

---

## 7 **John Gabriel Borkman di Ibsen, fantasmagoria dell'homo faber: 1896**

**Sommario** 7.1 Con Castri verso Borkman. – 7.2 Vecchi e giovani: danza macabra e commedia leggera. – 7.3 Dall'interno borghese all'esterno: ascensione del quarto atto. – 7.4 Personaggi vivi o morti viventi? Una risposta a Szondi. – 7.5 Borkman tra impresa moderna e menzogna vitale. – 7.6 Il minatore e l'artista. – 7.7 Modernità ambivalente.

### 7.1 **Con Castri verso Borkman**

Alla prima lettura di *John Gabriel Borkman* (1896), il penultimo dramma di Ibsen, si può avere l'impressione di trovarsi in spazi totalmente chiusi, freddi e cupi, e di assistere alla versione di una danza macabra in cui persone anziane si fronteggiano, recriminando sul passato, rievocando azioni e circostanze di molto tempo addietro nell'impossibilità di riportarle in vita (Ibsen 2010a, 7-165; 1959, 3: 721-816; 2009d, 967-1044). Le annotazioni introduttive di Sophus Claussen, nella sensibile recensione pubblicata su *Lolland-Falsters Folketidende* il 19 dicembre 1896, sono indicative dell'orizzonte di un contemporaneo scandinavo che seguiva e conosceva bene l'opera del drammaturgo norvegese:

Jo ældre Henrik Ibsen bliver, des mørkere og tungsindigere er de store Skuespil i fire eller fem Akter, med hvis Bulder og Brag han

hvert andet Aar opfylder Verden. [...] Men den dystre Skumring, der er Stemningen i de nye Værker, har snart udestængt den sidste Stribe af Dagens Lys, det sidste Pust af Livets Aande. Fjældet lukker sig. Vi finder os i Bjærgmandens Hule. (1971, 85)

Più Ibsen invecchia, più cupi e malinconici sono i grandi drammi in quattro o cinque atti coi i quali ogni due anni suscita i clamori in tutto il mondo. [...] Ma il tetro crepuscolo che costituisce l'atmosfera dei nuovi lavori ha finito quasi per lasciare fuori l'ultimo raggio di luce del giorno, l'ultimo afflato vitale. La montagna si chiude. Ci troviamo nella cavità del minatore.

Queste caratteristiche formano un sistema forte di ricorrenze nel testo e tuttavia non ne esauriscono la ricchezza; la dominante tetra e gelida rischia di mettere letteralmente in ombra altri aspetti, che in un certo senso la ribaltano.<sup>1</sup> Le numerose produzioni teatrali di *John Gabriel Borkman* dagli anni Ottanta del Novecento a oggi, in Italia e all'estero, sono andate di pari passo con un interesse più specifico in sede critica nei confronti di questo dramma e, in generale, nei confronti delle opere tarde del maestro norvegese. La pluralità delle letture, sulla scena e negli studi ibseniani, non ha fatto che evidenziare la ricchezza e, anche, la contraddittorietà dei significati in *John Gabriel Borkman*. Per quanto riguarda il teatro italiano, ricordiamo la versione televisiva di Luca Ronconi del 1982, le due regie di Castri del 1988 e del 2001, la regia di Piero Maccarinelli nel 2012 e quella di Marco Sciaccaluga nel 2018. Nell'area di lingua tedesca il dramma è stato messo in scena da Thomas Ostermeier nel 2009, da Andrea Breth nel 2013 e da Simon Stone nel 2015, quest'ultima in una produzione congiunta di Wiener Burgtheater e Theater Basel. Un altro regista tedesco, Jan Bosse, ha diretto il dramma nel 2016 con attori norvegesi e in lingua norvegese nell'ambito del festival ibseniano, appuntamento annuale che si svolge tra agosto e settembre al Teatro Nazionale di Oslo. Altre due produzioni norvegesi si sono avute nel 2009, di Trøndelag Teater per la regia di Bentein Baardson e di Rogaland Teater per la regia di Kjetil Bang-Hansen. Nel 2006 il Dramaten di Stoccolma, per la regia di Hilda Hellwig, ha prodotto un *John Gabriel Borkman* che pure è stato ospitato a Oslo per l'annuale edizione del festival ibseniano. Nel 2014 Peter Lüttge, giornalista finlandese di lingua svedese, ha debuttato come regista con *John Gabriel Borkman* per il Wasa Teater di Vasa in Ostrobotnia. E proprio in Finlandia, nella capitale Helsinki, *John Gabriel Borkman* ebbe la sua prima mondiale assoluta il 10 gennaio del 1897, evento ancora più memorabile se si considera che la rappresentazione an-

<sup>1</sup> Questo capitolo aggiorna e rielabora un precedente studio: Ciaravolo 2007.

dò contemporaneamente in scena nelle due lingue nazionali: in svedese a Svenska Teatern e in finlandese a Suomalainen Teatteri.<sup>2</sup> Se è possibile evidenziare un filo conduttore che unisce le produzioni più recenti – presentazioni e recensioni delle quali sono state consultate su internet – è la considerazione sull'attualità del dramma: una riconoscibile storia di sogni imprenditoriali e illeciti finanziari con implicazioni familiari ed esistenziali, dove si scontrano l'amore del potere e il potere dell'amore. D'altra parte Mitsuya Mori – a proposito del *John Gabriel Borkman* che costituì la prima rappresentazione assoluta di un lavoro di Ibsen in Giappone, a Tokyo nel 1909 – rileva come il Giappone dell'epoca fosse già sufficientemente avanzato in senso industriale e capitalistico per cogliere lo sfondo del dramma (2010, 311).

Questo capitolo ha un particolare debito di riconoscenza verso Castri, regista italiano che ha lavorato con assiduità al dramma moderno di Ibsen anche da un punto di vista teorico.<sup>3</sup> Il suo secondo *John Gabriel Borkman* fu prodotto dal Teatro Stabile di Torino e rappresentato nelle stagioni 2001-02 e 2002-03. La forte impressione suscitata dallo spettacolo nel maggio del 2003 a Milano è alla base dello studio proposto in questo capitolo, in cui il testo scenico di Castri è usato come lente d'ingrandimento e via di accesso privilegiata al testo drammatico di Ibsen. In tal senso si userà un approccio semiotico al dramma come performance e sistema complesso e integrato di segni, che concretizza e attualizza il dramma a partire dal testo letterario che ne costituisce la fonte; un presupposto è che il testo scenico sia in stretta relazione con il testo drammatico, ma che si stacchi anche da questo per sviluppare un autonomo potere di significazione (Elam 1988; Heed 2007; Fischer-Lichte 2014). Erika Fischer-Lichte, la cui impostazione è la più radicale nell'affermare l'alterità e l'autonomia della performance dal possibile testo drammatico che ne è alla base, spiega che l'analisi del testo drammatico non fa propriamente parte dell'analisi della performance e non la può sostituire (2014, 65-70). Qui va ribadito che la prospettiva è diversa da quella dei *theatre and performance studies*. L'analisi proposta è infatti centrata nel testo drammatico di Ibsen in quanto letteratura, ma poiché il testo drammatico è scritto per essere rappresentato, l'analisi vuole integrare la riflessione storico-teatrale e critico-letteraria, che appartengono al campo d'indagine di questo studio, avvalendosi di uno specifico spettacolo teatrale, quello di Castri, che valorizza la moder-

<sup>2</sup> *Wasa Teater. John Gabriel Borkman av Henrik Ibsen* ([https://issuu.com/wasateater/docs/jgb\\_programblad\\_issuu](https://issuu.com/wasateater/docs/jgb_programblad_issuu)). Negli anni Novanta dell'Ottocento la fama internazionale di Ibsen era all'apice; *John Gabriel Borkman* fu un successo sia editoriale che teatrale, con rappresentazioni in molte città europee (Ibsen 2010b, 23-71; Hanssen 2014, 58, 65).

<sup>3</sup> Vedi Castri 1984. Il regista è scomparso nel 2013; vedi Alonge 2013.

nità della rappresentazione ibseniana dell'individuo, da un lato aderendo alla tensione ideale e alla missione di vita del protagonista e, dall'altro, minandola di dubbio e di scetticismo.

Sebbene, come detto, l'interesse critico sia cresciuto negli ultimi decenni, già nel 1956 lo studioso ungherese naturalizzato tedesco Peter Szondi eleggeva proprio *John Gabriel Borkman* a modello tra i drammi di Ibsen nella sua influente e controversa teoria del dramma moderno. La lettura di Szondi – che in questo capitolo costituisce un'altra privilegiata via di accesso al testo – ci dice qualcosa di fondamentale sul metodo del drammaturgo norvegese e sulla sua importanza per lo sviluppo del genere teatrale; Szondi esprime però anche un fatale giudizio sul valore artistico delle pièce di Ibsen, negando la possibilità che vi si possa trovare, proprio a causa della loro tipica costruzione analitico-retrospettiva, un'autentica vita drammatica. Questo ha anche a che fare con la circostanza, già menzionata, che *John Gabriel Borkman* si concentra su dei personaggi anziani che, secondo Szondi, non agiscono ma piuttosto rievocano verbalmente le azioni compiute nel passato (1973, 22-31, 77; 1976, 14-24, 62-3).

Il secondo *Borkman*<sup>4</sup> di Castri presenta novità rispetto al primo del 1988, mantenendosi più aderente al testo di Ibsen e proponendo complessivamente una nuova lettura dell'opera.<sup>5</sup> In particolare si vogliono evidenziare in questo capitolo tre aspetti che caratterizzano la regia: il riso, la qualità visionaria del quarto atto e le caratteristiche del protagonista Borkman come *homo faber*.

## 7.2 Vecchi e giovani: danza macabra e commedia leggera

Una nota comico-grottesca accompagna il dramma, pur nella sua ambientazione cupa e la serietà dei temi esistenziali trattati. In un'intervista a proposito della produzione del 2001-02, Castri ha parlato di «una sorta di giocosità amara [...] una specie di ilare atrocità in questi personaggi».<sup>6</sup> Non è raro trovare questo particolare humour ne-

<sup>4</sup> Si usa in qualche occasione questa abbreviazione del titolo.

<sup>5</sup> Sulle produzioni vedi rispettivamente Kjølner 1994 e Alonge 2004; quest'ultimo anche per un confronto tra le due. Tra le recensioni del secondo *Borkman* vedi Quadri, G. (2002). «Castri conquista Torino con il Borkman sognatore». *la Repubblica*, 15 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/15/castri-conquista-torino-con-il-borkman-sognatore.html>, che parla di capolavoro, e Beviome, L. (20 aprile 2002). «L'Ibsen sottotono di Castri». <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=357>, più negativa. L'interesse degli studiosi nei confronti del lavoro di Castri si conferma nella rivista *Il castello di Elsinore*, 55 (2007), con un numero dedicato alle sue regie di drammi di Luigi Pirandello, Ibsen e Strindberg.

<sup>6</sup> Cit. in Volli, U. (2002). «Castri: il mio vecchio e nano un superuomo contro le donne». *la Repubblica*, 8 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/08/castri-il-mio-ibsen-vecchio-nano-un.html>.

ro nelle opere di Ibsen, di Strindberg e di altri autori nordici. In *John Gabriel Borkman* la risata sardonica è suscitata dall'evidente mancanza di comunicazione tra i personaggi, che ha anche suggerito ad alcuni critici l'idea di un'anticipazione di atmosfere beckettiane.<sup>7</sup> Anche la regia di Castri presenta nel secondo atto una coppia che ricorda Vladimir ed Estragon in *En Attendant Godot / Waiting for Godot* di Samuel Beckett, quando Borkman, ex banchiere e capitalista che ha scontato otto anni di reclusione per truffa, si intrattiene nel secondo atto con l'umile Foldal, lo scrivano, l'unico vecchio amico che ancora gli fa visita ogni tanto (Ibsen 2010a, 63-82; 1959, 3: 757-67; 2009d, 995-1004).<sup>8</sup> Sulla base di un singolare quanto ostinato proposito, Borkman ha infatti deciso di auto-infliggersi un'ulteriore reclusione; sono passati altri otto anni dalla scarcerazione, ma egli vive ancora chiuso nel suo studio, sdegnoso e offeso, al primo piano della tenuta dei Borkman.<sup>9</sup> Nello studio, questi due perdenti riempiono di brevi dialoghi il vuoto delle loro vite, sostenendosi a vicenda nella vana attesa di un riconoscimento pubblico che li riabiliti e li liberi dalla ripetitiva routine. Alla luce del secondo atto e della sua ambientazione, appaiono ancora più evidenti le assurde e grottesche condizioni di vita in quella casa signorile, perché mentre Borkman è isolato nello studio al piano di sopra, sua moglie Gunhild, altrettanto chiusa nello sdegno, vive al pianterreno, come già sappiamo dal primo atto (Ibsen 2010a, 11-56; 1959, 3: 725-52; 2009d, 969-91; Figueiredo 2007, 469-73). Moglie e marito non si parlano e non si vedono più da anni (sebbene giù da basso si sentano i rumori del «lupo» che vive al piano di sopra), ma essi restano non di meno legati l'uno all'altro nell'odio reciproco. La si potrebbe definire una relazione matrimoniale strindberghiana, e in effetti il dramma *Dödsdansen* di Strindberg (*La danza di morte* o *Danza macabra*) del 1901, in due parti (Strindberg 1988a; 2002a; 2007b), ricorda atmosfere e situazioni del *Borkman*. Lo scambio tra i due grandi drammaturghi sembra essere reciproco; la relazione spaziale e prossemica del primo atto di *John Gabriel Borkman* – tra il soggiorno al pianterreno dove si svolge l'azione e il piano superiore da dove provengono i rumori di un marito inquieto e ingabbiato – amplificano la situazione già presentata in nuce nella prima parte del terzo atto nel dramma di Strindberg *Fadren* del 1887 (Strindberg 1984, 75-84), nel quale pure si rappre-

<sup>7</sup> Già Castri nota «una sorta di beckettismo, d'immobilità totale dei personaggi» (1984, 51). Vedi anche Engelstad 1992, 195; Kjølner 1994; Alonge 1995, 127-8; Kittang 2002, 24, 282, 291; Holm 2005, 82; Rønning 2007, 385-6.

<sup>8</sup> Questo richiamo a Samuel Beckett compare già nella prima messinscena di Castri nel 1988. Cf. Kjølner 1994, 384.

<sup>9</sup> Possibili significati simbolici del doppio numero otto sono indicati in De Martino 2004, 45-6.

senta una relazione matrimoniale segnata dall'odio e dalla lotta.<sup>10</sup>

Una altrettanto inquietante mancanza di relazione e di effettiva conoscenza caratterizza Borkman e sua moglie nei confronti del loro figlio, il giovane Erhart. D'altra parte proprio Erhart può suscitare un tipo di risata diversa e più leggera, nella quale gli stilemi e i contenuti tipici della commedia del tempo, la pochade e il vaudeville interagiscono con le questioni morali ed esistenziali al centro della rappresentazione ibseniana. La spensieratezza è data dall'attrazione erotica e dal sangue caldo che lega i protagonisti giovani del dramma, e che crea un singolare contrasto con lo stato d'animo rancoroso e depresso dei vecchi. Tale contrapposizione è sottolineata in entrambe le produzioni di Castri (Kjøller 1994; Alonge 2004). Erhart è figlio naturale di John Gabriel e di Gunhild, ma è stato adottato e allevato dalla zia Ella, sorella gemella di Gunhild che in precedenza era stata fidanzata a Borkman, da lui lasciata perché ambita dall'avvocato Hinkel, cioè l'uomo che avrebbe potuto aiutare Borkman nella sua scalata imprenditoriale. Ella si prese cura del nipote dopo lo scandalo che investì Borkman a causa della truffa commessa, con il conseguente discredito e la caduta sociale sua e della sua famiglia.

L'azione del dramma parte proprio dalla visita inattesa di Ella Renheim alla casa dove abitano il nipote adottato, la sorella e il vecchio amato.<sup>11</sup> La visita riaccende in più direzioni la vita sopita. Nell'intreccio centrato su Erhart vediamo un ventenne il cui affetto è conteso dai tre anziani parenti, i quali si comportano come vampiri. Mentre la madre Gunhild e sua sorella, la rivale Ella, lo trattano come un oggetto da conquistare e possedere, egli ripete più volte che il suo unico desiderio è quello di poter vivere la propria felicità con l'affascinante fidanzata Fanny Wilton, facoltosa, divorziata e di qualche anno più grande: un «vivere» che - per quanto tipicamente castigato e pudico appaia il testo ibseniano - rimanda chiaramente al godimento immediato e senza remore della propria passione erotica (Ibsen 2010a, 127-34; 1959, 3: 794-8; 2009d, 1025-8). Sono ingredienti potenzialmente leggeri e piccanti, capaci di sollecitare la risata facile nel pieno di una trama tanto seria - una potenzialità sfruttata dalla regia di Castri. In questo senso è stato anche osservato da Roberto Alonge come il regista enfatizzi la senilità, e dunque la distanza che separa i vecchi dai giovani, dotando Borkman, Gunhild

<sup>10</sup> Cf. Beyer 1975, 369. Ibsen considerava *Fadren* un dramma dalla forza dirompente, pur non condividendo la visione del mondo che il collega svedese vi esprimeva. Ibsen ne parla in una lettera del 15 novembre 1887 a Hans Österling, l'editore svedese di *Fadren* (Ibsen 2009c, 423); cf. Ollén 1984, 283-4.

<sup>11</sup> La tenuta, indicata nelle didascalie iniziali come proprietà della famiglia Renheim, è appartenuta sia ai Borkman che a Ella Renheim. Quando il dramma ha inizio, è nominalmente proprietà di Ella, che però l'ha lasciata perché la sorella e la sua famiglia vi abitassero. Sulle implicazioni di questa proprietà contesa, e luogo inabitabile, vedi Sandberg 2015, 139-40, 171-5.

ed Ella di bastoni per deambulare, un'estensione della loro gestualità e una particolare caratterizzazione della dimensione prossemica della pièce (2004, 130-1).<sup>12</sup> Il motivo della *Danse macabre* è esplicito nel testo: alla fine del primo atto le due sorelle e il loro figlio e nipote Erhart sentono provenire dal piano di sopra le note del pianoforte che sta suonando l'omonima composizione di Camille Saint-Saëns, e nelle didascalie che, in continuità temporale, aprono il secondo atto scopriamo che è Frida Foldal, giovane figlia dello scrivano, a suonarla per Borkman.<sup>13</sup> Ciò che avviene nel terzo atto, di nuovo nel salotto al pianterreno, è in effetti una danza macabra dei vecchi parenti attorno al giovane idolo: per Ella, la speranza di un sostegno nella vecchiaia e nella malattia; per Gunhild, l'auspicato strumento della riabilitazione sociale del nome dei Borkman; e per Borkman stesso - incredibilmente sceso al piano di sotto dopo che Ella, prima, e Gunhild, poi, sono salite da lui nel secondo atto - il sogno di avere nel figlio un socio in affari che possa aiutarlo a riprendere i progetti di attività imprenditoriale e produzione di utile e benessere. Questa danza macabra è però seguita, nel terzo atto, dalla provocatoria risposta di Erhart e Fanny, che ballano un walzer - elemento introdotto dalla regia di Castri e non presente nel testo (cf. Ibsen 2010a, 129-39; 1959, 3: 795-801; 2009d, 1026-31). Addirittura i due giovani ripetono questa danza alla fine dell'atto, mentre parlano a Gunhild, disperata, poco prima di partire definitivamente per il Meridione e per l'agognata felicità che lì sperano di trovare (Alonge 2004, 139-44).

La maestria di Ibsen trova dunque espressione anche nel modo in cui egli include trame e cliché tipici dell'intrattenimento leggero del XIX secolo, che egli conosceva bene come uomo di teatro (Fulsås, Rem 2018, 18-27), e che intendeva superare verso qualcosa di più impegnativo, sia dal punto di vista visivo che da quello emotivo e morale. È stato osservato come una dimensione essenziale della modernità di Ibsen consista nella sua capacità di riuso e nuova significazione delle forme teatrali ereditate dalla tradizione ottocentesca (Marker, Marker 1996, 131-61; Perrelli 2000, 781-93; 2006, 34-8, 45). Al tempo stesso Ibsen è il padre della modernità drammatica nella sua capacità di dare vita a una drammaturgia che sa prefigurare la condizione esistenziale del Novecento, cosa che, come si è già osservato,

<sup>12</sup> Alonge osserva che Vittorio Franceschi, il Borkman del 2002, è del tutto privo di aura, assomigliando piuttosto all'ospite di una casa di riposo. L'immagine diverge dalle didascalie ibseniane, nelle quali Borkman appare uomo anziano ma distinto. L'interpretazione dell'attore svedese Jan Malmström nella produzione di *John Gabriel Borkman* del Dramaten di Stoccolma per la regia di Hellwig, cui si è potuto assistere a Oslo nel settembre 2006, era più vicina alle indicazioni di Ibsen, cosa che nemmeno a quel Borkman ha impedito di risultare comico.

<sup>13</sup> Ibsen 2010a, 53-7; 1959, 3: 752-4; 2009d, 989-92. L'unità stringente di tempo e azione, che renderebbe superflua la divisione in atti se non fosse per i decisivi cambiamenti di scena, fu colta subito dalla critica; vedi Ibsen 2010b, 25.

può portare ad attualizzare Ibsen in una luce beckettiana (Durbach 2006, 130-1). Le invenzioni registiche di Castrì contribuiscono a evidenziare questa dinamica storico-teatrale.

Proprio tale aspetto ci riporta a Szondi, poiché anche ciò che si può definire la sua opinione negativa su Ibsen è in realtà una riflessione storica su un momento di svolta nella concezione del teatro, e su un problema che avrebbe richiesto risposte nel corso del XX secolo. La linea tracciata da Szondi va dal teatro ereditato dalla tradizione ottocentesca, passando per le contraddizioni e le aporie della forma teatrale di Ibsen, di Anton Čechov e di Strindberg, fino ad arrivare alle soluzioni proposte da Luigi Pirandello, Thornton Wilder e Arthur Miller (Szondi 1973, 77, 127-35, 139-61; 1976, 62-3, 107-12, 116-35). La questione del lascito di Ibsen nel XX secolo, assieme a quello di Čechov e di Strindberg, diventa dunque una questione così rilevante per Szondi da costituire, a suo modo, una forma di valutazione positiva.

### 7.3 Dall'interno borghese all'esterno: ascensione del quarto atto

Nel quarto e conclusivo atto di *John Gabriel Borkman* si oltrepassano i limiti delle pareti domestiche e l'azione si trasferisce all'esterno, quando il protagonista, seguito da Ella, esce finalmente dalla casa nella quale ha trascorso i suoi ultimi otto anni, e in cui si sono anche svolti i primi tre atti del dramma. Nel quarto atto la scena, secondo le didascalie ibseniane, è formata da un mutevole paesaggio montano che si estende a partire dalle ultime propaggini dell'abitato sui pendii dove è anche situata casa Borkman (Ibsen 2010a, 141, 157, 158; 1959, 3: 802, 811; 2009d, 1032, 1040). La scenografia è necessariamente cangiante perché la coppia di anziani è in movimento e procede in salita; è inverno, subito dopo una tempesta che ha coperto di abbondante neve il terreno e i pendii, una scena che il pittore Munch ha definito il più maestoso paesaggio nevoso dell'arte nordica.<sup>14</sup> Questa parte del dramma, posta al di fuori del tipico interno borghese, ha qualità visionarie e simboliche che Castrì sfrutta con l'aiuto dello scenografo Maurizio Balò. Le scene paiono stilizzate, quasi astratte e spoglie, e attraverso l'uso di luci e colori si produce un'atmosfera fiabesca. Come sappiamo, la questione esistenziale ibseniana si esprime spesso attraverso la tensione tra prigionia e anelito alla liberazione, con un corredo di ambientazioni e immagi-

<sup>14</sup> Cit. in Arup Seip 1936, 27: «Det er alt dette som har fått Edv. Munch til å si om 'John Gabriel Borkman' at det er det 'mektigste snelandskap i nordisk kunst'». Su Munch quale interprete figurativo dell'universo di Ibsen vedi Roar Langslet 1994; Templeton 2008; Sæther 2010b.

ni che ritorna in tutta la produzione moderna del drammaturgo norvegese, e riguarda anche i due capolavori degli anni Sessanta *Brand* e *Peer Gynt* (cap. 2). Tale materia si esprime non solo negli enunciati ma, in modo decisivo, anche attraverso gli altri sistemi di segni del teatro e dunque attraverso l'uso degli spazi chiusi e aperti.<sup>15</sup> In *John Gabriel Borkman* il passaggio dal chiuso all'aperto costituisce da sempre una delle più interessanti sfide per registi e scenografi.<sup>16</sup> In questo caso Castri e Balò propongono un passaggio ininterrotto tra terzo e quarto atto.<sup>17</sup> Verso la fine del terzo atto la neve comincia a cadere anche dentro casa, mentre le quinte che rappresentano l'ingresso, con la porta sullo sfondo, lentamente si sollevano lasciando spazio a una struttura di alberi spogli.<sup>18</sup> Più avanti nel corso del quarto atto, mentre Borkman e Ella procedono a piedi, la loro ascensione verso il limite dei boschi è resa con un progressivo diradamento degli alberi (tolti con movimento ascensionale), finché non restano sulla scena un solo albero e una cassa, ai quali si tornerà tra breve. Anche il solitario albero spoglio sulla scena vuota, descritto da Ibsen nelle sue naturalistiche didascalie come il pino morto di una radura, può essere visto, in un orizzonte successivo, quale è quello di Castri, come una ripresa dell'ambientazione di *En Attendant Godot / Waiting for Godot* (Alonge 1995, 127-8; 2004, 135). «Sono importanti le scene di Maurizio Balò» - ha sottolineato Castri - «che partono secondo le convenzioni dell'Ottocento, ma poi mi consentono di tentare un montaggio quasi cinematografico del finale dell'azione».<sup>19</sup>

La strategia di Castri conferma, nel complesso, quanto è stato evidenziato nelle recenti produzioni di *John Gabriel Borkman* in diversi paesi: questo testo ha acquisito tratti propri del teatro dell'assurdo, e inoltre sono state sfruttate le dimensioni post-naturalistiche, visionarie e «quasi cinematografiche» del quarto atto mobile (Paul

<sup>15</sup> Un esame di questo aspetto è in Aarseth 1999, 309-33. Sul problema dell'umanità ingabbiata cf. McFarlane 1989, 59-61. Sulla qualità distintiva del quarto atto di *John Gabriel Borkman* cf. Northam 1994b; Paul 1997; 2005.

<sup>16</sup> Sulle difficoltà tecniche delle prime produzioni nella realizzazione scenica del quarto atto vedi Ibsen 2010b, 46-8, 51, 64, 66-7. Il palcoscenico girevole non era ancora in uso nei teatri europei della fine dell'Ottocento.

<sup>17</sup> Analoga soluzione fu adottata da Castri nella prima produzione. Cf. Kjølner 1994, 388; Alonge 2004, 135, 144-5. Un passaggio ininterrotto tra terzo e quarto atto - nel testo lunghi circa la metà dei primi due atti - è stata proposta, seppure con una soluzione scenografica diversa, nella menzionata produzione del *Dramaten* (§ 7.2).

<sup>18</sup> In entrambe le messinscene di Castri il terzo atto non si svolge, come nel testo di Ibsen, nuovamente nel salotto di Gunhild al pianterreno, ma nell'atrio di ingresso dalla casa signorile, in modo da permettere il passaggio al quarto atto nei termini in cui è stato descritto. Cf. Kjølner 1994, 388; Alonge 2004, 144.

<sup>19</sup> Cit. in Volli, U. (2002). «Castri: il mio vecchio e nano un superuomo contro le donne». *la Repubblica*, 8 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/08/castri-il-mio-ibsen-vecchio-nano-un.html>.

2005, 131-4; Holm 2005). La produzione di Castrì va perciò considerata come espressione di una generale tendenza a rimodellare questo dramma della fine del XIX secolo alla luce di una coscienza estetica e teatrale successiva, tardo-novecentesca e del nuovo millennio. Con la particolare vividezza del quarto atto, Castrì offre un esempio delle possibilità moderne, anche in termini di allestimento scenico, dei drammi ibseniani, nonostante essi siano più strettamente legati a convenzioni teatrali ottocentesche di quanto non lo sia, ad esempio, il teatro della seconda produzione di Strindberg, i cui rivoluzionari drammi a stazioni e onirici, in particolare i capolavori *Till Damaskus* (*Verso Damasco*) del 1898-1901 ed *Ett drömspel* (*Il sogno*) del 1902, usano la scena come spazio psichico, liberandolo volutamente da criteri realistici e naturalistici di verosimiglianza. Il quarto atto di *John Gabriel Borkman*, ancorché 'realistico', si muove verso un'analoga qualità onirica o di rêverie, oltre a presentare necessariamente, come abbiamo osservato, una scenografia fluida e in movimento.<sup>20</sup>

#### 7.4 Personaggi vivi o morti viventi? Una risposta a Szondi

La narrazione autobiografica di Borkman – la rappresentazione che fa a sé e agli altri della propria vita – raggiunge il culmine e si compie nel conclusivo atto, ma ricorre in realtà dalla sua prima battuta in scena al principio del secondo atto. Borkman si sente profondamente misconosciuto ed è in costante attesa di un riconoscimento pubblico. Si è sempre visto e continua a vedersi, nonostante l'evidente fallimento, come uno speciale e moderno homo faber, grande ideatore e organizzatore dello sviluppo globale dell'industria e delle comunicazioni, delle quali ama apparire come il solo creatore e demiurgo. L'estrazione del ferro e la dimensione del lavoro costituiscono un basso continuo nelle battute di Borkman durante il dramma (Haakonsen 2003, 194).

Sia Kjølner (1994, 382-3) che Alonge (1995, 124-8) osservano come l'atteggiamento di Castrì nei confronti di Ibsen sulla scena sia cambiato da un iniziale approccio più sperimentale, che autorizzava a decostruire e ricostruire il testo, a un maggiore rispetto per l'integrità degli enunciati, dove il lavoro di interpretazione si è concentrato soprattutto su recitazione, scenografia e regia. Alla fine del dramma

<sup>20</sup> Qui è pertinente una riflessione di Szondi: dove Ibsen mantiene la forma scenica tradizionale e realistica, saturandola però di moderna soggettività e memoria, Strindberg comincia, per lo stesso processo di saturazione, a mutare anche la forma in direzione del dramma «soggettivo» del XX secolo (1973, 40-57; 1976, 31-45). Su Szondi rispetto a Ibsen vedi Lisi 2007, 203-4. Per un confronto tra *John Gabriel Borkman* ed *Ett drömspel* di Strindberg cf. Aarseth 1999, 328-31. Perrelli definisce non a caso la scena del quarto atto di *John Gabriel Borkman* «un'immensa prospettiva di sogno», che si apre attraverso «una straordinaria sequenza di didascalie» (2006, 159).

ha luogo un altro intervento registico, dopo quelli già menzionati dei bastoni con cui camminano gli anziani, della danza dei vecchi e dei giovani, e del passaggio ininterrotto e 'nevoso' tra il terzo e il quarto atto. L'eterno sogno di Borkman della trasformazione industriale del suo Paese e del mondo intero, con la sua fantasmagorica visione di magnifiche sorti di progresso per sé e l'umanità, assumono la forma in una cassa a cui il protagonista arriva alla fine della sua ascensione, raggiungendo il punto panoramico che domina la capitale sul fiordo, quello che sarà presto anche il luogo della sua morte.<sup>21</sup> È una scatola di giocattoli, e mentre Borkman, secondo il testo, esprime il suo anelito mai sopito di liberare l'amato minerale di ferro dalle viscere della montagna, per farlo circolare e operare per il bene e il progresso dell'umanità, egli gioca - nella visione registica - come un bambino seriamente assorbito dal suo gioco, estraendo dalla cassa una trottola, poi una trombetta, un trenino e una palla (Alonge 2004, 135-6). Come osserva Sven Åke Heed, il testo drammatico, costituito da dialoghi e didascalie, privo di commenti o diegesi, lascia spazi che il regista ha la possibilità e il dovere di riempire, cooperando attivamente all'interpretazione del testo, così come in fondo fa il lettore nell'immaginare setting e azione durante la lettura del testo drammatico (2007, 25-35). Castri ha raccontato di avere colto una dimensione di tenerezza nel testo di Ibsen: «sotto l'ideologia che in Ibsen è una coltre spessa, trovo una sorprendente tenerezza di scrittura».<sup>22</sup> Tale tenerezza pare più evidente proprio in questo punto dello spettacolo; il possesso e la manipolazione dei soldi - all'origine della frode di Borkman, e del suo crimine ancora peggiore, il tradimento della donna amata Ella - si rivelano una sorta di autentica passione infantile, pura, assoluta e assorta nell'attimo. Borkman voleva e vuole procurare i soldi per avviare la produzione industriale, le trasformazioni e le comunicazioni su grande scala, fantasticando di un mondo dinamico e connesso che esiste con lo scopo di creare progresso, plusvalore e benessere diffuso.<sup>23</sup> Borkman celebra con totale adesione positivistica e utilitaristica le effettive trasformazioni che la Norvegia e l'Europa conobbero negli ultimi decenni del XIX secolo, l'età del capitalismo

**21** Che si tratti della capitale, dunque implicitamente Kristiania, è indicato subito dopo la lista dei personaggi, nella nota che dà le coordinate temporali e spaziali dell'azione: una serata invernale nella tenuta dei Renheim fuori della capitale (Ibsen 2010a, 10; 1959, 3: 723; 2009d, 968).

**22** Cit. in Volli, U. (2002). «Castri: il mio vecchio e nano un superuomo contro le donne». *la Repubblica*, 8 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/08/castri-il-mio-ibsen-vecchio-nano-un.html>.

**23** Al termine della versione del 1988 Borkman muore seduto dentro la cassa, il cui contenuto resta da interpretare. Cf. Kjølner 1994, 388: «Under this tree there are two chairs and, a little bit off, a chest: a trunk for toys or a strong-box for hidden treasure. It is precisely here inside this chest that Borkman lies down at the end to die». Alonge la interpreta come una cassaforte dove è custodito del denaro (1995, 128).

avanzato. Gianna De Martino definisce Borkman l'ultimo profeta di un secolo che ha fatto nascere il capitalismo (2002, 90). Nella tradizione critica e teatrale, in effetti, questo dramma è stato spesso letto e interpretato mettendo in relazione il destino personale del protagonista con il più vasto contesto storico-sociale dei radicali cambiamenti che hanno portato la modernità in Norvegia nel corso della seconda metà dell'Ottocento e, a un livello simbolico, con la dimensione dell'uomo faustiano protagonista della civiltà occidentale.<sup>24</sup> Borkman il capitalista borghese è posto di fronte alle conseguenze esistenziali del suo 'gioco' e alle trasformazioni che ha innescato, per quanto – ed è questa la peculiarità del personaggio – soltanto nella sua fantasia.

Lo sviluppo moderno – non tanto inteso come la trasformazione industriale del pianeta ma come mutamento dell'espressione artistica tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo – è, come detto, la principale preoccupazione della teoria di Szondi, secondo cui Ibsen è moderno (forse addirittura sfortunatamente moderno) nel senso che egli porta il teatro più vicino all'elemento epico, cioè all'egemone genere letterario dell'epoca borghese, il romanzo. È in tal senso che Ibsen rappresenterebbe un punto di crisi e di svolta. In particolare *John Gabriel Borkman* si rivela esemplare per Szondi, nel momento in cui lo studioso analizza la convenzione alla base della costruzione del dramma di Ibsen come una relazione tra l'enunciato, che richiama l'azione passata, e la (mancanza di) azione presente:

Ibsens Problem ist die Darstellung der innerlich gelebten vergangenen Zeit in einer Dichtungsform, die die Innerlichkeit nur in deren Objektivation, die Zeit nur in deren je gegenwärtigem Moment kennt. Er löst es, indem er Situationen erfindet, in denen die Menschen über ihre eigene erinnerte Vergangenheit zu Gericht sitzen und sie auf diese Weise in die Offenheit der Gegenwart rücken. (Szondi 1973, 77)

In Ibsen il problema è quello di rappresentare il passato, vissuto interiormente, in una forma letteraria che conosce l'interiorità solo nella sua oggettivazione, e il tempo solo nel suo momento di volta in volta presente; ed egli lo risolve inventando situazioni in cui gli uomini siedono a giudici del loro passato ricordato, e lo portano così alla luce aperta del presente. (Szondi 1976, 62-3)

<sup>24</sup> Cf. Rønning 1994; Madsen 1994; Paul 2005. Diversamente, Vigdis Ystad vede, al di là della dimensione storica di *John Gabriel Borkman*, una tragedia senza tempo (1997). Le monografie di Toril Moi e di Helge Rønning si soffermano sulla Norvegia dell'Ottocento e la storicità dell'opera di Ibsen; in particolare Rønning inquadra l'opera di Ibsen nel contesto storico-sociale della modernità, dove *John Gabriel Borkman* assume specifico rilievo (Moi 2006, 37-66; Rønning 2007, 15-16, 18-19, 380-93).

Il dialogo interpersonale, che nel canone teatrale classico – per come questo è postulato da Szondi – dovrebbe contenere i semi dell'azione immanente, nelle opere di Ibsen si riferisce piuttosto ad azioni che hanno avuto luogo nel passato e che riemergono alle coscienze dei protagonisti nel momento presente dell'azione scenica. Il dialogo presente tra i personaggi è così carico di passato da trasformare l'azione che si svolge sulla scena, secondo Szondi, in un mero pretesto. In tal senso Ibsen epicizza il teatro, causando una rottura e uno squilibrio nella vita storica del genere.<sup>25</sup> In *John Gabriel Borkman*

ist die Vergangenheit [...] nicht Funktion der Gegenwart, vielmehr diese nur Anlaß zur Heraufbeschwörung der Vergangenheit. [...] nichts Vergangenes also, sondern die Vergangenheit selbst: die immer wieder erwähnten «langen Jahre» und «das ganze verpfuschte, verfehlte Leben». (Szondi 1973, 28)

il passato non è [...] in funzione del presente, ma questo si limita ad essere un pretesto per l'evocazione del passato. [...] nulla di ciò che è accaduto nel passato, ma il passato stesso costituisce il tema: i «lunghi anni» di cui si parla continuamente e «tutta la vita sciupata, rovinata». (Szondi 1976, 21)

Sembrirebbe, dunque, che i personaggi conducano un dialogo, ma essi sono in verità sprofondati in se stessi, rivolti al proprio passato e ritirati nella soggettività. La forma del dialogo drammatico sarebbe prestata a una materia che è invece epica e diegetica, adatta fondamentalmente al romanzo o al massimo – si potrebbe dedurre dalla lettura di Szondi – a un soliloquio sulla scena.<sup>26</sup> Per quanto Szondi chiarisca, e sia anche in grado di dimostrare, che egli non propone una valutazione normativa ma una descrizione storica e dialettica, le sue conclusioni riguardanti *John Gabriel Borkman* e Ibsen sono piuttosto severe: gli anziani personaggi di Borkman, Gunhild ed Ella sarebbero creature sepolte, e questo giudizio è di fatto esteso a tutto l'universo drammatico ibseniano:

Nur in sich vergraben, von der «Lebenslüge» zehrend, konnten Ibsens Menschen leben. Daß er nicht ihr Romancier wurde, sie nicht in ihrem Leben beließ, sondern zur offenen Aussprache zwang, tötete sie. So wird in Zeiten, die dem Drama feindlich gesinnt sind, der Dramatiker zum Mörder seiner eigenen Geschöpfe. (Szondi 1973, 31)

<sup>25</sup> Rilevi sul concetto di «epico» in Szondi sono espressi in Aarseth 1999, 313-16. Sulla scrittura drammaturgica nell'età del romanzo cf. Rønning 2007, 64-90.

<sup>26</sup> Da qui il «beckettismo» secondo Castri (1984, 51).

Le creature di Ibsen potevano vivere solo sepolte in se stesse, alimentandosi della «menzogna vitale». Il fatto che egli non divenne il loro romanziere, non le lasciò nella loro vita, ma le costrinse a parlare, finì per ucciderle. E così che, in un'epoca ostile al dramma, l'autore drammatico può farsi assassino delle proprie creature. (Szondi 1976, 24)<sup>27</sup>

Non è però vero che tutto è già successo in *John Gabriel Borkman*, né per quanto riguarda l'azione esteriore, né, soprattutto, in relazione ai processi interiori, psicologici ed emotivi dei personaggi, né infine per quanto concerne la loro presa di coscienza esistenziale. Il repertorio di convenzioni teatrali che appartiene a Ibsen conferisce un'importanza quasi assoluta alla scelta morale, e l'etica ha fondamentalmente a che fare con l'*agire* umano. Tutti i problemi sepolti del passato assumono nel presente dell'azione scenica una nuova forma, durante un'ininterrotta, nevosa notte dell'inverno nordico (notte intesa dal crepuscolo del primo pomeriggio indicato nelle didascalie al principio del primo atto), un'azione che non presenta ellissi tra la fine di un atto e l'inizio del successivo. E la crescente tensione nei dialoghi tra le due sorelle, così come tra loro e Borkman, tra Borkman e Foldal e tra i vecchi e i giovani è - come sempre in Ibsen - sapientemente costruita attraverso l'interazione tra il passato rivelato attraverso il linguaggio e il momento presente del suo riconoscimento. Il particolare uso ibseniano della tecnica retrospettiva nel suo dramma moderno implica, come è noto, che il racconto degli antefatti si estenda in tutto il testo drammatico dal principio alla fine, senza essere limitato, come da tradizione, all'esposizione del primo atto. Questo metodo, lungi dal rendere l'azione immanente un pretesto occasionale, immette nel presente scenico un crescendo di tensione e inquietudine: come *agiscono ora* i personaggi rispetto alla nuova luce che il passato, attraverso il recupero verbale, ha gettato sul presente, trasformandolo?<sup>28</sup>

In questo senso dobbiamo osservare la singolare commistione di *rigor mortis* e di brucianti, devastanti passioni nel comportamento degli anziani sulla scena.<sup>29</sup> Solo nel presente dialogo con Borkman,

<sup>27</sup> Già il critico danese Valdemar Vedel osservava, nel 1897, che la materia di *John Gabriel Borkman* è romanzesca, ma plasmata in dramma; vedi Ibsen 2010b, 32-3.

<sup>28</sup> Cf. Haakonsen 2003, 128-30. Nel 1957 Arthur Miller difende i procedimenti di recupero del passato nei drammi di Ibsen: «It is therefore wrong to imagine that because his first and sometimes his second acts devote so much time to a studied revelation of antecedent material, his view is static compared to our own. In truth, it is profoundly dynamic». Nei primi anni Novanta Miller ribadisce: «I still believe that a play without a past is a mere shadow of a play» (1994, 227, 229-30).

<sup>29</sup> Cf. Young 1989, 181-2; Engelstad 1992, 188. Negli anziani del dramma, Joan Templeton vede piuttosto dei ritratti dell'«anima congelata» («frozen soul») (1997, 291-301). Anche Helland sottolinea il *rigor mortis* (2000, 293-355). Bent Holm propone una lettura

incontrato nuovamente dopo molti anni di distacco, Ella apprende la vera ragione per cui egli la abbandonò. E solo verso la fine del dramma, dinanzi alla propria morte, Borkman rivela compiutamente il momento primo dell'intera azione drammatica, raccontando a Ella del preciso momento in cui egli scese nel cavò della banca per impossessarsi illegalmente di titoli appartenenti a terzi, in modo da procurare quel denaro che gli serviva per i suoi ipotetici investimenti destinati allo sviluppo industriale. Insieme, dinanzi al punto panoramico sulla capitale presso il fiordo (i dettagli ambientali della anonima capitale indicata nel testo rimandano a Kristiania), Ella e Borkman si aiutano, in una sorta di dialogo maieutico, a ricordare, per arrivare un conclusivo punto di vista che per i due fatalmente diverge:

BORKMAN *peger udad*

Sér du, hvor landet ligger frit og åbent for os - vidt ud over?

ELLA RENTHEIM

Der på bænken sad vi ofte før, - og så endnu langt, langt videre ud over.

BORKMAN

Det var et drømmeland, vi så ud over dengang.

ELLA RENTHEIM *nikker tungt*

Vort livs drømmeland var det, ja. Og nu er det land snédækt. - Og det gamle træ er dødt.

BORKMAN *uden at høre på hende*

Kan du skimte røgen af de store dampskibene ude på fjorden?

ELLA RENTHEIM

Nej.

BORKMAN

Jeg kan. - De kommer og de går. De bringer forbundsliv hele jorden rundt. De skaber lys og varme over sjælene i mange tusend hjem. Det var *det*, jeg drømte om at skabe.

ELLA RENTHEIM *stille*

Og så blev det ved drømmen.

BORKMAN

Det blev ved drømmen, ja. (*lytter*) Og hør der nede ved elven, du! Fabrikerne går! *Mine* fabriker! Alle de, som *jeg* vilde skabt! Hør bare, hvor de går. De har natarbejde. Nat og dag arbejder de altså. Hør, hør! Hjulene hvirvler og valserne lyner - rundt, rundt! Kan du ikke høre det, Ella?

ELLA RENTHEIM

Nej.

---

ra mitico-simbolica dell'intreccio, secondo cui ogni personaggio a eccezione della Signora Wilton è morto. Con l'ingresso in scena di Ella i personaggi passano però da una decennale immobilità al movimento della danza macabra (2005, 87).

BORKMAN

*Jeg kan høre det.*

ELLA RENTHEIM *ængstelig*

Jeg tror, du ta'r fejl, John.

BORKMAN *mere og mere opildnet*

Å, men alt dette her - det er bare ligesom udenværkerne omkring riget, det, må du vide!

ELLA RENTHEIM

Riget, siger du? Hvilket rige -?

BORKMAN

*Mit rige vel! Det rige, jeg var lige ved at tage i besiddelse den gang jeg - den gang jeg døde.*

ELLA RENTHEIM *stille, rystet*

Å John, John!

BORKMAN

Og nu ligger det der - forsvarsløst, herreløst, - udsat for røveres overfald og plyndring. - Ella! Sér du fjeldrækkerne *der* - langt borte? Den ene bagenfor den anden. De højner sig. De tårner sig. *Det er mit dybe, endeløse, udtømmelige rige!*

ELLA RENTHEIM

Å, men der står et så isnende pust fra det rige, John!

BORKMAN

Det pust virker som livsluft på mig. Det pust kommer til mig som en hilsen fra underdanige ånder. Jeg fornemmer dem, de bundne millioner; jeg føler malmårerne, som strækker sine bugtede, grenede, lokkende arme ud efter mig. Jeg så dem for mig som levendegjorte skygger - den nat, da jeg stod i bankkælderen med lygten i hånden. I vilde frigøres dengang. Og jeg prøvte på det. Men jeg mægted det ikke. Skatten sank i dybet igen. (*med fremrakte hænder*) Men jeg vil hviske det til jer her i nat-testilheden. Jeg elsker eder, der I ligger skindøde i dybet og i mørket! Jeg elsker eder, I livkrævende værdier - med alt eders lysende følge af magt og ære! Jeg elsker, elsker, elsker eder! (Ibsen 2010a, 158-61; corsivi nell'originale)

*Borkman (indicando l'orizzonte)* Guarda, come il paese si stende davanti a noi... così aperto e immenso!

*Ella* Quella è la panca su cui venivamo spesso a sederci... e a guardare lontano, oh, ben più lontano!

*Borkman* I nostri sguardi allora si perdevano nel paese dei sogni.

*Ella (accennando dolorosamente di sì)* Il paese della vita sognata. E ora tutto è coperto di neve... E il vecchio albero è morto.

*Borkman (senza ascoltarla)* Vedi, laggiù sul fiordo, il fumo dei grandi vapori?

*Ella* No.

*Borkman* Io sì... Vanno e vengono, le grandi navi. Fanno circolare la vita da un capo all'altro del mondo. Portano luce e calore alle anime in migliaia e migliaia di case. L'opera che anch'io sognavo di compiere.

*Ella (piano)* Ma è rimasto un sogno.

*Borkman* Sì, è rimasto un sogno. (*Tende l'orecchio*) E laggiù lungo il fiume... ascolta! Il pulsare delle fabbriche! Le mie fabbriche! Tutte quelle che volevo creare! Senti, come lavorano. È il turno di notte. Lavorano notte e giorno. Ascolta, ascolta! Le ruote girano e i cilindri sfolgorano... senza mai fermarsi. Non senti, Ella?

*Ella* No.

*Borkman* Io lo sento.

*Ella (inquieta)* Credo che tu t'inganni, John.

*Borkman (infiammandosi sempre più)* Oh, ma tutte queste cose, sai... non sono che i bastioni esterni del regno!

*Ella* Del regno? Che regno?

*Borkman* Il mio regno! Il regno di cui stavo per impossessarmi, quando... quando morii.

*Ella (piano, rabbrivendo)* Oh John, John!

*Borkman* E ora è lì... senza difesa, senza padrone... esposto alle rapine, ai saccheggi dei banditi. Ella! Vedi le catene di montagne...laggiù, lontano? Una dietro l'altra. S'inerpicano, si ammucchiano. Là è il mio regno, profondo, immenso, ineshausto.

*Ella* Sì, John, ma un soffio di gelo c'investe da quel regno!

*Borkman* Quel soffio mi rianima come un alito di vita. Come il saluto degli spiriti soggiogati. Sono là i milioni prigionieri; io li sento; i filoni di metallo serpeggiano, si diramano, tendono verso di me le braccia supplichevoli. Me li vedevo davanti come ombre viventi... quella notte in cui discesi nel sotterraneo della banca, con la mia lanterna in mano. Mi chiedevate la liberazione, e io tentai. Ma non ne ebbi la forza. Il tesoro ripiombò nell'abisso. (*Tendendo le braccia*) Ma ve lo sussurro piano, nel silenzio della notte: io vi amo, voi che giacete nelle tenebre e nella morte apparente! Vi amo, ricchezze che invocate la vita... col vostro rutilante corteo di potenza e splendore. Vi amo, vi amo, vi amo! (Ibsen 1959, 3: 812-13)<sup>30</sup>

È un dialogo potente. Dove il conclusivo punto di vista è, per Ella, sulla vita e i rapporti interpersonali, e nel segno dell'amaro e sobrio disincanto, per Borkman quella visuale panoramica sulla città si riferisce al mondo concreto e materiale, e pare l'oggetto di un desi-

**30** Con alcuni emendamenti dell'Autore nella traduzione di Anita Rho, che è anche quella usata da Castri nelle sue produzioni (Alonge 2013). Cf. la traduzione di Perrelli del passo citato in Ibsen 2009d, 1040-2.

derio che, nonostante la premonizione della fine, non sembra volersi rassegnare, quanto piuttosto protendersi verso un possesso futuro ancora possibile. È altresì interessante – alla luce dell'analisi svolta nei precedenti capitoli sulla rappresentazione dello spazio urbano in letteratura e soprattutto nella narrativa e nella poesia – osservare anche qui, in un testo drammatico, l'aspetto spaziale e addirittura orografico della città descritta che, come detto, richiama la conformazione di Kristiania, con la sua conca che si apre tra il fiordo e le montagne, e il fiume che la attraversa, dove si trovano le fabbriche.<sup>31</sup> Borkman può, dalla radura, abbracciare tutto con lo sguardo, e le ricchezze a lui care assumono, per prima cosa, la forma dei trasporti, delle comunicazioni (le navi nel fiordo) e delle fonti di energia; poi tocca alle fabbriche della città che producono a ciclo continuo; infine anche Borkman, come Ella, passa a vedere una scena interiore, ma una scena del tutto diversa da quella della vecchia amata. Borkman si sofferma sulla materia prima, il metallo ancora imprigionato nelle montagne che circondano la città, quel metallo che, secondo lui, anela a essere liberato e messo in circolazione per alimentare ulteriormente la produzione, la connessione e la ricchezza.<sup>32</sup> Il dialogo sul passato diventa, anche in quest'occasione, un'opzione morale, un'azione presente: a quale regno tendiamo nel momento della resa dei conti? Borkman – che a un certo punto non parla più con Ella ma interloquisce direttamente con i fantasticati milioni sepolti, verso i quali distende le braccia – sta compiendo un'azione in termini sia verbali che mimici e prossemici, sebbene la sua visione confermi anche quella qualità di soliloquio, di dialogo intimo del personaggio con il proprio passato, che Szondi sottolinea. Per ironia della sorte, la visione faustiana di Borkman coincide in questo frangente con il suo crimine per la legge e la società. La sua mitologia personale di Signore del metallo, sceso nelle viscere della terra per afferrare il tesoro promesso e liberarlo,<sup>33</sup> corrisponde all'immagine, piuttosto prosaica

**31** Incidentalmente, Fulsås e Rem osservano che Kristiania si era trasformata in una vera città al tempo in cui, agli inizi degli anni Novanta, Ibsen vi fece ritorno dopo il lungo esilio all'estero (2018, 177). Oggi, le vecchie fabbriche lungo il fiume Akerselva, nella parte orientale del centro di Oslo, offrono una suggestiva archeologia industriale immersa nel verde e adattata a funzioni di svago e culturali; similmente, i vecchi quartieri operai di Grünerløkka e Sagene, lungo il fiume, sono diventati residenziali, dinamici e alla moda.

**32** Una lettura eco-critica di Borkman, cui pare ovvio e indiscutibile che le risorse della natura esistono perché l'uomo le sfrutti, è in Lanlan 2010, in particolare 183-7, 190.

**33** Madsen collega l'azione di Borkman alle teorie finanziarie che, già agli inizi del XX secolo, chiedevano che i capitali inattivi circolassero al fine di incrementare affari e ricchezza (1994, 69-72). Kittang fa riferimento a Madsen e collega quel contesto al motivo simbolico della danza dei morti (2002, 302-3). Analogamente fa Helland (2000, 338-40), ma dove la lettura di Kittang è eroica, quella di Helland è malinconica: «Mal mens sang er de samme 'toner' som dødsdansens musikk. [...] Til grunn for Borkmans hele livsprosjekt ligger altså dødsdansens skremmende forveksling av liv og død» (Quel-

da un punto di vista prettamente realistico, di un ladro che si aggira nei depositi sotterranei della banca. Bent Holm ha efficacemente descritto questo momento come il «sogno congelato»:

This imagery constitutes the frozen Dream, which appears at the same time grandiose and grotesque, because of the incoherent references. Characteristically enough, there are no sharp borderlines between the bank's basement, the mountain's depth, and Borkman's mental interior, the exterior and realistic, and the interior and symbolic world. (2005, 84)<sup>34</sup>

È molto vero che il sogno è congelato, nel senso che costituisce una fissazione nella mente del protagonista almeno dal tempo in cui egli scese nel cavò della banca per commettere l'azione illecita che poi lo ha condannato. Quel sogno, visione e rappresentazione di sé – quale banchiere, imprenditore e minatore – muove Borkman dal primo momento in cui compare nel dramma che porta il suo nome. Eppure, questa scena primaria è compiutamente svelata, come si è detto, solo sul finire del quarto atto e del dramma – e questo sottolinea la forza strutturale e la duttilità della tecnica analitico-retrospettiva nei drammi di Ibsen, comunque la si voglia valutare. Riconsiderando Szondi criticamente, possiamo concludere che proprio l'età avanzata di tre dei personaggi di *John Gabriel Borkman* (quattro includendo Foldal) conferisce al dramma una potente vita emotiva e drammaturgica. Va notato anche che quell'impressione di fissità dei personaggi e dell'azione (Perrelli 2006, 157) è contraddetta dai loro movimenti nello spazio, che producono reazioni a catena. È innegabile infatti che i tre anziani smuovano, per propria iniziativa, una pluriennale situazione di paralisi con i loro movimenti, decisivi dal punto di vista esistenziale: Ella inaugura l'azione del dramma entrando in casa Borkman; Ella, e al suo seguito Gunhild, osano, nel corso del secondo atto, salire al primo piano abitato da Borkman; Borkman compie a sua volta l'inaudito gesto di scendere al pianterreno dopo tutti quegli anni, seguendo Ella all'inizio del terzo atto; infine, con il quarto atto, l'uomo decide di uscire addirittura all'aperto per rivedere il suo «regno», la città dall'alto e le montagne che la circondano, con le due sorelle che, nonostante tutto, seguono all'aperto l'uomo amato e odiato. Da un lato, i vecchi 'sepolti' fanno perciò un ultimo tentativo

---

le del canto del metallo sono le stesse 'note' della musica della danza macabra. [...] Alla base dell'intero progetto di vita di Borkman vi è dunque la danza macabra, che fonde spaventosamente vita e morte) (Helland 2000, 339; corsivo nell'originale). Cf. anche Rønning 2007, 383-4. Un attacco ben argomentato alla personale mitologia di Borkman come menzogna è in McFarlane 1989, 327-30.

**34** Una puntuale analisi di questo aspetto è in Dines Johansen 2002. Cf. Young 1989, 193-4; Dines Johansen 2001; Paul 2005, 127-8.

di tornare in vita, raccogliendo i propri frammenti alla ricerca di un significato;<sup>35</sup> ognuno di loro nutre una visione futura che, per quanto illusoria, resta l'obiettivo per cui essi lottano fino in fondo. D'altro lato le scelte compiute, le omissioni e le svolte delle loro vite sono, proprio in virtù dell'età avanzata, riassunte e concentrate in parole e stati d'animo dal sommo valore esistenziale (cf. Alonge 2004, 131).

La potente e malinconica suggestione che *John Gabriel Borkman* ha esercitato su Munch - soprattutto nel conclusivo atto, con la salita degli anziani al punto panoramico sopra il fiordo della capitale norvegese - si traduce in una serie di disegni e dipinti realizzati negli anni Dieci e Venti del Novecento, nei quali il motivo è variato in molteplici versioni, come spesso accade nei lavori di Munch, e che culminano in *Stjernenatt* (Notte stellata) del 1922-24. Qui possiamo intravedere i profili di Borkman ed Ella, sul crinale da cui osservano la conca illuminata di Kristiania (Roar Langslet 1994, 9-14, 74-82; Templeton 2008, xix-xxiii, 134-51).

## 7.5 Borkman tra impresa moderna e menzogna vitale

Chi è dunque John Gabriel Borkman? Come sempre in Ibsen, la ricchezza, sottigliezza e ambiguità del testo autorizza risposte diverse e perfino opposte (Figueiredo 2007, 476-9). E questo è vero anche per gli altri personaggi del dramma.<sup>36</sup> Ibsen lavora evidentemente sul vasto spettro semantico delle sue creature, potendo fare affidamento sull'intrinseca mancanza, nel genere drammatico, dello spazio diegetico di mediazione e commento tra autore e pubblico: la voce narrante (Segre 1984, vii-xi, 3-14).<sup>37</sup> Anche in tal senso i drammi di Ibsen sono lontani dal genere narrativo ed epico, sfruttando invece appieno le risorse e i limiti che sono propri e specifici del dramma. Nell'insieme, le convenzioni drammatiche di Ibsen vogliono imitare la vita reale e darne l'illusione, visto che nessun essere umano può essere spiegato in modo esaustivo in una formula. Su questa linea si sono espressi diversi studiosi; McFarlane prende le distanze da un'idea di ibsenismo come coerente sistema ideologico e insiste invece

**35** De Martino lega il frequente uso nel dramma della parola biblica *oprejsing* - dal verbo *oprejse* (redimere, riparare) - al tentativo dei personaggi di ristabilire un ordine e un senso in una situazione di caos e perdita (2002); cf. anche De Martino 2004, 46-7; Jakobsen 2004; Holm 2005, 83-4.

**36** Per esempio, divergono le letture dei personaggi femminili Gunhild Borkman, Ella Rentheim e Fanny Wilton da parte di Saari (1994) e di Templeton (1997, 291-301). Lo stesso vale per la ricerca dell'amore da parte di Erhart Borkman, letta in modo diverso da Helland (2000, 325-31) e da Kittang (2002, 299, 308).

**37** Ibsen era consapevole della voce indipendente e della volontà propria dei suoi personaggi, che potevano sorprenderlo (Haakonsen 2003, 101-2).

sulla complessa unità della sua arte, irriducibile a un univoco messaggio (1989, 66). Kittang propone l'idea di un «laboratorio» drammatico che contempra la presenza di contraddizioni e ambivalenze nei drammi di Ibsen, il quale ha certamente opinioni sociali, politiche, morali e filosofiche, ma è un drammaturgo e non un giornalista, un politico, un moralista o un filosofo. I suoi personaggi sono creati nel campo di forze e di tensioni che appartiene specificamente al dramma (2002, 11-27). Proprio con tale principio di costitutiva incertezza si spiega, secondo Errol Durbach, il grande influsso che Ibsen ha esercitato sul teatro del Novecento e a noi contemporaneo (2006).

In modo particolare nella sua ultima produzione, l'evidente anelito di Ibsen verso la verità e l'autenticità si complica, prefigurando un ventesimo secolo più enigmatico e labirintico. John Gabriel Borkman è, allora, un sognatore, un impostore, un prevaricatore? È solo un campione dell'inganno e dell'autoinganno? Oppure egli è in qualche modo, e nonostante il suo fallimento, un eroe, un profeta e un campione del lavoro creativo e del progresso, dimensioni nelle quali ha cercato una sorta di sublime realizzazione? Le letture della tradizione critica e l'interpretazione sulle scene - per quanto si è potuto osservare - hanno in prevalenza sottolineato le dimensioni negative del personaggio.<sup>38</sup> Borkman sembra intrappolato in un autoinganno che è sì diverso da quello di Hjalmar Ekdal in *Vildanden* ma a questo equivalente, nel senso che Borkman preferisce rimuovere, attraverso una lettura eroico-mitica di sé e della propria vita, oltre al proprio fallimento, una serie di verità scomode sul male che ha causato a sé e agli altri.

Esiste tuttavia la possibilità di una lettura diversa, che sottolinea la potenza e il fascino della visione del progresso moderno caldeggiata da Borkman.<sup>39</sup> Secondo Kittang, Borkman è anche un tipico eroe ibseniano, il cui prototipo risale a Brand. Questo tipo di figura è orientata all'azione e vuole il potere, ma la sua volontà di potenza, nello stile del nietzscheano *Übermensch*, non è un esercizio di egoismo, ma tende a trascendere il proprio sé per proporsi come dono all'umanità. Borkman afferma ripetutamente che il potere che desiderava e che tuttora desidera ottenere - anche a costo di tradire l'amore di Ella - è necessario per trasformare il mondo promuovendo

**38** È così già da Brandes (1900b, 341-6). Cf. Arup Seip 1936; McFarlane 1989, 300-38; Young 1989, 180-94; Engelstad 1992; 1994; Holtan 1994; Templeton 1997, 291-301; Paul 1997; Dines Johansen 2002; Paul 2005; Rønning 2007, 380-93; Lanlan 2010. Ci sono però differenze; dove alcuni contributi considerano la complessità del personaggio, altri, ad esempio Young, Templeton e Lanlan, esprimono giudizi più drastici e univoci.

**39** Cf. Leland 1978; Alonge 1983, 151-73; Northam 1994b; Madsen 1994; Kittang 2002; Alonge 2004. La nozione di 'eroismo' è per lo più complessa in questi contributi, ad eccezione di quelli di Alonge, secondo cui Ibsen loda l'eroismo e la brutalità di Borkman maschio, borghese e capitalista, diventandone il poeta e l'assertore: un punto di vista da cui qui si dissente.

il progresso, la ricchezza e la felicità delle moltitudini (Kittang 2002, 11-27, 278-317, 361-73).

Nuovamente, Munch si rivela un assai sensibile interprete attraverso il disegno. Nella nota litografia che realizzò per il programma di scena di *John Gabriel Borkman* al Théâtre de l'Œuvre di Parigi nella stagione 1897-98, per la regia di Lugné-Poe,<sup>40</sup> vediamo un alto faro che si erge sullo sfondo, tra bracci di mare e un frastagliato territorio costiero dove sembrano muoversi navi e persone. Il faro acceso diffonde luce attraverso potenti raggi che producono, in primo piano, il volto dell'anziano drammaturgo norvegese. Il disegno lega così la fisionomia di Ibsen al paesaggio norvegese e alla luce del faro, che evoca tanto il progetto moderno fantasticato da Borkman quanto il ruolo-guida del suo autore Ibsen. Templeton ipotizza che quel faro possa alludere alla stessa città della luce, Parigi, dove la pièce era allestita, o alla Torre Eiffel (2008, 22-3, 29-32; cf. Roar Langslet 1994, 32-3). Il riferimento non è casuale poiché, come spiega Schivelbusch, la Torre Eiffel, effettivamente realizzata per l'esposizione universale del 1889, fu il progetto che si impose in competizione con quello ancora più grandioso e visionario, poi accantonato, di un'altissima *Colonne-Soleil* che illuminasse l'intera città (1983, 125-30; 1994, 132-9). L'insieme creato da Munch sottolinea sia la potenza fantasmagorica dell'epopea borghese, impersonata dalla figura dell'imprenditore Borkman, sia la dimensione eroica e perfino filantropica di Borkman/Ibsen in quanto creatore e artista.<sup>41</sup> Per comprendere il tipo di contesto epocale eroico nel quale Ibsen operava ci è utile, infine, la prospettiva di Solstad, uno dei maggiori scrittori norvegesi contemporanei, comunista e acuto analista del capitalismo, che in un saggio ha spiegato le caratteristiche del pubblico dei contemporanei di Ibsen (2004). Costoro erano in primo luogo i borghesi campioni del lavoro, spesso figure di audaci sognatori e, nel contempo, individualisti pragmatici, imprenditori e inventori, fautori del grande balzo industriale e tecnologico che ebbe luogo in Norvegia nel corso di pochi decenni nell'ultima parte del XIX secolo. Costoro erano la componente di maggiore peso economico e sociale tra i lettori di Ibsen e nel pubblico che assisteva ai suoi spettacoli; erano dunque anche il punto di riferimento storico-sociale su cui l'autore poté concretamente modellare la sua visione dell'individuo votato al lavoro, all'impresa e al progresso materiale e tecnico-scientifico.

<sup>40</sup> Lugné-Poe fece visita a Ibsen a Kristiania nell'estate del 1897. Il 9 novembre di quell'anno *John Gabriel Borkman* debuttò a Parigi; vedi Ibsen 2010b, 54, 71.

<sup>41</sup> Un altro contesto utile è offerto da Jens-Morten Hanssen (2014), che sottolinea quanto fosse comune, nelle prime produzioni del *Borkman* e a livello internazionale, sfruttare l'identificazione tra personaggio e autore; dare una lettura autobiografica e allegorica di Borkman come creatore e artista; nonché sfruttare lo status iconico di Ibsen, drammaturgo di fama mondiale.

## 7.6 Il minatore e l'artista

Il legame genetico tra il dramma della maturità *John Gabriel Borkman* e la poesia «Bergmanden» (Il minatore), appartenente alla prima fase della produzione ibseniana, è immediatamente colto nella recensione di Claussen, un contemporaneo (§ 7.1). Esso ci lascia intravedere gli elementi di proiezione autobiografica dell'autore in questo tipo di figura attratta dal sottosuolo.<sup>42</sup> «Bergmanden» può essere letta come una poesia-manifesto, una centrale allegoria della complicata e ambigua missione dell'artista e intellettuale. Si tratta, per Ibsen, di un testo precocemente moderno, nel senso che la sua ricerca assume l'immagine della discesa nel profondo con una connotazione già laica: il minatore anela alle profondità delle viscere della terra, dove spera di trovare la vena aurea, cioè il significato ultimo dell'esistenza; egli è infatti convinto che la verità e la luce possano splendere solo dal profondo e dall'interno, non dal cielo e dall'alto (una luce che abbaglia soltanto), ma è altresì consapevole che, perseguendo tale missione, egli sta perdendo definitivamente contatto con la vita reale, la luce e le relazioni con il mondo e gli altri. A Borkman piace ricordare di essere il figlio di un minatore, e che il padre lo portava giù nelle viscere della terra per assistere alla liberazione del minerale di ferro.<sup>43</sup> Ricavarne ricchezza e luce dal profondo è un'immagine potente e carica di significato, che vale tanto per il capitalista Borkman quanto per Ibsen scrittore e intellettuale che persegue l'imperativo della verità come anelito alla scoperta di sé (Ferrari 1986). L'immagine ctonia rappresenta anche un nesso tra l'Ibsen ancora romantico di «Bergmanden» e l'Ibsen modernista di *John Gabriel Borkman*, ed è per questo che diversi interpreti hanno visto in *John Gabriel Borkman* un'allegoria autobiografica, con cui l'anziano scrittore considera la sua vita, dedicata all'opera d'arte ma che può comportare anche un fatale tradimento nei confronti della vita e degli affetti. Anche la vicinanza tematica e cronologica con *Når vi døde vågner* (*Quando noi morti ci destiamo*), l'ultimo suo dramma del 1899 incentrato su uno scultore, rafforza questo

<sup>42</sup> La poesia è attestata in tre versioni leggermente diverse: «Bjergmanden» (1850), «Bergmanden» (1863) e «Bergmanden» inclusa nell'unica raccolta di poesie dell'autore, *Digte* (1871) (Ibsen 1937, 101-3, 297-8, 332-3; 2009b, 334-6, 403-4, 477-8). Arup Seip cita una lettera del compositore Grieg, che già nel 1896 riconosceva in Borkman i tratti del vecchio minatore (1936, 30-1).

<sup>43</sup> Possibili suggestioni leggendarie e folcloriche (il tesoro sprofondato; il minerale che canta, raggiungibile per breve tempo dopo la mezzanotte; il suo legame con la danza macabra), oltre a un paragone con il racconto di E.T.A. Hoffmann «Die Bergwerke von Falun» (Le miniere di Falun) (1818), sono proposti in Fleck 1979. De Martino ricorda che l'importante dettaglio su Borkman quale figlio di un minatore fu aggiunto tardi, per la versione definitiva del dramma (2004, 59-63).

nesso.<sup>44</sup> La seconda versione di *John Gabriel Borkman* di Castri suggerisce una simile proiezione autobiografica, quando il protagonista, l'attore Franceschi, attraversa i boschi nel quarto atto con indosso un soprabito e un cappello che, in quel frangente, fanno assumere al suo profilo le note sembianze di Ibsen anziano.<sup>45</sup>

Affermare che il personaggio di Borkman sia vicino al suo creatore, e in parte anche autobiografico, non equivale tuttavia a dire che Borkman è un eroe. Ibsen sapeva dirigere il suo sguardo critico e severo non solo verso la società ma anche verso se stesso e, come è noto, egli paragonava la vita a una lotta contro le forze caotiche dell'interiorità, e la scrittura a un giorno del giudizio su di sé (Perrelli 2006, 26). Borkman, sia come destino individuale che come possibile figura della moderna borghesia e del progresso del mondo occidentale (entrambi gli elementi con un certo taglio autobiografico), mostra la sconcertante complessità dell'universo poetico di Ibsen, sottolineata da Magris nel suo saggio sulla diagnosi ibseniana della crisi del mondo borghese (1984, 86-119). Le idee progressiste e radicali di Ibsen non sono un aspetto noiosamente superato delle sue opere letterarie, una patina ottocentesca che i lettori e gli spettatori odierni dei suoi drammi farebbero meglio a eliminare per vederli meglio; tuttavia quelle idee vanno incontro a complicazioni e a un lucido pessimismo. La speranza che Ibsen esprimeva un tempo a G. Brandes, che essi potessero provocare una rivolta nello spirito umano,<sup>46</sup> si complica in situazioni drammatiche di paralisi, dalle quali le persone non riescono a trovare una via d'uscita e una liberazione. Eppure l'anelito verso passioni autentiche e la pienezza esistenziale costituisce la corrente sotterranea della forma enunciativa di Ibsen, altrimenti così controllata, piana e naturalistica. Anche Borkman è un'espressione di questo dilemma.

<sup>44</sup> Cf. Haakonsen 2003, 188-211; Helland 2000, 13-23; Hemmer 2003, 510-11, 514-17. Fulsås e Rem rilevano nei tardi drammi di Ibsen una ricorrente intertestualità interna e una spiccata autoriflessività incentrata sulla figura del creatore-artista (2018, 179-83).

<sup>45</sup> Vedi Volli, U. (2002). «Castri: il mio vecchio e nano un superuomo contro le donne». *la Repubblica*, 8 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/04/08/castri-il-mio-ibsen-vecchio-nano-un.html>.

Come sottolineano Peter Larsen (2010) ed Erik Henning Edvardsen (2010), esiste una capillare iconografia ibseniana, che diventa vera e propria biografia per immagini dell'autore. Da questo archivio anche le rappresentazioni teatrali possono evidentemente attingere. Accanto alle molte fotografie ufficiali promosse dallo stesso scrittore come 'logo' della sua autorialità dagli anni Cinquanta fino alla fine dell'Ottocento, vi è anche una produzione più indipendente, meno controllabile da Ibsen in vita, tanto in alcune fotografie quanto, soprattutto, nel disegno caricaturale che appariva regolarmente sulla carta stampata.

<sup>46</sup> Lettera di Ibsen a Brandes da Dresda del 20 dicembre 1870: «Hvad det gjælder er menneskeåndens revolterning, og der skal De være en af dem, som går i spidsen» (Brandes, Brandes 1939, 204); «Ciò che conta è la rivolta dello spirito umano, di cui lei deve essere uno dei capifila» (Ibsen 1995a, 69; corsivo nella traduzione).

## 7.7 Modernità ambivalente

Magris osserva come l'atteggiamento progressista di Ibsen avesse origine in una borghesia norvegese il cui sviluppo capitalistico non aveva ancora distrutto, come altrove in Europa, l'autonomia individuale, cioè il proprio principio fondante (1984, 88). Senza dunque una chiara immagine della borghesia e del suo eroismo sarebbe stato impossibile per Ibsen rappresentare la profonda crisi che conduce, con Borkman, a un senso di evanescenza e fallimento della sua epopea. Analogamente Castri legge Ibsen nel contesto del diffuso senso di crisi e di perdita di significato nel tardo XIX secolo. Il regista scrive di *John Gabriel Borkman*:

Mi sembra tutto sommato un grande *De profundis* sulla borghesia ottocentesca: muore con Borkman la borghesia che credeva in una missione da compiere per l'umanità. (1984, 30)

Non dobbiamo inoltre dimenticare che la musa amara e sardonica di Ibsen compare ovunque nei suoi testi quando si tratta di rivolgere lo sguardo all'illusione del progresso materiale. In *Brand* l'impulso etico-religioso del protagonista si deve confrontare con personaggi stolti e pieni di sé, intenti a celebrare i prodigi delle conquiste materiali della Norvegia contemporanea, come se in ciò consistesse il suo vero progresso (§ 2.3). Abbiamo anche visto come lo stesso topos dell'attività mineraria si carica, in *Brand*, di connotazioni negative e addirittura apocalittiche (§ 2.4). In tal senso si può leggere anche la graffiante satira contro il capitalismo, l'imperialismo e i moventi economici delle guerre che segue nella scia dei 'progressi' del protagonista, raccontati nel quarto atto di *Peer Gynt*, quando costui si propone, da adulto, come un versatile self-made man con evidenti ambizioni faustiane (§§ 2.5-2.6). Se anche ammettessimo che la visione di Borkman del progresso universale sia sincera, e non un pretesto per ignorare i suoi crimini contro la società e contro la donna che amava, la sua evocazione di immagini di benessere generale e felicità diffusa ricorda più il liberalismo ottimista di Adam Smith o l'utilitarismo di Jeremy Bentham che non il pessimismo e la critica alla modernità di Nietzsche, cui Kittang fa riferimento nella sua lettura dell'eroismo ibseniano come superamento. Per questi motivi Borkman e la sua visione di progresso possono *anche* apparire malinconiche e grottesche. Ci si può addirittura domandare se egli sia mai stato veramente un imprenditore. Sebbene egli sia certamente il figlio di un *bergmand* (che può indicare sia un minatore che un imprenditore nelle attività estrattive) e successivamente sia stato un direttore di banca facoltoso e influente, egli sembra non essere mai stato un vero imprenditore, ma piuttosto di averlo desiderato e sognato. Le interpretazioni postmoderne tendono così ad evidenziare

la vaghezza e l'inconsistenza del personaggio di Borkman, nonostante egli imponga se stesso e la totalità del suo progetto di vita a tutto l'ambiente che lo circonda.<sup>47</sup>

Anche se crediamo a Borkman e alle sue abilità di homo faber, Ibsen pone pur sempre lo stesso interrogativo morale ed esistenziale che già poneva in *Brand*, un dubbio che complica il progresso lineare dell'eroe solitario diretto alla sua meta. Cercare la verità implica certamente scelte individuali e anche azioni radicali di liberazione di sé; si genera però un conflitto tra la realizzazione di sé cui i protagonisti anelano e i rapporti che li legano alle altre persone, un altro da sé che pure può rappresentare una forma di realizzazione e significato, ad esempio negli affetti.<sup>48</sup> In un certo senso è vero che Brand è il prototipo di Borkman, perché l'esercizio del potere comporta il rischio dell'abuso sugli altri – in particolare sulle donne<sup>49</sup> – per quanto questo possa avvenire durante un processo eroico di liberazione e perfino trascendenza di sé.

Come si è già sottolineato, le interpretazioni sensibili ed equilibrate, ricettive verso le molte voci di Ibsen, hanno colto le ambivalenze di *John Gabriel Borkman*, anche agli inizi della tradizione critica e anche in Italia. Risale addirittura al 1914 la prima monografia italiana sull'opera di Ibsen, in cui l'autore, il giovane scrittore triestino Scipio Slataper, sottolinea tanto la dimensione eroica di Borkman quale moderno e intraprendente spirito borghese quanto il suo fondamentale tradimento degli affetti (1944, 321-7).<sup>50</sup> Nel 1984 un altro grande autore e maestro di Trieste, Magris, ha incluso nel suo studio *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* una lettura dell'opera di Ibsen. Possiamo ritrovare questo binomio anche in *John Gabriel Borkman*, opera in cui un radicale senso di perdita e di vuoto trova espressione attraverso la lingua lucidamente incisiva e il senso architettonico della composizione drammatica e scenica. Se la vita di Borkman rappresenta una sconsolante

<sup>47</sup> Cf. Tjønneland 1993, 13-15; Aslaksen 1993; Holtan 1994; Engelstad 1994. Madsen sottolinea il senso di vuoto e nichilismo del dramma, credendo però nell'eroismo di Borkman e del suo progetto moderno (1994). Cf. anche Helland 2000, 293-355; Dines Johansen 2001; De Martino 2002; Holm 2005; Rønning 2007, 360-3, 380-93.

<sup>48</sup> Cf. Haakonsen 2003, 110, 125, 154; Young 1989; Aslaksen 1993, 123; Engelstad 1994, 400-2. Il conflitto ibseniano tra realizzazione di sé e amore per l'Altro è sottolineato in Hemmer 2003, 37-41, 54-87, 493-521. Moi (2006) si sofferma sulle normali e universali relazioni umane di amicizia e affetto come possibili spazi, per Ibsen, nei quali potere essere liberi e veri ma anche fallire totalmente – ambivalente condizione definita quotidianità buona o cattiva.

<sup>49</sup> Castri definisce la borghesia «un universo maschile, il cui nemico primario è sempre e soltanto la donna» (1984, 30).

<sup>50</sup> Quest'opera, capolavoro di prosa e di critica, fu in origine la tesi di laurea di Slataper che, nato nel 1888, morì al fronte nel 1915. Sebbene Slataper avesse accesso ai testi di Ibsen in traduzione tedesca, non è esagerato affermare che il suo *Ibsen* sia un fondamento degli studi scandinavistici in Italia.

perdita di significato, essa esprime anche, nelle parole di Magris, un residuo di combattivo anelito che diventa «megalomania», desiderio disperato e in un certo senso assurdo di una scintilla senza la quale la vita risulterebbe davvero insensata (1984, 86-119).

Il fascino che Borkman sente nei confronti della modernità industriale, da lui intuita in modo visionario e anche megalomane dal punto panoramico sopra la città, poco prima di morire, è una rappresentazione non unicamente critica. Questo tipo di ambivalente attrazione/repulsione verso la modernità è, in questo libro, il filo che lega le opere degli autori dell'avanguardia letteraria scandinava tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento, specialmente nel momento in cui essi si confrontano con la città, il moderno sviluppo tecnologico e l'idea di progresso. Berman ci aiuta, nel suo studio sui grandi interpreti dell'esperienza della modernità nel XIX secolo, a capire la loro profonda ambivalenza. Egli descrive infatti la singolare voce di questi autori come:

ironic and contradictory, polyphonic and dialectical, denouncing modern life in the name of values that modernity itself has created, hoping - often against hope - the modernities of tomorrow and the day after tomorrow will heal the wounds that wreck the modern men and women of today. All the great modernists of the nineteenth century - spirits as diverse as Marx and Kierkegaard, Whitman and Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoevsky, and many more - speak in these rhythms and in this range. (1988, 23; trad. it. Berman 2012, 34)<sup>51</sup>

De Martino sottolinea un altro aspetto importante nell'analizzare gli accenti profetici nel linguaggio di Borkman, con echi dalle Sacre Scritture. La sua aura, la sua coerenza a dispetto di tutto, la sua ferma convinzione e la sua (almeno apparente) mancanza di dubbi lo rendono in un certo senso eroico. Al tempo stesso la sua visione profetica è tutta profanamente incentrata sul progresso materiale - la nuova divinità da adorare (2002). Se il Progresso è la nuova divinità del XIX secolo - come anche Strindberg denuncia in *Sömnängarnätter* e in *Inferno* (capp. 4 e 8) - Borkman è il suo profeta.

Alla fine del suo *Borkman*, Castri riassume le dimensioni contraddittorie del personaggio attraverso l'immagine, potente e inusuale, del vecchio tornato bambino e preso dai suoi giochi. Alonge fornisce una puntuale descrizione di questo momento dello spettacolo:

Slowly Franceschi takes out of the trunk a spinning top, then a toy trumpet, then a ball, and finally a toy train. He goes down on

<sup>51</sup> Rønning si ispira allo stesso brano di Berman nella sua lettura (1994, 50).

all fours to set the train in motion. He bends over the trunk and opens it as he remembers the crucial night when he went down into the bank vaults with his lantern. The great banker's magic moment coincides with going down the mine with his father, and also with the playing of the eternal child who opens the chest full of his toys. (2004, 136)

È come se la devozione assorta impedisca a Borkman di instaurare una relazione adulta con il mondo. C'è qualcosa di toccante e nel contempo grottesco nella sua eccitazione febbrile. Quest'uomo, che non comunica con il mondo esterno da almeno sedici anni, il tempo della sua reclusione, intende diventare ora il demiurgo della comunicazione universale.

In tal modo Castri produce «la tragicommedia di un impossibile riscatto» (Alonge 2004, 135).<sup>52</sup> Borkman l'homo faber diventa l'espressione simbolica della potente visione che mette in moto il capitalismo moderno, esprimendo la prospettiva critica di un umanista altrettanto moderno.<sup>53</sup> Infine, nel quarto atto, Borkman è nuovamente libero, all'aperto e a contatto con la gelida aria invernale. È qui che esprime nel modo più compiuto la sua visione tecnologica, industriale e finanziaria, sostenuta da un ottimismo che diventa inquietante e sinistro perché intanto vediamo chiaramente che questo è minato da impulsi autodistruttivi che lo condurranno presto alla morte. Lo scetticismo di Ibsen coglie quindi il momento critico in cui il fare e il produrre rivelano il vuoto esistenziale, la fuga da sé, la scorciatoia dell'inganno e del grande egoismo. Se dunque la cattività può essere rappresentata in uno spazio chiuso, è negli spazi aperti, come nel quarto atto africano di *Peer Gynt* (§§ 2.5-2.6) e nel quarto atto di *John Gabriel Borkman*, che la libertà può risultare in modo evidente un'illusione, mentre si manifesta la prigione del solipsismo.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> L'espressione è ripresa dal critico Ugo Ronfani. Alonge studia con apprezzamento la messinscena di Castri, pur non concordando con l'interpretazione del regista: «[u]nder Castri's direction the grandiloquent meaning of Borkman's lines is lost and degraded, his words fall apart like the faint mutterings of a madman - or an elderly child playing with his train or spinning his top», mentre «[f]or Ibsen the protagonist is a giant, a superman, the convinced and convincing interpreter of the capitalist ideology» (Alonge 2004, 137, 140).

<sup>53</sup> Kjøller vede la caratterizzazione di Borkman da parte di Castri - vecchio e al tempo stesso bambino - in conflitto con l'idea che egli sia un homo faber (1994). Qui si sostiene invece che l'agire di Borkman, anziano e bambino insieme, si accorda in modo singolare ma efficace con le visioni da homo faber che esprime negli enunciati.

<sup>54</sup> Arup Seip 1936, 21: «[h]ans maktsyke er så jegfylt, at han blir litteraturens beste eksempel på en 'solipsist'» («[l]a sua brama di potere è così egocentrica che egli diventa il sommo esempio letterario del 'solipsista'»).