

Franco Perrelli

1. La recente e pregevole traduzione inglese dell'autobiografia di Helene Raff¹ riporta l'attenzione su questa pittrice e scrittrice tedesca che, al di là dell'esercizio dei suoi talenti oggi largamente dimenticati, appartiene senz'altro a quella categoria di affascinanti donne intellettuali – verrebbe da associarla a Laura Marholm Hansson, Frida Uhl, Lou Andreas Salomé o Alma Schindler Mahler – che, fra Ottocento e Novecento, hanno attraversato la grande cultura europea accendendo interessi e anche passioni maschili, che talvolta hanno eclissato la loro stessa notevole personalità.

Soffermandoci sull'autobiografia di Helene Raff – attraverso le memorie (familiari) di Goethe o gli incontri diretti con personaggi del calibro di Liszt, Brahms, Clara Schumann, il giovane Richard Strauss, il direttore Hans von Bülow, l'attore Otto Devrient (che era un lontano parente), i pittori Karl von Piloty e Franz von Lenbach, lo scrittore Paul Heyse (che sostenne le prime prove letterarie dell'autrice, la quale, nel 1910, gli avrebbe dedicato una monografia), il poeta Wilhelm Jensen, lo storico e teorico dell'arte Heinrich Wölfflin, la sorella di Nietzsche Elisabeth Förster, ecc. – ci si trova innanzi al comporsi di un affresco che restituisce fondamentali coordinate artistiche e culturali di tre secoli e, in tale contesto, ulteriore motivo d'interesse appare soprattutto l'intima amicizia dell'autrice con Henrik Ibsen, tra l'altro, in un periodo cruciale della sua attività fra il 1889 e il 1891.

2. Helene Raff nacque a Wiesbaden il 31 marzo 1865, figlia unica di due genitori importanti: la madre Doris (1826-1912) era un'attrice, il cui padre, Eduard Genast, era stato allievo di Goethe e in seguito direttore del Hoftheater di Weimar; il genito-

1. H. Raff, *Leaves from Life's Tree*, tradotto da A. Howe; il libro (il cui titolo originale è *Blätter vom Lebensbaum*, Munich, Verlag Knorr & Hirth GmbH., 1938) è stato pubblicato nel 2010 dalla Joachim Raff Society, che presenta un pregevole sito, aggiornato e ricco di notizie e materiali sul musicista padre di Helene (www.raff.org).

re Joachim (1822-1882), cattolico di origini svizzere (anche se i Raff venivano dalla Germania meridionale), era stato incoraggiato da Mendelssohn alla composizione. Dopo inizi difficili, era diventato uno stretto collaboratore di Liszt e, in seguito, uno dei più noti musicisti della sua epoca, nonché direttore, dal 1877 sino alla morte, del prestigioso Hoch's Konservatorium di Francoforte. Nonostante le sue oltre 300 composizioni e, in particolare, alcuni pregevoli concerti per pianoforte (op. 185 del 1873) e per violino (ricordiamo il secondo, op. 206 del 1877), nonché ben 11 sinfonie (fra le quali spiccano almeno l'ariosa terza, *Im Walde*, op. 153 del 1869, e la splendida quinta, *Lenore*, op. 177 del 1872)² – tutte partiture inspiegabilmente assenti nei correnti repertori concertistici –, di lui si ricorda di solito giusto la gradevolissima e *Biedermeier Cavatina* del 1859, che ebbe in sorte di essere uno degli ultimi pezzi suonati sul Titanic, a simboleggiare del tutto casualmente, a quell'altezza temporale, anche il naufragio della sua produzione musicale.

Dopo la scomparsa di Joachim, Helene si trasferì con la madre a Monaco di Baviera, «città d'arte, occasionalmente denominata 'il villaggio della cultura'» e comunque «città dai molti pittori»³, dove continuò la sua formazione artistica⁴ e, nella seconda metà degli anni Ottanta, poté vivere con partecipazione la drammatica fine del regno di Ludwig II come la progressiva evoluzione del gusto che attraversava l'Europa ovvero «la guerra dichiarata alla bellezza accademica raffinata e convenzionale», con il sovvertimento – attraverso l'impressionismo – di tutte le norme estetiche accettate e l'imporsi del nuovo obiettivo della «fedele rappresentazione di una scena naturale»; insomma, «l'inevitabile tendenza verso il naturalismo e una pittura all'aria aperta»⁵. Sul versante letterario, con Tolstoj e Nietzsche, «la drammaturgia di Ibsen reggeva uno specchio impietoso di fronte alla società contemporanea e il naturalismo vittorioso rigettava le norme estetiche che erano state applicate sino a quel momento»⁶. Pur sentendosi profondamente «una figlia dell'ampia classe media tedesca operosa e insieme fedele all'eredità culturale della Germania», Helene deve concedere che «si doveva essere proprio sordi per non farsi influenzare da tutto ciò», che induceva, nella cultura e nella società, «un corrosivo senso d'inquietudine»⁷.

2. La Joachim Raff Society ha pubblicato, nel 2011, a cura di M. Thomas, anche un imponente *Catalogue of the Music of Joachim Raff*.

3. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 101; 248.

4. La Raff si era formata a Francoforte con un pittore assai apprezzato da Schopenhauer, Angilbert Göbel, quindi a Monaco, con Heinrich Lossow (allievo di von Piloty), Claus Meyer e Paul Höcker, nonché a Parigi con Gustave Courtois. Von Piloty si era espresso favorevolmente sulle sue capacità e, nel 1890, Helene aveva esposto per la prima volta al Glaspalast di Monaco. La Raff stessa definisce *Domenica delle palme* (un quadro dal quale avrebbe poi ricavato un piccolo omaggio per Ibsen; cfr. n. 83) «di qualità solo modesta», e va detto che l'autobiografia fa cogliere che l'autrice aveva la consapevolezza di essere un'artista giusto passabile, la cui affermazione fu, alla fine, «relativamente più facile» in letteratura che in ambito pittorico (ivi, pp. 86; 99; 106 sgg.; 154; 192; 254).

5. Ivi, pp. 153; 157.

6. Ivi, p. 236.

7. *Ibid.*

Così, proprio il XIV capitolo dell'autobiografia – tutto dedicato alla sua amicizia con Ibsen – si presenta con il titolo *Mutamento dei tempi* ed esordisce con la constatazione che, anche in campo drammaturgico, le scissioni dell'epoca, «la lotta fra vecchio e nuovo», apparivano «violente»:

...il modo di esprimersi dei personaggi della narrativa e del teatro doveva essere aderente alla vita – ma non solo quello: ogni nozione estetica che fin lì era stata giudicata incontrovertibile era stimata adesso antiquata e falsa. [...] Lo Stato, la legge, la Chiesa e i modi di rappresentare la gente, il matrimonio e la famiglia erano tutti affetti da questa rivoluzione; d'altronde, i diritti e la libertà dell'individuo apparentemente scoperti da poco erano ostili ad essi⁸.

Ibsen, che all'epoca viveva a Monaco, era considerato l'alfiere più radicale di «una nuova idea del teatro» e sollevava ovunque accesi dibattiti⁹.

3. Al di là di questo quadro più generale, cosa ci racconta l'autobiografia del rapporto tra la Raff e lo scrittore? Si sa che diari e autobiografie sono largamente delle mitografie e basta considerarli come tali per poterne trarre qualche utile sul piano storico, il che significa poi sfruttarne allo stesso livello le verità, le bugie e le omissioni, una volta che si sia decrittata la struttura ideologica di fondo di queste scritture ovvero l'apparato mitico-autorappresentativo con il quale l'autore ha deciso d'inquadrare la propria figura.

L'autobiografia della Raff ci rappresenta così la crescita intellettuale di una donna che possiede la fortuna (e la condizione sociale) d'incrociare, nei principali centri intellettuali della rampante Germania (oltre a Francoforte e Monaco, soprattutto Weimar, Amburgo e Berlino) e in giro per il continente (Svizzera, Francia, Italia), il fior fiore dell'*intelligentsia* europea, sullo sfondo di sempre più evidenti tensioni e scissioni culturali e politiche, che porteranno presto all'esplosione della prima guerra mondiale¹⁰. Proprio su questo tragico esito, vissuto fra esaltazione e progres-

8. Ivi, p. 176.

9. In un credibile ed esemplificativo squarcio autobiografico, la Raff narra una vivacissima discussione, a tavola, nell'estate dell'87, fra Hans von Bülow, «che considerava in particolare *L'anitra selvatica* uno dei vertici dell'arte drammatica» ibseniana, e sua moglie, da un lato, contro Paul Heyse e Doris Raff, dall'altro, di fronte a Helene e ad altri giovani presenti, cui era solo concessa «la parte del coro». Il contrasto verteva non tanto sul valore di Ibsen in assoluto, quanto sulle opere del suo più recente periodo: «Tutti i personaggi [dell'*Anitra selvatica*] sono sudici», sosteneva Heyse (che pure non era del tutto avverso al norvegese) e, a proposito di *Spettri*: «Perché mai dovrei interessarmi ai personaggi di un dramma che di certo scanserei nella vita di tutti i giorni?». Lo scontro scivolò naturalmente sulla resa dei conti fra Nora e Helmer alla fine di *Una casa di bambola*, ma la signora Raff salvò l'armonia generale deviando il discorso su «alcuni aneddoti di teatro» (ivi, pp. 177-178.)

10. Al dissolversi di quel XIX secolo che la Raff afferma di non avere mai amato, «ciò che mancava ai tedeschi nel mezzo di tutta quella confusa varietà di vita era», a suo avviso, «un ideale comune» (ivi, pp. 250; 266), sicché, nella Prefazione (datata settembre 1937), l'autrice invita comunque a ricordare il passato per affrontare il futuro, considerando il presente ovvero, assai malaccortamente, «la nuova e ricca era» (nazista) foriera di qualche grandioso sviluppo (ivi, p. XII). Va ricordato che la Raff (che conobbe personalmente anche Hitler) fu un tramite fra gli ambienti cattolici di Monaco e i nazi-

siva fatale disillusione, si chiude cupamente il libro della Raff con un penetrante affresco della durissima vita sul fronte interno (i mutilati, il forzoso lavoro femminile, il razionamento, il mercato nero, lo sconcerto per il voltafaccia dell'Italia).

Nell'affresco, ma soprattutto nella brillante galleria d'incontri della Raff, in questo ora maggiore ora minore panteon della cultura, non c'è tanto spazio per le indiscrezioni personali e anche l'amicizia con Ibsen appare quella fra una giovinetta dalle tenere ambizioni artistiche e una specie di ombroso, ma compiacente anziano signore, sebbene qualche indizio – per esempio, lo scarto, al principio, fra l'ostentato distacco del drammaturgo da ogni sorta di coinvolgente relazione interpersonale e l'improvviso interesse che dimostra per la ventiquattrenne Helene – possa dare un'immediata ragione di dubitare della tranquillizzante narrazione.

Helene incontra, infatti, Ibsen nella tarda estate del 1889, nella cornice di quel Tirolo pittoresco che descrive con passione nel XIII capitolo dell'autobiografia e che era stato pure al centro di tanta sua produzione letteraria. Più precisamente a Gossensass (oggi Colle Isarco), il «minuscolo villaggio sotto il Brennero» evocato in *Hedda Gabler*¹¹, e, nelle memorie della Raff, come «un amabile soggiorno», che offriva «un'aria meravigliosa, parecchie passeggiate nei boschi, la vicinanza alle terre del Sud», nel quale si adunava «una folla di grandi menti di Monaco, Berlino e Vienna [...], sicché vi si potevano incontrare», fra i tanti, «contemporaneamente, Oskar von Redwitz, l'autore di *Amaranth*, [...] con [i teologi] Eduard Zeller e Adolf von Harnack, [il sociologo] Wilhelm Dilthey, [il giurista] Bernhard Windscheid, [il filologo] Karl Weinhold e [lo storico dell'arte] Herman Grimm, quest'ultimo circondato da uno stuolo di donne appassionate di estetica»¹².

A Gossensass, Grimm non era l'unico ad attirare l'attenzione femminile; anzi, nel 1889, il sessantunenne Ibsen ebbe un incontro sentimentale importante con Emilie Bardach, agiata ebrea viennese di 27 anni, forse conosciuta in luglio, in occasione di una cerimonia nella quale si dedicava all'illustre ospite norvegese un belvedere (cfr. n. 38). Difficile dire cosa in realtà succedesse in seguito fra Ibsen ed Emilie¹³, sta di fatto che – come ha osservato un recente biografo – la moglie Su-

sti; d'altra parte, non manca neppure, nel suo libro, una certa simpatia per «la forte *leadership* di Benito Mussolini» (ivi, pp. 297 sgg.).

11. *Henrik Ibsens Skrifter*, a cura di V. Ystad et al., Oslo, Aschehoug, 2005-2010, IX, p. 107. Vedi anche Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 179; Ead., *Henrik Ibsen in Gossensass*, in "Jugend", 24, 1906, p. 513.

12. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 171-172; 178.

13. Se proprio vogliamo crederle, la Bardach, nel 1927, confidò che, a Gossensass, «Ibsen le aveva posto domande senza fine, sembrando particolarmente avido di sorprenderla in fallo [...], ma che non l'aveva mai baciata», pur non negando che «le aveva parlato della possibilità di un divorzio e di una successiva unione con lei, nel corso della quale avrebbero molto viaggiato e visto il mondo» (A.E. Zucker, *The Master Builder*, London, Thornton Butterworth Limited, 1930, pp. 242; 292). Le sue mutevoli (e chissà quanto affidabili) memorie o versioni di un diario ibseniano ci aiutano relativamente ad appurare la consistenza del suo rapporto con lo scrittore, ma ci fanno intuire una storia d'amore fugace, dai dettagli alquanto volatili, non priva di autentica passione. Sulla complessa questione della genesi e dell'attendibilità del diario e delle memorie della Bardach, si veda l'argomentata ricognizione

zannah non era più l'unica donna della vita del drammaturgo¹⁴. Comunque, dalla separazione dalla Bardach, che avvenne il 28 settembre, lo scrittore contribuì per gradi a ridimensionare il rapporto con la ragazza in una sequenza di dodici lettere ora insinuanti ora esitanti, che nell'insieme restituiscono una strana impressione d'imbarazzo, passione e crudeltà, che arriva sino alla fine del 1890: «...la prego: per il momento, non mi scriva più. Quando le circostanze saranno mutate, glielo farò sapere. Presto le invierò il mio nuovo dramma [*Hedda Gabler*]. Gli riservi un'accoglienza amichevole – ma silenziosa!»¹⁵.

Suonano vagamente allusive, quantunque assai discrete, le righe che concludono l'articolo della Raff *Henrik Ibsen in Gossensass* e che richiamano sia l'affezione del drammaturgo per Monaco sia la vacanza in Tirolo nel 1889:

Ciò che il soggiorno nel Sud tedesco gli poteva dare glielo aveva dato e, per lui, che osservava le manifestazioni della vita come una vedetta solitaria, gli esseri umani e le cose avevano il loro valore per l'effetto che avevano sulla sua produzione artistica. Quando questo effetto era realizzato non aveva più bisogno di essi. A tale riguardo valevano le parole di *Brand* [...]: «Di tutto la perdita crea il guadagno tuo; – / eternamente si possiede sol ciò che si perde!»¹⁶.

Su questo torneremo. Intanto, di qualunque natura sia stata la folgorante relazione fra Ibsen e la Bardach, Helene Raff fu verosimilmente la principale testimone dell'evoluzione di questo teso e copertissimo amore senile dello scrittore e si ritrovò in qualche modo, a sua volta, emotivamente coinvolta. Già Halvdan Koht, nella sua classica e compassata monografia sull'autore norvegese, concedeva: «Anche lei sembra essersi presto infatuata del drammaturgo, avendo lasciato, nel diario di Gossensass, forse con un pizzico di gelosia, due o tre annotazioni in merito a Ibsen ed Emilie Bardach»¹⁷. Una di queste, il 21 settembre, suonava: «Indisposta. La B. completamente matta per I. Brutto tempo». Torneremo anche su questo diario¹⁸, giacché l'autobiografia della Raff non ci aiuta a illuminare le vicende di quella estate che, in un estremo messaggio alla Bardach, nel 1898, Ibsen definirà «la più felice e la più bella di tutta la vita. Non oso pensarci. – E intanto *devo* farlo sempre. – Sempre!»¹⁹.

4. Infatti, l'autobiografia della Raff si limita a narrarci che a Gossensass un Ibsen

di J. Templeton, *New Light on the Bardach Diary*, in "Scandinavian Studies", 69: 23, 1997, pp. 147 sgg., ma anche Ead., *Ibsen's Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 233 sgg.

14. I. De Figuiredo, *Henrik Ibsen. Masken*, Oslo, Aschehoug, 2007, p. 371.

15. Lettera del 30 dicembre 1890; l'originale è in tedesco (*Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XV, p. 77).

16. Raff, *Henrik Ibsen in Gossensass*, cit., p. 514. La citazione da *Brand* è in *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., V, p. 382.

17. H. Koht, *Henrik Ibsen. Eit Diktarliv*, Oslo, Aschehoug, 1954, II, p. 205.

18. Cfr. *The Oxford Ibsen*, a cura di J.W. McFarlane e J. Arup, London, Oxford University Press, 1966, VII, p. 563.

19. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XV, p. 429; l'originale è in tedesco.

per niente amante delle escursioni in montagna girava «sempre vestito di scuro, con il cappello a cilindro sulla sua folta capigliatura grigia e canuta, una mano sulla schiena e un'altra che faceva penzolare l'ombrello». In albergo, sedeva con la moglie e il figlio a un tavolo riservato e «di norma sembrava assorbito dalla lettura del giornale, anche se in realtà stava conducendo uno studio dettagliato di tutti gli ospiti»; sempre estremamente educato, «nondimeno, non consentiva a nessuno di avvicinarsi troppo», sebbene intrattenesse buoni rapporti di amicizia con il «filosofo berlinese» Dilthey e sua moglie²⁰.

«Per due settimane sorvegliai i movimenti dello scrittore» – continua la Raff (che, almeno in questo, non riesce a nascondere la sua parte sempre attiva nello stabilire un contatto con Ibsen) – «ogni volta che uscivo a prendere degli schizzi», ma finalmente, in una giornata piovosa, in albergo, lui le rivolse la parola, «dicendo ch'era spiacente che io non potessi uscire a dipingere e che le 'mie piccole mani' non avessero nulla di cui occuparsi. Stringendomi gentilmente la mano, l'accarezzava dolcemente. I suoi occhi grigi d'acciaio sotto le folte sopracciglia penetravano in profondità dentro di me: 'Lei è ancora una bambina, ma di quelle sveglie', aggiunse sorridendo». L'amicizia si strinse vieppiù all'insegna della comune conoscenza del maestro von Bülow²¹.

La biografia dedica ancora un certo spazio all'ormai attempata moglie dello scrittore (1836-1914), della quale la Raff divenne amica. Helene ce ne restituisce un'immagine soprattutto mediata dalle parole del marito ovvero di «una personalità assoluta», che addirittura aveva avuto una diretta influenza sulla concezione dei personaggi femminili dei suoi drammi²². Tuttavia, sappiamo che Helene ne aveva un'opinione un po' più critica²³, che affiora pure in una tarda lettera a Zucker: «La signora Suzannah aveva solo due peculiarità che forse talvolta rendevano più difficile l'intesa [con Ibsen]: un'occasionale esteriore severità, dietro la quale nascondeva i suoi autentici sentimenti, e una non troppo accorta sensibilità in faccende che, per la loro consistenza, avrebbe potuto considerare con maggiore apertura. Di questa natura era il suo atteggiamento verso le relazioni di Ibsen con le giovani donne», che – a detta della Raff – sarebbero state inoffensive²⁴. Infatti, quanto a questo tema, Helene fissa assai diplomaticamente l'idea che Ibsen credesse nelle donne come nei giovani, che «erano la sua speranza», e che in questo at-

20. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 178; 182. Altrove, la Raff ricorda queste parole di Ibsen: «'La conversazione con più persone ha sempre qualcosa di opprimente, d'imbarazzante [...]. A me piace parlare con una alla volta'. Erano di fatto», aggiunge, «pochi gli ospiti dell'albergo ai quali era concessa una conversazione a quattr'occhi e, tra i pochi, prevalevano le donne» (Raff, *Henrik Ibsen in GosSENSASS*, cit., p. 514).

21. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 179. Halvdan Koht ricorda che la Raff aveva comunque anche altri amici in comune con Ibsen a Monaco come Julius Elias e Paul Heyse (Koht, *Henrik Ibsen*, cit., II, p. 205).

22. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 180.

23. In un altro passo dell'autobiografia, fa intendere che «qualche volta tratteneva troppo la ricchezza del suo spirito» (ivi, p. 188).

24. Lettera dell'8 dicembre 1927, cit. in Zucker, *The Master Builder*, cit., pp. 261-262.

teggiamento rassicurante lei stessa avesse ritrovato qualcosa che richiamava le vedute liberali di suo padre²⁵.

Per il resto, l'autobiografia della Raff non cela almeno qualche tratto inquietante, marcatamente ansioso, se non nevrotico, della personalità di Ibsen (che lo scrittore si riconosceva) e che in lui si trasformava in una «forza immaginativa» apparentemente fredda²⁶. Sulle sue passioni più segrete, però, neanche un cenno e di quei giorni agitati – pur a distanza di anni – ci viene presentata la normale facciata vacanziera, mai il tumulto dei sentimenti altrui (e dell'autrice) che occultava.

5. Nel 1906, l'anno della morte di Ibsen (e vivente sua moglie), la stessa Bardach, sollevando un prevedibile vespaio, autorizzò quel genio libertino e abbastanza indiscreto che era Georg Brandes a pubblicare le lettere che il drammaturgo le aveva indirizzato²⁷, mentre la Raff (che, a sua volta, aveva ormai preso atto di tutte le ambiguità del carattere ibseniano, e sulla quale comunque circolava qualche vaga indiscrezione) si limitò a due articoli, basati sulle pagine del suo diario, che in parte sostanziano anche il XIV capitolo dell'autobiografia, mantenendo uno stretto riserbo sulla particolare estate dell'89: il menzionato *Henrik Ibsen in Gossensass* (vedi n. 11) e *Persönliches von Henrik Ibsen*, in “Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundschau”, 173, 1906, pp. 689-91.

Al di fuori della più che controllata cornice narrativa nella quale viene prevalentemente utilizzato dalla Raff, questo diario si dimostra, però, abbastanza rivelatore²⁸. Così, le pur sintetiche annotazioni relative al periodo 1889 a Gossensass – oltre a confermare il trasparente interesse dell'autrice per l'anziano drammaturgo («Ibsen mi ha parlato...», 17 settembre) – accendono qua e là dei lampi sulla relazione fra lo scrittore e la Bardach, che la Raff segue con vivissima partecipazione: «Sono andata stupidamente con i Bardach, più tardi dai Rehseuers [?]. La sera la giovane B. con me da Ibsen» (20 settembre); «La sera mi sono fatta presentare al-

25. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 183.

26. Ivi, pp. 181-182.

27. G. Brandes, *Henrik Ibsen. Mit Zwölf Briefen Henrik Ibsens*, Berlin, Bard-Marquardt, 1906. L'epistolario era stato pubblicato in traduzione danese il 28 e 29 giugno dello stesso anno su “Politiken” (vedi, nel merito, L. Præstgaard Andersen, *Hvem var egentlig fatal – Ibsen, Brandes eller Emilie?*, in A. Sæther et al., *Ibsen og Brandes. Studier i et forhold*, Oslo, Gyldendal, 2006, pp. 193 sgg. e, sulle reazioni dei familiari e degli amici di Ibsen a tanta indiscrezione, A. Sæther, *Suzannah. Fru Ibsen*, Oslo, Gyldendal, 2008, pp. 346-347).

28. Di questo documento, conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, si possiede una parte che presenta delle semplici annotazioni quotidiane, mentre quella che viene denominata *Ibsen-Tagebuch* – appunto mirata sui rapporti più personali con il drammaturgo norvegese – pare sia stata distrutta dalla stessa Raff, sebbene ne siano consultabili almeno degli estratti dattiloscritti presso Nasjonalbiblioteket di Oslo (vedi Koht, *Henrik Ibsen*, cit., II, p. 310). Al diario della Raff si può attingere sia per quanto pubblicato nella IV Appendice del VII volume dell'edizione ibseniana oxoniense (vedi n. 18) sia per quanto leggibile nel XIX volume di H. Ibsen, *Samlede Verker. Hundreårsutgave*, a cura di F. Bull, H. Koht e D.A. Seip, Oslo, Gyldendal, 1928-1958, pp. 173-181, che combina pure testimonianze di derivazione diaristica riscontrabili nel menzionato articolo *Persönliches von Henrik Ibsen* del 1906.

la signora Ibsen. La B. depressa» (22 settembre); «Grandi addii, confessione della B. Sarà vero?» (23 settembre)²⁹.

Sempre scorrendo le annotazioni del diario, emerge con evidenza che – tornata a Monaco e sbarazzatasi della presenza dell'amica-rivale – Helene aveva cercato in tutti i modi d'intercettare Ibsen nelle sue passeggiate (cfr., per esempio, il 15 ottobre 1889: «Andata su Maximilianstr. invano»; tuttavia, quattro giorni dopo: «Finalmente incontrato Ibsen, purtroppo discorso breve, ma piacevole») e che questi incontri, più o meno fortuiti (talora in compagnia della madre), non sempre erano stati, per la ragazza, privi di una certa ebbrezza («Allora su Maximilianstr. ho incontrato Ibsen e ho passeggiato un'ora con lui. Estremamente interessante e un tantino eccitante. All'addio dei baci»; 25 ottobre 1889) e di evidente compiacimento per la giovane compagnia da parte dello scrittore (per esempio, 8 novembre 1889)³⁰. Insomma, come osserva Joan Templeton, l'interesse della Raff per Ibsen non era proprio «*daughterly*»³¹ e, in seguito, Helene avrebbe addirittura imparato il norvegese per approfondire meglio le opere del drammaturgo e comunicare con lui.

Sappiamo che Ibsen non era affatto propenso agli abbandoni e alle confidenze e proprio alla Raff avrebbe spiegato che «non si può dire tutto neppure a chi ci è più vicino. Io almeno devo tenere sempre qualcosa soltanto per me», qualcosa che stimava «quanto di più delizioso nella vita»³², tuttavia con la giovane Helene si lasciò andare e non poco.

128

6. In vari e intimi colloqui, Ibsen si diffuse infatti sulla propria passione per le arti figurative (da giovane, aveva tentato la carriera di pittore e, a suo modo, era un collezionista di pittura italiana), ma anche sulla propria singolare refrattarietà nei confronti della musica: «Una sola volta menzionò di essersi davvero beato ai concerti di Hans von Bülow a Berlino. 'E questo è molto significativo, perché di solito la musica mi rende proprio nervoso'»³³.

Genio scarsamente teoretico, Ibsen espresse ancora alla Raff la personale avversione per le forme di pensiero convenzionale o meramente «tecnico» come per ogni filosofia che non avesse una declinazione «concreta»; infine, la consapevolezza

29. *The Oxford Ibsen*, cit., VII, pp. 562-563.

30. Ivi, pp. 563-564.

31. In un'occasione – come ci riporta il diario (ivi, p. 566) – Helene addirittura «restò 'turbata e offesa' quando, individuato Ibsen in Maximilianstrasse, lui la portò a casa 'da sua moglie'» (cfr. pure Templeton, *Ibsen's Women*, cit., pp. 247-248).

32. «Anche le opere che si portano in giro ancora silentemente con sé sono più belle di quanto dopo diventino nella realtà. Perciò si preferisce l'opera futura a quella già completata» (Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 174). In merito, altrove, la Raff puntualizza: «La cosa più noiosa per lui era quando qualcuno insisteva affinché spiegasse i suoi drammi; ciò lo irritava e lo rendeva sferzante. In occasioni del genere, era anche capace di ridere sommessamente [...]: 'Gli esseri umani sono troppo bizzarri' – affermava – 'non capiscono che un'opera finita è qualcosa di chiuso per l'autore, che non è più interessato ad essa, ma solo a quella futura. Come farebbe altrimenti un pittore o uno scultore a vendere la sua opera a uno sconosciuto? Non sarebbe certo in grado di farlo, se non avesse chiuso con essa'» (Raff, *Henrik Ibsen in Gossesass*, cit., p. 514).

33. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 173.

za della «scomodità della sua produzione, che sollecitava delle riflessioni: la maggioranza vuole invece essere intrattenuta senza sforzarsi, senza che le si comunichino verità sgradevoli», mentre i suoi drammi presentavano un tratto «terribile». «Tutti quelli che evitano il confronto con il proprio io e di riflettere su se stessi si recano a teatro come ai bagni o in società: si vogliono divertire. Per parte mia, trovo però che si possano pronunciare dal palcoscenico parole che scuotono per bene come dal pulpito o dalla cattedra. Tanto più che un mare di gente non va più in chiesa»³⁴. Il teatro, per Ibsen, era il tempio di una nuova religione e il drammaturgo l'officiante della società moderna.

Al di là di questi che restano, tutto sommato, dei detti memorabili, ci sono passi del diario della Raff – come sottolinea Halvdan Koht – «che si riscontrano nel dramma che Ibsen stava elaborando all'epoca, *Hedda Gabler*, e forse, ancor più, nel successivo, *Il costruttore Solness*»³⁵. Sofferamoci su quest'ultimo. Non è facile individuare la genesi del *Costruttore Solness*: probabilmente, fu scritto fra il settembre 1891 (quando Ibsen si era già trasferito a Christiania) e il settembre 1892, ma – da quanto ci riporta la Raff – delle determinanti suggestioni si erano già fissate, proprio discorrendo con lei, a Monaco³⁶:

Incontrai Ibsen sulla Maffeistrasse. Mi chiese perché sembravo così pensierosa e gli confidai le mie difficoltà visto che stavo completando il mio primo dipinto per la mostra al Glaspalast. Girovagò con me su e giù per Promenadeplatz e si fece raccontare quali studi della chiesa avessi realizzato per il quadro in questione. Capì così che menzionassi la leggenda del capomastro della chiesa di San Michele [St. Michaelskirche], del quale si narra che si fosse buttato giù per il timore che la volta a botte della sua cupola non potesse reggere. Ibsen ascoltò attentamente e disse: «La leggenda deve provenire dal Nord, perlomeno ne abbiamo parecchie molto simili – mi pare». Replicai che poteva essere il caso: in Germania, ogni duomo famoso aveva una leggenda del capomastro simile. «Sa anche perché?» chiese. Naturalmente negai. Tacque un istante, guardò fisso davanti a sé e poi disse: «La gente avverte giustamente che nessuno costruisce così in alto impunemente».

Questo colloquio può essere datato 22 aprile 1890³⁷ e si comprende bene che

34. Ivi, p. 179.

35. Koht, *Henrik Ibsen*, cit., II, p. 206.

36. *Il costruttore Solness* conobbe comunque la sua più intensa fase di scrittura fra il maggio e il settembre 1892 e sarebbe stato pubblicato il 12 dicembre di quell'anno; cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., IX*, pp. 252 sgg. (indichiamo con asterisco i volumi di commento di questa edizione).

37. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 175. Nell'autobiografia, la Raff rende di questa conversazione qualche ulteriore sfumatura. Dimostrando la sua ansia per il quadro con il quale avrebbe dovuto fare il suo debutto all'esposizione, aveva confessato a Ibsen che temeva, nell'attesa del verdetto della giuria, di fare la fine dell'architetto (ignoto) della chiesa di San Michele (a Monaco, un tempio dei gesuiti): «E quale mai?» chiese Ibsen. Allora gli raccontai che, come per molte delle nostre chiese, c'era una leggenda sull'architetto di San Michele che non aveva nulla a che fare con la concreta storia dell'edificio. All'incirca che c'erano stati dubbi che la volta a botte che non aveva sostegni (non c'erano colonne a sostenerla) di questo bell'edificio tardo-rinascimentale potesse collassare». Nell'attesa che

Il costruttore Solness si configurava fin dal principio come un dramma di nemesi³⁸.

Esperta di folklore³⁹, la Raff ebbe sicuramente modo di approfondire con Ibsen questo tema leggendario, ma ci si chiede se non abbia riferito allo scrittore anche qualche dettaglio della vita del padre musicista, a sua volta, una figura vagamente ibseniana. Joachim Raff era stato infatti persona «assai formale», ma «sempre paga di essere l'unico individuo a non procedere con la maggioranza completamente soddisfatta della vita»⁴⁰. Nel 1925, Helene avrebbe pubblicato su di lui l'unica approfondita biografia che ancor oggi si possiede, tracciandone, con indubbia abilità narrativa e una certa obiettività, un complesso ritratto anche psicologico⁴¹. Del resto, con un'ascesa lenta e ardua al successo, Joachim Raff – come Halvard Solness – «aveva cominciato come un povero ragazzo di campagna» per diventare «il primo nel suo campo», conoscendo, come s'è detto, dopo la morte improvvisa, un repentino e forse sentito «rovescio» della sua fama⁴².

si facessero dei collaudi, che sarebbero risultati negativi per questa ipotesi, «l'architetto fu ritrovato dietro la chiesa impiccato perché non era stato in grado di tollerare la pena di attendere e vedere ciò che sarebbe successo. 'Quindi, non riusciva a credere nella sua stessa opera', disse enfaticamente Ibsen. Non avevo mai udito un'opinione simile. Poiché ci stavo riflettendo, Ibsen aggiunse che c'erano leggende analoghe su certi edifici in Norvegia. Di solito erano abbinata a mostri o demoni. 'Capisce, se uno osa costruire qualcosa di più grande o di migliore, la gente crede che in lui ci sia il diavolo. Ma si ha bisogno di una ferma fiducia nel proprio edificio, altrimenti si verificherà di certo la propria rovina'» (Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 185-186).

38. La Raff riporta un ulteriore elemento che può essere riferito a questo dramma: la circostanza che Ibsen – come Halvard Solness – soffriva di vertigini. Per questo, a Gossensass, non si avventurava mai in grandi escursioni (cfr. n. 20) e neppure sulla piuttosto erta Ibsenplatz, dove sarebbe avvenuto l'incontro con la Bardach (cfr. in merito M. Meyer, *Ibsen. A Biography*, Harmondsworth, Pelican Books, 1974, p. 635): «Questa sensibilità per cui soffriva molto si manifestava in lui anche quando vedeva altri aggirarsi in luoghi rischiosi; gli si palesava subito come un'eccitazione nervosa e tremava tutto. Raccontava che sin da ragazzo gli aveva dato fastidio camminare con qualcun altro su una via in pendenza; aveva avuto, diceva, sempre l'ossessione che uno dei due dovesse precipitare dal margine o spingere giù l'altro. Un dotto tedesco, che stava a Gossensass, consigliò al poeta di farsi ipnotizzare, perché ciò avrebbe potuto essere molto efficace contro le vertigini. 'Crede davvero che aiuti?', domandò Ibsen con vivo interesse e volle che gli si riferissero tutti i casi conosciuti. Se abbia mai provato l'ipnosi, poi non so» (Raff, *Henrik Ibsen in Gossensass*, cit., pp. 513-514).

39. Sin dall'infanzia, la Raff era stata «appassionatamente interessata a tutto ciò che aveva a che fare con le saghe e le tradizioni locali [...], incoraggiata in questo dalla [sua] famiglia»; negli anni, avrebbe portato avanti con costanza tale passione (Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 16; 27-28; 50).

40. Ivi, pp. 27; 50.

41. Il titolo originale della biografia in questione è H. Raff, *Joachim Raff: Ein Lebensbild*, Regensburg, G. Bosse, 1925. La Joachim Raff Society ha pure meritoriamente pubblicato, nel 2012, a cura di A. Howe, una traduzione inglese di questo testo: *Joachim Raff: Portrait of a Life*.

42. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., IX, pp. 243-244. Helene individua nel fecondo periodo creativo del 1870-75 «l'inizio del declino» del padre, sempre più danneggiato, nella considerazione generale, dalle «principali peculiarità della sua personalità» artistica, «vale a dire il sicuro controllo della forma e un'immaginazione che si accendeva facilmente» (Raff, *Joachim Raff: Portrait*, cit., p. 197). Sebbene la Raff sostenga che il padre aveva «una sorta di fede infantile nella sua reputazione postuma», fa pure notare che restò amareggiato allorché, ricevendo gli omaggi per il suo sessantesimo compleanno (quand'era già gravemente malato di cuore), la sua opera di compositore fu pressoché ignorata, com-

È sicuro, peraltro, che Helene parlò agli Ibsen anche delle relazioni della sua famiglia con Liszt suscitando il loro interesse⁴³ e ci si domanda ancora quanto Helene abbia eventualmente narrato del rapporto più profondo e sofferto di Joachim Raff con il celebrato pianista e compositore. La monografia del '25 sarà nel merito abbastanza diplomatica, ma non nasconde che, nel periodo di Weimar (1849-1856), la relazione fra il padre e il suo «carissimo signore e maestro»⁴⁴ – questa volta a ruoli invertiti (Ragnar Brovik-Raff e Solness-Liszt) – era stata relativamente simile a certe situazioni del dramma ibseniano, nelle quali giovani ambiziosi o di talento alimentano la loro frustrazione di fronte alla svagata imperiosità di affermati maestri, che sfruttano senza farsi troppi scrupoli le loro abilità⁴⁵.

Sebbene nella biografia di Helene si legga che «l'architettura era quanto di più vicino alla musica [il padre Joachim] avvertiva»⁴⁶, sarà magari troppo poco per poter parlare di un *Bygmester Raff* e sarà prudente tornare a poggiare i piedi sul terreno di ciò che appare invece più condiviso ovvero che, nel *Costruttore Solness*, almeno Helene Raff ha dato qualcosa al personaggio *pagano* della libera e informale Hilde:

Lo faceva molto divertire – ricorda infatti la ragazza – la circostanza che fossi stata completamente educata in casa, al di fuori della scuola o della Chiesa: «No, allora lei è una piccola pagana». Diventando di nuovo serio, diceva: «Questa è l'educazione del futuro, senza Stato, scuola o Chiesa». All'improvviso afferrò le mie mani ed esclamò trionfante: «Sì sì, bimba, il futuro è nostro». E poi ancora: «Solo se si rimane liberi dalla massa di retaggi che la scuola e la Chiesa impartiscono si può diventare forti esteriormente e interiormente quanto è lei, come se si fosse cresciuti in un bosco»⁴⁷.

prendendo così che «i giorni dei suoi grandi successi come sinfonista e camerista erano passati» (ivi, pp. 238; 255).

43. Ibsen – c'informa tra l'altro la Raff – aveva conosciuto a Roma l'amante del musicista, la ricca principessa polacca Carolyn zu Sayn-Wittgenstein, avendo modo di osservare: «Fu in quella occasione che compresi per la prima volta che una passione essenziale può durare una vita e mutarsi alla fine in ammirazione» (Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 184). Joachim Raff, per parte sua, aveva avuto rapporti conflittuali con la Wittgenstein con reciproche manifestazioni di disistima. La nobildonna temeva soprattutto che «Raff acquisisse troppa influenza su Liszt e diventasse forse troppo solerte nel perseguire le proprie ambizioni» (Raff, *Joachim Raff: Portrait*, cit., pp. 68-69; 74 sgg.).

44. Ivi, p. 31.

45. Se Hans von Bülow poteva testimoniare che «Raff sacrificava metà della sua esistenza per Liszt», quest'ultimo fu in generale assai generoso con il suo assistente e lo sostenne nei momenti più difficili della sua carriera, ma non sempre in una maniera che non risultasse gravosa e umiliante per una personalità ispida come la sua, sospettosa ed estremamente orgogliosa, che teneva in assoluto alla propria indipendenza, a «non ritrovarsi in debito per i favori altrui» e a «non essere condannata per sempre a giocare un ruolo secondario e subordinato». Liszt, per di più, con Raff, aveva messo da subito il dito in quella piaga, che contribuirà poi anche alla sua progressiva decadenza nella considerazione della critica: la peculiarità (e quindi la fama) di essere un *Vielschreiber*, un compositore (troppo) prolifico, per di più incline a una facile mescolanza degli stili (ivi, pp. 37-38; 44-45; 73; 99-100, ma anche 128; 197). Per parte sua, Joachim Raff arriverà in privato a rivendicare persino qualche paternità su diverse importanti composizioni sinfoniche lisztiane, che comunque aveva contribuito a orchestrare.

46. Tanto che un architetto, una volta, aveva detto: «Se non sapessi bene che lei è un musicista, l'avrei considerata un mio collega» (ivi, p. 249).

47. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 180.

Qui però sarà altrettanto prudente ricordare che Ibsen aveva al massimo potuto *ri*-conoscere la sua Hilde, visto che il personaggio dell'anticonformista e inquietata figlia del dottor Wangel era già stato fissato nel 1888, nella *Donna del mare*.

La consistenza del naturalismo ibseniano, più che mai a questa altezza temporale, lasciava perplessi gli osservatori più attenti⁴⁸. *Il costruttore Solness* è senz'altro un testo pregno non solo di rimandi leggendari e alla nemesi tragica, ma persino occultistici, e attento a quei lati oscuri dell'esistenza, al «misterioso potere che spiega innumerevoli crimini e malesseri psicologici», che – come pure c'informa l'autobiografia della Raff – in questa fase creativa interessavano Ibsen più di ogni altro tema⁴⁹. «La spinta verso il vietato e il distruttivo è sempre dentro di noi. [...] Tutta la nostra esistenza è solamente una lotta contro ciò ch'è oscuro [*das Dunkle*] in noi»⁵⁰, confessava questo drammaturgo troppo spesso semplicisticamente riportato a categorie ottimistiche, razionalistiche e piattamente positivistiche. E ancora:

Ibsen mi raccontò la strana storia di una giovane coppia norvegese di sposi, che era venuta da lui intenzionata al divorzio perché il marito, secondo le affermazioni della moglie, era stato ipnotizzato da un'altra donna. Parlò in modo molto partecipe di entrambi, aggiungendo però il commento che lei gli era sembrata nervosa e per di più tisica. A questo racconto allacciò la domanda se fosse credibile la possibilità di un tale effetto o se magari fosse possibile vivere qualcosa di simile; del resto, lui era stato colto da eccitazione quando una volta, alla sua presenza, si erano tentati per scherzo esperimenti ipnotici. Dalle ossessioni, secondo lui, l'essere più sano non riesce a liberarsi: «Provengono dalla forza misteriosa che molte volte rende il nostro volere non libero e che è la fonte d'innumerevoli crimini». Scolaro, mi raccontò che aveva avuto ripetutamente il desiderio di compiere qualcosa di completamente insensato, per esempio: picchiare il maestro sul naso con un righello, senza che c'entrasse alcuna avversione personale. «Così va per tutta la nostra vita; chi, stando insieme a qualcun altro, su un precipizio o su una torre, non ha avuto improvvisamente l'idea di spingere giù quel tale?»⁵¹.

Su questa linea, Ibsen quasi incrociava i temi del futuro *Costruttore Solness* con quelli della più imminente *Hedda Gabler* (che stava fermentando un po' nebulosamente dall'ottobre del 1889 per meglio individuarsi, nel processo compositivo, a

48. Proprio Helene Raff ci ricorda, nell'autobiografia, che l'acuto Dilthey era già convinto che «Ibsen fosse solo un naturalista per la forma esteriore dei suoi drammi, specie nel dialogo, ma che per il resto avesse poco a che fare con il realismo»; un'idea che lei stessa avrebbe maturato in seguito: «I suoi scritti erano pieni di mistero e di fatto propugnavano uno stile di vita ideale ed eroico» (Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 182-183).

49. Ivi, p. 181.

50. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 177.

51. Qui Ibsen aggiunse con una sfumatura certo personale: «E com'è possibile che si offenda gravemente chi si ama, pur presagendone il rimorso?» (ivi, pp. 176-177).

52. *Hedda Gabler* fu pubblicata il 16 dicembre 1890 (cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., IX*, pp. 45 sgg.).

Monaco, nell'estate del 1890 sino al 16 novembre, allorché il testo fu ultimato)⁵². Rievoca la Raff:

Cominciò, non ricordo come, a parlare d'ipnosi e da lì di nuovo del potere della volontà. Ribadì che particolarmente nelle donne la volontà soleva essere sviluppata molto debolmente. Venivamo abituate ad aspettare, sognando e rimanendo in una nostalgica inattività, qualcosa d'ignoto che desse un senso alla vita. A causa di ciò, le donne cadono in una vita emotiva malsana e in una grave disillusione; sana è invece la fortuna di forgiarsi con la propria volontà⁵³.

L'autorealizzazione dell'individuo restava il fulcro della sua opera: «Mi augurava di realizzare me stessa 'perché quello, sa, è il compito più alto e la fortuna più grande per un essere umano'»⁵⁴. Al di là degli ostacoli psicologici, degli intrecci interpsichici e della fatale frizione fra volontà e realtà, Ibsen – «insofferente all'inerzia» – era intrigato da tutto ciò che riguardava la volizione dell'essere:

Aveva un'alta opinione della forza che un essere umano è capace di raccogliere dentro di sé, se non esterna tutto né si lascia andare a una vita emotiva molle. «Volere», secondo lui, era la prima cosa – «Ma pochi uomini sanno volere. È così strano quando qualcuno dice: Io lo volevo, ma non è stato possibile. Allora forse lo desiderava o lo avrebbe voluto volentieri – ma non lo voleva. Uno che davvero vuole cade nell'azione o raggiunge il suo obiettivo»⁵⁵.

Infine, Ibsen «riteneva l'incapacità di concentrarsi e la mancanza di ragionamento autonomo deviazioni talmente diffuse che ogni tanto affermava: 'La maggioranza degli esseri umani muore senza essere mai vissuta. Per sua fortuna non ne è cosciente'»⁵⁶. Così, nelle intense conversazioni con Helene Raff, si metteva viepiù a fuoco il tema della *vita non vissuta*, strutturale in *Hedda Gabler* ed esplicitamente richiamato nel *Costruttore Solness*⁵⁷, ma sviluppato soprattutto nei suoi estremi drammi, *John Gabriel Borkman* e *Quando noi morti ci destiamo*, nel 1896-99.

7. Secondo la sua stessa affermazione – dopo la tumultuosa estate in Tirolo – la

53. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 175.

54. Questo atteggiamento lo portava a considerare moltissimo, «per esempio, la vivacità intellettuale di sua moglie e il modo in cui riusciva ad affermare la propria individualità, addirittura oltre la sua», dimostrandosi «completamente libera interiormente e una personalità integra» (ivi, pp. 176 sgg.).

55. Ivi, p. 177.

56. Ivi, p. 178.

57. Cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., IX, p. 356.

58. Sebbene proprio la Raff ci confermi la civetteria di Ibsen di considerare con un apparente distacco il suo successo internazionale («...in verità non produco per diventare, come si suol dire, famoso», nella convinzione che «si lavora per realizzare se stessi – per nessun altro motivo»; ivi, pp. 179-180), i nuovi orientamenti della sua drammaturgia lo rendevano meno popolare e un segno evidente di ciò fu l'insuccesso di *Hedda Gabler* a Monaco (Residenztheater, 31 gennaio 1891), nella «serata tempe-

Raff aveva incontrato il drammaturgo a Monaco almeno una quarantina di volte fra il 25 ottobre 1889 e il 12 aprile 1891, in pratica sino al proprio viaggio di studio a Parigi (cfr. n. 4) e al definitivo rimpatrio di Ibsen in Norvegia⁵⁸, scambiando visite a casa dello scrittore, nel proprio studio di pittrice o passeggiando assieme⁵⁹, concedendosi talvolta «teneri congedi»⁶⁰, divenendo insomma a tutti gli effetti «la sua seconda ‘principessa’»⁶¹.

Se Ibsen era fortemente affascinato da Helene Raff («Quanto è florida lei, ma nel contempo delicata. Sa, forza e delicatezza devono sempre andare insieme; la forza dirompente è qualcosa d’insopportabile») ⁶², la ragazza, a sua volta, arrivava a porgli esplicite richieste sentimentali: «Il fatto che [Ibsen] usasse alcune espressioni che mi ricordavano ciò che mi aveva riferito la signorina Bardach mi causava una sensazione spiacevole. Lo pregai di non parlare con me come con lei, cosa che non avevo trovato del tutto opportuna a suo tempo. Al che lui replicò con ingenuità: ‘Mah, questo era fuori città. Qui si è molto più seri’»⁶³.

Joan Templeton ha osservato che «la risposta di Ibsen non solo non era ingenua, ma in malafede; stava ancora scrivendo lettere nostalgiche alla Bardach, ribadendo la presenza continua di lei nella sua vita»⁶⁴. È interessante osservare infatti

stosa, nella quale applausi entusiastici si mescolarono a sonori fischi» (Raff, *Leaves from Life’s Tree*, cit., pp. 188-189; Zucker, *The Master Builder*, cit., p. 249). *Hedda Gabler* era caduta, pare, anche per un eccesso di declamazione da parte della protagonista, Marie Ramlo. La Raff ricorda che Ibsen era reticente non solo nel giudicare la letteratura contemporanea, ma pure il lavoro dei suoi interpreti sulla scena, che non riteneva opportuno comunque «demoralizzare» con critiche eccessive, demotivandoli in parti ormai assegnate. Si lamentava però che spesso erano solo capaci di «declamare» ruoli che avrebbero dovuto «parlare la lingua della realtà» (Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 180). Ibsen si guardò bene dal commentare con la Raff anche il clamoroso fiasco monacense di *Hedda Gabler*, ostentando la sua usuale indifferenza, anche se poi abbandonò la Germania nell’estate dello stesso anno per trasferirsi in Norvegia, verosimilmente proprio sulla scorta dell’impressione negativa dell’accoglienza al suo nuovo dramma.

59. Zucker, *The Master Builder*, cit., p. 243.

60. *The Oxford Ibsen*, cit., VII, p. 564.

61. Templeton, *Ibsen’s Women*, cit., p. 247. *Principessa* era l’espressione con cui Ibsen si rivolgeva, in alcune sue lettere, alla Bardach e, in seguito (dal 1891), a un’altra sua fiamma senile, Hildur Andersen. L’espressione ricorre nel *Costruttore Solness* a proposito di Hilde (cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., IX, p. 261 e *passim*).

62. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 174.

63. Ivi, p. 181.

64. Templeton, *Ibsen’s Women*, cit., p. 247. Il colloquio alla n. 63 (e 68) è, infatti, databile 18 novembre 1889; il giorno dopo, Ibsen scrisse una lettera con la quale inviava alla Bardach una fotografia con dedica («Al sole di maggio d’una vita settembrina») e la rassicurava di «essere sempre presente nei [suoi] pensieri» e che sempre ci sarebbe rimasta, aggiungendo in più di essere alle prese con «la preparazione di un nuovo lavoro»: «Sogno, ricordo e scrivo. Sognare è bello, ma la realtà a volte può essere ancora più bella» (*Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XIV, p. 579; la lettera è in tedesco). Difficile capire se Ibsen lavorasse proprio a *Hedda Gabler*, certo è che esistono, in questo periodo, pure degli abbozzi relativi al dramma di due amiche che stringono un patto suicida che solo una delle due onora: un tema che potrebbe alludere al dualismo sentimentale nel quale Ibsen si sentiva coinvolto con Emilee e Helene (cfr. anche Meyer, *Ibsen. A Biography*, cit., p. 658).

65. «...avrà scarse mie notizie e invero assai di rado. Mi creda, è meglio così. È la sola cosa giusta [...]. Lei ha ben altri fini da perseguire nella sua giovane esistenza... [...] Quando ci rincontreremo,

che la relazione con la Raff non sostituisce affatto quella con Emilie, ma si sovrappone in parte al rapporto epistolare, inizialmente affettuoso e, dalla lettera del 6 febbraio 1890⁶⁵, decisamente declinante, fra Ibsen e la giovane viennese, abbinandovi pure la spiazzante e crudele confidenza del drammaturgo a Julius Elias, a Berlino, nel febbraio del 1891, secondo la quale, nel suo imminente dramma (*Il costruttore Solness*), avrebbe introdotto un personaggio ispirato a «una demoniaca piccola rapace, [...] affascinata e deliziata all'idea di rubare i mariti delle altre donne». Ibsen, in questa circostanza, parlava solo di «una fanciulla viennese di notevole carattere» ovvero della Bardach?⁶⁶ Con ogni probabilità, le figure di Emilie e di Helene («cresciuta in un bosco», cfr. n. 47) venivano a fondersi per lui in un'unica immagine, insieme rivitalizzante e destabilizzante – come nel *Costruttore Solness* – della «gioventù che bussa con forza alla porta»⁶⁷, inducendo sia forti squilibri soggettivi sia potenti impulsi creativi.

Dell'intreccio di queste polarità Ibsen era ben consapevole: «Visto che non lesinava neppure gentilezze personali» – ricorda la Raff – «una volta osai chiedere perché in realtà mi dimostrasse affetto o cosa mai gl'importasse di me. La sua risposta fu: 'Lei è la gioventù, bimba, la gioventù fatta persona – e di questo ho bisogno – ciò ha a che fare con la mia produzione, con la mia arte poetica'»⁶⁸. Ancora, nell'autobiografia, la Raff ricorda che lo scrittore molto presto le aveva rivelato che cosa significassero per lui i giovani e in particolar modo le giovani donne: «'Bimba cara, quando un giorno invecchierà, potrà capirmi. Tutto ciò riguarda i miei drammi e la mia scrittura. È difficile spiegarglielo ora' [...]. Io compresi che la sua casa non aveva la rinfrescante presenza che provvede la giovinezza»⁶⁹.

Comunque, al di là di ogni sua dichiarazione, c'è un passo di una lettera ibseniana del 13 ottobre 1889 ad August Larsen che appare ancor più rivelatore della

mi spiegherò più pienamente. Fino ad allora rimarrà sempre nei miei pensieri» (cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XV, pp. 15-16; la lettera è in tedesco). Nel febbraio del '90, di contro, i rapporti tra Ibsen e la Raff erano più che mai intensi. Sul diario della ragazza, in data 15, leggiamo, per esempio: «Dopo il tè dalla Frölich, al ritorno incontrato finalmente Ibsen. Grande gioia da entrambe le parti e accompagnamento a casa» (*The Oxford Ibsen*, cit., VII, p. 567).

66. Meyer, *Ibsen. A Biography*, cit., pp. 653-654.

67. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., IX, p. 274. Koht osserva che, negli abbozzi di *Hedda Gabler*, già si attribuisce alla protagonista la brama di «strappare qualcosa a qualcuno» ovvero di «rubare i mariti delle altre donne» (Koht, *Henrik Ibsen*, cit., II, p. 207). Il riferimento a Hilde come «rapace» torna in effetti nel *Costruttore Solness*, ma, proprio in questo dramma – con *conversione* tipicamente ibseniana –, a un certo punto, la ragazza si dichiara pure incapace di «portar via qualcosa» che appartenga quantomeno a un'altra donna «cui fosse stata vicina» (cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., IX, pp. 326-327; 355).

68. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, p. 181.

69. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 186-187. In seguito, ispirato dalla relazione dell'ultrasentante Goethe con la ben più giovane (e sposata) Marianne von Willemer (e avendo forse in mente Hildur Andersen), Ibsen rivelerà il suo «interesse personale» per gli effetti positivi di un «ritorno alla giovinezza» che le passioni senili potevano avere sulla creazione di un autore: «Il destino, la provvidenza, il caso possono, talvolta, essere davvero delle potenze benevole e gentili» in tal senso (lettera dell'11 febbraio 1895 a Georg Brandes; *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XV, p. 291). Brandes considerava questa lettera la prova regina di un non platonico interesse ibseniano per le giovani donne (vedi Præstgaard Andersen, *Hvem var egentlig fatal*, cit., p. 194).

clamorosa confidenza a Julius Elias: «L'estate trascorsa a Gossensass non è stata un periodo di riposo. Sono stato assai impegnato e ho avuto abbondanti occasioni di fare studi e osservazioni sui numerosi ospiti. È stato estremamente interessante, ma nel merito anche profondamente lacerante. Adesso debbo soprattutto cercare di ritrovare la tranquillità e così raccogliere e utilizzare qualcosa di ciò di cui ho fatto esperienza»⁷⁰.

Che Ibsen facesse degli «studi» sugli esseri umani (e pure a Gossensass nell'89) è risaputo. Lo afferma anche la Raff nell'autobiografia (cfr. n. 20), ma quel che colpisce è che, pur nel trasporto emotivo delle passioni «laceranti» di quell'estate, il drammaturgo resti quell'anatomista che la dottrina realista e naturalista imponeva come modello a uno scrittore. Nello squilibrio e nella lacerazione dei sentimenti, si consuma così un'interessante operazione di *studio* e di *osservazione*, che ha poi bisogno di una lucidità che va lentamente, ma necessariamente, recuperata per dare dei frutti artistici. A questo punto, si comprende meglio il personaggio dello scultore-poeta Rubek in *Quando noi morti ci destiamo*: l'artista ha bisogno di *modelle* da studiare, osservare, desiderare e magari non concupire; modelle così rese mutile nella loro carnalità e nel loro slancio verso l'artista, che, restando freddo osservatore, può conferire ad esse, per via di trasfigurazione e penetrazione psicologica, una consistenza insieme poetica e conturbante, probabilmente superiore a quella oggettiva di essere le bene educate e talora brillanti figlie della buona borghesia dell'epoca. Con questo procedimento, esseri umani comuni possono divenire straordinari personaggi.

Ciò detto, si dovrebbe però stare in guardia da chi – secondo una vecchia scuola critica – crea in Ibsen una facile e immediata identificazione fra modelli e personaggi, fra vita e dramma. I sentieri della creazione ibseniana appaiono in verità assai più raffinati e tortuosi. In primo luogo, nella scrittura di Ibsen, andrebbe in generale considerata una ricorrente vocazione all'impersonalità dell'espressione⁷¹; inoltre, bisogna tener conto che la sua drammaturgia si sviluppa eminentemente con una mentalità ciclica⁷², sicché si deve di nuovo sottolineare che il personaggio di Hilde era già presente nella *Donna del mare* e Hedda Gabler appariva quantomeno adombrata sin negli abbozzi di *Rosmersholm* del 1885-86, nei quali si parla di un personaggio femminile «in procinto di soccombere all'inerzia e all'isolamento; talento ricco senza adeguato impiego»⁷³.

Insomma, Ibsen non aveva nessun bisogno di Emilie e di Helene per sviluppare questi personaggi organici addirittura a una specie di trilogia (la cosiddetta *Mün-*

70. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XIV, p. 570.

71. Per esempio, nel caso di *Spettri*, nel gennaio 1882, Ibsen aveva dichiarato in una lettera che «il metodo, il genere di tecnica che sta alla base formale del dramma, proibiva assolutamente di per sé che lo scrittore facesse capolino nelle battute» (cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XIV, p. 111).

72. Nel '98, Ibsen dichiarerà: «Solo cogliendo e comprendendo la mia produzione completa come un insieme, una totale continuità, il lettore riceverà l'impressione nelle intenzioni precisa delle singole parti» (*Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XVI, p. 509).

73. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., X, p. 444.

chen-trilogi composta da *Rosmersholm*, *La donna del mare* e *Hedda Gabler*), nella quale una peculiare e inquietante nuova tipologia femminile veniva messa a fuoco, quasi per rimandi, nelle figure di Rebekka, Ellida, Hilde e Hedda. Si può asserire pertanto che le esperienze esistenziali incidono nell'opera di Ibsen fino a un certo punto e, se mai, che – usando le sue stesse parole alla Raff – nella sua dimensione creativa, giustamente, «non importa tanto quello che si vive, bensì come lo si concepisce»⁷⁴. Emilie, Helene e, in seguito, persino la nuova passione norvegese del drammaturgo, la pianista ventisettenne Hildur Andersen (cfr. note 61 e 69), si riconobbero a vario titolo (ma non senza titubanze) o furono riconosciute in Hedda o in Hilde⁷⁵, eppure, a ben vedere, apportano, in questo complesso processo di elaborazione drammaturgica – processo interpretativo e in parte persino straniante – giusto dei dettagli, dei motivi o delle impressioni dal vero, certo significative, ma che s'inquadrano in un progetto già determinato per poi intersecarsi e contaminarsi, per dir così, *cromaticamente*, per cui – per citare un tardo eroe ibseniano, John Gabriel Borkman – in fondo, «alla bisogna», al fine di comporre una figurazione della giovinezza e della femminilità, una donna serve, eppure «può scambiarsi con un'altra»⁷⁶.

8. A Helene Raff, più che a Emilie Bardach, questo procedimento fu chiaro (o fu più chiaramente comunicato) tanto che a Zucker – forse svuotando eccessivamente il processo di sublimazione del sentimento e riempiendolo troppo della fantasia – avrebbe spiegato che «la relazione di Ibsen con le giovani donne non aveva in sé alcunché riferibile nel senso comune del termine all'infedeltà, ma sorgeva solo dalle necessità della sua immaginazione; come egli asseriva, cercava la gioventù perché gli serviva per la sua produzione letteraria»⁷⁷.

Certo è che, dopo l'esperienza con la Bardach, Ibsen sembra essere diventato più consapevole della scivolosità delle sue aspirazioni affettive o pulsioni e più attento a riportarle e a controllarle su un livello immaginario e creativo, sforzandosi di essere più cauto e calcolatore, declinando, nello specifico, la relazione con Helene Raff su quel piano dell'affezione che non escludeva il rifugio o il paravento familiare come la metafora filiale. Così, nella sua prima lettera alla Raff, il 29 novembre 1889, scriveva:

Liebes Kind,

quant'è stata gentile e amabile la visita di ieri da parte sua! Mia moglie le è così cordialmente affezionata. E io – pure. Quando lei stava seduta nella luce del crepuscolo e ci raccontava tanto appassionatamente, intelligentemente, sa che cosa stavo pensando io, che cosa desideravo?

74. Ivi, XIX, p. 178.

75. Vedi, per esempio, Meyer, *Ibsen. A Biography*, cit., p. 731.

76. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., X, p. 95.

77. «Debbo però ammettere» – aggiungeva la Raff – «che questo impellente bisogno di un anziano che brama la giovinezza a volte gli faceva assumere un tono eccessivamente devoto faccia a faccia con le giovani donne e che sua moglie ne era offesa, non ritenendo questo genere di cose conformi alla dignità di lui» (cit. in Zucker, *The Master Builder*, cit., pp. 242 sgg.).

No che non lo sa. Desideravo: ah, se solo avessi una figlia così incantevole e amabile.
Torni al più presto da noi.
Ma s'impegni intanto di buona lena nel lavoro nel suo studio d'artista. Al momento lì
non dev'essere disturbata –
La benedizione scenda sul suo caro capo.

Il suo affezionato,
H. I.⁷⁸

C'è qualcosa di cifrato e ammiccante nel trattino con il quale Ibsen ribadisce *pure* la sua affezione a Helene, ma, nonostante la sua intraprendenza, la Raff – sempre contrariamente a Emilie Bardach –, nell'intimità con lo scrittore, riuscì a imparare a essere più flessibile e ad adattarsi ai ruoli che lui imponeva e che a lui servivano per creare. Così, accettò, a malincuore, d'integrarsi dietro la facciata di una più allargata relazione con sua moglie e persino con suo figlio, che trovava «assai noioso»⁷⁹. Si adattò ad accettare con ogni probabilità persino il fittizio e assai ambiguo (o incestuoso?) ruolo di *figlia*⁸⁰, imponendosi, per finire, quella discrezione – onorevole per Ibsen e per se stessa – che abbiamo già evidenziato e che non sarebbe stata fatta solo di dignitosi silenzi, ma nel tempo addirittura di autentici depistaggi⁸¹. Si comprende che, in tal modo, riuscisse a conservare un rapporto con Suzannah anche dopo la morte del marito⁸².

D'altra parte, se l'epistolario ibseniano con la Bardach – certo a causa del più corto e folgorante confronto avuto a Gossensass – può essere considerato insinuante e sofferto nello stesso tempo, quello con Helene presenta una tonalità apparentemente più normale, segnalandosi per dei cortesi ringraziamenti in occasione dell'invio di omaggi nella ricorrenza dei compleanni del drammaturgo. Così il 21 marzo 1890, Ibsen trasmette un «cordiale» e un po' zuccheroso «ringraziamento» per il dono di un profilo «meraviglioso incantevole» di una fanciulla con un fazzo-

78. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XIV, p. 583; l'originale è in tedesco.

79. *The Oxford Ibsen*, cit., VII, p. 566.

80. Di natura filiale, ma conturbante e incestuosa, si configura – come ha dimostrato Roberto Alonge – certo il rapporto fra il costruttore Solness e Hilde (vedi R. Alonge, *From Ibsen to Balthus: the Case of the Master Builder*, in “North-West Passage”, 2, 2005, pp. 96 sgg.). Se il costruttore, tra l'altro, considererà esplicitamente Hilde una *figlia* (cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., IX, p. 252), la Raff finirà per identificare se stessa con un'altra immaginaria *figlia* di Ibsen, strappando nel merito allo scrittore una mezza ammissione: «Gli mancava una figlia come Petra del dr. Stockmann nel *Nemico del popolo*; era evidente da ogni cosa che diceva e faceva. Io glielo espressi apertamente; [Ibsen] scrollò le spalle: 'Forse, è possibile'» (Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 186-187).

81. Per esempio, nonostante il diario di Helene (*The Oxford Ibsen*, cit., VII, p. 565 e, in seguito, Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 187) precisi che la prima succitata lettera di Ibsen le era pervenuta il 30 novembre, la donna, nel 1904, sarebbe arrivata ad anticiparla con Julius Elias (e quindi con Halvdan Koht, che poi la daterà erroneamente 4 ottobre; vedi Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XVIII, p. 221, ma anche Koht, *Henrik Ibsen*, cit., II, p. 310) al 30 settembre, forse al fine di dissipare i sospetti sulla sua relazione con il drammaturgo, presentandola in tal modo, sin dal principio, all'insegna di una rassicurante presenza della moglie (cfr. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XIV*, p. 698).

82. Sæther, *Suzannah*, cit., p. 264.

83. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XV, pp. 21-22; l'originale è in tedesco.

letto bianco in testa tratto dal modesto lavoro di debutto della Raff, *Domenica delle palme* (vedi n. 4)⁸³. Nell'autobiografia, leggiamo che in seguito Helene e lo scrittore si confrontarono su quel piccolo omaggio: «Io gli dissi che la giovinezza e la delicatezza del capo della ragazza mi ricordavano 'Solvejg del Peer Gynt'. 'Già, anch'io penso che sarebbe stata così', replicò Ibsen. [...] Fatto sta che da quel momento Ibsen denominò la pittura *Lille Solvejg* – e occasionalmente così pure me»⁸⁴. Scontato osservare che Solvejg è la donna che invecchia in attesa che, alle soglie della morte, si materializzi il suo amato Peer Gynt: un simbolo insomma dell'amore irrealizzato o proiettato sulla scala di un tempo infinito.

Il 30 marzo 1892, da Christiania, Ibsen si diffonde un po' di più di fronte all'invio di un piccolo, ma, a suo dire, sempre «meraviglioso eccellente paesaggio» della Normandia, che gli dava la percezione del «vasto mare aperto» e (a debita distanza) si lascia addirittura andare a un moto di rimpianto:

...e sempre cresce il mio desiderio d'incontrarmi con la cara, cara, avvenente fanciulla, che ha realizzato questa piccola fine opera d'arte. E che dipingendola ha pensato a me da lontano! Oh, – se potessi avere l'occasione di ringraziarla di persona e a voce – ringraziarla così, proprio, quanto preferirei! Io adoro il mare. Il suo quadro mi trascina nel pensiero e nelle emozioni verso ciò che amo. Sì, – lei mi ha sicuramente arricchito l'esistenza, con questo dono. Ora [il suo schizzo del]la piccola Solvejg starà a fianco del paesaggio marino. Così ho lei tutta raccolta davanti a me – e dentro di me – –
I ricordi di Monaco sono risorti in me così intensi ricevendo questo saluto di parole e di colori da parte sua. Come mi piacerebbe adesso essere di nuovo lì! Giacché mi ci sento così intimamente a casa.

La lettera, che si conclude con tanti complimenti per la padronanza del norvegese acquisita dalla Raff e un mezzo invito a sognare «un luminoso fugace sogno d'una notte d'estate fra le montagne o fuori sul mare», serba tuttavia un nocciolo ibseniano di durezza nella conclusione: «Ma c'è così tanto, nella vita, che ostacola desideri e struggimenti di un uomo – →»⁸⁵, mostrando di saldare in un unico destino di consapevole e ineluttabile rinuncia sia il rapporto con la Bardach sia quello con la Raff.

Helene Raff, nell'autobiografia, commenta così questa lettera più importante ed espansiva e in particolare l'invito di Ibsen a intrattenere un rapporto epistolare:

Nondimeno sapevo che non si sarebbe sviluppato in una vera e propria corrispondenza fra di noi. Del resto, avevo sentito Ibsen dichiarare quanto poco amasse scrivere lettere e quanto lo trovasse difficile: «Io riesco solo a parlare nei miei drammi, attraverso la

84. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., pp. 187-188. La Raff offre qualche ulteriore dettaglio su questo suo omaggio a Ibsen anche in una lettera a Julius Elias del 26 giugno 1907, dando sempre rilievo, nel suo rapporto con il drammaturgo, a una rispettosa triangolazione con Suzannah (cfr. Ibsen, *Samlede Verker*, cit., XIX, pp. 533-534).

85. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XV, pp. 166-167.

86. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 191.

bocca dei miei personaggi». Tuttavia, a capodanno del 1892, ricevetti da lui la prima edizione danese del *Costruttore Solness* con una dedica affettuosa⁸⁶.

Ed è forse questa dedica (datata Christiania, 31 dicembre 1892) che, nella sua incisività, rivela tutto lo strazio, ma anche la disciplina, dell'anziano poeta di fronte a una passione che – magari non fisicamente coltivata – aveva pure nutrito la sua fantasia e comunque acceso in lui quello che, nei suoi drammi e nelle sue effusioni, avrebbe definito il *sole* della vita (cfr. anche la n. 64): «Helene Raff! / Una voce nel mio intimo grida verso di lei. Accetti questo libro dal suo fedele affezionato, Henrik Ibsen»⁸⁷.

Difficile, ancora una volta, non riconoscere una continuità di sentimenti e la conferma della rilevata sovrapposizione di figure tra Emilie e Helene, se si considera che, prima di separarsi dalla Bardach, Ibsen aveva trascritto su un suo album una citazione dal *Faust*: «Oh, alta e penosa sorte – lottare per l'inattuabile!»⁸⁸. Dopo tutto, proprio alla Raff, in seguito avrebbe confessato: «La scrittura deriva dallo struggimento, non dall'appagamento»⁸⁹.

L'autobiografia di Helene Raff conclude il capitolo sul drammaturgo ricordando che «Ibsen venne al suo eterno riposo il 23 maggio 1906», con l'aggiunta immediata e rispettosa, che «sua moglie gli sopravvisse otto anni dedicati esclusivamente alla sua memoria»⁹⁰. Helene Raff invece morì a Monaco in piena guerra, l'8 dicembre 1942, nubile, come Emilie Bardach e Hildur Andersen.

87. *Henrik Ibsens Skrifter*, cit., XV, p. 201. Per completezza, si potrebbe aggiungere a questi documenti anche una lettera del dicembre 1894 da Christiania, nella quale Ibsen chiede ancora alla moglie, in viaggio via Monaco e Bolzano verso Merano, di salutare, tra gli altri, la signorina Raff (ivi, p. 272).

88. Meyer, *Ibsen. A Biography*, cit., p. 639.

89. Raff, *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 189, ma cfr. anche Ead., *Henrik Ibsen in Gossensass* cit., p. 514. «E questo struggimento» – chiosa comunque, per parte sua, la Raff, nell'autobiografia, con indiretto, ma trasparente, riferimento a se stessa – «adesso che Ibsen si era ristabilito in Norvegia, aveva Monaco come unico obiettivo» (Ead., *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 189). La Raff ha sempre enfatizzato (in una sottile apparente chiave di identificazione con se stessa) la passione di Ibsen per Monaco e per la Germania, giocandola addirittura contro la seconda terra d'esilio di Ibsen, l'Italia. In merito, riporta pure alcune dichiarazioni del drammaturgo che possono illuminarci soprattutto sul suo personale concetto di *realismo*. A parte Roma, che considerava «il centro della stagnazione», Ibsen avrebbe infatti nutrito pure nei confronti di Venezia «un rapporto strano. Da molto giovane», affermava, «per un certo periodo, ho avvertito un forte desiderio di visitare Venezia e mi trovavo là quasi tutte le notti in sogno. La conoscevo esclusivamente dalle descrizioni, ma mi ero figurata l'immagine della città in tutti i dettagli, così la vedevo davanti a me non appena chiudevo gli occhi. Più tardi ci sono andato per davvero ed era sì tutto molto bello, solo completamente diverso da quello che mi ero immaginato. E da quel momento non fui in grado di evocare la mia immagine di fantasia, né da sveglio né in sogno. Ah, la realtà purtroppo ha una forza così opprimente e brutale!» (Ead., *Henrik Ibsen in Gossensass*, cit., p. 514).

90. Ead., *Leaves from Life's Tree*, cit., p. 191.