

I dolori del giovane Osvold. Rileggendo *Spettri*

Ivan Pupo

Era negli avi miei / il mio dolore d'oggi

U. Saba

Da me le cose si ripetono

I. Svevo

Un'ambiguità scelta con arte

«Ibsen non spreca mai le sue preziose didascalie». È quanto afferma Roberto Alonge in una sua recente edizione del teatro borghese ibseniano. Si tratta per la precisione di una nota a *Spettri*, il testo del drammaturgo norvegese che lo studioso ha puntigliosamente tradotto e a cui è particolarmente legato, come si evince dalla lunga e coerente serie di 'affondi' che gli ha dedicato nell'arco di trent'anni, facendone un vero e proprio suo «cavallo di battaglia»¹. Alcune didascalie

1. L'osservazione sulle didascalie di Ibsen si legge in H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, Bur, Milano 2009, p. 287n. A quest'edizione, salvo diversa indicazione, faremo d'ora in poi riferimento per le citazioni da *Spettri* e dagli altri testi ibseniani, usando la sigla Dm (cui segue il numero di pagina). Ecco un elenco, si spera completo, degli scritti di Roberto Alonge dedicati a *Spettri* (vi includiamo anche le pagine sulla *pièce* da leggersi in due monografie ibseniane, in un manuale di storia del teatro, in un libro sulla regia, nonché il commento al lavoro degli altri, registi e studiosi, su questo stesso testo): *Lettura di "Spettri"*, in "Quaderni di teatro", 20, 1983, pp. 5-30; *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, Guida, Napoli 1983, pp. 7-56, pp. 79-98, pp. 241-253 (il primo capitolo del libro è stato riprodotto in *Materiali su "Spettri"*. *Dal laboratorio allo spettacolo di Beppe Navello*, Tirrenia Stampatori, Torino 1985, pp. 43-78); *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia Stampatori, Torino 1984, pp. 61-66 (sugli *Spettri* di Luca Ronconi); *Il nulla oltre lo spazio in un Ibsen da "giallo"*, in "Cinema nuovo", giugno 1985, pp. 56-57 (intervista a Beppe Navello); *Ibsen scrittore di gialli (ma l'assassino si nasconde tra le didascalie)*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava*, a cura di M. Kjølner Ritzu, Bulzoni, Roma 1987, pp. 51-58; *"Spettri", Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo)*, in "Il castello di Elsinore", I, 1, 1988, pp. 69-94; *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 95-96, pp. 111-115, pp. 227-234 (su *Spettri* di Antoine e di Zacconi); *Protestant Severity versus Mediterranean Dissipation in Ibsen's Theatre*, in *Contemporary approaches to Ibsen*, edited by Bjorn Hemmer and Vigdis Ystad, Norwegian University Press, Oslo 1988, in part. pp. 32-34 e pp. 38-39; *Introduzione a H. Ibsen, Spettri*, traduzione di R. Alonge, Mondadori, Milano 1988, pp. 5-36; *Ibsen sulle scene di Parigi*, in "Il castello di Elsinore", VII, 21, 1994, pp. 121-124, pp. 129-131 (su *Spettri* dei registi Geneviève Rosset e Jean BOLLERY); *Henrik Ibsen, l'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze 1995, pp. 44-48, pp. 89-92, pp. 114-116, pp. 121-123, p. 128; *Sussurri e origliamenti nel salotto ibseniano*, in Id., *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena tea-*

poste all'inizio e a metà del secondo atto di questo «dramma familiare», che la critica ibseniana per un secolo aveva trascurato, diventano, sotto la sua lente 'poliziesca', altrettanti indizi da cui partire per un rovesciamento dell'immagine canonica di Osvold, il pittore luetico che ha fatto versare tante lacrime e che Ermete Zacconi interpretò tantissime volte sul palcoscenico, a cominciare dalla 'prima' italiana nel febbraio del 1892. Per Alonge il giovane artista di *Spettri* non è la vittima innocente chiamata a scontare le colpe di suo padre, in ubbidienza alla crudele necessità di un fato moderno ovvero alle leggi scientifiche dell'ereditarietà, ma un personaggio sinistro e notturno, assuefatto al vizio (tra fumo, alcol e modelle dai facili costumi), che non si fa scrupolo di origliare, dietro la porta del salotto, le conversazioni di sua madre e poi di giocare cinicamente la carta dei segreti di famiglia (e dei relativi sensi di colpa materni) nella partita che ingaggia con la genitrice, a colpi di dissimulazione, per estorcerle il consenso ai suoi postremi progetti di vita parigina in compagnia di Regine. Postremi, perché ad Osvold resta ormai ben poco da vivere, ma anche, occorre sottolinearlo, decisamente peccaminosi, se si pensa che il sedicente ed inattendibile «figliuol prodigo» ha scoperto origliando che Regine è la sua sorellastra. L'intenzione spregiudicata di infrangere il tabù dell'incesto suggella una vita di dissipatezza sessuale. Per Alonge è a causa di questa sua condotta dissoluta che Osvold ha contratto la terribile malattia che in finale di tragedia lo condanna all'ebetudine. La cultura scientifica del tempo in cui Ibsen scrisse *Spettri* offre un puntello all'operazione di ribaltamento della tesi tradizionale. Si può infatti ipotizzare, come fa Alonge sulla scorta di La Chesnais, che il drammaturgo sia venuto a conoscenza della teoria di Adam Öwre secondo cui la sifilide non si trasmette per via ereditaria e che si sia divertito a «farsi beffe delle teorie della ereditarietà di Taine e Zola», fingendo di dar loro credito. Circolerebbe in *Spettri* un'ironia sottile, sofisticata, sprofondata nel testo (quella che Groddeck rinveniva nel finale di *Una casa di bambola*)². Nel secondo atto Ibsen mette in bocca ad Osvold una spiegazione del

52

saggi

trale, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996, pp. 87-108; *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 58-65; "Spettri", *due immagini e qualche considerazione a volo d'uccello*, in "Il castello di Elsinore", XX, 55, 2007, pp. 71-75 (su *Spettri* di Massimo Castri); "Spettri" *di Ibsen a Parigi*, in "Turin D@ms Review", 8, 2007 (su *Spettri* del regista Arnaud Denis); "Spettri"/Duse. *Questioni di metodo*, in "Il castello di Elsinore", XXII, 59, 2009, pp. 63-73 (commento al capitolo ibseniano di un libro di Paola Bertolone sui *Copioni di Eleonora Duse*); *Una novità libraria e alcune considerazioni di metodo*, in "Il castello di Elsinore", XXIII, 61, 2010, pp. 143-160 (commento ad un libro di Annamaria Cascetta sulla *Tragedia nel teatro del Novecento*, in particolare al primo capitolo dedicato a *Spettri*); *Ibsen, Freud's twin brother*, in "Turin D@ms Review", 39, maggio 2011, pp. 21-28 (ci si riferisce al paragrafo intitolato "Ghosts": *behind the door somebody is eavesdropping*).

2. Conviene citare in modo un po' più esteso: «Là [in *Una casa di bambola*] faceva finta di inventare una *pièce* che esaltava l'emancipazione della donna; qui [in *Spettri*] fa finta di costruire il dramma sulla affermazione solenne che "i peccati dei padri sono puniti sui figli", salvo far emergere, fra le righe, con compiacimento sornione e malizioso, che *sui figli sono puniti solo... i peccati dei figli*». Cfr. R. Alonge, *Sussurri e origliamenti nel salotto ibseniano*, cit., pp. 105-106 (in cui si presuppone la lettura di G. Groddeck, *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?*, Guida, Napoli 1985, pp. 7-41). L'ipotesi critica è «audace» e «un poco provocatrice», secondo quanto ammette lo stesso Alonge. Altrove la sua pru-

suo male che il contesto si incarica di smentire: il medico parigino parla di colpe dei padri che ricadono sui figli; il paziente rifiuta la sentenza, si addossa tutta la responsabilità della malattia, esibendo un ritratto immacolato di Alving *senior*; la madre ha però già rivelato al lettore/spettatore che quel ritratto è del tutto falso. Il montaggio complessivo del testo scredita il *mea culpa* di Osvald, ma intanto il sornione Ibsen ha avuto modo di metterlo su carta, nero su bianco, accordandogli «un po' meno di *una mezza riuscita*», infliggendogli «un po' più di un *mezzo fallimento*», con la conseguenza di «dimidiare riuscita e fallimento» della spiegazione alternativa, quella che fa di Osvald un innocente capro espiatorio. Per quanto audace e provocatoria, la proposta interpretativa di Alonge si nutre di un'indiscutibile *ambiguità* del testo³.

denza si esprime in questi termini: «Può darsi che io esageri nella mia lettura di un Osvald puttaniere incallito – che si è beccato la sifilide non già per eredità paterna (la quale però, curiosamente, avrebbe risparmiato Regine, come notò ai suoi tempi Joyce), bensì per i suoi commerci sessuali con modelle parigine». Cfr. R. Alonge, *Una novità libraria e alcune considerazioni di metodo*, cit., pp. 149-150. Teoria scientifica di Adam Öwre e poesia parodistica di Joyce rappresentano l'extra-testo cui Alonge attinge (con mossa piuttosto eccezionale rispetto al metodo di investigazione da lui prediletto) per portare acqua al mulino dell'audace ipotesi, formulata però a partire da uno scavo nel testo, da un serrato *corpo a corpo* con il testo. Quando poi si tratta di riassumere la trama del dramma ibseniano per un grande repertorio teatrale destinato ad un pubblico ampio e variegato, non di soli specialisti, Alonge non se la sente di continuare a provocare, rinunciando, per una volta, a rimescolare le carte della ricezione critica. Si legge infatti nella scheda: «Si tratta di una malattia – evidentemente la sifilide – che il giovane [Osvald] ha ereditato da suo padre». La scheda, firmata *ra*, si legge in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. IV: *Trame per lo spettatore*, Einaudi, Torino 2003, p. 690.

3. *Ambiguità* da intendersi come *formazione di compromesso*, manifestazione semiotica che secondo Francesco Orlando imparenta il linguaggio letterario ai linguaggi dell'inconscio: «Ora, vedrei la differenza seguente fra un'opera di letteratura, foss'anche la più impegnata e ideologizzata, e una di pura ideologia [...]. Solo il discorso ideologico può limitarsi a una scelta razionale ed esclusiva fra *due intenzioni* o *due correnti contrastanti* o *due forze*, e quindi fra *due significati*; in esso può apparire giusto e ovvio che l'errore, il nemico, ecc. siano privi di voce. Non voglio dire che anche in un'opera di letteratura non possa sapersi benissimo, alla fine o dall'inizio, chi ha ragione e chi ha torto. Ma il discorso letterario tende a lasciare, anche all'intenzione che ha torto, abbastanza spazio per accordarle magari un po' meno di *una mezza riuscita*; e infliggerle quindi un po' più di un *mezzo fallimento*. Ne saranno più o meno dimidiati riuscita e fallimento dell'intenzione opposta, quella che ha ragione. È improbabile che il discorso letterario tralasci di cedere la parola al nemico: sia pure temporaneamente, tendenziosamente, indirettamente, ambigualmente. E poiché il discorso resterà nondimeno uno solo, in qualche modo ambiguo dovrà diventare per intero». Mi sembra che l'assunto possa funzionare molto bene con *Spettri*: non si vuol dire che dalla lettura di questo testo, alla fine, non risulti che Osvald abbia ereditato dal padre, se non la malattia, almeno la propensione a contrarla, ovvero l'inclinazione alla debolezza, ma questo non toglie che Ibsen non abbia rinunciato, sia pure temporaneamente, a dar voce alla spiegazione alternativa, alla «verità inconcepibile», ma pur sempre concepita, di un Osvald malato solo per «colpa della sua sconsideratezza» (Dm, p. 282). Cfr. F. Orlando, *Letteratura e psicoanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani*, in *Letteratura italiana*, vol. IV: *L'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, p. 583. Di ambiguità come peculiarità stilistica della scrittura ibseniana parla Alonge: «Ibsen's stylistic peculiarity is his *ambiguity*, allusion, insinuation». Cfr. R. Alonge, *Ibsen, Freud's twin brother*, cit., p. 23 (corsivo mio).

Capuana critico di Zacconi

Ermene Zacconi, nell'ottica di Silvio d'Amico, è il responsabile di uno stravolgimento mattatoriale e granguignolesco di *Spettri*. L'attore ha il torto, agli occhi del critico romano, di fare della *pièce* un pretesto per portare sul palcoscenico un «caso clinico», per recitare alla sua maniera, con eccessivo verismo patologico, i sintomi della malattia. Con la conseguenza di spostare arbitrariamente il baricentro del testo, di porre in primo piano la tragedia fisiologica di Osvold, relegando sullo sfondo quella spirituale della signora Alving. Secondo d'Amico l'attore sbaglia a far scontare al pittore soltanto la depravazione sessuale del padre, quando in realtà egli espia anche e soprattutto il peccato della madre, la sua scelta matrimoniale ubbidiente alla logica dell'interesse economico, priva di coinvolgimento sentimentale⁴. Commentando l'annosa polemica, durata oltre la morte dello stesso Zacconi e finita in tribunale⁵, Alonge è giunto a questa conclusione: l'attore avrà pure ecceduto nella compiaciuta recitazione 'clinica' del sofferente Osvold, ma in compenso ha saputo essere un lettore molto attento alla *lettera del testo*, più di quanto lo sia stato d'Amico, in quegli anni fortemente condizionato dalla sua battaglia per un teatro di regia. Dalla già citata recensione Alonge estrapola un capo d'accusa nel processo intentato dal critico contro l'attore:

[...] non c'è, in tutte le sue [di Ibsen] minute didascalie, *una sola* che accenni a segni esteriori del male in progresso! Le sofferenze fisiche patite da Osvoldo sono *raccontate* da lui: non mai *vissute* sulla ribalta⁶.

per poi dare la parola all'autodifesa di Zacconi:

4. Anche d'Amico fa di Osvold una vittima innocente di colpe altrui. Coinvolgendo nell'eziologia del suo male il «peccato» della madre, della signora Alving, un «peccato contro la Vita, il suo vile ossequio al fantasma di una legge morta», il critico romano coglie le intenzioni ibseniane, quelle che i materiali preparatori, ovvero gli «scartafacci» di *Spettri*, documentano: «Sposarsi per cause esteriori sia religiose sia morali [la scelta conformista e opportunista della signora Alving, per la quale ella rinuncia all'amore per Manders] comporta una Nemese sulla discendenza». Questo appunto si può leggere in H. Ibsen, *Spettri*, a cura di R. Alonge e F. Perrelli, Bur, Milano 2008, p. 12, ma anche in Id., *Théâtre, textes traduits, présentés et annotés* par R. Boyer, Gallimard, Paris 2006, p. 1720. Per la lettura critica degli *Spettri* di Zacconi cui ci si riferisce, si veda almeno S. d'Amico, *Maschere*, Mondadori, Roma 1921, pp. 123-130, in part. pp. 126-127 (si tratta di una recensione ad uno spettacolo del 1918) e Id., *Ibsen*, Treves, Milano 1928, pp. 29-31 (vi si legge che *Spettri* non ha «niente da fare con lo spettacolo granguignolesco per trent'anni offerto ai due mondi dal nostro grande Zacconi. Il formidabile attore verista l'ha colto a volo, per dare un saggio clinico, e fisicamente terrorizzante, dei progressi di una paralisi luetica, con cui un figlio sconta le colpe del padre corrotto: che sarebbe, conveniamone, un povero dramma: opera, tutt'al più, di propaganda igienica e profilattica. La verità è che al poeta il morbo d'Osvoldo preme per le sue conseguenze spirituali. La peccatrice del dramma è, secondo Ibsen, sua madre: Elena Alving peccò contro la Vita, quando invece d'abbandonare il marito tiranno immondo, fece ossequio alla morta Regola in cui non credeva più («c'è un cadavere nella stiva»), rimanendo con lui; e n'è punita dal fatto che suo figlio, nato artista, ma con l'eredità viziata del padre, è escluso dalla Vita: oggi non può creare, domani sarà idiota»).

5. Cfr. G. Pardieri, *Ermene Zacconi*, Cappelli, Bologna 1960, pp. 51-52.

6. S. d'Amico, *Maschere*, cit., p. 128 e R. Alonge, «*Spettri*», *Zacconi e un agente tuttofare*, cit., p. 87.

Nella sua prima scena Osvoldo parlando con la madre e col pastore cerca di essere tranquillo e sorridente (i paralitici come i paranoici sono abilissimi simulatori), ma mentre ragiona di principi morali, di libero amore, ecco che d'improvviso si esalta e si lascia trasportare al punto che la madre deve richiamarlo alla calma⁷.

Anche in questo caso una didascalia si rivela preziosa nella misura in cui dà ragione a Zacconi e torto a d'Amico. Poco prima che la madre esorti il figlio a non infervorarsi nella discussione con il pastore sui liberi costumi parigini e le ipocrisie dei padri di famiglia norvegesi, Osvold «*si afferra la testa*» (Dm, p. 253), cioè inizia a *vivere* sulla ribalta la malattia⁸. Subito, fin dal primo atto, la strategia di dissimulazione del personaggio mostra delle smagliature. Dopo aver visto Zacconi recitare a Parigi, Antoine gli contesta di manifestare troppo presto i sintomi del male, per di più in presenza di interlocutori per nulla impressionati:

Rimane un po' sorprendente che la signora Alving e il Pastore non si turbino maggiormente davanti allo spaventevole spettro che ci mostra Zacconi sin dal suo apparire⁹.

Il giudizio è datato 1922. Molti anni prima, nel 1898, in un articolo-intervista apparso su un giornale tedesco, l'attore aveva risposto ad analoghe accuse mosse contro la sua interpretazione¹⁰:

7. E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Garzanti, Milano 1946, pp. 141-142 e R. Alonge, "Spettri", *Zacconi e un agente tuttofare*, cit., p. 87.

8. Il gesto descritto in didascalia – «*si afferra la testa*» – serve a richiamare l'attenzione su un sintomo patologico di cui parla lo stesso Osvold nel secondo atto, nella scena della confessione alla madre. La malattia gli si palesa per la prima volta a Parigi, quando comincia «a provare delle violentissime fitte alla testa», come se avesse «avvitato stretto un cerchio di ferro attorno alla nuca e sopra». Oltre tutto, poco prima di aprirsi alla madre, la didascalia ibseniana prevede un raddoppiamento, certo non casuale, dello stesso gesto, che Osvold «*si stringa la testa fra le mani*» (Dm, pp. 280-281).

9. A. Antoine, *La semaine théâtrale*, in "L'Information", 2 gennaio 1922. La recensione è stata riassunta da Alonge. Sul brano in questione lo studioso ha richiamato più volte l'attenzione. Cfr. R. Alonge, "Spettri", *Zacconi e un agente tuttofare*, cit., p. 93 e Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 230.

10. Una pagina delle tarde memorie di Zacconi permette di ricostruire le circostanze che lo portarono all'autodifesa dell'articolo-intervista sul giornale tedesco: «Di ritorno in Italia dai miei primi giri all'estero, giri che meglio non avrebbero potuto andare per me, una sorpresa mi attendeva: un giornale riportò il giudizio che su gli "Spettri" aveva dato Hermann Barr [*sic*; si tratta di Hermann Bahr, il fondatore, insieme a Eduard Michael Kafka, della "Moderne Kunst"], e fin qui niente di male, ma questa osservazione fece sì che, come una mina che esplode, su infiniti giornali e riviste mi si accusasse di aver falsato l'opera di Ibsen, di aver messo in ombra la parte della madre con i miei istrionismi». Il giudizio di Bahr risale al 1897, ma già nel 1895 sulla stampa italiana l'Osvold dell'attore emiliano è oggetto di valutazioni severe. Così ad esempio, sull'"Illustrazione italiana" del 13 gennaio di quell'anno, Achille Tedeschi anticipa, almeno in parte, l'obiezione di Antoine: «Vedi la parte di Osvoldo negli *Spettri* di Ibsen. Egli ha studiato certo sul vero quella malattia che conduce Osvoldo all'imbecillità e come l'ha vista sul vero la riproduce con effetto terrorizzante sulla scena. Ma per dare alla finzione scenica lo sviluppo della realtà, egli dà troppo presto evidenza ai sintomi di quella malattia che cova nel suo fisico. Preoccupato del proprio personaggio, ha dimenticato troppo gli altri. Come è possibile che la signora Alving s'accorga del grave male che travaglia il figlio solo alla fine, mentre sin dal prin-

Sembrami errore il concetto che Osvold al suo primo apparire in scena non abbia a manifestare alcuni sintomi di malattia. Egli arriva da Parigi dove, com'egli stesso dichiara, n'ebbe un accesso che durò tre giorni. Se dunque la sua malattia è già progredita, se ne devono vedere i sintomi. Si dice che la madre, in questa cosa, dovrebbe farci riconoscere [...]. Questo concetto non corrisponde al vero ed è altamente falso. I primi sintomi di paralisi progressiva sono indizi che si possono scoprire soltanto da un medico, e in questo caso solo se ne abbia sospetto¹¹.

Nel giugno del 1899, conversando con Ugo Ojetti, lo stesso Ibsen avanza delle riserve sull'interpretazione zacconiana. L'episodio è stato tante volte raccontato, ma forse val la pena di tornarci, tenendo conto di altre dichiarazioni rilasciate dal drammaturgo in quella stessa occasione. Si consideri preliminarmente un passaggio particolarmente interessante dell'intervista che Zacconi concede ad un redattore del "Piccolo" di Trieste nella primavera del 1895:

– Negli *Spettri*, per esempio, ci furono qui perfino dei medici che hanno constatato che la sua interpretazione fu grande, questo si sa, ma che Ella, nel ritrarre la figura di Osvold, ha corretto in parte gli errori scientifici commessi dall'Ibsen. E ciò specialmente colla creazione della pazzia, non improvvisa, ma lenta, progressiva.

– Osvold dice però: laggiù ho avuto un *attacco*. Dunque lo squilibrio c'era anche prima. Io ho colto questa frase e mi è sembrato più naturale di ritrarre lo sviluppo d'una lenta e progressiva paralisi cerebrale.

– Ibsen però esagera il principio ereditario. È una sua mania. I medici per esempio non ammettono una *tabe dorsale ereditaria*. E l'Ibsen spinge la sua mania talvolta fino al grottesco.

– L'Ibsen, già, com'ella sa benissimo, è un grande pensatore. Il filosofo però prende la mano al drammaturgo. Nella sua preoccupazione della *tesi*, egli dimentica che i suoi personaggi sono esseri umani; diventano simboli, strumenti per esplicitare la tesi dell'autore [...]¹².

Quando chiama in causa la «mania» scienziata di *Spettri* spinta sino al grottesco, anche perché in contraddizione con le cognizioni mediche coeve, il giornalista

cipio dell'ultimo atto il suo discorso è un balbettio da paralitico e da imbecille?». Il giudizio di Tedeschi è riportato in G. Pardieri, *Ermete Zacconi*, cit., p. 66. La tarda testimonianza dell'attore si legge in E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., pp. 135-136.

11. Si cita dall'articolo-intervista di Zacconi pubblicato sulla "Moderne Kunst". Si tratta precisamente di una sua traduzione, conservata tra gli autografi depositati nel fondo Zacconi del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e riprodotta, insieme ad altro materiale manoscritto, sempre di pugno di Zacconi e relativo a *Spettri*, da Stefano Geraci nella sua tesi di dottorato intitolata *Ermete Zacconi. Un intellettuale in scena* (Università degli Studi di Bologna, 1991), pp. 346-350. Purtroppo nell'articolo tratto dalla sua tesi, Geraci riporta solo qualche frammento del prezioso articolo, omettendo di citare tra l'altro il brano in questione. Cfr. S. Geraci, *Scene dal "laboratorio invisibile" di Ernesto Zacconi*, in "Teatro e Storia", 14, 1993, pp. 67-90 e 15, 1993, pp. 279-306.

12. *Un'intervista con Ernesto Zacconi*, in "Il Piccolo della sera" (supplemento del "Piccolo"), 17 aprile 1895, pp. 1-2. Il passaggio dell'intervista è stato citato e commentato da Gigi Livio nella sua *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, p. 84 (lo studioso cita da una fonte indiretta: "La Sera" del 19-20 aprile 1895).

offre un contributo involontario all'interpretazione della *pièce* nella suddetta chiave beffarda e sottilmente ironica (quella che fa del drammaturgo norvegese un giocatore baro). Quel che però mi sta a cuore in questo momento è di porre l'accento sul giudizio limitativo che l'intervistato dà delle *pièces* ibseniane: drammi a tesi, in cui i personaggi sono astratti simboli, non esseri umani. Qualche anno più tardi, secondo quanto attesta la 'minuta' dell'articolo-intervista su "Moderne Kunst", Zacconi assegna all'attore, quindi anche a se stesso, il compito di completare l'opera del drammaturgo-filosofo:

Credo che l'attore drammatico non deve essere soltanto il meccanico esecutore, ma bensì l'interprete e il rivelatore dei pensieri più nascosti delle intenzioni più recondite dei grandi autori che imprende a studiare. Egli deve commentare con l'azione e con il volto, e svelare con tutta la maggiore chiarezza possibile, tutto ciò che l'autore non volle dire in schiette parole, ma sta racchiuso nel pensiero primo che ispirò l'opera sua, molto più se questo pensiero s'innalza al di sopra del teatro per toccare gli orizzonti del simbolismo e della filosofia sociale, e del teatro si serve soltanto come mezzo più pronto ed efficace di esposizione e di propaganda¹³.

Se ora andiamo a leggerci le parole di Ibsen riportate da Ugo Ogetti nel 1928, a trent'anni di distanza dal suo incontro con il drammaturgo norvegese avvenuto nel giugno del 1899 a Kristiania (l'attuale Oslo), si ha l'impressione che esse presuppongano in qualche modo le opinioni testé citate di Zacconi:

Zacconi recita sotto il mio nome un dramma, "Spettri", che non è il dramma mio. I critici italiani e francesi vedono in me quello che io non sono, quello che io non sarò mai. – Aveva parlato in italiano, perché non vi fossero equivoci. Per ridere muoveva la testa da destra a sinistra, da sinistra a destra, come uno che dice di no. Continuò d'un fiato senza più guardarmi: – I miei personaggi sono uomini veri, non sono idee. Io bado soltanto alla vita e alla verità. I miei drammi sono vita vera¹⁴.

Nella valutazione di queste parole bisogna tener conto del 'montaggio' giornalistico e, soprattutto, della grande distanza temporale dall'episodio rievocato. Ma se si volesse dare una spiegazione al salto in questo frammento di discorso, per cui si passa bruscamente dalla *performance* zacconiana ai giudizi della critica, non si potrebbe escludere una certa familiarità del drammaturgo con gli assunti teorici dell'attore, e la conseguente tacita assimilazione del mattatore ai critici italiani e francesi che vedevano nella sua opera quello che non vi era. Insomma mi sembra che qui Ibsen polemizzi con la teoria della costruzione del personaggio sostenuta

13. Cfr. S. Geraci, *Ermete Zacconi. Un intellettuale in scena*, cit., pp. 346-350.

14. Tantalo [U. Ogetti], *Cose viste. Ibsen vivo*, in "Corriere della Sera", 8 aprile 1828, p. 3, poi in Id., *Cose viste*, IV tomo, Treves-Treccani-Tumminelli, Roma 1932, p. 222. Ricostruendo l'incontro a Kristiania, Ogetti ricorda di aver riconosciuto i grandi meriti di Ibsen, colui che aveva redento, per noi italiani, il teatro dal «trito verismo borghese», e che il drammaturgo per tutta risposta si era lasciato andare a questo amaro sfogo.

da Zacconi¹⁵, e non soltanto con lo Zacconi interprete di Osvold¹⁶. Molti anni prima che Ogetti rendesse pubbliche le confidenze del drammaturgo, Luigi Capuana aveva definito un'«incredibile enormità» le dichiarazioni di Zacconi sull'arte della recitazione. Oltre a respingerle in nome dell'estetica organicista, lo scrittore mineolo si stupiva che l'attore non avesse saputo valutarne la reale portata, e non si fosse accorto di essersi contraddetto. Citiamo ampiamente dalle sue *Cronache letterarie* (1899):

A proposito della rappresentazione del *Gian-Gabriele Borckman* dell'Ibsen è stata rammentata la risposta di Ermete Zacconi ai critici tedeschi che lo accusavano di eccessivo verismo patologico negli *Spettri* dello stesso autore. // Confesso sinceramente che la ignoravo [...] e aggiungo non meno sinceramente che essa mi sembra una risposta sbagliata. // Se lo Zacconi si fosse contentato di dire soltanto: – L'Ibsen ha voluto così quel personaggio di Osvold [...] la risposta sarebbe stata degna di quel grande artista che egli è. // Invece si è compiaciuto di manifestare la sua particolare teorica intorno all'interpretazione rappresentativa di certi lavori drammatici, e si è lasciato scappar di bocca, o meglio, dalla penna, un'incredibile enormità che contraddice quanto poco prima egli aveva affermato. Egli soggiunse [...]: «Nella interpretazione dei capolavori dei sommi non bisogna arrestarsi sempre davanti alla semplice opera d'arte. C'è il pensiero che va più in là dell'arte. Così nell'Ibsen bisogna distinguere prima il filosofo, poi il simbolista, e soltanto in ultimo l'artista. Egli è grande per la forza del pensiero, non per la forza artistica». // Tradotto in parole più semplici e più chiare, questo significa: vi sono opere d'arte sbagliate, dove il concetto non è riuscito ad assumere la forma che gli spettava. Le opere drammatiche dell'Ibsen sono di questa categoria. Nella rappresentazione di esse si deve quindi badare più al pensiero che alla forma [...]»¹⁷.

Dopo aver descritto i progressi inesorabili della malattia di Osvold in alcune scene di *Spettri*, Capuana si chiede:

Dov'è qui il pensiero che va più in là dell'arte? Il concetto dell'eredità è divenuto personaggio vivente. Osvoldo non discute una teorica scientifica, la mostra [...]. In ogni modo, è strano che un attore faccia la distinzione di tre Ibsen, uno filosofo, l'altro simbolista, il terzo l'artista, e dica che questo è il meno a cui si deve badare. // L'Ibsen, al contrario, chiede di essere considerato principalmente come artista. Per lui tutta

15. Per la quale si rinvia a G. Livio, *La scena italiana*, cit., pp. 75-108 e a Id., *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 648-651.

16. Si tenga presente che «Ibsen non [...] vide mai [Zacconi] rappresentare *Spettri*», come ci ricorda lo stesso attore. Cfr. E. Zacconi, *Due battute di polemica: Zacconi-Ogetti*, in «*Comoedia*», 6, 1928, p. 9 e Id., *Ricordi e battaglie*, cit., p. 137n (in queste tarde memorie l'attore riprende pressoché alla lettera, con poche variazioni, la linea di difesa portata avanti, tanti anni prima, nell'articolo su «*Comoedia*»).

17. L. Capuana, *Di un'opinione di E. Zacconi*, in Id., *Cronache letterarie*, Giannotta, Catania 1899, pp. 195-196. A quest'intervento critico di Capuana accenna Laura Caretti in un suo saggio su *Capuana, Ibsen e la Duse*, da leggersi in *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, a cura di M. Picone e E. Rossetti, Salerno, Roma 1990, pp. 185-203, in part. p. 197.

l'opera drammatica consiste nell'azione, nei caratteri. Se sotto quell'azione, sotto quei caratteri formicolano idee, è naturale che sia così¹⁸.

Ibsen non avrebbe certo potuto annoverare Capuana tra i critici italiani che vedevano in lui quello che non era e non sarebbe stato mai. Dal canto suo Ogetti avrebbe potuto attingere con profitto al traduttore di *Una casa di bambola* per commentare gli umori e le idiosincrasie del drammaturgo incontrato a Kristiania. Ma leggiamo ancora dal saggio di Capuana:

Dicendo che nell'Ibsen l'ultima cosa da considerarsi era l'artista, Zacconi si dava la zappa sui piedi. Un lavoro teatrale dove la forma sia l'ultima cosa da considerarsi, non è opera d'arte. E i critici berlinesi avrebbero potuto soggiungere: ma, in questo caso, è assurdo che voi lo scegliate per rappresentarlo... o avete la grande superbia di credervi capace d'infondere la vita in una cosa morta¹⁹.

Bisogna riconoscere che Zacconi nelle sue tarde memorie non cede così scopertamente il fianco ad obiezioni di questo tipo. Si muove in modo più cauto. Per lo meno non distingue più tra un Ibsen filosofo ed un Ibsen artista. Si guarda bene dal rivendicare il merito di aver conferito umanità ad un simbolo o ad un'idea, anzi precisa:

Si noti che a ciò che l'autore indica io non aggiungi che qualche leggero fenomeno di disfasia e di movimenti atassici che si riscontrano in quasi tutti i soggetti paralitici. Se dunque Ibsen ha fatto del personaggio di Osvaldo un giovane colpito da paralisi progressiva l'attore che lo interpreta ha il dovere di studiare questo male e di renderne le caratteristiche come nei casi di pazzia, di paranoia, di alcolismo ecc., ecc. che l'autore non ha necessità di descrivere facendo seguire una didascalia ad ogni battuta, ma avvertendo semplicemente all'inizio che questo personaggio è così²⁰.

Salvo, subito dopo, invitare l'interprete al rispetto del «pensiero dell'autore e non delle parole che usa per esprimerlo», una posizione, ci assicura Gigi Livio, «ben presente in tutta la tradizione dell'Ottocento italiano»²¹:

Se l'attore non lo fa, vuol dire che non ha penetrato le intenzioni dell'autore, oppure che non ha né sensibilità né arte sufficienti a renderne i fenomeni psicopatici²².

18. L. Capuana, *Cronache letterarie*, cit., pp. 197-198.

19. Ivi, p. 202.

20. E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., p. 143. Il brano e la sua continuazione che cito qui di seguito non figuravano nell'articolo del 1928 su "Comoedia".

21. G. Livio, *La scena italiana*, cit., p. 83.

22. E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., p. 143.

Un'opzione prossemica sospetta

Spettri, atto primo. Osvold indugia sulla porta ritardando il suo ingresso nel salotto di casa Alving. È la prima apparizione del personaggio. Se la didascalia ce lo mostra esitante, sulla soglia, in un atteggiamento di difesa e di cautela, coerentemente la battuta di esordio tradisce il suo timore, poi rivelatosi fondato, di essere giudicato con severità dal pastore Manders. Alcuni anni prima l'uomo di chiesa, amico di famiglia, si era mostrato decisamente contrario alla scelta artistica parigina compiuta dal giovane. Solo apparentemente più indulgente verso di lui è ora Manders, essendo disposto a concedere, più precisamente a «sopportare» che «ce ne siano molti», tra gli artisti, «capaci di conservare il proprio essere interiore incontaminato»²³. Non sfugga la diversa reazione da parte degli interlocutori: Osvold non conferma né smentisce, ma semplicemente si augura che possa essere così; la signora Alving, ancora del tutto ignara della malattia del figlio, «raggiante di soddisfazione» (come si legge in didascalia) non perde l'occasione per inneggiare alla presunta salute fisica e morale del figlio, invitando il pastore a prenderne atto con i suoi stessi occhi. A questo punto, *et pour cause*, Osvold dà chiaramente l'impressione di volersi sottrarre al controllo, «muovendosi verso il fondo della stanza», recandosi «indietro vicino ai fiori». È un *movimento all'indietro* di cui viene indicata la meta: il vano-serra o giardino d'inverno in fondo alla stanza, le vetrate della serra che fanno da fondale al salotto. Osvold sa di essere malato, che gli resta poco da vivere. Volendo dissimulare, «nascondere altrui i fenomeni del suo male» (giusta l'analisi psicologica che del personaggio propone Zacconi)²⁴, si

23. Dm, p. 249.

24. Allarghiamo la citazione riportandola da uno scritto di Zacconi: «Osvoldo ha avuto un primo attacco di demenza e quando ha potuto saperlo è fuggito a casa sua. // Quando dunque si presenta egli deve far sforzi per nascondere altrui i fenomeni del suo male, fino alla confessione che fa a sua madre, e dopo questa egli non ha ragione alcuna per dissimularli [...]. È pur necessario d'incontrare il carattere che io credo buono, mite amante appassionato dell'arte. Le scosse che subisce durante il dramma accelerano la catastrofe, e l'egoismo, e l'indifferenza che lo rendono inaccessibile al dolore della madre fino a costringere questa a promettergli d'ucciderlo sono solo prodotti dell'aggravarsi del male. I paralitici che tanto sentono per se stessi, nulla sentono per gli altri». Per Stefano Geraci lo scritto potrebbe risalire al 1894. Si legge integralmente in Id., *Ermete Zacconi. Un intellettuale in scena*, cit., pp. 180-181 (il nostro corsivo sostituisce la sottolineatura dell'autografo) e frammentariamente in Id., *Scene dal "laboratorio invisibile" di Ernesto Zacconi*, cit., in part. pp. 88-89. Dunque Osvoldo, nel ritratto che l'attore ne fa, oscilla tra poli di segno opposto, passando dal pudore di sé e dall' (apparente) pietà filiale all'egoismo e all'indifferenza nei confronti della madre, quando il male si aggrava e lascia presagire la catastrofe. Altrove Zacconi vede assommarsi in Osvoldo la parte dell'«espiatore innocente e ad un tempo» quella del «punitore terribile e incosciente» della madre (cui Ibsen non perdona l'antica scelta matrimoniale basata sulla convenienza economica). Queste ultime citazioni sono tratte dal materiale autografo relativo al già citato articolo-intervista zacconiano del 1898. Quando stabilisce una relazione tra il primo attacco del male subito da Osvoldo e il suo ritorno in Norvegia, l'attore mette senza volerlo il dito nella piaga dell'ambiguità e della doppiezza, nel senso che il pittore finge di essere tornato a casa per onorare la memoria paterna – «Era il minimo che potessi fare per mio padre» (Dm, p. 251) – ma in realtà, come dovrà ammettere la stessa madre, è la «malattia, che lo ha riportato a casa da lei» (Dm, p. 301).

rende meno visibile, retrocede sino ai fiori del vano-serra. Riproduciamo per intero la sequenza:

PASTORE MANDERS. [...] Non deve credere, che io condanni in maniera assoluta la condizione dell'artista. Io suppongo, che ce ne siano molti, capaci di conservare il proprio essere interiore incontaminato anche in quella condizione.

OSVALD. È sperabile.

SIGNORA ALVING (*raggiante di soddisfazione*). Ne conosco uno io, che ha conservati incontaminati tanto il suo essere interiore quanto quello esteriore. Lo guardi, pastore Manders.

OSVALD (*muove verso il fondo della stanza*). Sì sì, cara mamma, lascia stare.

PASTORE MANDERS. Ma sicuro – è innegabile. E poi ha cominciato a farsi un nome. I giornali hanno parlato spesso di lei, e in termini oltremodo favorevoli. Bé, volevo dire – negli ultimi tempi mi pare che si sia fatto un po' di silenzio.

OSVALD (*indietro vicino ai fiori*). Non ho potuto dipingere molto negli ultimi tempi.

SIGNORA ALVING. Un pittore deve pur riposarsi ogni tanto.

PASTORE MANDERS. M'immagino. E così ci si prepara e si raccolgono le forze per qualcosa di grande.

OSVALD. Sì. – Mamma, si mangia tra poco?²⁵

Nella sua prima monografia ibseniana Alonge chiosa:

[La signora Alving] *precisa* questo [il fatto che Oswald si sia conservato puro, dentro e fuori] additando il figlio al pastore, ma Oswald è ancora più imbarazzato da questa non sollecitata testimonianza a discarico. La didascalia ce lo mostra passeggiare nervosamente nella stanza mentre sbuffa: «Sì, sì, cara mamma, lasciamo andare»²⁶.

Ibsen non lo dice esplicitamente, ma è chiaro che dalla zona dei fiori, dopo una sosta strategica più o meno lunga, Oswald (e l'attore chiamato ad interpretarlo) dovrà spostarsi, per raggiungere di nuovo il centro o la zona anteriore del salotto, riavvicinandosi in tal modo alla madre e al suo ospite. La discussione sul dettaglio fisiognomico del «tratto all'angolo della bocca», poche battute più avanti, impone una ridefinizione della prossemica, nel senso di una riduzione della distanza tra i personaggi che animano la conversazione. Senonché, prese alla lettera, le due didascalie che nella scena riportata si riferiscono ad Oswald non parlano di un suo doppio movimento, di andata e ritorno, mostrandocelo soltanto nell'atto di «risalire la scena», secondo la fededegna traduzione Treves 1894, non dissimile nel senso da quella moderna appena citata²⁷. Qualcuno potrebbe osservare che anche una mimesi del reale meticolosa ed ossessiva, quale quella di cui si mostra tante volte capace il teatro di Ibsen, può risparmiarsi la fatica di alcune precisazioni, in fondo superflue. È il caso di convenirne, ma a renderci sospettosi e di non facile conten-

25. Dm, p. 249.

26. R. Alonge, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, cit., p. 32.

27. Cfr. E. Ibsen, *Spettri*, Treves, Milano 1894, p. 24 (il volume non indica il nome del traduttore).

tatura è il confronto con altre parti del dramma in cui la psicologia turbata o inquieta del personaggio si traduce in un suo spostamento sulla scena. Solo un paio di esempi. Quando, nel secondo atto, si appresta a confessare la malattia alla madre, Osvald «cammina avanti e indietro per la stanza»²⁸; dopo che Regine lo ha turbato con le sue profferte, il pastore sente il bisogno di scaricare la tensione, forse l'eccitazione, passeggiando:

PASTORE MANDERS (*va un po' su e giù per il salotto, si ferma un attimo sul fondo con le mani dietro la schiena a guardare fuori nel giardino. Quindi si riavvicina al tavolo, prende un libro e dà un'occhiata al titolo [...]*)²⁹.

Perché Ibsen descrive qui Manders nell'atto di riavvicinarsi e di rioccupare il centro del palcoscenico, mentre nella scena successiva si limita a seguire Osvald nel suo movimento all'indietro? Si può avanzare l'ipotesi che il drammaturgo non utilizzi sempre lo stesso codice per le sue didascalie, che esse, pur appartenendo allo stesso testo, debbano essere intese ora in una chiave naturalistica, ora in un'ottica simbolista. Per verificare la validità dell'ipotesi, si torni al testo sopra citato, alle battute che ci si scambia mentre il giovane batte in ritirata.

Osvald ammette di aver messo da parte il pennello negli ultimi tempi. La signora Alving e Manders si affrettano a giustificare e a vedere sotto una luce positiva la battuta d'arresto dell'artista: il riposo è necessario, si direbbe anzi auspicabile, se consente una ripresa in grande stile del lavoro, se è condizione necessaria alla realizzazione di qualcosa di grande. C'è una dinamica *proiettiva* in queste parole rassicuranti, comicamente contraddetta dal moto *retrogrado* di Osvald descritto in didascalia. Il corpo di Osvald si mette a parlare contro le parole dei suoi interlocutori. Come se non bastasse Ibsen si diverte a convertire progetti e sogni del pittore in crisi, da cui inutilmente ci si aspetta la rivincita, nel linguaggio basso degli appetiti volgari. Il tempo in cui ci si prepara a qualcosa di grande si immiserisce nell'attesa dell'ora di pranzo, del «delizioso cibo della mamma»³⁰. Osvald raccoglie le ultime forze solo per soddisfare il suo formidabile appetito.

Ma conviene concentrare maggiormente l'attenzione sulla meta del suo arretramento. Il «figliuol prodigo», «il figlio ritornato a casa»³¹ ha messo da poco piede nel salotto buono di casa e subito è attratto dal vano-serra, uno spazio misterioso che quel salotto delimita in profondità, costituendone il versante notturno. Opportunamente Asbjørn Aarseth si è chiesto se questo sfondo, presente nello svolgimento di tutto il dramma, abbia un significato simbolico riposto³². Credo che si debba rispondere senz'altro in modo affermativo. Risalendo la scena sino alla sua

28. Dm, p. 279.

29. Dm, p. 242.

30. Dm, p. 279.

31. Dm, p. 249.

32. Cfr. A. Aarseth, *I sostegni della società, Una casa di bambola, Spettri*, in Dm, p. 1121.

cornice floreale, Osvald è come risucchiato da una sorta di «abisso coperto»³³, perché bene occultato dai fiori, in stretta connessione con la tentazione del peccato, con i «sentieri dello smarrimento»³⁴, con il volto della *degenerazione*. Quest'ultima parola dà il titolo ad un libro del medico e scrittore ungherese Max Nordau, uscito in due volumi, nel 1892-1893. In un'ottica da clinico vi si giudica la gran parte degli ingegni artistici contemporanei, Ibsen compreso, come il prodotto di una degenerazione. Il libro si nutre di certo darwinismo sociale *fin-de-siècle* secondo cui i degenerati sono sempre «fuori centro, sempre ai lati di tutti i percorsi lineari e progressivi, compreso quello evolutivo», nel senso che da esso si distaccano «come scarto *regressivo*», come «caduta all'indietro [...] verso stadi evolutivi inferiori», come «movimento controcorrente, à rebours», come «riemergenza del primitivo»³⁵. È indubbio che Ibsen resti volutamente nel vago in sede diagnostica, non facendo pronunciare al medico parigino la parola 'sifilide', preferendo mettergli in bocca espressioni metaforiche («*vermoulu*») e sentenze 'oracolari' («i peccati dei padri ricadono sui figli») ³⁶. Si sa che la plusvalenza trova il suo terreno ideale nella vaghezza semantica. Quando descrive il terribile decorso della malattia e lascia intendere che essa lo ridurrà «di nuovo come un neonato», bisognoso di «essere imboccato»³⁷, vittima di un'umiliante regressione infantile, Osvald offre più di un appiglio ad un'interpretazione della sua tragedia fuori dagli ambiti biologici e medici strettamente intesi, autorizza cioè il lettore/spettatore/interprete ottocentesco ad evocare il minaccioso destino di un'intera civiltà e di tutta una generazione, la loro catastrofica *caduta all'indietro*. Disponibile a caricarsi di potenzialità metaforiche, il caso clinico del pittore luetico si prestava, e si presta tut-

33. Dm, p. 258.

34. Dm, p. 256. Come si vedrà meglio più avanti, i fiori mascherano l'abisso e insieme rappresentano la forza di fascinazione dell'eros.

35. Per il moderno concetto di degenerazione nella cultura europea a cavallo tra Otto e Novecento si veda almeno D. Pick, *Faces of Degeneration. A European Disorder 1848-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, trad. it. *Volte della degenerazione. Una sindrome europea 1848-1918*, La Nuova Italia, Firenze 1999, e il prezioso S. Acocella, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Liguori, Napoli 2012, in part. pp. 92, 5, 48, 11-12, 7. L'Acocella mette a fuoco gli snodi fondamentali della storia e della diffusione di una 'malattia' epocale. Il punto di partenza è dato dal fortunato libro di Max Nordau, *Entartung* (1892-93), in cui la degenerazione è assunta a caratteristica distintiva della cultura filosofica, artistica e letteraria *fin-de-siècle* (quintessenza dell'opera di autori disparatissimi, tra cui lo stesso Ibsen), oltre che a stigma di una nuova antropologia nella storia dell'uomo occidentale. Il libro di Nordau è tradotto in italiano già nel 1893-94, in due volumi, con il titolo *Degenerazione*. Tra gli autori citati da Nordau ha un posto di rilievo Bénédict Auguste Morel, autore di un trattato sulle *dégénérescences* uscito a Parigi nel 1857. L'Acocella ci ricorda che la psicopatologia di Morel aveva collegato i sintomi della degenerazione, in particolare la «sposatezza» e lo «sfinitimento della razza», con il vissuto metropolitano, con il «vortice malefico della vita cittadina». Un vortice in cui Osvald conduce la sua vita sregolata e accusa per la prima volta una «maledetta sposatezza» (Dm, p. 254). Si aggiunga che per Nordau è proprio Parigi il miglior punto di osservazione della malattia *fin-de-siècle*, il «vero luogo per osservarla nelle sue svariate manifestazioni» (non sarà inutile tener presente che nel 1880 Nordau si trasferisce a Parigi, nel cuore della modernità degenerata).

36. Dm, p. 281.

37. Dm, p. 303.

tora, ad essere collegato alla sindrome storica studiata da Nordau. Diamo ancora la parola a Zacconi:

Osvoldo [...] appartiene a quella generazione che trovasi nell'impossibilità di tradurre in atto i suoi ideali, perché le mancano le forze fisiche e poetiche. Non è dunque un infermo ch'io voglio rappresentare, un uomo paralitico che a rapidi passi va incontro alla sua fatale dissoluzione. In Osvoldo sta riunita una complessa schiera di *degenerati* che si discioglie, si annienta sia nello spirito, sia nei suoi elementi, una schiera che nell'esterno suo languore agogna il sole, ossia la luce, il calore, il simbolo supremo della vita³⁸.

Osvoldo diviene qui il simbolo di una razza di degenerati. La sua patologia, non bene specificata dal drammaturgo, assurge a paradigma della «malattia del secolo»³⁹. Il fantasma più circoscritto della sifilide si carica delle inquietudini legate alle dottrine degenerative, ai dibattiti che anche in Italia esse suscitavano. Dobbiamo ritenere che Ibsen sia rimasto del tutto estraneo a questa «sindrome europea» circolante e contagiosa già a metà Ottocento? Certo è che essa getterebbe una luce ironica sul finale di *Spettri*, permettendo di istituire un'analogia: da un lato l'attesa della «deliziosa giornata» e del «sole radioso» tragicamente caduta nel vuoto, Osvold inebetito presentandosi piuttosto come l'uomo del «crepuscolo»⁴⁰; dall'altro, la degenerazione che nella «favola e nel mito delle "magnifiche sorti e progressive" e dell'incondizionato progredire [...] apre la breccia oscura e terrificante della sterilità, dell'estinzione della razza e della regressione, del degrado della civiltà»⁴¹. Anche Enrico Polese Santarnecchi, il primo tradutto-

38. Si cita dal materiale autografo zacconiano, datato 1898, successivo quindi alla traduzione italiana del libro di Nordau, che Stefano Geraci ha riprodotto nella sua tesi di dottorato (cfr. *supra*, n. 11). Il corsivo è mio.

39. *La malattia del secolo* è il titolo di un romanzo di Nordau (*Die Krankheit des Jahrhunderts*, 1888). Complesso è il concetto di degenerazione nella storia culturale dell'Ottocento europeo – è opportuno ribadirlo – nella misura in cui anima un «discorso tecnico-antropologico, biologico, medico-psichiatrico», una «teoria filosofica e culturale», un'«interpretazione scientifica e razionalizzante di difficoltà e disagi sociali». Cfr. D. Frigessi, *Genio, arte "pazzesca" e degenerazione*, in Ead., *Cesare Lombroso*, Einaudi, Torino 2003, p. 295.

40. Per le ultime citazioni si veda Dm, p. 306 e p. 279.

41. D. Frigessi, *Genio, arte «pazzesca» e degenerazione*, cit., pp. 295-296. Per Alonge l'opposizione tra Nord e Sud ricavabile dai discorsi di Osvold, e segnatamente dalla sua richiesta finale del sole alla madre, è da interpretarsi in chiave ironica: il sole mediterraneo è una metafora della dissipazione sessuale, di quella parigina «gioia di vivere» che ha portato il pittore a contrarre la sifilide. Altro che antidoto vitale e salutare! L'ultima parola del dramma vela e al contempo disvela il desiderio della *solare* Regine da parte di Osvold. Nel delirio la ragazza, con la sua carnale disponibilità, gli appare ancora la sua «unica salvezza» (Dm, p. 284), non una medicina miracolosa, ma certo una 'dolce morfina' che lo avrebbe «aiutato a morire» (Groddeck), a superare ogni tormento, senz'altro meglio della madre. Cfr. R. Alonge, *Ibsen, Freud's twin brother*, cit., pp. 24-25. Lo studioso ricorda che in *Spettri* ricompaiono le stesse coordinate geografiche di *Una casa di bambola*, il testo scritto due anni prima, in cui Torvald Helmer, su suggerimento dei medici, si reca al Sud per guarire della sua malattia (cfr. Dm, p. 143). A questo proposito si tenga presente un altro aggancio di *Spettri* al dramma di Nora: se quest'ultima confida alla signora Linde che il marito si è «ammalato mortalmente» perché «lavorò

re italiano di *Spettri*, attinge allo scientismo positivista dell'epoca per descrivere la malattia di Osvald. Anch'egli utilizza un termine assente in Ibsen, «atavismo»⁴², evocando ancora una volta l'evoluzione a rovescio, strizzando l'occhio a Nordau, a Lombroso, ad Enrico Morselli. Si ispessisce, con Zacconi e Polese, una «patina [...] di *civiltà positivistica*»⁴³ indubbiamente già presente nel testo ibseniano. Forse è per via di questa patina che nessuno finora ha pensato ad una possibile influenza di *Spettri* sulla scrittura narrativa e teatrale di Pirandello. Eppure mi sembra che il giovane Alving condivida con l'uomo dal fiore in bocca una precisa attitudine associativa. Al personaggio malato di cancro, oltre all'elogio della «carta doppia, rossa» con cui i giovani di negozio rivestono la roba venduta – una carta «così liscia, che uno ci metterebbe la faccia per sentirne la fresca carezza»⁴⁴ – l'Agrigentino affida il compito di riflettere sulla crudele ironia della sorte e dei nomi:

Guardi, qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubetto violaceo? Sa come si chiama questo? Ah, un nome dolcissimo... più dolce d'una caramella: – *Epitelioma*, si chiama. Pronunzii, sentirà che dolcezza: *epitelioma* [...]⁴⁵.

Al lettore che ora volesse prendere in considerazione anche le estasiaste esperienze tattili, precisamente le carezze ad una coperta di lana verde, di personaggi

eccessivamente, in modo davvero terribile» (Dm, p. 143), la signora Alving ipotizza che i malesseri del figlio possano dipendere da «lavoro eccessivo» (Dm, p. 280). L'ironia serpeggia tra le righe: gli eccessi nella vita del pittore non mancano, ma non ne fanno un fanatico della religione del lavoro, bensì solo un libertino impenitente, un ghiottone e un alcolista senza ritegni, insomma uno sfrenato edonista.

42. Alla signora Alving che gli chiede chiarimenti sulla sua malattia, l'Osvald di Polese risponde: «Il mio male è *atavismo*, malattia ereditaria ed è qui!... (*si batte la fronte*) È qui!...». Anche nella restituzione di questa battuta la citata traduzione Treves è decisamente più fedele alla lettera del testo ibseniano: «Questa malattia che mi è toccata per eredità, è... (*Posa il dito sulla fronte, ed aggiunge a bassa voce:*) È qui dentro». Si veda rispettivamente E. Ibsen, *Spettri*, Max Kantorowicz, Milano 1892, p. 70 (il corsivo della parola «atavismo» è di Polese) e Id., *Spettri*, Treves, Milano 1894, p. 88. Sull'infedele restituzione di questa battuta ha richiamato l'attenzione Alonge nel suo «*Spettri*», Zacconi e un agente tuttofare, cit., p. 89. Il critico osserva che con questa battuta modificata Polese prepara il terreno all'interpretazione 'positivistica' di Osvaldo da parte di Zacconi. Per la traduzione 'addomesticata' di *Spettri* da parte di Polese – un lavoro che gli era stato commissionato dalla Compagnia di Giovan Battista Marini e dal suo primo attore Zacconi – si veda, oltre al saggio di Alonge, F. Simoncini, *Strategie della scena di fine Ottocento. Le prime traduzioni italiane di Ibsen: L'anitra selvatica e Spettri*, in «Il castello di Elsinore», VI, 16, 1993, in part. pp. 123-142, e il più recente ampio studio condotto da Giuliano D'Amico nel suo *Domesticating Ibsen for Italy. Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign*, University of Oslo, Oslo 2011, in part. pp. 131-156 [ora Edizioni di Pagina, Bari 2013] (lo studioso segnala anche una parodia degli *Spettri* ibseniani, *I fantasmi d'Ipsilon* di Giovanni Arrighi, uscita nel 1899, che va ad aggiungersi alle parodie inglesi dello stesso testo segnalate da Eduardo Giovanni Carlotti).

43. R. Alonge, *Una novità libraria e alcune considerazioni di metodo*, cit., p. 158.

44. L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, con la collaborazione di A. Tinterri, Mondadori, Milano 2004, vol. III, p. 565. L'atto unico pirandelliano da cui si cita, rappresentato per la prima volta nel 1923, è la trascrizione drammaturgica di una novella apparsa nel 1918, dal titolo *Caffè notturno* (poi *La morte addosso*).

45. Ivi, p. 572.

pirandelliani in stato di convalescenza – Tommaso Corsi nella novella *Il gancio* (poi intitolata *Il dovere del medico*) e Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* – non sembrerà troppo azzardata l'ipotesi di un ipotesto ibseniano, l'agnizione in filigrana di una battuta di Osvald:

Perché non è sicuro che si muoia subito, ha detto il medico. Lui l'ha chiamata una specie di rammollimento cerebrale – o qualcosa del genere. (*Sorride gravemente*). Mi sembra che questa espressione suoni così delicata! Mi fa pensare sempre a delle tende di velluto color ciliegia, – qualcosa, di carezzevole al tatto⁴⁶.

46. Dm, p. 304. Il discorso sull'intertestualità ibseniana in Pirandello è stato affrontato dalla critica, ma richiederebbe ulteriori scavi. Di un'edizione tedesca del teatro ibseniano, datata 1887, presente nella biblioteca di Pirandello, e di tutte le volte che quest'ultimo cita il norvegese, ci informa Alfredo Barbina nel suo *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 63-66. Per le evidenti tracce della *Signora del mare* in *Trovarsi* si veda C. Vicentini, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in Id., *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di E. Scrivano, Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento 1985, in part. pp. 85-87 e R. Alonge, *Il mito del mare tra Ibsen e Pirandello*, in *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati, Università degli Studi di Trento, Trento 1996, pp. 411-425. Oltre alla *Signora del mare*, la Compagnia del Teatro d'Arte diretta da Pirandello mette in scena un altro testo ibseniano, *Hedda Gabler* (la 'prima' il 14 febbraio 1928, in occasione del centenario della nascita del drammaturgo norvegese). Recentemente ho ipotizzato una qualche parentela tra Anna Rosa, l'amica della moglie di Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*, e il personaggio di Hedda Gabler: entrambe hanno ereditato dal padre una pistola con cui si fanno del male; entrambe vivono male la sessualità, perché la loro psiche è rimasta 'fissata' sulla figura paterna. Si osservi, tra l'altro, come procuri ad Anna Rosa una «stranissimo dispiacere» il fatto che la pistola, che porta sempre con sé e che ha trovato «nel taschino d'un panciotto del padre» morto da sei anni, «invece che alla tempia o nel cuore per volontà di lei, avesse potuto per caso *morderla* a un piede»: forte è il riecheggiamento della pagina ibseniana in cui Hedda si mostra disgustata per il modo in cui è morto Løvborg, perché non si è sparato alla «tempia» o al «petto», rinunciando all'auspicato *bel gesto* e finendo i suoi giorni volgarmente, «traffitto nel basso ventre» da una prostituta di alto bordo, nel suo *boudoir*. Cfr. Dm, p. 792 e p. 796; L. Pirandello, *Romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, vol. II, pp. 876-877; I. Pupo, *Luigi Pirandello*, Le Monnier, Firenze 2012, p. 153. Leggendo i commenti dei cronisti francesi alla rappresentazione parigina, a metà degli anni Venti, del pirandelliano *Vestire gli ignudi*, André Bouissy si è imbattuto nel nome di Ibsen, nel confronto che vi era istituito tra la menzogna di Ersilia Drei e quella tematizzata nell'*Anitra selvatica*. Cfr. L. Pirandello, *Théâtre complet*, Gallimard, Paris 1983, t. II, p. 1324. L'«innesto ibseniano» in *Vestire gli ignudi* è stato approfondito da Alonge nella sua *Introduzione* a L. Pirandello, *Enrico IV; La Signora Morli, una e due; Vestire gli ignudi*, Mondadori, Milano 2010, pp. xxx-xxxi. La tensione del Principe verso il Sud nella *Favola del figlio cambiato* può essere ricondotta, anche attraverso la mediazione di Rosso di San Secondo, ad un tema ibseniano. Si è messo altresì a confronto l'ultimo dramma di Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo*, con la tragedia pirandelliana *Diana e la Tuda*, evidenziando punti di contatto e differenze. Si veda almeno l'intervento di Alonge in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava*, cit., pp. 248-249. In quest'occasione il critico ha parlato anche di «echi minimi» del teatro ibseniano in Pirandello, richiamando l'attenzione sulla scelta del nome di Mop per la ragazza lesbica di *Come tu mi vuoi*: probabilmente un omaggio ad Ibsen, se il «cane della Vecchina dei Topi del Piccolo Eyolf [...] si chiama propriamente Mops». Restando su questo stesso piano, ci si potrebbe chiedere se Lars, il nome del marinaio norvegese protagonista della novella pirandelliana *Lontano* (1902), sia un prestito ibseniano: pur essendo un prenome diffuso in Norvegia, non si può escludere che ricalchi quello del servitore di Ulfheim in *Quando noi morti ci destiamo* (1899; disponibile in una traduzione italiana l'anno successivo). Tra i «ricordi di Norvegia»

Rammollimento cerebrale. Il medico parigino ricorre qui alla terminologia scientifica, ma contemporaneamente non risparmia al suo paziente, secondo quanto poco prima ha raccontato lo stesso Osvald, gli accenti e gli ammonimenti da predica luterana: i «peccati dei padri ricadono sui figli». Fin da subito, cioè a partire da Brandes e da Antoine, si è posto l'accento sull'ecllettismo linguistico e concettuale del dramma, in forza del quale il determinismo 'giudica e manda' in sintonia con la morale e la religione, la legge dell'ereditarietà di marca positivista si allea alla «biblica [...] e quasi eschilea» trasmissione delle colpe e dei castighi. L'ultima citazione, tratta dalla monografia ibseniana di Franco Perrelli datata 1988, testimonia a favore della fortuna secolare di questo tipo di approccio⁴⁷. Non sfugga il riferimento al Grande Codice. Di un sottotesto cristiano, anzi teologico, parlava già Nordau nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, nell'ambito di uno studio ideo-logico e tendenzioso, finalizzato ad una condanna senza appello.

L'autore di *Degenerazione* muove dal presupposto che il drammaturgo norvegese abbia letto il «libro di Lucas sulla ereditarietà, attingendovi senza discernimento», nel senso che non avrebbe tenuto conto del fatto che «non c'è nulla di più oscuro, nulla di più capriccioso [...] quanto lo sviluppo della ereditarietà»⁴⁸. Ci interessa la conclusione del suo ragionamento: a ben guardare Ibsen si sarebbe impossessato dell'opera di Lucas non perché gli importasse «comprovare scientificamente le sue idee sulla ereditarietà», ma per il fatto che esse gli offrivano la «possibilità di dare una veste scientifica alle sue idee mistiche incoercibili»⁴⁹. Per capire meglio l'ipotesi critica del medico ungherese lasciamogli ancora, e più a lungo, la parola:

di Pirandello drammaturgo vi potrebbe essere anche il cognome dell'attrice martire nei *Giganti della montagna*: «Mi chiamavo allora Ilse Paulsen». John Paulsen si chiamava un amico e biografo di Ibsen. A lui si deve la testimonianza secondo cui alla domanda se Nora sarebbe tornata dal marito, il drammaturgo rispose: «Come faccio a saperlo? È possibile che ritorni dal marito, come è possibile che diventi una artista di circo ambulante». Per una riflessione di carattere più generale su affinità e divergenze tra il teatro di Pirandello e quello di Ibsen si veda *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen Strindberg Pirandello*, Costa & Nolan, Genova 1987 (in particolare i saggi di R. Alonge, R. Tessari, P. Puppa, R. Langen Moen).

47. F. Perrelli, *Introduzione a Ibsen*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 78 [nuova ed. Edizioni di Pagina, Bari 2006]. Particolarmente importante la lettera che Antoine spedisce a Zola in data 17 febbraio 1890: «Ho letto *Spettri*; non assomiglia a niente del nostro teatro; uno studio sull'ereditarietà il cui terzo atto ha la cupa grandezza della tragedia greca». Il brano della lettera è riportato e commentato in R. Alonge, *Henrik Ibsen, l'opera e la fortuna scenica*, cit., pp. 16-17 e in Id., *Il teatro dei registi*, cit., p. 58. Nella sua recensione a *Spettri*, il critico danese Brandes stabilisce un collegamento con *Edipo re* e pone l'accento sul determinismo che, *mutatis mutandis*, il secolo XIX condivide con l'antichità classica.

48. M. Nordau, *L'ibsenismo*, in Id., *Degenerazione*, Fratelli Dumolard Editori, Milano 1894, vol. II, pp. 186-326, in part. pp. 210-211. Nordau cita in nota il libro del dottor Prosper Lucas che Ibsen avrebbe consultato: *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, Baillière, Parigi 1847.

49. M. Nordau, *Degenerazione*, cit., p. 212.

Il motivo atavistico che trovasi in tutte le opere di Ibsen – e non può sfuggire nemmeno alla più debole attenzione – gli esteti lo riguardano come un carattere modernamente scientifico, un carattere darwiniano. In realtà è sempre il peccato originale agostiniano il quale rivela la sua natura teologica: prima perché si manifesta in unione agli altri motivi teologici, la confessione e la redenzione; e secondo per quella caratteristica qualità dell'atavismo. Abbiamo visto [...] che le eredità dei personaggi ibseniani sono sempre una malattia (cecità, tabe dorsale, pazzia), un vizio (menzogna, leggerezza, immoralità, testardaggine) oppure un difetto (incapacità di essere allegri): mai però una prerogativa, oppure una qualità buona o utile. Gli è un fatto però che si eredita il buono e l'utile tanto quanto il male e il pregiudicevole [...]. Se quindi Ibsen avesse voluto mostrare effettivamente in azione la legge dell'ereditarietà nel senso darwiniano, ci avrebbe offerto almeno un esempio, un unico esempio, di eredità di qualità buone. Ma nei drammi di Ibsen ciò non si riscontra mai. Il buono dei personaggi ibseniani proviene non si sa donde. Essi hanno ereditato sempre il male [...]. Per Ibsen l'ereditarietà è sempre una sventura, un castigo per i peccati dei genitori; ma la scienza naturale non conosce un'ereditarietà così esclusiva, la teologia sì la conosce – è il peccato originale⁵⁰.

Insieme alla svalutazione della teoria dell'ereditarietà e del positivismo in genere come la «parte caduca» di *Spettri*, per la quale si può dire che Ibsen subisce il «suo tempo con tutti i suoi ismi», è proprio il «peccato originario cristiano» a suggellare le pagine che nel suo acuto saggio ibseniano Scipio Slataper dedica al dramma di Elena e di Osvold. Si tratta per la verità di una fugace allusione, di una fulminante divagazione analogica, ma sufficiente a rimettere in discussione le conclusioni cui era arrivato alcune pagine prima, laddove si era chiesto:

[...] dov'è la colpa in questo implacabile organismo tragico? Sì, in principio, voi, e i personaggi, vi illudete di poter risalire a qualche concreta e precisa causa: ma via via che la verità d'azione si scopre, ogni causa si dimostra ad una ad una insufficiente: le nuove idee «immorali», il ritorno d'Elena in casa del marito, la sua vigliaccheria; e neanche la prima e capitale, da cui ha avuto origine tutta la maledizione, l'essersi venduta seguendo il consiglio delle vecchie zie, non è capace più di reggere la serie delle conseguenze. Difatti anche il poeta nella seconda metà del dramma, cioè proprio da quando sappiamo che Osvold sconta le colpe del padre, non ce la ricorda più. Sarebbe più che ingiusto, assurdo, che in quella colpa avesse origine anche la malattia del marito! come pretendono i più dei critici che per amor di razionale giustizia diventano più che ingiusti, assurdi. In realtà, invece, nel dramma che fino qui giudica e manda, nessuno a questo punto può più distinguere colpa, conseguenze, pena: ma tutto è un incalzare di effetti reciproci, un processo anonimo che si compie senza nessuna legge nel sangue dell'uomo⁵¹.

In conclusione di capitolo la soluzione che non ci si aspetta. In maniera perentoria Slataper fa uscire dall'anonimato la colpa che si espia in casa Alving, risalendo la catena delle cause sino alla caduta di Adamo ed Eva:

50. Ivi, pp. 222-223.

51. S. Slataper, *Ibsen*, Vallecchi, Firenze 1977 [1^a ed. 1916], p. 149.

[...] c'è indubbiamente una tragedia (Elena) nei *Fantasma*, c'è una colpa, generale, umana; un eroismo che non vuole cedere e morire soffocato, una realtà che so io religiosa [...] tremenda come il peccato originario cristiano⁵².

Sembrerebbe che, attraverso i giudizi di Nordau e di Slataper, il drammaturgo norvegese sia chiamato a scontare, secondo la legge del contrappasso, uno sfogo contro i teologi camuffati da critici che si era concesso, a proposito di certe «false interpretazioni» di *Spettri*, in una lettera a Brandes del 1882⁵³. Ponendosi in un'ottica teologica la misteriosa serra, che una turbatissima signora Alving evoca nel finale del primo atto, potrebbe essere intesa come il travestimento di uno scenario veterotestamentario, una metafora del giardino edenico, una cifrata allusione al luogo in cui la «coppia» archetipica di Adamo ed Eva cadde nel peccato, mangiando il frutto proibito da Dio. La storia delle idee mostra come la disubbidienza di Adamo di cui si parla nel terzo capitolo della *Genesi* sia stata per secoli, attraverso i testi di numerosi autori, al centro di un'ipotesi scandalosa secondo la quale essa sarebbe consistita nella conoscenza carnale di Eva. Anche Kierkegaard, che il giovane Ibsen lesse in gioventù, aderisce sostanzialmente a quest'ipotesi. Per il filosofo danese la Caduta è una caduta sessuale⁵⁴. Partendo da questi presupposti i trascorsi libertini di Alving *senior* non possono non apparire – e già saranno apparsi ad Ibsen, assiduo lettore della Bibbia – commisurabili con il peccato di Adamo.

La filigrana biblica di *Spettri* è stata oggetto di accurate disamine. Per Alonge Ibsen si diverte a disegnare il padre putativo di Regine, lo storpio, diabolico e tartufesco Engstrand, dal linguaggio «denso di cadenze scritturali»⁵⁵, sulla falsariga della storia sacra, presentandolo come un doppione blasfemo di san Giuseppe e di Gesù⁵⁶. Lo stesso studioso ha evidenziato in una battuta della signora Alving

52. Ivi, p. 159.

53. «Lì [in Norvegia] infatti la critica è in buona parte nelle mani di teologi più o meno camuffati; e questi signori di regola non sono in alcun modo in grado di scrivere ragionevolmente di letteratura. L'indebolimento delle capacità di giudizio che, almeno per quel che concerne la natura media, è l'inevitabile conseguenza del protratto commercio con gli studi teologici si manifesta soprattutto quando si tratta di valutare il carattere umano, le azioni e i moventi dell'uomo». Si cita da una lettera del drammaturgo a Georg Brandes, datata 3 gennaio 1882, da leggersi in H. Ibsen, *Vita dalle lettere*, a cura di F. Perrelli, Iperborea, Milano 1995, p. 106.

54. Per l'ipotesi scandalosa sul peccato di Adamo ed Eva, detta «ipotesi di Beverland», dal nome del libertino olandese che la fissò alla fine del Seicento in una forma acida e canzonatoria, si veda A. Gerbi, *Il peccato di Adamo e di Eva*, Adelphi, Milano 2011, in part. pp. 180-186 (lo studioso si sofferma sui modi dell'adesione di Kierkegaard all'ipotesi beverlandiana). Per la ripetizione ossessiva della parola «angst» di matrice kierkegaardiana in *Spettri* si veda A. Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 18-20 e pp. 27-28. Per il fondo «biblico-kierkegaardiano» in *Brand* (1866) e in *Peer Gynt* (1867) si veda F. Perrelli, *Introduzione a Ibsen*, cit., pp. 40-41.

55. Dm, p. 274n.

56. Per una possibile interpretazione in chiave cristologica di Engstrand si veda la battuta da lui pronunciata nel terzo atto: «[...] Conosco uno, che si è già preso una volta la colpa di altri, io». Cfr. Dm, p. 294 e n. (in questa stessa nota Alonge sottolinea la carica dissacratoria implicita nella scelta del mestiere di falegname per Engstrand, non funzionale al plot e chiaramente allusiva alla paternità putativa di san Giuseppe).

il richiamo a «vari punti del Vecchio Testamento in cui compaiono storie di incesto»⁵⁷. Al suo ingresso in scena Osvold cita la parabola del figliol prodigo, quasi a voler fare il verso alle omelie del pastore Manders. Quest'ultimo poi si rivela uomo di chiesa, che ha ben meditato le Scritture, pressoché ogni volta che apre bocca, quando ad esempio invita la signora Alving ad accettare la «croce, che una volontà superiore aveva considerata adatta a lei» o quando vede nell'incendio dell'asilo la giusta «punizione di Dio su una casa di perdizione»⁵⁸. Si rivelano ancor più interessanti, ai fini del nostro discorso, altre tessere della ri-Scrittura ibseniana⁵⁹. Esattamente «caduta» è il termine cui ricorrono Engstrand e Manders per bollare il peccato sessuale di Johanne⁶⁰. Le tentazioni «sviate a questo mondo», giusta la sentenza di Engstrand, ma tutte in qualche modo replicanti l'insidia del biblico serpente, sono distribuite lungo l'intero plot, mettendo alla prova soprattutto i personaggi secondari: il falegname, il quale ha «bisogno di qualcuno, che lo trattenga, quando s'avvicina la tentazione»⁶¹ dell'ubriacatura; Regine, che nella prima scena del dramma sa opporre resistenza alle proposte indecenti di Engstrand, con un risoluto «fuori», da intendersi come un *vade retro Satana*; Manders, che malcela il turbamento cagionatogli dalla procace cameriera e che poi può vantarsi di aver ottenuto tanti anni prima la più grande «vittoria su se stesso»⁶², sottraendosi all'adulterina richiesta d'amore della signora Alving. Ma la donna in cuor suo non si è mai rassegnata, e continua, ogni volta che se ne presenta l'occasione, a tentare il pastore. Nonostante l'avanzare degli anni, «Helene ci tenta (e ci ritenta)»⁶³.

57. Dm, pp. 268-269. Discutendo con il pastore di «coppie di sposi, imparentate [...] strettamente», ad un certo punto la signora Alving sembra alludere alle storie incestuose della Bibbia, come quella di Lot: «[...] del resto discendiamo tutti da unioni del genere, si dice. E chi, poi, ha ordinato così le cose di questo mondo, pastore Manders?».

58. Dm, p. 255 e p. 290.

59. Devo l'espressione ad un libro di Piero Boitani, dal titolo *Ri-Scritture* (Il Mulino, Bologna 1997). Per ciò che concerne gli studi sulla presenza della Bibbia in altri drammi ibseniani, ci si limita qui a segnalare due soli titoli: A. Jakobsen, *Biblical Intertextuality in "When We Dead Awaken"*, in *Proceedings – VIII International Ibsen Conference, Center for Ibsen Studies, Oslo 1994*, pp. 162-174 e F. Malara, *Il sottotesto scritturale del Costruttore Solness*, in "Il castello di Elsinore", XII, 36, 1999, pp. 5-14.

60. «PASTORE MANDERS. Sì, pensi, – per trecento miseri talleri contrarre il matrimonio con una donna caduta!»; «ENGSTRAND. [...] E tu, Johanne, le dissi, tu hai fatto una caduta nel peccato e sei una creatura caduta». Cfr. Dm, p. 266 e p. 274.

61. Dm, p. 248.

62. Dm, p. 270.

63. Alonge ha richiamato l'attenzione su un dettaglio rivelatore dell'indomita natura passionale di Helene Alving. Con una semplice precisazione al fondo di un'interrogativa, Ibsen ottiene di far presente al lettore (attento) che già molte volte in passato la donna ha teso le sue panie amorose, sperando inutilmente di attrarre a sé il pastore. In una scena del primo atto, lui e lei, ormai «anziani», si sono da poco incontrati, e subito lei tenta il religioso con queste parole: «Davvero non vuol farsi persuadere a pernottare in casa mia *neanche questa volta?*» (Dm, p. 242, corsivo mio). In un altro punto del testo cade nel vuoto un tentativo da parte di Helene di abbracciare il tetragono Manders (cfr. Dm, p. 277). Per questi reiterati tentativi di seduzione si veda R. Alonge, *"Spettri"/Duse. Questioni di metodo*, cit., p. 69. Si tenga inoltre presente una battuta del professor Rubek in *Quando noi morti ci destiamo*,

Il testo fa eco a quello che «sta scritto»⁶⁴ in *Genesi* anche quando nel finale del secondo atto Osvald contrappone alla «gioia di vivere [...] e di lavorare» che ha sperimentato per tanti anni vivendo a Parigi una ben diversa concezione del lavoro, inteso come fatica e maledizione, imposta alle nordiche latitudini, nel paese dove il «tempo» è costantemente «plumbeo», da un deprimente metodo educativo. Ci si soffermi su questa battuta:

OSVALD. Sì, è solo questo che voglio dire, che qui s'insegna alla gente a credere che il lavoro è una maledizione e una punizione del peccato, e che la vita è qualcosa di lacrimevole [...]⁶⁵.

Il commento della signora Alving ha tutto il sapore di una conferma: «Una valle di lacrime, già. E noi la conserviamo tale con onestà e diligenza». Il lettore sa però che proprio la madre di Osvald in circostanze difficili, quando da giovane si è trovata senza aiuto, vittima di un disastroso matrimonio, non «ce l'avrebbe fatta mai, se non avesse avuto il *suo* lavoro»⁶⁶. Lungi dal configurarsi come maledizione e punizione del peccato, esso al contrario era stato per lei una via d'uscita dalla disperazione, un rimedio alla corruzione e alle sue conseguenze, un'ancora per tirarsi fuori dal pantano dell'«autocommiserazione», un risarcimento delle frustrazioni affettive, una fonte di realizzazione e di gratificazione. Si coglie persino una punta di orgoglio nelle parole con cui ella rievoca le stagioni del riscatto materiale e morale. Dalle parti della signora Alving si possono investire energie nel lavoro, senza che per questo le «opinioni sulle cose spirituali» debbano essere sacrificate⁶⁷. Il comportamento di Helene, e poi le scelte del *capitano d'industria* nella tarda epopea borghese ibseniana, potrebbero esemplificare il nesso stabilito da Max Weber tra etica protestante e spirito capitalistico. Non si tratta affatto, né per l'una, né per l'altro, di rinnegare la Bibbia, se l'idea del lavoro, come i riformatori protestanti non si stancavano mai di sottolineare, rientra nel perfetto progetto di Dio.

perché vi si coglie chiaramente una traccia del racconto evangelico delle tentazioni di Gesù nel deserto: «Non ti ho promesso di portarti su un'alta montagna e di mostrarti tutta la gloria del mondo?» (Dm, p. 1079).

64. Dm, p. 275.

65. Dm, p. 288.

66. Dm, p. 260.

67. Si tenga presente questa battuta di Manders rivolta ad Helene: «Pensi soltanto quali riguardi deve a questo convitto, che lei ha deciso di fondare in un'epoca, in cui le sue opinioni sulle cose spirituali erano molto divergenti da quelle odierne» (Dm, p. 244). A queste parole l'interlocutrice non fa alcuna obiezione («Sì sì, lo riconosco completamente»). La donna progetta di fondare un orfanotrofio solo dopo aver preso il «potere nella casa – tutto il potere». Questo significa che almeno all'inizio della nuova fase della sua vita, quella in cui assume la responsabilità del comando sul marito e «su tutto il resto», la signora Alving nutre una fede religiosa integra, non essendo ancora venuta in contatto con gli «scritti abominevoli, sovversivi, dei liberi pensatori», con le «correnti spirituali» stigmatizzate dal pastore. Negli appunti preparatori in relazione a *Spettri* si parla di una donna che è stata in gioventù una «fanatica religiosa», di una «fanatica religiosa» che salva un uomo dissoluto, ma anche di una «fede minata». Cfr. H. Ibsen, *Spettri*, a cura di R. Alonge e F. Perrelli, cit., pp. 11-12.

Ne abbiamo una conferma dalla bocca di Manders, pastore luterano e *self-made man* disposto a rinunciare agli affetti per la carriera. Certo si sbaglia sul conto di Alving *senior*, si rivela ingenuo a pensare che l'amico di gioventù abbia fatto della moglie «un po' alla volta» la «collaboratrice di tutte le sue attività»⁶⁸, ma proprio questo errore di valutazione ce lo mostra disponibile a riconoscere nel lavoro uno strumento di «elevazione»⁶⁹, in piena sintonia con un dogma fondamentale di tutte le Chiese protestanti.

Se è vero quel che si è detto finora, allora si avrebbe una ragione in più per affermare che Oswald manipola *pro domo sua* i dati reali, dandone un'interpretazione tendenziosa e fuorviante. Ma gli ingredienti della bufala – gioia di vivere e lavoro come maledizione – sono da mettere sullo stesso piano? Se la si considera dal punto di vista delle isotopie di larga scala, della coerenza semantica a lunga portata del testo, e non soltanto in rapporto alla «cattiva coscienza» di Oswald in questa circostanza, l'eco della maledizione biblica risuona come un segnale prezioso, una traccia del segreto del testo⁷⁰. D'altra parte le spiegazioni della malattia nella chiave dell'ereditarietà o in quella alternativa delle libere scelte non meritano forse

68. Dm, p. 256.

69. Così si esprime il pastore: «Non è diventato [il marito di Helene] il benefattore di questa regione, e allora non ha elevato lei [Helene], tanto ch'è divenuta un po' alla volta la collaboratrice di tutte le sue attività? E una collaboratrice capace; – oh, lo so, signora Alving; *questo* è l'elogio che posso farle» (Dm, p. 256). L'elogio non è certo diretto alla signora Alving nel ruolo di moglie e di madre, ma in quello di collaboratrice delle attività del marito. Quel che Alonge ha definito l'«hard, severe Lutheran moral» del pastore Manders (e degli altri personaggi ibseniani, di là da venire, che Manders nel suo «risvolto manageriale» anticipa) può essere messa in rapporto con lo «spirito capitalistico», giusta la lezione di Max Weber, ma anche con la repressione degli istinti sessuali, come prezzo da pagare per edificare la civiltà borghese del Capitale, di cui parla prima Freud nel *Disagio della civiltà* e poi Marcuse in *Eros e civiltà*. Cfr. O. Gerland, «An Icy Hand Has Set Me Loose»: Max Weber Reads Ibsen's "John Gabriel Borkman", in "Journal of Dramatic Theory and Criticism", XI, 1, Fall 1996, pp. 3-18; M. Castri, *Ibsen postborghese*, a cura di E. Capriolo, Ubulibri, Milano 1984, p. 102; R. Alonge, *Protestant Severity versus Mediterranean Dissipation in Ibsen's Theatre*, cit., pp. 32-34 e pp. 38-39 (lo studioso mette in risalto il contrasto attivo nel teatro ibseniano, segnatamente in *Spettri*, tra i valori del mondo mediterraneo – «sun, warmth, sex, pleasure, *joie de vivre*» – e quelli del mondo nordico protestante, dominato dalla pioggia, ma anche pieno di «highest sense of duty», di disciplina nel lavoro, di integrità etica, di «mission in life», di vocazione, ovvero di *beruf* nell'accezione luterana, di compito assegnato da Dio: in quanto *cantore del capitano d'industria* Ibsen non può non guardare con disprezzo i «poveri omuncoli» che sacrificano la vita lavorativa al sesso, nella fattispecie Alving padre e figlio); R. Alonge, *Ibsen, Freud's twin brother*, cit., p. 27 e Id., *La passione dei sensi nel Rosmersholm di Ibsen*, in *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, a cura di P. Bertolone, Bulzoni, Roma 2010, pp. 199-213, in part. pp. 209-210.

70. Fin dalla monografia del 1983 Alonge ha avanzato il sospetto che Oswald stia raccontando una bufala alla madre per nascondere la «propria pulsione alla dissipazione erotico-viziosa» (Dm, p. 286n): «Sappiamo bene l'altezza filosofica delle considerazioni di Oswald; non vanno al di sopra degli organi genitali. La "gioia di vivere" è solo una perifrasi delicata per significare dissipazione sessuale. La madre si inganna tremendamente proprio su questa frase fascinosa. Non a caso è lei stessa a stimolare il figlio perché approfondisca l'attraente ma un po' nebulosa immagine [...]. Ed è soltanto a tal punto che Oswald avverte l'esigenza di dignificare un po' la sua *Weltanschauung* edonistica, di nobilitarla e di alzare il tiro». Cfr. R. Alonge, *Epoepa borghese nel teatro di Ibsen*, cit., pp. 248-249.

tutta la nostra attenzione anche se sono messe in bocca ad un Osvald verosimilmente inattendibile?⁷¹

Facendo suo il mistificante discorso di Osvald, servendosene come stimolo per un ritratto del marito edulcorato, anzi decisamente *favoloso*, capace di conciliare verità ed ideali, la signora Alving racconta di un'esuberanza vitale mortificata a casa e sul lavoro. L'assenza di aria festosa tra le mura domestiche e un impiego poco gratificante per l'anima sono argomenti utili per tentare di spiegare e giustificare una condotta viziosa. Rimbalza dalla bocca del giovane e si ripropone nel *romanzo familiare* materno la «valle di lacrime» in cui si è chiamati a scontare il peccato originario e le sue conseguenze. Una spenta e triste *demeure* borghese, molto simile a casa Rosmer nel tempo in cui i bambini non strillavano mai, ne costituisce il secolare travestimento:

SIGNORA ALVING. Il tuo povero papà non trovò mai uno sfogo per quella esuberante gioia di vivere, che c'era in lui. Neanch'io ho portato un'aria di festa in casa sua⁷².

Sarebbe possibile riconoscere in questa «improbabilissima *vittima* di una moglie repressiva»⁷³ il papà «allegro e burlone» che inizia al fumo il figlio ancora bambino, provocando il pianto di Helene?⁷⁴

Su questo aspetto della vicenda – il secondo ritratto di Alving *senior* – si registra un conflitto di interpretazioni sul quale si dovrà tornare. Non prendo qui posizione, limitandomi per il momento a portare avanti la mia tesi. Ad uccidere a casa Alving la felicità, la possibilità di essere felici, nel presente dell'azione scenica, dopo che sono passati ormai tanti anni dalla morte del ciambellano, e ci si appresta a mettere una pietra sopra, con il «monumento» del convitto, alla penosa «verità» di un comportamento scandaloso⁷⁵, sono gli indistruttibili *spettri* di un passato insieme familiare ed ancestrale. Assistendo alla vicenda di Osvald lo spettatore si rende conto, almeno a partire dalla fine del primo atto, che essa è eterodiretta, condizionata e come risucchiata da una duplice coercitiva Ur-storia, dal *prius* del padre bacato, ma anche dalla trasgressione originaria consumata nel Paradiso terrestre. La didascalica da cui siamo partiti può considerarsi una cartina di tornasole del sottotesto: è come se Osvald confessasse con il suo istintivo dinamismo centri-

71. Sulla sua ricostruzione dei fatti è lecito sospettare. Dopo aver origliato i discorsi della madre e del pastore, il giovane pittore in vena di confessioni ha le sue buone ragioni per 'adulterare' i fatti, per mescolare verità e bugie, per fare l'istrione in una «lunga sporca commedia».

72. Dm, p. 298.

73. Dm, p. 298n.

74. «OSVALD. [...] Perché – lo avrai presente – tu entrasti e mi portasti in camera mia. Là mi sentii male e vidi che tu piangevi» (Dm, p. 251).

75. «PASTORE MANDERS. E a quest'uomo lei eleva un monumento. // SIGNORA ALVING. Lei vede il potere della cattiva coscienza. // PASTORE MANDERS. Della cattiva –? Cosa intende? // SIGNORA ALVING. Sono sempre stata convinta, che fosse impossibile che la verità non dovesse venir fuori, e trovare credito. Perciò il convitto avrebbe dovuto spazzare tutte le voci e sgombrare tutti i sospetti» (Dm, p. 260).

fugo, in anticipo sui tempi dell'azione, l'irresistibile *coazione a ripetere* la trasgressione erotica di papà Alving e del primo uomo.

Ma si può parlare senz'altro di un «simmetrico comportamento erotico di Osvold Alving e del padre»?⁷⁶ Alonge ha fatto notare con puntigliosa acribia come la relazione dei giovani, di Osvold e di Regine, raddoppi quella dei vecchi, di Alving *senior* e della cameriera Johanne, secondo una logica della specularità, «ma senza schematismi geometrici, con un minimo di sfumature divergenti» (mentre nella sua traduzione Polese giunge a «creare un *doppio* perfettamente speculare e altamente didascalico»)⁷⁷. Qui mi interessa richiamare l'attenzione sull'inversione degli spazi nella strategia della ripetizione, del *déjà vécu*. Diamo ancora la parola ad Alonge:

[...] Ibsen predispone inquietanti giochi scenici. Colloca Helene Alving e il pastore Manders a colloquio nel salotto mentre nella stanza contigua, la sala da pranzo, si consumano le *avances* di Osvold. Ma prima di arrivare a questo finale è Helene che rievoca al pastore una scena di tanti anni prima, a spazi invertiti: lei in sala da pranzo, e il marito nel salotto, a insidiare la cameriera Johanne, madre di Regine, *mentre entrava in salotto arrivando dalla serra* [...]. Adesso la scena si ripete, a parti invertite: gli origliatori sono in salotto e i peccatori sono nella sala da pranzo⁷⁸.

La soluzione scenografica adottata per il suo adattamento di *Spettri*, datato 2007, dal giovane regista francese Arnaud Denis ha trasformato la simmetria in identità, forse in una maniera un «po' più didascalica di quanto sarebbe piaciuto ad Ibsen», ma pur nella sua infedeltà ha il merito di aver richiamato l'attenzione del pubblico sulla serra in quanto luogo congeniale al peccato sessuale, alla debolezza degli amori ancillari. Facendone per due volte, in modo inequivocabile, lo scenario di effusioni proibite, il regista fa scattare nello spettatore ibseniano il *clic* di un collegamento intertestuale, gli fa pensare ai fiori inebrianti di casa Rosmer, con tutta la loro carica eccitante, liberatrice di istinti primigeni⁷⁹.

76. Formulo la domanda, avvalendomi di un'osservazione di Vittorio Roda nell'ambito di uno studio sui rapporti tra evolucionismo e letteratura *fin-de-siècle*. Lo studioso inserisce *Spettri* nella famiglia dei testi che, sotto l'influenza del paradigma darwiniano, spostano il proprio baricentro in «un "altrove" temporale e causale». Cfr. V. Roda, *Il soggetto centrifugo*, Pàtron, Bologna 1984, in part. p. 116.

77. Cfr. R. Alonge, «*Spettri*», *Zacconi e un agente tuttofare*, cit., p. 76.

78. R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, cit., p. 45 (eccezione fatta per le *avances*, il corsivo è mio).

79. Per l'allestimento che nel 2007 il giovane regista francese Denis ha fatto di *Spettri*, si veda la recensione allo spettacolo in R. Alonge, «*Spettri* di Ibsen a Parigi», cit. Ai fini della nostra interpretazione la soluzione scenica di Denis è ancora più stimolante rispetto a quella inventata da Luca Ronconi per l'allestimento dello stesso testo, lo spettacolo del 1982 che «incapsulava palcoscenico e gradinata dentro una sorta di enorme serra costruita appositamente all'interno della chiesa di San Nicolò», a Spoleto. Per gli *Spettri* ronconiani cfr. R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, cit., pp. 121-123. Per il collegamento tra i fiori di Rebekka in quanto «narcotico», sorta di droga, e l'esperienza della «perdita di controllo di sé», si veda R. Alonge, *Rosmersholm*, prologo, in «Studi nordici», VII, 2000, pp. 231-234.

Se si deve credere che Alving *senior* abbia allungato le mani su Johanne solo quando quest'ultima aveva già provveduto ai fiori ed era entrata in salotto⁸⁰, allora bisognerà pure dedicare alla «coppia della serra», all'enigmatica espressione che Helene, nel finale del primo atto, pronuncia con voce roca, un supplemento di indagine. Si può pensare che Ibsen segua la «via delle relazioni di contiguità», optando per un banale spostamento metonimico dal luogo delle *avances* a quello in cui la cameriera, pochi minuti prima, attendeva senza essere disturbata ad un lavoro di *routine*⁸¹. In un magistrale saggio Jakobson ci ha insegnato a riconoscere nel predominio della metonimia una caratteristica dell'arte cosiddetta realistica⁸², ma il fatto è che *Spettri* non è un testo risolvibile interamente nella chiave del realismo. La Chesnais se ne era accorto:

Classique et réaliste, *Ibsen* est d'ailleurs aussi lyrique et symbolique, dans *Les Revenants* comme ailleurs. Le titre même est un symbole, ainsi que l'incendie de l'asile. Et aussi la pluie perpétuelle, la tristesse du décor élégant mal éclairé, jusqu'au moment où se lève un soleil ironique⁸³.

80. In quasi tutti i suoi scritti su *Spettri* Alonge 'fotografa' sempre la stessa scena. Basti allora un'altra sola citazione: «La signora Alving parla della diabolica "coppia della serra", cioè del marito e della serva che veniva giusto dalla serra nel giorno delle prime *avances* dell'uomo, che ella sentì nel salone da pranzo». Cfr. R. Alonge, *Dal testo alla scena*, cit., p. 64. Ma nell'introduzione alla traduzione edita nel 1988 lo studioso introduce un'interessante variante: «Lei [Helene] era appunto in sala da pranzo, e il marito nel salotto insieme alla cameriera che proveniva dal *giardino* con l'acqua per bagnare i fiori della serra (di qui la definizione de "la coppia della serra")». Cfr. R. Alonge, *Introduzione* a H. Ibsen, *Spettri*, cit., p. 12 (corsivo mio). Coerente a questa spiegazione è la traduzione del testo in corrispondenza del passo in questione: «Poi sentii che la nostra cameriera veniva su *dal giardino* con l'acqua per i fiori» (Dm, p. 259, corsivo mio). Traduzione fedele alla lettera: «Så hørte jeg vor stuepige kom op fra haven med vand til blomsterne derhenne» (H. Ibsen, *Gengangere*, F. Hegel & Søn, København 1881, p. 63, corsivo mio). Se la cameriera proviene dal giardino e non dalla serra, non si può escludere che l'uomo abbia fatto le sue *avances* mentre era in corso l'operazione di annaffiatura delle piante. Questa possibilità non verrebbe ad essere messa in crisi dall'acustica dell'episodio. Attraverso la porta socchiusa della sala da pranzo, grazie all'«udito prodigioso» tipico dei personaggi ibseniani, Helene potrebbe aver sentito «sussurrare» la coppia, anche se si trovava in fondo al salotto, nella serra del peccato, per il marito vizioso una sorta di improvvisata *garçonnière*. Si tenga presente che nella piantina di scena disegnata per *Spettri* da Luca Arese la serra comunica con il salotto, nel rispetto delle didascalie ibseniane, di quella, ad esempio, in cui si descrive l'entrata di Manders prima nel «vano-serra» e subito dopo nel «salotto che dà sul giardino». Cfr. Dm, p. 307 e p. 239. Per il potenziamento della percezione dei suoni nel teatro ibseniano si veda L. Caretti, *La tarantella di Nora*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava*, cit., p. 39.

81. Volendo giustificare l'incongruo riferimento, non si può neppure trascurare l'ipotesi di una ripercussione multipla dell'episodio nella memoria di Helene, nel senso che ella potrebbe aver intercettato altre *avances* del marito a Johanne, successive alla «prima rivelazione» (Dm, p. 259), consumate soprattutto nella serra.

82. Cfr. R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2012, in part. pp. 39-45.

83. Cfr. P.G. La Chesnais, *Notice a Les Revenants*, in H. Ibsen, *Oeuvres complètes*, traduites par P.G. La Chesnais, Librairie Plon, Paris 1940, t. XII, p. 34. Si è tornati, in tempi più recenti, a sottolineare la dimensione simbolista del linguaggio ibseniano in *Spettri*. Ci si accontenta di altre tre citazioni. Per Massimo Castri un «dato generale per una corretta interpretazione del naturalismo ibseniano è la persistente contraddizione tra l'imitazione della realtà e la tendenza al simbolo. Non esiste del

L'incendio dell'asilo, alla fine del secondo atto, e l'alba, alla fine del terzo, hanno sollecitato letture simboliste. A patto che vi si riconosca un nesso metaforico, non una banale sostituzione metonimica, la battuta con cui si chiude il primo atto si lascia interpretare in modo analogo: la serra degli Alving richiama il Paradiso perduto, il luogo biblico posto al riparo dall'inclemenza del tempo, ma permeabile al peccato sessuale. La contiguità metonimica di posizione è in tal modo rimpiazzata dalla similarità metaforica, il realismo dal simbolismo. Nella sua *Vita di Enrico Ibsen*, a completamento di una deliziosa, apparentemente superflua, divagazione sul Paradiso terrestre, Alberto Savinio scriveva:

[...] *paradiso* in fondo non significa altro che *giardino*, e a parte ogni riecheggiamento poetico o parsifaliano la differenza tra un giardino e un parco di donne [...] non è poi così grande da non consentire la similitudine, compresa la similitudine tra l'odore dei fiori e l'odore delle donne, dietro entrambi i quali si nasconde il lezzo della morte⁸⁴.

Ritorni

Spero di non aver abusato delle categorie di *romanzo familiare* e di *coazione a ripetere*. Ma è difficile per il lettore di *Spettri* sottrarsi alla suggestione di Freud. Le lettere con cui la signora Alving trasfigura il marito vizioso, che poi il pittore mostra ad un medico parigino per convincerlo a cambiare idea sulla sua malattia, possono apparire una variante (epistolare) di quel *romanzo*. Osvald che fuma la pipa, riposa sul sofà, molesta la cameriera, 'punisce' la madre imponendole il ruolo di infermiera, è un personaggio 'palinsesto', nel senso che ricalca le orme di papà Alving. Che questo suo comportamento ripetitivo sia dettato da una «forza affine a una specie di fato» è un'ipotesi di spiegazione che concilia la psicoanalisi con la più fortunata interpretazione del dramma⁸⁵.

Il salotto ibseniano è il luogo in cui «si è disponibili a narrare l'inenarrabile», nell'ambito di una conversazione che può ricordare la situazione della seduta

resto grande dramma naturalistico dove l'autore non introduca in qualche modo dei segni simbolici. Perché? Perché il presente non ha sufficiente realtà e deve quindi essere sempre rinforzato da *segni emblematici*, che sono insieme i *segni della presenza sotterranea o incombente del passato*. Cfr. M. Castri, *Ibsen postborghese*, cit., p. 15, ma anche p. 24 (dove il regista parla di una «tendenza al simbolo» in *Spettri*); per Roberto Tessari nel dramma ibseniano del 1881 c'è sicuramente naturalismo, anzi ipernaturalismo, ma anche dell'altro, come quando vi si parla di «cecità di fronte al sole». Cfr. *Ibsen e dintorni*, a cura di E.G. Carloti e M. Lenzi, in "Baubo", V, 8-9, 1990, p. 51. In chiave mitologica il regista Franco Branciaroli legge la figura del pittore sifilitico: «Contrariamente a quanto s'intende comunemente [...] Osvald non pronuncia le celebri battute "Mamma a che punto è la notte?" o "Mamma dammi il sole", perché è cieco, ma perché, come per i tröll, è incapace di cogliere la luce». Cfr. G. Manin, *Spettri non più borghesi*, in "Corriere della Sera", 6 marzo 1987.

84. A. Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano 1979 [1^a ed. 1943], pp. 40-44, in part. p. 44.

85. In un'attendibile guida ai concetti fondamentali della psicoanalisi si legge che il «significato fondamentale di *Zwang* [coazione, costrizione interiore], che lo rende affine a una specie di fato, è presente anche quando Freud parla del mito di Edipo». Cfr. J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 78-79.

analitica (con i divani e le poltrone al posto del lettino freudiano) ed insieme la tecnica dell'interrogatorio poliziesco; ma contemporaneamente è anche il luogo in cui si tenta di *resistere*, in senso psicoanalitico, alla riemersione dei relitti del passato e dei mostri dell'inconscio⁸⁶. Se Osvald racconta l'episodio infantile dell'iniziazione al fumo – *ricordo di copertura* per un vissuto ancora più traumatico?⁸⁷ –, Helene ipotizza che il figlio se lo sia «sognato», attivando un meccanismo di difesa e di *rimozione* e facendo scuola, per così dire, ad altri personaggi ibseniani, il costruttore Solness nel dramma omonimo e Allmers nel *Piccolo Eyolf*⁸⁸. Qualcuno ha detto che ci si ammala quando non si è amati abbastanza. Helene è certamente una donna che ha sofferto molto, che durante il primo anno di matrimonio (ma anche, c'è da scommetterci, nei restanti diciotto, sino alla morte dell'irredento marito) si è sentita «infinitamente infelice»⁸⁹, che ha dovuto «sopportare molto»⁹⁰ sotto il tetto coniugale, che si è sacrificata per il bene del figlio, rinunciando persino ad allevarlo, e non «c'è nessuno che sappia quanto *le sia costato*»⁹¹. Non avremmo trovato niente da ridire (né tanto meno ci saremmo indignati) se qualche regista avesse proposto una Helene isterica. Che è poi quanto di più lontano ci si potrebbe immaginare dall'interpretazione che dello stesso personaggio diede Eleonora Duse nel suo spettacolo del 1922. Allora i recensori sottolinearono la «camminata regale» e la sublime compostezza dell'attrice⁹². Ma

86. «C'è sempre un investigatore che conduce un'inchiesta nel teatro ibseniano [...]. Freud farà stendere i suoi pazienti sul lettino. A Ibsen, per il momento, è sufficiente il rilassamento della posizione seduta [...]. Ciò che affiora nella conversazione sono i *mostri* delle azioni e dei pensieri inconfessati [...]». Cfr. R. Alonge, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, cit., pp. 63-64.

87. Per Frode Helland e Arnfinn Åslund, autori di un articolo del 1996 incentrato su questo episodio del dramma, il ricordo infantile di Osvald *copre* un atto di pedofilia incestuosa. Collocata in un contesto metaforico allusivo alla *fellatio*, la pipa non sarebbe in realtà una pipa; il disgraziato Osvald, ancora bambino, avrebbe contratto la sifilide per la violenza sessuale di un padre depravato. Jørgen Dines Johansen valuta attentamente questa tesi nel suo *How Osvald got Syphilis. Pathology and Metaphor in Ibsen's "Ghosts"*, da leggersi in *Ibsen on the Cusp of the 21st Century. Critical Perspectives*, ed. by P. Bjørby, A. Dvergsdal, I. Stegane, Alvheim & Eide, Laksevåg 2005, pp. 99-111.

88. «OSVALD. No, io ricordo distintamente, lui mi prese e mi fece sedere sulle ginocchia e mi fece fumare la pipa [...]. // PASTORE MANDERS. Davvero assai curioso. // SIGNORA ALVING. Caro, è solo qualcosa che Osvald ha sognato. // OSVALD. No, mamma, non l'ho affatto sognato» (Dm, pp. 250-251). Sull'orlo della catastrofe, nel finale del dramma, Helene tenta un'analoga resistenza: «[...] È stata una tremenda fantasia la tua, Osvald. Tutta una fantasia» (Dm, p. 306). Tracce di un processo di rimozione sono evidenti in questi altri dialoghi, tratti rispettivamente dal *Costruttore Solness* e dal *Piccolo Eyolf*: «HILDE. [...] Lei mi prese e mi baciò, costruttore Solness. // SOLNESS. [...] Io ho fatto questo! [...] // HILDE. [...] Lei non intende mica negare questo? // SOLNESS. Sì, questo io intendo certamente negarlo! [...] // SOLNESS. [...] Signorina Wangel –? // HILDE (*tace e non si muove*). // SOLNESS. [...] Non stia lì adesso come una statua. Questa cosa che lei ha detto deve essere qualcosa che lei ha sognato» (Dm, pp. 834-835); «RITA. Sì, non la chiamavi Eyolf prima? Credo che me lo dicesti una volta, – in un momento segreto [...]. Te lo ricordi – quel momento struggentemente delizioso, Alfred? // ALMERS (*indietreggia, come preso dal terrore*). Non mi ricordo niente! Non voglio ricordarmi niente!» (Dm, p. 945).

89. Dm, p. 254.

90. Dm, p. 259.

91. Dm, p. 260.

92. Cfr. S. d'Amico, *Eleonora Duse e gli "Spettri" al Costanzi*, in "L'Idea nazionale", 6 dicembre

Ibsen, almeno in un punto del testo, subito dopo che il passato si è riaffacciato alla sua memoria, non ce la descrive, al contrario, «vacillante» (e con voce «raucaca»)? Se non si vuol dare ragione a Savinio che arriva a leggere in *Spettri* un «sottile erotismo tra madre e figlio»⁹³, bisognerà almeno riconoscere che i traumi subiti da Helene nella sua vita matrimoniale si presterebbero ad esemplificare in maniera efficace la genesi di patologie nevrotiche⁹⁴. Quando dice al pastore la verità sul conto del marito depravato, la signora Alving non si rivolge solo al sacerdote e all'amico di casa, ma anche, in qualche modo, all'analista, a chi ne fa le veci in un contesto che è 'psicoanalitico prima della psicoanalisi'. Facendole la morale e provocandola, Manders pone la donna nella condizione di liberarsi dal suo segreto e dal conseguente peso che l'opprime. Utilizzando una tecnica confacente al trattamento analitico, piuttosto che al sacramento della confessione, il sacerdote intende «dare uno scossone alla sua memoria»⁹⁵. Dietro il confessore si intravede l'analista. A Freud si deve una distinzione importante: «Nella confessione il peccatore dice quello che sa; nell'analisi il nevrotico deve dire molto di più»⁹⁶. La signora Alving dice in un primo momento tutto quello che sa o meglio tutto

1922. Su questo aspetto della recitazione dusiana si veda P. Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse*, Giardini, Pisa 2000, p. 205.

93. «E quel sottile erotismo tra madre e figlio, tanto che alla fine la signora Alving diventa ella stessa un poco come Regina, e cerca le cartine di morfina». Si è citato da una lettera di Savinio a Maria Morino datata 1925. La si può leggere in A. Tinterri, *Il costruttore: Savinio e Ibsen*, in Id., *Savinio e l'«Altro»*, il melangolo, Genova 1999, pp. 94-95 (lo studioso sottolinea in questa lettura saviniana di *Spettri* «l'annuncio dell'erotismo incestuoso di cui sarà pervasa Emma B. vedova Giocasta»).

94. Pertinente mi sembra a questo punto un'osservazione di Otto Rank sul «carattere nevrotico della comparsa dello Spettro». La si legge nel suo libro sull'incesto: «Le comparse degli Spettri, analoghe ad allucinazioni, costituiscono il passaggio alla nevrosi. Un pensiero di questo tipo lo troviamo espresso nella scena dello Spettro di Cesare, quando Bruto dice: "Penso sia la debolezza dei miei occhi che crea questa mostruosa apparizione". Anche ad Amleto sembra di vedere la figura del padre ucciso "con l'occhio della mia mente, Orazio"». Si potrebbe dire che la signora Alving risente la voce del marito in foia con l'orecchio della sua mente. Cfr. O. Rank, *Il tema dell'incesto. Fondamenti psicologici della creazione poetica*, prefazione di F. Marchioro, Sugarco, Varese 1994, pp. 171-172. Ma ancora più interessanti, in relazione al 'caso clinico' della signora Alving, mi sembrano alcune considerazioni di Freud: «[...] le donne, dicevo, in seguito alle delusioni del matrimonio si ammalano di nevrosi gravi che le tormentano per tutta la vita [...]. Il rimedio contro il nervosismo causato dal matrimonio sarebbe piuttosto l'infedeltà coniugale; ma quanto più severamente una donna è stata educata e quanto più rigidamente è succube della civiltà, tanto più teme questa via di scampo, e nel conflitto fra i suoi desideri e il suo senso del dovere cerca ancora una volta rifugio nella nevrosi. Niente protegge tanto sicuramente la sua virtù quanto la malattia». Più di una volta Helene ha dovuto piegarsi alle richieste della civiltà: quando la madre e le zie «hanno risolto per lei il problema d'aritmetica», concludendo che «sarebbe stata pura follia respingere» (Dm, p. 266) l'offerta di Alving senior; quando il pastore l'ha costretta a «sottomettersi a ciò che chiama il dovere e l'obbligo» (Dm, p. 269), vanificando la sua ribellione all'«ordine» e alla «legge» (Dm, p. 266). Resasi impraticabile la cura della trasgressione adulterina, alla signora Alving non è rimasta che la sublimazione attraverso il lavoro e il «potere nella casa». Cfr. S. Freud, *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno* (1908), in Id., *Opere 1905-1908*, Boringhieri, Torino 1989, pp. 422-423.

95. Dm, p. 254.

96. S. Freud, *Il problema dell'analisi condotta da non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale* (1926), in Id., *Opere 1924-1929*, Boringhieri, Torino 1989, p. 357.

quello che crede di sapere sul conto del marito, ma poi nel terzo atto *ritorna* sul suo racconto, ne scioglie i fili per riannodarli in un disegno diverso. Prende forma un'altra storia possibile che si sostituisce alla prima. I critici a questo punto si sono divisi. Per Alonge il demone della ripetizione ubbidisce in questo caso ad una strategia di addomesticamento della verità, all'esigenza, cui Helene non sa rinunciare, di mostrarsi 'fanatica della verità' con Manders, portatrice di «menzogna vitale» con il figlio Oswald⁹⁷. Claudio Magris concede invece credibilità al secondo ritratto di papà Alving:

Con chiara consapevolezza ella [Helene Alving] si rende inoltre conto di essere, almeno in parte, colpevole anche della depravazione del marito: è il matrimonio senza amore e dunque contro natura che ha umiliato e pertanto deformato la carica vitale del capitano Alving; è stata la chiusura dell'ambiente sociale, unita all'opprimente perbenismo della moglie [...] che ha soffocato la vitalità di Alving, facendola degenerare⁹⁸.

La pensa in questo modo anche Francesca Simoncini. La studiosa ritiene che Helene, dopo aver presentato nel primo atto in maniera totalmente negativa la figura del marito, «nell'ultima scena del secondo atto» abbia «come un'illuminazione che le permette di fare finalmente luce sul comportamento del capitano Alving». Le trame del passato acquistano un diverso significato non perché passate al setaccio di una bugia strategica, rispettosa dell'«ideale» in cui Oswald è stato educato, ma perché illuminate di un senso nuovo, «faticosamente, ma saldamente raggiunto» nel corso del dialogo⁹⁹. In quest'ultima ottica è come se Ibsen smettesse i panni del giudice implacabile, dell'esattore kantiano e luterano delle colpe degli uomini, per indossare quelli di un analista *ante litteram* che impone al «paziente, alla narratrice che lui stesso ha creato, la ripetizione dei propri racconti» e conseguentemente, attraverso un «nesso» in precedenza nascosto, ignoto ad entrambi, il raggiungimento di una nuova, superiore verità¹⁰⁰. Peraltro l'istituzione del «nesso» che Helene «vede per la prima volta», ascoltando il discorso di Oswald

97. Nell'*Anitra selvatica* Relling dice di mantenere viva in Hjalmar la «menzogna vitale», polemizzando con la linea di condotta di Gregers, idealista intransigente (cfr. Dm, p. 502). Fin dalla sua prima monografia ibseniana Alonge si mostra sospettoso verso la *seconda effigie* del capitano Alving. Scriveva infatti nel 1983: la donna «scova quello che cerca, una mediazione possibile tra svelamento della degenerazione del capitano e opportunità di non annientarne il simulacro abbellito agli occhi del figlio [...]». Helene Alving bara manifestamente, anche se ci sfugge se il processo è cosciente o inconsapevole». Cfr. R. Alonge, *Epopoea borghese nel teatro di Ibsen*, cit., p. 249, ma si veda anche «*Spettri*»/Duse. *Questioni di metodo*, cit., p. 66 (lo studioso osserva che già d'Amico, nel lontano 1922, riteneva insincera la palinodia della vedova).

98. C. Magris, *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*, in Id., *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino 1999 [1^a ed. 1984], p. 95.

99. Cfr. F. Simoncini, *Strategie della scena di fine Ottocento. Le prime traduzioni italiane di Ibsen*, cit., in part. pp. 136-139.

100. Per l'imprimatur di Freud al raddoppiamento (e alla moltiplicazione) dello stesso racconto da parte del paziente in seduta analitica, in modo da consentire all'analista di aprirsi una strada verso il retroscena e i segreti della malattia, si veda M. Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, in part. p. 201 e p. 207.

sulla «gioia di vivere»¹⁰¹, è collegabile al metodo della libera associazione a partire da un elemento dato. La controversa questione può essere affrontata alla luce di una battuta che John Gabriel Borkman pronuncia nel terzo atto del dramma omonimo:

SIGNORA BORKMAN. [...] Mi sono fin troppo arrovellata su queste oscure faccende.

BORKMAN. Io pure. In cinque anni senza fine in cella – e altrove – il tempo l’ho avuto. E in questi otto anni di sopra nel salone ne ho avuto ancora di più. Ho ripreso tutto il caso giudiziario per una revisione – di fronte a me stesso. Volta dopo volta l’ho ripreso. Sono stato il mio accusatore, il mio difensore e il mio giudice. Più imparziale, di nessun altro, – debbo dire. Ho passeggiato su in salone e ho rivoltato e scandagliato ognuno dei miei atti. Considerandolo di diritto e di rovescio così senza riguardo, così spietatamente, come fa qualsiasi avvocato. E il verdetto finale, cui sono giunto immancabilmente, è stato *questo*, che il solo, che io abbia danneggiato, – è stato me stesso¹⁰².

In Ibsen confessione religiosa (dei peccati), confessione giudiziaria (delle colpe, anche nel tribunale della propria coscienza), confessione ed (auto)analisi psicoanalitica (*ante litteram* e tendenzialmente, giusta la lezione di Freud, *interminabile*) sembrano intrecciarsi e sovrapporsi continuamente. Occorrono poche ore alla signora Alving per riprendere tutto il suo caso giudiziario (e clinico), per *revisionarlo* di fronte a se stessa. Identica nei due personaggi la disposizione a *riaprire* il fascicolo, diverso però l’esito della *rilettura*. Nel segno della coerente autoaccusa in *John Gabriel Borkman*, nel segno di un ribaltamento di giudizio in *Spettri*. In un breve lasso di tempo la donna appare prima il «suo difensore», poi il «suo accusatore» e il «suo giudice». Il defunto marito ne esce almeno in parte riabilitato. Il primo verdetto di condanna si rovescia in un’autocondanna. Naturalmente, se Ibsen fosse l’autore di un solo personaggio (e di un solo dramma), i giudici di una suprema corte potrebbero confermare la sentenza di primo grado, senza più concedere alcuna attenuante al vizioso marito della signora Alving.

Anche sulla base di queste poche considerazioni appare più che giusto guarda-

101. Dm, pp. 288-289. Si è già detto che per Alonge il discorso di Oswald sulla *gioia di vivere* è una bufala. Per Franco Perrelli invece Oswald è «abbacinato, come Giuliano l’Apostata, dal miraggio di Helios ovvero d’una irrealizzabile “gioia di vivere”, d’una immediata sintesi armonica di corpo e di spirito». Gli appare quindi niente affatto un personaggio baro e notturno, ma al contrario, almeno in questo punto del dramma, idealista e solare. Cfr. F. Perrelli, *Introduzione a Ibsen*, cit., p. 81. Sarà forse il caso di ricordare una curiosa coincidenza. Émile Zola, lo scrittore che nel 1890 segnala e raccomanda *Spettri* ad Antoine, facendogli leggere una recensione e procurandogli una traduzione, mette in cantiere fin dal 1880 un «romanzo sul dolore» che quattro anni più tardi diventa *La Joie de vivre*, occupando il dodicesimo posto nella serie dei *Rougon-Macquart*. Anche in questo caso l’espressione *gioia di vivere* ha diviso la critica fin dalle prime recensioni al romanzo: «antifasi ironica o volontaristica affermazione da prendersi alla lettera?». Se in *Spettri* la «richiesta di felicità diventa un balbettio ebeo e coatto» (Magris), in *La Joie de vivre* si descrive, «molto più di qualsivoglia gioia di vivere, il dolore atroce del nascere e del morire – e soprattutto l’angoscia intollerabile che sbriciola l’io di chi sente ogni giorno avvicinarsi la morte» (Pellini). Cfr. É. Zola, *Romanzi*, introduzioni e note di P. Pellini, Mondadori, Milano 2012, vol. II, pp. 998-1000 e pp. 1611-1612.

102. Dm, p. 1018.

re al teatro di Ibsen come ad un'opera 'psicoanalitica prima della psicoanalisi', e ad Ibsen come ad un «fratello gemello di Freud»¹⁰³. Se poi ci si confronta con un saggio davvero esemplare, datato 1985, firmato da un geniale teorico della letteratura, il già nominato Francesco Orlando, ci si rende conto che l'ottica psicoanalitica attraverso cui è possibile leggere la drammaturgia ibseniana non è unitaria e monolitica, ma plurale e prismatica. Oltretutto, per questa via, è possibile far nostro l'assunto secondo cui Ibsen è «troppo importante per abbandonarlo agli studiosi ibseniani»¹⁰⁴. In poche righe Orlando ha il merito di integrare la celebre lettura che il padre della psicoanalisi ha offerto di *Casa Rosmer*, senza uscire dall'universo di Freud, continuando ad utilizzare le sue lenti:

Abbiamo visto Freud occuparsi del *Rosmersholm* di Ibsen, dell'incesto di Rebekka West. Ma se ci fosse tornato sopra nel saggio sul sinistro, l'ambivalenza di Rebekka rispetto alla superstizione mortale del «cavallo bianco» – su uno sfondo di scontro violento fra conservazione e libero pensiero – avrebbe potuto guidarlo dalla psicoanalisi del personaggio verso un'interpretazione globale del dramma [...]»¹⁰⁵.

Le lenti freudiane qui utilizzate sono quelle messe a disposizione dal saggio *Das Unheimliche* (1919) che lo studioso preferisce tradurre *Il sinistro* piuttosto che *Il perturbante*. Vi si parla – avverte sempre Orlando – non soltanto del «rimosso che ritorna», ma anche di «ritorno del *superato*». Entrambi i fenomeni sono riemersioni inquietanti, ma il primo muove da complessi infantili rimossi, l'altro si riferisce invece a infantili o primitive credenze. È una distinzione che Freud pone con estrema chiarezza:

[...] il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili *rimossi* sono richiamati in vita da un'impressione, o quando impressioni primitive *superate* sembrano aver trovato una nuova convalida¹⁰⁶.

Vediamo di approfondire meglio la natura di queste impressioni primitive il cui ritorno perturba, citando ancora dal saggio freudiano:

Consideriamo il perturbante che compare nell'onnipotenza del pensiero, nel subitaneo appagamento dei desideri, nelle forze nefaste occulte, nel ritorno dei morti. Non si può disconoscere la condizione che determina in questi casi il senso del perturbante. Noi – o i nostri primitivi antenati – abbiamo ritenuto vere in passato tali possibilità, abbiamo creduto nella realtà di questi processi. Oggi non ci crediamo più, abbiamo *superato* questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di questi nuovi

103. «Prende [...] rilievo, come succo reale dell'opera ibseniana e come ragione della sua attualità, l'ipotesi di Ibsen come gemello – o poeta – di Freud». Cfr. M. Castri, *Ibsen postborghese*, cit., p. 102.

104. Dm, p. 1114. Alonge osserva anche che le cose più geniali su Ibsen le ha scritte «gente border line»: psicoanalisti come Freud e Groddeck, o registi teatrali come Massimo Castri. Ebbene, un teorico della letteratura qual è Orlando si colloca per definizione tra la «gente border line».

105. F. Orlando, *Letteratura e psicoanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani*, cit., p. 577.

106. S. Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Opere 1917-1923*, Boringhieri, Torino 1989, p. 110.

convincimenti, giacché le antiche credenze sopravvivono ancora in noi e stanno lì, in attesa di conferma. Ebbene, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra convalidare questi antichi convincimenti ormai deposti, ecco che nasce in noi il senso del perturbante; ed è come se esprimessimo un giudizio del tipo: “Ma allora è vero che si può uccidere una persona col solo desiderio, che i morti continuano a vivere e diventano visibili nei luoghi in cui operarono in vita, e via di seguito!”. Chi al contrario si è radicalmente e definitivamente liberato di queste convinzioni animistiche è insensibile al perturbante di questo tipo. La più straordinaria coincidenza tra desiderio e realizzazione, la più enigmatica ripetizione di episodi analoghi nello stesso luogo o alla stessa data, le più ingannevoli percezioni visive e i rumori più sospetti non gli causeranno alcuno smarrimento, non desteranno in lui traccia alcuna di quell’angoscia che può esser chiamata angoscia di fronte al “perturbante”¹⁰⁷.

Se Ibsen scrive sempre lo stesso dramma, sia pure con una serie di varianti, allora gli è congeniale il metodo della sovrapposizione dei testi come se fossero fotografie di Galton. L’esperienza che fa «trasalire» in orrore Helene, nel finale del primo atto di *Spettri*, lascia presagire la battuta di Madama Helseth sui «morti, che restano attaccati così a lungo a Casa Rosmer». Privilegiare in modo esclusivo il cadavere nascosto nell’armadio delle pulsioni rimosse, inseguendo l’ombra della trasgressione incestuosa oltre i confini di *Casa Rosmer*, è un’operazione più che legittima ed insieme un’avventura ermeneutica fascinosa¹⁰⁸. Ma se si vuole render conto del *perturbante* ibseniano nella sua totalità non bisogna precludersi altre piste. Vi sono almeno due ante nell’armadio dei misteri. Si prenda la *Signora del mare*: il dottor Wangel e la sua seconda moglie formano, in senso metaforico, una coppia incestuosa, perché la donna ha quasi la stessa età di Bolette, la figlia di primo letto del dottore, ma è il *ritorno del superato*, di un mondo favoloso legato alla mitologia nordica (e alla prima maniera di Ibsen), che giustifica i tremori di Ellida, la «cosa tremenda», l’«inconcepibile potere» dello Straniero sulla sua anima, tanto simile all’angoscia di cui parla Freud nel passo citato¹⁰⁹. Si dia un’occhiata anche al *Costruttore Solness*: da un lato Hilde «rappresenta chiaramente il

107. Ivi, p. 109.

108. Ci si riferisce in primo luogo ad una delle tesi centrali della prima monografia su Ibsen di Alonge, quella secondo cui l’incesto non è un’emergenza eccezionale, ma è *un* flusso sotterraneo costante» nella drammaturgia borghese ibseniana. Cfr. R. Alonge, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, cit., pp. 274-339, in part. p. 318. La tesi è stata riformulata in Dm, pp. 1113-1114. Ma si vedano anche i lavori di Paolo Puppa: *La figlia di Ibsen. Lettura di Hedda Gabler*, Pàtron, Bologna 1982, in part. pp. 145-178; *Ibsen tra l’Italia e l’Europa*, in “Autografo”, XI, 30, aprile 1995, in part. p. 98.

109. Dm, p. 646. Pur senza essere nominato espressamente, il freudiano *ritorno del superato* costituisce il fulcro di una stimolante lettura ibseniana di Silvana Sinisi: «Come è noto nelle sue opere giovanili [Ibsen] attinge a piene mani al repertorio della mitologia nordica, non esitando a far intervenire in scena, come comprimari degli umani, fate e folletti, elfi, trolls e divinità ctonie, meno noto, perché più segreto e meno direttamente percepibile, il ruolo che questi esseri svolgono nelle opere mature, dove tematiche e figure leggendarie, chiaramente riconducibili a personificazioni dell’inconscio, si mescolano quasi inavvertitamente alla realtà borghese intaccandone alle radici le infallibili certezze, il rispetto delle norme, la fede nella garanzia della ragione e del buon senso. Nel caso della *Donna del mare* egli introduce sotto la superficie del dramma borghese una serie di elementi favolistici

ritorno del *perturbante* e del rimosso», nel senso che trae fuori da Solness i suoi «desideri erotici repressi»¹¹⁰, gli fa ricordare, superate alcune resistenze, la scabrosa scena di seduzione pedofila di dieci anni prima, di quando la baciò tredicenne, la «violenza alla radice della loro relazione»¹¹¹; dall'altro ci si imbatte in racconti e teorie di Solness che Freud non avrebbe esitato a definire perturbanti in una diversa accezione, nella misura in cui presuppongono la «concezione animistica dell'universo» o la fede nell'«onnipotenza del pensiero», insomma modi di pensare *superati* (il costruttore parla ad esempio di «aiutanti» e «servitori», potenze demoniache che accorrendo dal profondo dell'anima possono aiutare gli «eletti» a conseguire i loro desideri¹¹²; egli deve registrare con inquietudine il fatto di veder avverate cose che ha desiderato o soltanto pensato come possibili: Kaja si comporta «come se avesse [...] concluso un accordo»¹¹³ con lui, come se gli avesse letto nel pensiero; Hilde bussa alla sua porta proprio mentre egli sta manifestando il timore che la gioventù venga a spodestarlo, picchiando con arroganza alla sua porta; la notte dell'incendio, provvidenziale dal punto di vista della carriera, sembra evocata dalle sue fantasie distruttive). Oltretutto *Il costruttore Solness* avrebbe potuto confermare Freud nell'idea che è impossibile distinguere sempre in maniera netta «i due tipi di perturbante di cui stiamo parlando», i «convincimenti primitivi essendo intimamente correlati con i complessi infantili»¹¹⁴: Hilde rovescia sul tavolo la «biancheria sporca» – i traumi subiti, le conseguenze sulla sua

provenienti da fonti diverse (storie di incantesimi, leggende marine) [...]». Cfr. S. Sinisi, *La favola della "Donna del mare"*, in "Il castello di Elsinore", XX, 56, 2007, p. 65.

110. Dm, p. 856n.

111. Cfr. F. Perrelli, *Hilde, l'ingenua*, in H. Ibsen, *Il costruttore Solness*, a cura di F. Malara, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999, p. 190. Per Alonge la violenza pedofila di Solness si sposa alla sessualità 'perversa' di Hilde, di una bambina-'diavolessa' sensibile alla «segreta malia della violenza», che si è eccitata e continua ad eccitarsi al solo pensiero di «essere catturata» (Dm, p. 864, il primo corsivo è di Ibsen). Lo studioso propone l'accostamento di questo nucleo notturno del *Costruttore* ai quadri di Balthus, «grande provocatorio pittore di tante scene di pedofilia», in particolare al quadro intitolato *Beaux Jours* (1944-46). Cfr. R. Alonge, *From Ibsen to Balthus. The Case of "The Master Builder"*, in "North-West Passage", 2, 2005, pp. 93-105 e Id., *Il fascino discreto della pedofilia*, in "Twil # 14", ottobre 25, 2011, pp. 57-60. Volendo restare in ambito letterario senza uscire dall'Ottocento, si potrebbero evocare i delitti sessuali di Svidrigajlov in *Delitto e castigo* (1866). Il vizioso personaggio dostoevskijano, proprio come il costruttore ibseniano, *soccombe alle tentazioni pedofile*, nel duplice senso che vi cede e successivamente, in assenza della complicità condiscendente della moglie, ne è come schiacciato, finendo suicida. Negli incubi di Svidrigajlov compare anche una «bambina-prostituta, dal riso sfrontato, dal gesto invitante e lascivo» che ricorda molto la sessualità 'perversa' di Hilde. Cfr. F. Malcovati, *Introduzione a Dostoevskij*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 69. A questo punto però mi viene da pensare che Hilde sia la creatura di un sogno proibito, frutto delle fantasie erotiche di Solness, che il suo ritorno perturbante, anticipato per via telepatica, appartenga esclusivamente alla dimensione onirica del maschio vizioso (in quest'ottica si capirebbe anche perché la «scena del bacio» ecciti Hilde, mentre disgusta la Dora di Freud). Che è poi quel che pensa anche Massimo Castri: il «*Costruttore Solness* sembra un sogno erotico, è il più onirico dei testi ibseniani». Cfr. M. Castri, *Ibsen postborghese*, cit., p. 140.

112. Cfr. Dm, p. 861.

113. Dm, p. 821.

114. S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 110.

psiche – e contemporaneamente si diverte a calarsi ancora nel ruolo di «principessa», ad inseguire un mondo magico di castelli e di *trolls*. L'apparentemente innocuo gioco dell'infanzia, ciò che è stato *familiare* ad Hilde e a Solness fin dai tempi della scena tabù, rivela solo ora, con il *ritorno* della ragazza, tutta la sua minacciosa carica trasgressiva, il suo potenziale distruttivo, la sua natura mortifera. Si metta a confronto, restando su questo stesso piano, *Spettri* e *La signora del mare*. Che il pastore parli di assicurazioni ad Helene il giorno immediatamente successivo allo scoppio di un incendio nella falegnameria del convitto, e poche ore prima che il convitto bruci dalle fondamenta per volere di Engstrand, può definirsi una «strana» coincidenza¹¹⁵ determinata da «forze nefaste occulte»¹¹⁶; ma la «perfetta coincidenza di data fra l'inizio dell'esaurimento nervoso di Ellida, l'avvio del concepimento e il naufragio dello Straniero»¹¹⁷ è una «combinazione»¹¹⁸ decisamente più complessa, perché vi è implicato, insieme alla «telegonia» (la fecondazione da lontano)¹¹⁹, un complesso familiare irrisolto sotto l'influenza del quale Ellida, la figlia unica del guardiano del faro, rifiuta di avere un figlio dal marito-padre¹²⁰.

Non è superfluo ricordare che la «nostalgia del magico» circolante nei «laici salotti di Ibsen, gonfi di *hybris* modernista»¹²¹, è in sintonia con le tendenze egemoni della cultura *fin-de-siècle*. Si pensi in primo luogo alla moda spiritistica

115. «SIGNORA ALVING. È *strano* però, che lei me ne parli proprio oggi – PASTORE MANDERS. Ho pensato spesso di chiederle in merito – SIGNORA ALVING. – perché ieri per poco non è scoppiato un incendio laggiù» (Dm, p. 247, corsivo mio).

116. «Il potere di suggestione delle coincidenze significative proviene dal fatto che sembrano indicare un ordine nascosto nel disordine dell'esperienza. Offrono l'opportunità di intuire un destino, dunque un senso e una unità della vita individuale, e una collocazione non arbitraria di questa nel mondo». Cfr. G. Savelli, *L'ambiguità necessaria. Zeno e il suo lettore*, FrancoAngeli, Milano 1998, p. 85. Lo studioso mette a frutto lo studio di Jung sulla *Sincronicità come principio di nessi acausali* (1952).

117. R. Alonge, *Ibsen, il custode degli arcani del fiordo*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista. Arte, teatro, musica, danza*, a cura di S. Sinisi, Costa & Nolan, Genova 1992, p. 140.

118. «WANGEL. [...] È vero che – per *combinazione* – precisamente nel mese di marzo, tre anni fa, ci fu in lei un'esplosione piuttosto violenta» (Dm, p. 676, corsivo mio).

119. Mutuo il termine da Otto Weininger (il quale a sua volta dice di prenderlo da A. Weismann). Il filosofo austriaco dedica molte pagine del suo *Sesso e carattere* (1903) all'illustrazione della teoria del *Versehen*, altrimenti nota come «telegonia» o *Gastgeschenke* («doni lasciati dall'ospite»). Secondo questa teoria, avvenimenti o incontri che hanno particolarmente impressionato una donna possono ripercuotersi sulla sua gravidanza e quindi sul feto. Per Weininger un «fatto ritenuto vero da un Ibsen (*La donna del mare*) e da un Goethe (*Le affinità elettive*) non diverrà falso pel parere contrario di tutte le facoltà mediche della terra». Cfr. O. Weininger, *Sesso e carattere*, Edizioni Mediterranee, Roma 1992, pp. 272-302, in part. p. 276. In una scena di *Spettri* il gioco delle somiglianze fa assumere al pastore Manders e alla signora Alving posizioni differenti, riconducibili rispettivamente alle leggi dell'ereditarietà e alla telegonia. Per il pastore, Osvald somiglia al padre; per Helene, allo stesso Manders, l'uomo di cui era innamorata prima ancora che si decidesse a sposare il padre di Osvald (cfr. Dm, p. 250 e n., in cui Alonge si sofferma su questa scena per portare acqua al mulino della sua tesi). Non ci sarebbe bisogno di chiamare in causa la telegonia se dovessimo dare ragione a Joyce, lettore scanzonato di *Spettri*, se cioè Manders fosse il padre naturale di Osvald.

120. R. Alonge, *Ibsen, il custode degli arcani del fiordo*, cit., p. 142.

121. P. Puppa, *Ibsen tra l'Italia e l'Europa*, cit., p. 99.

diffusa in quegli anni in tutta Europa. È possibile, del resto, documentare l'interesse del drammaturgo, al tempo in cui pensava ad *Hedda Gabler* e al *Costruttore Solness*, verso «l'ipnosi e la suggestione», il «sesto senso» e gli «influssi magnetici»¹²². L'aspirazione di Hedda ad avere potere «per una volta sola nella sua vita [...] sul destino di un uomo»¹²³ e ancor più il «potere che *lo* straniero esercita»¹²⁴ su Ellida nella *Signora del mare* si spiegano anche in rapporto alla psicoterapia prefreudiana. Passa attraverso l'ipnotismo dello sguardo la comunicazione tra Solness che si arrampica in cima alla torre e la giovane diavolessa che in basso si dimena ed agita la bandiera¹²⁵. Il salotto ibseniano può aprirsi ai fantasmi perché le «primitive credenze relative alle opposizioni fra animato e inanimato, fra mortalità e al di là della morte ecc. non sono mai state dimenticate e tanto meno rimosse lungo l'evoluzione individuale da bambino ad adulto, come non lo sono state lungo l'evoluzione sociale dalla magia animistica alla civiltà scientifica»¹²⁶.

Ci siamo un po' allontanati dal nostro testo, ma la digressione non è stata inutile. I fantasmi appena evocati ci riportano al dramma della signora Alving e di suo figlio. Tre importanti sequenze di *Spettri* – alla lettera *Quelli che ritornano*, giusta la traduzione più fedele del titolo del dramma, che alcuni in Italia hanno tradotto proprio con la parola *Fantasmi*¹²⁷ – dal chiaro significato meta-discorsivo, nel sen-

122. Di questo interesse parla Franco Perrelli nel suo *La grande stagione del teatro scandinavo*, in Id., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, cit., p. 822.

123. Dm, p. 765.

124. Dm, p. 675.

125. «HILDE. Era così meravigliosamente eccitante stare là, in basso, a *guardare* lei, in alto. Pensa se lui ora dovesse cadere! Lui – il costruttore in persona». // SOLNESS. [...] Sì, sì, sì, questo avrebbe potuto ben accadere, perdio, questo. Perché una di quelle giovani diavolesses vestite di bianco – *si dimenava* e urlava talmente verso di me – // HILDE. [...] «Hurrà per il costruttore Solness!»! Sì! SOLNESS. – e sventolava e agitava talmente la sua bandiera al punto che io – che io, *guardando* questo, quasi mi girò la testa» (Dm, pp. 831-832; il corsivo nostro richiama l'attenzione sullo sguardo incrociato del costruttore e di Hilde).

126. Le considerazioni freudiane sul *ritorno del superato* presuppongono la teoria haeckeliana secondo cui l'ontogenesi ricapitola la filogenesi. La citazione è tratta da F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, p. 16.

127. Ibsen preferiva la traduzione francese, *Les Revenants*, la più vicina all'originale *Gengangere*. Un copione manoscritta, relativo all'allestimento che all'inizio degli anni Venti la Duse fece di *Spettri*, reca il titolo di *Fantasmi*. Riferendosi ad altri copioni dusiani dello stesso spettacolo, Paola Bertolone registra e commenta questa differenza nella traduzione: «Secondo la testimonianza di Boglione, l'attrice nel dramma avrebbe sostituito il vocabolo spettro con quello di fantasma e in effetti un riscontro oggettivo è che il copione del suggeritore, così come il copione con la parte "levata", traducono sempre con la parola fantasma. Difficile sfuggire alla tentazione di leggersi una manifestazione della modernità dell'intuizione duisiana, se si considera la "scoperta" dell'inconscio da parte di Freud [...]». Cfr. P. Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse*, cit., pp. 205-206. Una battuta della signora Alving orienta inequivocabilmente l'interpretazione del titolo «in direzione dell'interiorità psichica» (Bertolone): «[...] e io sto qui a combattere con gli spettri *di dentro* e di fuori» (Dm, p. 270, corsivo mio). Régis Boyer ipotizza la conoscenza da parte di Ibsen della tradizione norrena del *draugr*, del «mort-mal-mort» che non accetta «sa condition de mort». Cfr. H. Ibsen, *Théâtre*, cit., p. 1820. Per la consuetudi-

so che ruotano attorno alla parola «spettri» e ai suoi significati, possono essere intese come esperienze in cui il 'represso' culturale, qualcosa di *superato*, che si credeva *superato*, che al lettore-spettatore era stato dato per *superato*, sul piano intellettuale (oltre che emotivo ed affettivo) *ritorna*, oppure come riflessioni su questo tipo di esperienze. Ecco le tre sequenze, strategicamente 'tagliate', una per ciascun atto:

SIGNORA ALVING (*a voce bassa ma decisa*). [...] Da dopodomani sarà, per me, come se il morto non fosse mai vissuto in questa casa. Qui non ci saranno altri che il mio ragazzo e sua madre.

[...]

PASTORE MANDERS (*turbato*). Ma che roba è questa! Che è, signora Alving?

SIGNORA ALVING (*rauca*). Spettri. La coppia della serra – ritorna.

[...]

(*Afferra il braccio del pastore Manders e si avvia vacillante verso la sala da pranzo*)¹²⁸.

SIGNORA ALVING. Ora deve ascoltare, come io intendo. Io sono pavida e timida, perché c'è dentro di me qualcosa di quegli spettri, di cui non riesco mai del tutto a liberarmi.

PASTORE MANDERS. Che cosa chiama lei in questo modo?

SIGNORA ALVING. Qualcosa di quegli spettri. Quando ho sentito Regine e Osvald là dentro, è stato come vedere degli spettri davanti a me. Ma io credo quasi, che noi tutti siamo spettri, pastore Manders. Non è solo ciò che abbiamo ereditato da padre e madre, che ritorna in noi. È ogni specie di vecchie morte opinioni e ogni genere di vecchie morte credenze e cose simili. Esse non vivono in noi; ma intanto sussistono e non riusciamo a sbarazzarcene. Basta un giornale e leggerlo, ed è come se gli spettri strisciassero tra le righe. Devono esistere spettri per tutto il paese. Devono essere fitti come la rena, mi sembra. E per questo abbiamo tutti così pietosamente paura della luce.

PASTORE MANDERS. Aha, – eccolo qui il risultato delle sue letture. Bei frutti davvero! Oh, quegli scritti abominevoli, sovversivi, dei liberi pensatori¹²⁹.

OSVALD (*insofferente*). Sì, padre – padre. Io non ho conosciuto nessun padre. Non mi ricordo niente di lui, tranne che una volta m'ha fatto vomitare.

SIGNORA ALVING. È tremendo a pensarci! Un figlio non dovrebbe provare amore per il proprio padre nonostante tutto?

ne di tradurre il titolo del dramma con *Spettri*, si vedano le argute osservazioni di Savinio nella sua *Vita di Enrico Ibsen*, cit., pp. 20-21.

¹²⁸. Dm, p. 263.

¹²⁹. Dm, p. 269. Nel primo teatro di Ibsen si parla di credenze di natura religiosa da cui, nonostante l'apostasia, non è facile liberarsi. Auguste Ehrhard richiama l'attenzione su un'autocitazione ibseniana, in virtù della quale la signora Alving riecheggia una riflessione di Giuliano l'Apostata. Attingiamo alla traduzione francese di cui si avvale il critico, mettendo in corsivo, su sua indicazione, le porzioni testuali coinvolte nell'autocitazione, tratte rispettivamente da *Spettri* e da *Cesare e Galileo*. Helene Alving: «Je suis près de croire, pasteur [...] que nous sommes tous des revenants [...]». Cela ne vit pas; mais ce n'en est pas moins là, au fond de nous-même, et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer»; l'imperatore Giuliano: «C'est plus qu'une doctrine [...] que cet homme divin a répandu sur la terre, c'est un charme qui captive les sens. *Quiquonque y a été soumis une fois n'arrivera jamais, je le crains, à s'en délivrer tout à fait*». Cfr. A. Ehrhard, *Henrik Ibsen*, Lecène, Oudin et C.ie, Paris 1892, p. 320.

OSVALD. Quando un figlio non ha nulla di cui ringraziare il proprio padre? Non l'ha mai conosciuto? Sei ancora tanto attaccata a questa vecchia superstizione, tu, che per il resto sei tanto illuminata?

SIGNORA ALVING. E questa sarebbe solo una superstizione –!

OSVALD. Sì, puoi rendertene conto, mamma. È una di quelle credenze, che girano per il mondo e così –

SIGNORA ALVING (*scossa*). Spettri!

OSVALD (*si muove per la stanza*). Sì, puoi chiamarli spettri¹³⁰.

Tra questi brani c'è una dialettica di diegesi e mimesi, di universalità e particolarità. Nella sequenza centrale, con una criptica citazione biblica che sembra sfuggire a Manders¹³¹, la signora Alving enuncia la legge degli *spettri* cui nessuno sa sottrarsi; nelle altre due ella stessa se ne mostra succube. Nonostante il progressismo delle sue letture, gli atteggiamenti di donna emancipata e «illuminata», capace di smascherare le ipocrisie del perbenismo borghese, anche Helene non riesce a liberarsi da «vecchie opinioni» e «vecchie morte credenze», da *idola*, tabù e «superstizioni», nella fattispecie il ritorno dei morti e l'amore filiale verso il padre inteso come dovere di sangue. A ben vedere anche in questo caso si intrecciano i due tipi di perturbante: la madre muove al figlio un rimprovero analogo a quello che poco tempo prima le aveva fatto il pastore, gli raccomanda i «riguardi» e l'«amore» che, «nonostante tutto», si devono ad un capofamiglia, riabilitando la legge dei padri, un modo di pensare che almeno nella «solitudine», «fra le proprie quattro mura», sembrava aver rinnegato¹³²; contestualmente il figlio ripropone il

130. Dm, p. 301.

131. Le parole di Helene – «E per questo abbiamo tutti così pietosamente paura della luce» – riecheggiano Giovanni, III, 19: «E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce». L'opposizione semantica luce-buio, suscettibile di una lettura in chiave simbolica, è attiva in vari punti del testo: nel secondo atto, nel corso della confessione alla madre, Osvald «entra nel vano serra» (Dm, p. 282) e lamenta l'assenza di sole nella sua patria per mesi interi (non è certo casuale che poco dopo Helene chieda a Regine di portare una «lampada», segno che sta «calando il crepuscolo»); alla fine di questa stessa scena Osvald osserva che a Parigi «c'è la luce e il sole che brilla» (Dm, p. 288), che i volti umani vi appaiono «raggianti di letizia»; il dramma si chiude con il protagonista inebetito che chiede il sole proprio nel momento in cui appare la «radiosa luce del mattino» (Dm, p. 306).

132. Il pastore Manders aveva tuonato contro Helene: «Ma una moglie non deve ergersi a giudice del proprio capofamiglia» (Dm, p. 255). La donna aveva mostrato di nutrire un certo spirito di insubordinazione alla mentalità patriarcale nel corso della precedente discussione, quando aveva sottoscritto «parola per parola» il severo giudizio di Osvald sul comportamento dei suoi connazionali all'estero, «mariti e padri di famiglia», apparentemente «esemplari» e «rispettabili» (Dm, pp. 253-254), in realtà capaci di dare lezioni di immoralità, con le loro «chiacchiere impudiche» (Dm, p. 259), persino agli artisti parigini. Quest'ultima espressione messa tra virgolette, tolta dal racconto che Helene fa delle sue disavventure coniugali, ben si adatta a definire gli argomenti di conversazione nei circoli degli artisti a Parigi, quando a tenervi banco sono gli ipocriti signori venuti da lontano. Da questo punto di vista Alving *senior* appare un perfetto rappresentante di una società patriarcale 'fallogentrica', in preda alla pura istintualità. La signora Alving si era altresì illusa di essersi liberata dalla «presenza ossessiva del marito», quando con fierezza aveva dichiarato che presto nella sua casa non ci sarebbero stati che lei e suo figlio, «come se il morto non vi fosse mai vissuto» (Dm, p. 262 e n).

ricordo di un trauma legato all'*imago* paterna¹³³, lasciando intravedere in fondo alla sua psiche un complesso infantile irrisolto.

133. Nella logica inconscia che presiede al ricordo, il fumo che dà il vomito potrebbe stare al posto di un padre a tal punto disgustoso da provocare il desiderio di ucciderlo. D'altra parte la liberazione gastrica, e la duplice rievocazione che se ne fa, possono essere intese come doppio della 'purificazione' emotiva ottenuta da Osvald con il ritorno del rimosso. Ma il ricordo tradisce anche la resistenza del pittore ad accettarsi, svela gli ostacoli che si frappongono all'uscita dei mostri dal pozzo dell'inconscio: se la madre tende a «rendere non avvenuto» l'episodio traumatico dell'iniziazione al fumo, il figlio tende ad «isolarlo», a «spogliarlo del suo affetto» – «Non mi ricordo *niente di lui*, tranne che una volta mi ha fatto vomitare» (Dm, p. 300, corsivo mio) – ottenendo un effetto pressoché «uguale a quello della rimozione accompagnata da amnesia». Osvald dice di essersi sentito male fisicamente, ma tende a passare sotto silenzio i sentimenti provati in quella traumatica circostanza. Per le tecniche del «rendere non avvenuto» e dell'«isolare» nei nevrotici ossessivi, interessanti perché «evidenti surrogati della rimozione», si veda S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia* (1925), in Id., *Opere 1924-1929*, cit., pp. 268-271. Nel suo voluminoso libro sul motivo dell'incesto (datato 1912), sfortunatamente disponibile solo in parte in traduzione italiana, Otto Rank esemplifica quel che definisce il polo ostile del *Vaterkomplex* (complesso paterno) con la citazione, tra gli altri testi, anche di *Spettri*, precisamente delle battute che nel terzo atto si scambiano Helene e suo figlio circa Alving *senior*, l'amore che un figlio deve al padre. Cfr. O. Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*, Franz Deuticke, Leipzig und Wien, 1912, p. 186 (si tratta del capitolo V, dal titolo *Der Kampf zwischen Vater und Sohn*, dedicato alla 'lotta tra il padre e il figlio'; altrove, a p. 653, nell'ambito di un paragrafo tutto dedicato ad Ibsen, si parla del legame incestuoso tra Osvald e Regine). Rank si chiamava in realtà Rosenfeld. Secondo alcuni suoi biografi scelse lo pseudonimo di Rank in omaggio ad Ibsen. Temendo di aver contratto la sifilide, il giovane Rosenfeld si sarebbe identificato con il sifilitico dottor Rank, l'amico di famiglia degli Helmer in *Una casa di bambola*. Descrivendo nel suo diario il male che teme di aver contratto, il diciannovenne Rosenfeld si rifà di nuovo ad Ibsen, in particolare al personaggio di Osvald. Per queste notizie si veda F. Decant, *L'écriture chez Henrik Ibsen. Essai psychanalytique*, Arcanes, Strasbourg 2007, pp. 33-48.