaglianza di forze: in questo senso, Ibsen anticipa un approccio esplicitamente contemporaneo.

K. S.: Il ruolo di Hilde è molto difficile da interpretare, non soltanto per questioni di messa in scena, ma anche perché mette a confronto un'attrice giovane con un attore molto esperto, smaliziato. C'è, nella relazione tra gli attori, uno squilibrio che, almeno all'inizio, si riflette nella relazione tra i personaggi che interpretano. Ma poi, sul palco, le cose evolvono.



L'opera è divisa in tre atti, i primi due dei quali hanno un timbro molto più realistico del terzo. Sembra quasi che avvenga un passaggio, una trasformazione nella messa in scena.

Á. S.S.: Questo aspetto c'è già nel testo, in realtà. L'intero dramma può essere visto come un confronto tra due persone che parlano di fatti accaduti nel passato e diventa a poco a poco qualcosa di metafisico, trascendentale: dal culmine della sua vita, letteralmente dal punto che precede la morte, Solness si guarda indietro, vede ciò che ha fatto e che cosa gli è costato.

K.S.: Questo passaggio da un livello "di realtà" a un livello "dell'anima" dovrebbe, nelle mie intenzioni, arrivare agli spettatori, toccarli senza essere invadente e portarli a porsi delle domande su loro stessi e sulla verità.

Chi verrà a vedere lo spettacolo conoscendo il testo troverà qualche cambiamento significativo nella drammaturgia: per esempio, non c'è il personaggio di Knut Brovik - il mentore di Solness, che il protagonista, grazie al maggiore talento e all'infinita ambizione, ha relegato in un ruolo da comprimario. Ecco, qui Knut diventa Frida. È una scelta forte, che di sicuro si porta dietro molti significati.

Á. S.S.: Nell'originale, la figura del vecchio maestro a cui Solness usurpa il posto è un uomo, è vero. Una delle ragioni per cui abbiamo deciso di trasformarlo in Frida è stata la possibilità di lavorare con Laura Curino. Ma non è il solo motivo. Qui il tema era la carriera, e cosa si è disposti a fare per avere successo: ci è sembrato interessante mettere in scena qualcosa che vediamo quotidianamente, ossia che nella società contemporanea i ruoli dirigenziali e di responsabilità sono quasi totalmente ricoperti da maschi. Le donne arrivano fino a un certo punto, poi la loro ascesa viene bloccata. Così accade nella nostra versione: Frida era il capo di Solness, poi i ruoli si sono ribaltati.

Laura Curino, Marcello Spinetta, Lisa Lendaro, Valerio Binasco



Kriszta, le prove di Solness sono durate quattro settimane, con una modalità diversa rispetto a quella a cui sei abituata. Come sei riuscita ad adattare il tuo modo di lavorare a questa nuova condizione?

K. S.: Il tempo a disposizione non è stato molto, ma non solo per me, anche per gli attori: interpretano personaggi complessi, ci vuole tempo per entrare in sintonia con loro, per farseli entrare sottopelle. Per quanto riguarda me, ho avuto la fortuna di potermi preparare in modo approfondito prima di cominciare le sessioni di prova, e poi riesco a lavorare velocemente, benché sia molto stancante. Ma devo dire che, se tutto sta andando avanti in modo molto fluido, dev'esserci la mano di Dio...

Assistendo alle prove mi è sembrato di notare una grande empatia tra te e il gruppo di attori. Li correggi, modifichi il loro modo di muoversi, di usare la voce, di stare sul palco, ma lo fai sempre con delicatezza, con vicinanza.

K. S.: Tante cose succedono sul palcoscenico, ma il nucleo centrale è sempre il lavoro degli attori. Non credo nell'efficacia della tensione, del rimprovero, della paura. Voglio che si sentano sempre al sicuro, che riescano a divertirsi, anche perché penso che in questo modo la loro creatività possa fiorire. Credo di poter dire che, tra di noi, ci sia ormai dell'affetto: e questo è l'unico modo in cui riesco a lavorare.



Note di regia

di Kriszta Székely

Ibsen affida sempre a un regista un compito da risolvere, su più livelli. Non offre solo personaggi delineati in modo preciso, relazioni psicologiche e vicende emozionanti valide ancora oggi per una messinscena, ma - nel caso dei suoi drammi sociali - richiede di trovare un contesto in cui queste storie, vecchie più di centotrent'anni, non anneghino in un'evocazione teatrale del passato, in un'esposizione delle nevrosi di una società borghese che è ormai quasi del tutto scomparsa. Le mie precedenti regie di Ibsen (*Nora*, *Hedda Gabler*) ruotavano intorno a problemi correlati alla condizione delle donne. In questi lavori cercavamo di capire cosa fosse cambiato nella condizione femminile e cosa no. Come queste figure femminili, in origine scandalose, fossero diventate riconoscibili e universali, cosa fosse successo all'istituzione del matrimonio e della famiglia, come una donna di oggi possa cercare la propria libertà e cosa possa ancora impedirglielo. Nel caso di *Solness* un nuovo compito si aggiunge a quelli consueti: questa storia ibrida si traveste inizialmente da thriller psicologico, poi, aggiungendo elementi inconsueti incredibilmente densi, diventa un discorso misterioso sull'arte, sul prezzo della creazione, sui desideri profondi e le paure e in definitiva sul significato della vita. Al centro c'è un uomo carismatico che orchestra in funzione di sé gli altri personaggi, ma sotto la superficie le relazioni che intrattiene sono tutt'altro che chiare: Solness diventa un prigioniero della sua stessa grande costruzione.

L'adattamento di Ármín Szabó-Székely guarda a questa storia contrastata con uno sguardo fresco e contemporaneo, esplorando le sfide poste dal materiale originale e mantenendone intatti tutti i livelli di lettura, con l'aiuto di un cast all'altezza del complesso lavoro di recitazione che questo processo richiede.

Inoltre affronta il concetto contemporaneo di successo: come sono legati tra loro l'ego, la realizzazione, la creazione e la libido?

Cosa bisogna sacrificare per raggiungere il successo?

In che modo la consapevolezza di essere i prescelti distorce la nostra visione? È legittimo giustificare a noi stessi meschinità e tradimenti col fatto che li stiamo mettendo in atto per seguire la nostra vocazione? O anche questa è una vita piena di illusioni? In che modo legittimiamo l'abuso di potere se la persona che lo detiene è sufficientemente scaltra e seducente?

In questo dramma tutti i personaggi dipendono da Solness, sono attratti da lui, ma sono allo stesso tempo sue vittime, in varie forme. Sua moglie, Aline, è prigioniera del passato e della sua percezione del matrimonio. Ha sofferto così tante perdite che non riesce più a vivere il poco che le resta. La sua storica collega Frida (personaggio maschile nell'originale, che in questo adattamento diventa un personaggio femminile) ha aiutato Solness a crescere, ma non beneficia a sufficienza del suo successo.

Le mancava del talento? O era una mancanza di ambizioni?

O una mancanza di egoismo? O forse qualcos'altro è diventato più importante nella sua vita? Forse è suo figlio, Ragnar, che adesso è un dipendente di Solness e attraverso cui vorrebbe sperimentare quella soddisfazione personale che non ha mai avuto.

Il personaggio di Ragnar è altrettanto controverso: simpatizziamo con lui perché è giovane e perché ha aspirazioni e speranze.

Tuttavia, non è ancora riuscito a staccarsi da Solness, forse per mancanza di coraggio e indipendenza. Fa parte di una generazione che a volte vive troppo a lungo in condizioni protette per imparare a gestirsi in autonomia. Anche la sua ragazza, Kaja, lavora nello studio di Solness ed è completamente soggetta all'influenza dell'architetto. Si lascia trascinare in una situazione estremamente ambigua, forse perché le sue idee sulle relazioni uomo-donna e sul potere glielo suggeriscono. Il dottor Herdal è un amico di famiglia e uno psichiatra la cui presenza eccessiva e il cui interesse per Aline e Solness oltrepassano i limiti professionali, portandolo a vivere una vita in funzione dei desideri e dei dolori altrui.

E infine Hilde, forse il personaggio più enigmatico della pièce, che stravolge le relazioni che Solness ha dominato, proprio la sera prima che l'architetto riceva un premio alla carriera.

C'è qualcosa di profondamente contemporaneo nel personaggio di Hilde, che incarna diversi ideali femminili. Da un lato c'è la giovane promessa, il talento, il futuro: la determinazione a fare le cose diversamente, meglio della generazione precedente.

Dall'altro lato c'è la ragazza indifesa la cui situazione è stata sfruttata in modo improprio, che è confusa, che non sa cosa prova ed è vittima di un mondo maschio-centrico. Ma è anche l'angelo vendicatore che non rappresenta solo se stessa, ma l'intero genere femminile e tutti gli umiliati e gli sfruttati - incarnando la paranoia di Solness, la punizione che lui sente di meritare, ma che non ha ricevuto.







Il sentimento di essere prescelti

Il sentimento di essere prescelti scaturisce dalla particolare capacità d'influenzare gli altri e di mutare la realtà per il solo fatto di desiderarla intensamente. Come ha dimostrato Freud, questa facoltà - degna di una fiaba - è un retaggio arcaico, un'eco dei tempi in cui "il desiderio aveva ancora efficacia", sia sul piano ontogenetico, fin dall'infanzia, sia su quello filogenetico, nei tempi delle religioni magiche e naturali. In *Totem e Tabù*, scritto nel 1912-13, Freud ne parla come del "potere assoluto del pensiero". Già nel 1907, in una conferenza su *Il poeta e la fantasia*, Freud aveva delineato l'attività poetica come una forma di rêverie (sogno ad occhi aperti, ndr) al servizio del desiderio, e in tal modo aveva descritto implicitamente il "potere assoluto del pensiero" come una qualità tipica del poeta, sebbene senza adoperare espressamente tale locuzione.

È un parallelo suggestivo il fatto che quindici anni prima Ibsen avesse attribuito proprio questa caratteristica al suo Solness, ponendola al centro della consapevolezza dell'architetto di essere l'eletto, l'uomo investito di una missione artistica.

Questa capacità di mutare la realtà attraverso il desiderio puro conferisce al personaggio una sorta di potere magico sugli altri. In *Wirtschaft und Gesellschaft (Economia e società)*, redatto tra il 1899 e il 1919, Max Weber definisce il carisma con queste parole: «Il termine "carisma" viene applicato a quella particolare qualità della personalità di un individuo per cui egli si distingue dagli uomini comuni ed è trattato come se fosse dotato di poteri o qualità soprannaturali, sovrumani o, quantomeno, straordinari. Tali attributi non sono accessibili all'uomo ordinario, ma sono considerati di origine divina o esemplari, e su questa base l'individuo in questione è trattato come un guaritore... Dal punto di vista della definizione, poco importa quale sia il giudizio etico, estetico o di altra natura su tale qualità.

Ciò che conta è come l'individuo venga effettivamente percepito da coloro che sono soggetti alla sua autorità carismatica: i suoi "seguaci" o "discepoli" [...] È il riconoscimento da parte dei soggetti dell'autorità che decide la validità del carisma.

Questo riconoscimento viene liberamente concesso e garantito da ciò che viene ritenuto un "segno" o una prova, originariamente un miracolo, e si manifesta in una devozione verso la rivelazione corrispondente, nell'adorazione dell'eroe o nella fiducia assoluta nel capo. Ma dove il carisma è autentico, non è questo riconoscimento la base della legittimità. Essa risiede piuttosto nella concezione che sia dovere di coloro che sono stati chiamati a una missione carismatica riconoscerne la natura e agire di conseguenza. Psicologicamente, questo "riconoscimento" si fonda su una dedizione personale totale verso il possessore della qualità, derivante dall'entusiasmo, dalla disperazione o dalla speranza».

Halvard Solness possiede senz'altro un simile carisma. Egli lo esercita non soltanto su Kaja, ma anche su Knut e Ragnar Brovik, sulla moglie Aline e su Hilde Wangel. Già a cavallo tra XIX e XX secolo, la figura della *femme fatale* vanta una lunga tradizione nella letteratura europea, e nella seconda metà dell'Ottocento giunge a una rilevanza insospettata. Se durante il Romanticismo, fino alla metà del secolo circa, dominava la figura del maschio demoniaco, spesso incarnato nell'eroe byroniano, nella seconda metà prende il sopravvento la donna demoniaca: colei che seduce e annienta. Esempi eminenti si ritrovano ne *La Belle Dame sans Merci* di Keats (1819), nella *Cléopâtre* di Gautier (*Une Nuit de Cléopâtre*, 1845), in *Dolores* di Swinburne (*Our Lady of Pain*, 1863), nella *Sfinge* di Wilde (1894) e nella *Pamphilia* di D'Annunzio (1893).

Tuttavia, fino ad allora, questa figura si era manifestata unicamente in poesia e narrativa; non trovava incarnazione sulla scena teatrale del XIX secolo - salvo il frammento lirico di Mallarmé, *Hérodiade* (1869) - poiché secondo la morale borghese una simile donna non poteva nemmeno esistere.

Fu solo con l'ascesa del movimento femminista, che incanalò le paure collettive maschili verso la donna assassina e madre cannibale, che la femme fatale divenne non più un problema individuale ma collettivo, dunque degno di rappresentazione teatrale. Nel 1891 Oscar Wilde scrisse *Salomé*, in francese, pensando a Sarah Bernhardt per il ruolo principale, ma la censura ne vietò la rappresentazione. Solo l'11 febbraio 1896 si tenne la prima al Théâtre de l'Œuvre. Nel 1901, a un anno dalla morte di Wilde, *Salomé* venne rappresentata a Berlino con Gertrude Eysoldt come protagonista, ed ebbe un successo tale che la sua fortuna non conobbe più ostacoli. Fu tradotta in numerose lingue, tra cui anche l'yiddish. Dopo la trasposizione musicale di Strauss (1905), il dramma si affermò tra i più celebri dell'inizio del XX secolo. Frank Wedekind lavorò alla tragedia *Lulu* dal 1891, inizialmente col titolo *La scatola di Pandora*. Nel 1895 pubblicò la prima parte, *Lo spirito della terra*, che debuttò nel 1898 al Kristallpalast di Berlino, con enorme successo in tutta la Germania, soprattutto grazie all'interpretazione dell'attrice Mathilde (Tilly) Newes, moglie di Wedekind, nel ruolo di Lulu. Così, la *femme fatale* conquistò anche il palcoscenico. Hilde Wangel condivide tratti esteriori con le incarnazioni poetiche e narrative di questa figura, e soprattutto una caratteristica fondamentale: ella distrugge l'uomo che cade vittima del suo incanto.

Da Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, 2002



La retorica delle “vere dimore”

«Volgiamo ora l'attenzione a un momento tardivo della retorica delle “vere dimore” nella carriera di Ibsen: ciò che potremmo definire “la vita tra le macerie”. L'opera è *Il costruttore Solness* (1892), e l'aspetto rilevante per questa riflessione è l'effetto debilitante che l'idea di una vera casa esercita sia su Aline che su Halvard Solness, sebbene in modi differenti. Anche in questo caso, una poesia di Ibsen - redatta in modo inusuale verso la fine della sua attività - si rivela una chiave di lettura anticipatoria dei temi affrontati nel dramma. Intitolata *Stavano seduti, quei due*, essa è abbastanza breve da poter essere riportata per intero:

*Stavano seduti, quei due, in una casa tanto accogliente
nei giorni d'autunno e d'inverno.*

Poi la casa bruciò. Tutto giace in macerie.

Quei due possono solo rovistare tra le ceneri.

*Perché laggiù si cela una gemma,
una gemma che mai potrà bruciare.*

*E se cercheranno con diligenza, potrebbe accadere
che la trovi lui, o che la trovi lei.*

*Ma anche se essi, quei due segnati dal fuoco,
dovessero trovare la preziosa gemma inestinguibile -
ella non ritroverà mai la sua fede arsa,
egli mai la sua felicità consumata.*

L'incendio si manifesta qui in modo repentino, e i primi tre versi condensano nella maniera più schematica possibile le consuete configurazioni abitative ibseniane: casa accogliente → incendio → rovine. Ma cosa accade, se accade, dopo?

Ibsen è poeta dell'“in seguito” (il che equivale a dire: del dramma analitico), e molti dei suoi personaggi si ritrovano nella medesima situazione: frugare tra le macerie di un ideale andato in fumo per effetto di un fuoco - reale o simbolico. Anche nelle opere non esplicitamente architettoniche come *Il costruttore Solness*, gli ideali perduti si esprimono spesso nella forma della casa perduta. La reazione di “quei due”, la coppia protagonista della poesia, è di cercare ossessivamente ciò che è stato smarrito, quella gemma “che mai potrà bruciare”. Si suggerisce così l'associazione tra il gioiello e un



ideale domestico: ma il dinamismo più interessante del testo risiede nel fatto che Ibsen lascia intendere come l'oggetto della ricerca sia ingannevole; anche laddove lo si ritrovasse, nascosto sotto la cenere, esso non corrisponde a ciò di cui si ha davvero bisogno, poiché la fede e la felicità andate perdute non possono essere rigenerate, per quanto lungo e tenace sia il cercare. *Il costruttore Solness* rappresenta un punto di approdo nel pensiero ibseniano sulla casa: anche ammesso che esista un ideale domestico indistruttibile, capace di sopravvivere a ogni incendio, l'esperienza dello sradicamento e dello spaesamento è tale da impedire ogni ritorno. La perdita del legame originario muta irrimediabilmente il valore della gemma, anche se essa è rimasta tecnicamente intatta.

Nel dramma, il progetto edilizio su cui Halvard Solness è impegnato è la costruzione di una casa che dovrebbe rimpiazzare quella della famiglia di sua moglie, andata distrutta - secondo quanto viene raccontato - in un incendio che non solo rase al suolo ogni cosa, ma contribuì indirettamente alla morte dei loro figli gemelli.

La casa, al pari dell'eredità equivoca che essa simboleggia, è al contempo opprimente e familiare: *unheimlich* (allarmante, ndr) all'esterno, *heimlich* (furtivamente) all'interno. La sua distruzione suscita in Solness un misto di sollievo e rimpianto. La sua attività costruttiva - le "case per la gente" che egli vanta come suo principale merito - poté iniziare solo una volta sgomberato il terreno dagli ingombri tradizionali; tuttavia, nell'eliminare quella casa-mostrificazione che monopolizzava lo spazio, l'incendio rese inaccessibile l'esperienza di una vera, originaria dimora.

Quando si accetta l'idea che solo la casa primigenia possa essere autentica, si resta intrappolati in una logica dell'autenticità che rende la perdita irreparabile.

Ogni abitazione successiva sarà, per definizione, una copia sbiadita. Halvard Solness ha ormai accettato per sé l'impossibilità di abitare - di sentirsi a casa, interiormente. Tuttavia, la menzogna vitale che gli consente di continuare a costruire consiste nel credere - e nel far credere - che egli eccella nel costruire case per gli altri.

E non si tratta, per lui, unicamente dell'atto materiale di erigere abitazioni, bensì di edificare quel tipo di vera dimora che egli ha irrevocabilmente sacrificato per sé».

Da Mark B. Sandberg *Ibsen's Houses: Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*, Cambridge University Press, 2015



















TEATRONAZIONALE

**TEATRO
STABILE
TORINO**

Presidente	Alessandro Bianchi
Direttore	Filippo Fonsatti
Direttore artistico	Valerio Binasco
Regista residente	Leonardo Lidi
Artisti associati	Kriszta Székely Liv Ferracchiati Silvia Gribaudo
Consiglio d'Amministrazione	Alessandro Bianchi (Presidente) Caterina Ginzburg (Vicepresidente) Manuela Lamberti Cristian Messina Luisa Papotti
Collegio dei Revisori dei Conti	Giorgio Cavalitto (Presidente) Elisabetta Mazzola Desir Cisotto
Consiglio degli Aderenti	Città di Torino Regione Piemonte Fondazione Compagnia di San Paolo Fondazione CRT Città di Moncalieri (Sostenitore)
Comitato Artistico	Valerio Binasco, Filippo Fonsatti, Anna Cremonini Leonardo Lidi, Kriszta Székely Liv Ferracchiati, Silvia Gribaudo Barbara Ferrato, Salvo Caldarella, Lorenzo Barello



Membro di

mitos21
a European theatre network



La Fondazione del Teatro Stabile di Torino opera con sistema di gestione certificato secondo le norme ISO 45001, ISO 20121 e ISO 9001

SOLNESS
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 33

ISSN 2611-8521
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE ILARIA GODINO
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE
OCCORSE NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO NEL MESE DI MAGGIO 2025
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



LAVAZZA
GROUP

ENTRA IN UNA NUVOLA DI GRANDI EMOZIONI



Vivi l'esperienza della Nuvola Lavazza.
Un museo interattivo, un ristorante pop e un affascinante spazio eventi.
Un viaggio emozionante in un luogo dall'aroma unico.

