

Spettri/Duse. Questioni di metodo

saggi Roberto Alonge

Ad andare in giro per il mondo, per convegni internazionali, si scopre facilmente che, almeno per quanto concerne il settore del teatro, gli italiani sono *la meglio gioventù*. Il livello delle nostre ricerche specialistiche è nettamente superiore. E tuttavia questo giudizio consolante non ci deve impedire di cogliere tutto il peso di taluni ritardi metodologici, di certe rigide astrattezze, e anche di qualche concreta insensibilità. In particolare – per lo studio degli attori dell'Ottocento – appare dominante la pratica (di per sé sempre lodevole, peraltro...) di *cavare sangue dalle pietre* (cioè dalle recensioni del tempo, dalla scarsa documentazione iconografica, dai diari e dalle riflessioni degli artisti, e quant'altro), ma rinunciando – chissà perché – a esaminare i testi drammaturgici, da cui pure parte – in modo indubitabile – il lavoro del grande attore. Come se quello non fosse essenzialmente un *teatro di parola*, in cui il testo gioca un ruolo decisivo, capitale, benché sottoposto a modificazioni tagli amputazioni e massacri vari da parte dell'interprete. Anche i *padri fondatori* della disciplina non si sottraggono a questo destino. Cesare Molinari – appunto il principe della nostra comunità scientifica – fonda le paginette che dedica agli *Spettri* della Duse su un triplice basamento di materiali (il rapporto biograficamente problematico della Duse con la maternità; le recensioni del tempo; i disegni di Bemporad), ma si guarda bene dal parlare del testo (traduzione e copione)¹. Naturalmente, a pensarci bene, non si tratta affatto di *destino*, ma di una *scelta politico-culturale*, consapevole, coerente, anche astuta. Per Molinari (e per Marotti, padre fondatore assai *precoco*, diciamo *fratello maggiore*) si trattava di costruire l'identità della disciplina, che doveva liberarsi dal *colonialismo* della Letteratura Italiana (o della Letteratura Francese), che doveva insomma trovare una propria *spe-*

1. Cfr. C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1987 (1 ed. 1985), pp. 252-5.

cificità. Sottrarsi all'analisi della drammaturgia voleva dire evitare di correre il rischio di ricadere sotto l'egemonia dei letterati.

Il tempo però è passato. Sono trascorsi quarant'anni, la disciplina è cresciuta, forse persino troppo. In questi ultimi tempi ha finito per imbarcare anche autentici *asini calzati e vestiti* – per citare il titolo di un mio *pamphlet*² – pur di dilatare gli spazi accademici (tant'è che recentemente abbiamo dovuto cominciare a bocciare alle conferme del passaggio in ruolo: sia ricercatori che associati che ordinari, a dimostrazione della nostra candida onestà...). Preferisco indugiare un attimo su questo nodo, che è – mi pare – di rilevante interesse metodologico. Se non si legge il testo (dico *leggere*, ma intendo *scavare*, cioè far funzionare la qualità dell'ermeneutica, se qualità esiste...), noi restiamo prigionieri delle nostre fonti. Cosa dice il pur bravissimo Molinari di *Spettri*? Dice quello che sostiene Renato Simoni («che di *Spettri* fu l'osservatore più attento», secondo lo stesso Molinari)³. *Spettri* non è più la storia di Osvald (come Zacconi ci aveva fatto credere), ma è la storia di Helene Alving, un animo nobile, che combatte «gli opprimenti pregiudizi», «la tirannia della morale corrente», i «pregiudizi sociali»⁴. Molinari ripete: «le esperienze drammatiche della sua vita [della signora Alving] costituiscono il supporto esemplare di un discorso logico incentrato sulla critica dei valori sociali e affermando il diritto alla ricerca spregiudicata della felicità individuale»⁵. Ma è davvero così? Ibsen è questo? O è l'Ibsen che vedeva Renato Simoni, e tutti i critici del suo tempo, o anche di trent'anni prima (o di sessant'anni dopo)? I critici sono sempre un po' miopi, si sa, stanno troppo sui libri, e alla fine si rovinano gli occhi, e non vedono più nulla. Ibsen è un grande perché sa scrutare nella profondità dell'animo umano, e anche del suo inconscio. Può dire contemporaneamente cose che direbbe Bertinotti e cose che direbbe Berlusconi. Certo che Helene Alving contesta la famiglia e i valori dei benpensanti; ma Helene Alving è pur sempre una raffinata signora borghese, per quanto spregiudicata e ormai *libera pensatrice*: è forse disposta a passar sopra al fatto che Osvald si porti a letto la sorellastra, ma le si arricciano tutti i peli dei suoi pregiudizi di casta all'idea di avere per nuora una proletaria, volgare, ignorante, e anche un po' zoccola. Basta sentirla parlare, la signora Alving, quando Osvald le fa capire che vorrebbe sistemarsi con Regine: «Regine har mange og store fejl –», «Regine ha molti e grandi difetti –». Ma non c'è bisogno di sapere la lingua dano-norvegese; qualunque traduzione va bene, persino quella orripilante fatta da Enrico Polese nel 1892: «Regina ha molti difetti...». E leggiamo la traduzione che utilizza la Duse (una *seconda versione* dello stesso Polese, secondo la proposta della Bertolone): «Regina ha molti, molti difetti». E la *parte*

2. Cfr. R. Alonge, *Asini calzati e vestiti. Lo sfascio della scuola e dell'università dal '68 a oggi*, UTET Libreria, Torino 2005.

3. Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 253.

4. R. Simoni, *Eleonora Duse negli "Spettri"*, in «Corriere della Sera», 19 dicembre 1922, p. 4 (Molinari indica invece – ma per evidente errore – 31 dicembre), ora in Id., *Trent'anni di cronaca drammatica*, SET, Torino 1951, vol. I, pp. 625-6.

5. Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 253.

levata della Duse aggrava ulteriormente: «Regina ha molti, molti <grandi> difetti»⁶. Come dire che la Duse capisce quello che i critici non capiscono. Bisogna poi arrivare a un regista geniale come Massimo Castri, per avere finalmente, nel 2004, uno *Spettri* rimesso con i piedi per terra: la sua Regine pulisce i vetri e spazza il pavimento⁷. La signora Alving ha preso con sé la bastardella del marito, ma si è ben guardata dal farle impartire l'educazione che sarebbe spettata alla figlia di un gentiluomo. E nemmeno l'ha trattata da *dama di compagnia*, come la Rebekka di *Rosmersholm*. No, l'ha tenuta in casa, sì, ma per farle fare la serva, anche lavori pesanti, e non solo un delicato bagnare i fiori, come vuole l'(erronea) tradizione scenica, da Antoine in poi⁸. Non per nulla alla fine, quando scopre la verità, Regine protesta:

REGINE (*guardandola freddamente*). La signora avrebbe potuto però allevarmi come una giovane della mia condizione. Sarebbe stato più conveniente. (*Alzando le spalle*). Ma del resto, non me ne importa nulla. (*Guardando la bottiglia di champagne non ancora aperta*). Potrò quanto prima bere io pure dello champagne con persone di rango.

Ho citato dalla seconda traduzione di Polese, quella usata dalla Duse. Ma – guarda caso! – l'intera battuta è cassata nel *copione dattiloscritta* (uso la terminologia della Bertolone, per distinguerlo da un altro copione, manoscritto, di cui diremo),

6. Evidenzio con le parentesi uncinatate le interpolazioni. La cosiddetta *seconda traduzione* di Polese e la *parte levata* della Duse (cui mi riferisco nelle mie citazioni) sono possedute dalla Fondazione Cini di Venezia, e ringrazio la dottoressa Maria Ida Biggi che me ne ha fatto avere copia in DVD. Per l'attribuzione a Polese della traduzione utilizzata dalla Duse, cfr. P. Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse. "Adriana Lecouvreur" – "Francesca da Rimini" – "Monna Vanna" – "Spettri"*, Giardini, Pisa 2000, pp. 196-7. Mi sembra invece del tutto *fantasiosa* l'ipotesi circa la misteriosa *amica parigina* con cui la Duse avrebbe rivisto la sua *parte levata*. In realtà la Duse si limita a dire che, a Parigi, oltre al sarto, vedrà – come scrive – «una mia cara amica». Su che base, per la Bertolone, diventerebbe «la co-autrice della traduzione della parte di Helene Alving o della sua revisione finale» (ivi, p. 195)? Soltanto perché il manoscritto della *parte levata* reca in calce l'indicazione *Paris 24-28 settembre '22*? E se invece la Duse avesse tranquillamente lavorato da sola – a Paris – alla revisione della sua parte, e con l'amica si fosse limitata a fare *shopping* (o a fare l'amore)? Per non parlare poi di un *secondo salto mortale*: visto che, comunque, con il francese la Duse se la cava («l'attrice era in grado di volgere un testo dal francese in italiano in modo autonomo», ivi, p. 197), la Bertolone conclude che quattro giorni a Parigi – tra sarto e verifica francese/italiano – sono *troppi*, e immagina che il tempo sia stato occupato da un più impegnativo controllo del testo originale dano-norvegese (addirittura!): «La traduzione elaborata a Parigi doveva forse provenire da un confronto col testo in originale, altrimenti non vi sarebbero spiegazioni sufficienti a motivare le giornate di probabile collaborazione con la (per noi sconosciuta) amica» (*ibid.*). Qui la Bertolone è quasi *imbarazzante*: quattro giorni a Parigi sono anche *troppo poco*, per fare *shopping* (e forse anche l'amore), e non c'è bisogno di arzigogolare circa presunti originali dano-norvegesi. In ogni caso, per arrivare a tanto, la Bertolone avrebbe almeno dovuto ipotizzare che la misteriosa amica parigina fosse scandinava (se non proprio norvegese). E invece non lo dice da nessuna parte, a meno che io non abbia più *occhi per vedere*.

7. Cfr. R. Alonge, «*Spettri*», *due immagini e qualche considerazione a volo d'uccello*, in «Il castello di Elsinore», 55, 2007, p. 72.

8. Per l'innaffiatoio presente nella scenografia di Antoine, si vedano la foto di scena e lo schizzo in AA.VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Carocci, Roma 2008, pp. 236-7.

ad uso del Suggeritore. La Bertolone annota: «Si tratta dunque di una censura della Duse che ha lo scopo di fugare ogni minima ombra sulla condotta morale della Signora Alving»⁹. Io direi – più precisamente e più brutalmente –: la signora Duse è come la signora Alving, una donna di classe, una borghese, che non ha nessuna voglia di farsi fare la morale da una squaldrinella sindacalizzata come Regine. E quindi cancella. Osservate: da un lato *aggiunge* (i «molti, molti <grandi> difetti» di cui sopra), e dall'altro lato *toglie*. Come hanno sempre fatto i grandi attori. Ma con una lucida intelligenza, che raramente appartiene ai critici.

Dunque, una prima conclusione metodologica. Se non c'è *comprensione* approfondita del testo, *non si comprendono le incomprensioni delle fonti*. Le fonti – in sé e per sé – non bastano. Occorre *la critica delle fonti*. Dove *critica* vale per quello che è, etimologicamente parlando, giudizio, scelta, capacità di separare il grano dal loglio. Simoni non è affatto il meglio del mazzetto di recensioni che abbiamo, come ritiene a torto Molinari. Meglio di Simoni, paradossalmente, proprio Silvio D'Amico, che pure dice scempiaggini mastodontiche, prendendo per buona «la tragedia spirituale» di Osvold, «infelicissimo, della sua impotenza a creare»¹⁰, laddove è chiaro che di “spirituale” c'è quasi nulla in Osvold, preoccupato unicamente di toccare il sedere alla servetta, e di portarsela a letto. Mi riferisco a questo brano damichiano:

66

Osvold confessa alla madre che egli troverebbe l'oblio, la felicità e (s'illude) la sanità nell'amore di Regina: ma Elena, che poco prima ha sostenuto col pastore la legittimità d'un tale amore, davanti a lui lo condanna inorridita. Osvold grida alla madre il suo disprezzo pel padre morto: ed ella, che pure in cuor suo disprezza il morto ben di più, insorge, reagisce, lo difende¹¹.

Sia pure in modo non troppo motivato, D'Amico intuisce che c'è una natura *doppia* nella signora Alving, ci sono spinte e contropinte. Helene Alving difende – in pura linea teorica – l'idea di una unione fra Osvold e Regine, ma poi, quando questa si profila concretamente all'orizzonte, la respinge con disgusto. Non ci sono le considerazioni di classe che ho fatto, ma è già qualcosa. Più preziosa l'altra osservazione, circa la sua *difesa d'ufficio* del marito. Anche qui la tradizione interpretativa si è fatta prendere per il naso da Ibsen, ha creduto veramente alla *bufala* della *gioia di vivere*, che consente improvvisamente di rovesciare le carte, e di fare del capitano Alving una *vittima*, anziché un *carnefice*¹². D'Amico non dice propriamente la stessa cosa, ma certo ci orienta a intendere che la palinodia della vedova inconsolabile non è del tutto sincera.

Ma ancora meglio di D'Amico è l'anonimo critico teatrale del glorioso giorno-

9. Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse*, cit., p. 289.

10. S. D'Amico, *Eleonora Duse e "Gli Spettri"*, in *Cronache 1914/1955*, a cura di A. D'Amico e L. Vito, Novecento, Palermo 2002, vol. I, t. I, p. 216. La recensione è datata 6 dicembre 1922.

11. Ivi, pp. 213-4.

12. Cfr. Alonge, *"Spettri", due immagini*, cit., p. 73.

le del Partito Socialista, “Avanti!”, che Molinari cita, ma che deve aver letto frettolosamente, perché non ne cava nulla, e quel poco che cava è anche erroneamente trascritto¹³. Sentiamolo, l’Anonimo, in una irrituale e gustosissima difesa del depravato ciambellano Alving:

In verità lo dipingono troppo color bitume, quel povero ciambellano, e la signora Elena si atteggia a vergine e martire, per poche graffiature. Cosa mai si rimprovera alla fine a questo signor Alving, mostro di dissolutezze? Di fumar nella pipa, di prendersi qualche sbornia, e d’essere andato un paio di volte a letto colla serva Giovanna ch’era, probabilmente, una scaltra intrigante da cercar le occasioni, invece di sfuggirle. È questa la più verminosa turpitudine del *fu* Alving, costretto d’altra parte a vivere [...] con al fianco una brava donna, fin che si vuole, come la signora Elena, ma più fegatosa e *rancunière* di un frate zoccolante.

Dieci anni dopo ch’è morto non glie le canta ancora perché, per tenerselo in casa, si costringeva talvolta a cioncar con lui? Forse che il vino non le piaceva? Che non ci prendesse senza confessarselo la sua parte di gusto? No, no; ha grosse spalle, temo, il ciambellano Alving, e la signora Elena doveva essere, reverenza parlando, un gran grosso papero, per consumarsi dietro quell’autentico scemo d’un pastore Manders, rigorista, pietista e scoccista come pochi; pagato apposta per non capir mai niente, per lasciarsi infinocchiare dall’ultimo cantastorie; così tonto, quel dabben uomo, che a dirgli che il pischio di gatto era *chartreuse* se lo sarebbe bevuto come rosolio...

E cos’è questo incomposto smaniare per aver taciuto ad Osvaldo le inutili verità, sulle grandi “orge” paterne, come se la santa Bibbia non insegnasse a stendere il mantello sulle nudità del patriarca ubriaco, e non esagera la signora Elena Alving, a sentirsi intorno tanta oppressura di fantasmi, perché Osvaldo reduce da Parigi e dal Quartier Latino, – dove queste cose usano tanto da non far né caldo né freddo, – trovandosi vicino una cameriera, in gamba e niente schifiltosa come Regina, di cui ignora di essere parente stretto, la pizzica sui fianchi...

No, tutt’insieme non mi sono entusiasmato, domenica sera; eccessi di colore, troppa enfasi in certe manifestazioni di nausea e di ribellione introspettive e retroattive... Invece una meraviglia di purezza e di potenza le espressioni di materna angoscia, di materno orrore; lo spasimo materno nel confortare, assistere, dissimulare la tremenda verità al figlio terrorizzato... Qui Eleonora Duse fu veramente altissima, insuperabile... Altrove... ma la colpa dev’essere tutta della tragedia ibseniana, così voluta, forzata, schematizzata... Non la si può più sentire.

Bellissimo, direi. Per intanto assai divertente per quella vena di maschilismo operaio *d’antan*. Ma anche scritto in una lingua saporosa: *fegatosa* (per *irascibile*), *zoccolante*, *cioncare* (per *sbevazzare*), *scoccista* (che non ho trovato documentato, forse per *scocciatore*). E comunque sorprendentemente acuto. Non nega affatto ciò su cui tutti i critici concordano, la bravura della divina attrice nel disegnare il tormento della madre. Ma mette a fuoco – forte di una coscienza di classe autenticamen-

13. Molinari salva solo tre parole, «forzature ed eccessi di colore» (Molinari, *L’attrice divina*, cit., p. 253), ma la recensione legge diversamente: «eccessi di colore, troppa enfasi» (Anonimo, *Eleonora Duse negli “Spettri”*, in “Avanti!”, 19 dicembre 1922, p. 3).

te proletaria, se non proprio rivoluzionaria – i limiti *ideologici* della battaglia per il progresso della civiltà borghese che tanto colpiva i critici – borghesi o rifondaioli comunisti che fossero –, da Renato Simoni a Cesare Molinari. Questa è la parte vecchia del testo, e trascina con sé la Duse, costringendola, appunto, a «eccessi di colore, troppa enfasi in certe manifestazioni di nausea e di ribellione introspettive».

Insomma, seconda conclusione metodologica. Le fonti, *anche quando non comprendono totalmente*, ci possono aiutare a *comprendere meglio il testo*. Il cronista dell'«Avanti!» non vede ovviamente *tutto*, ma vede *molto*, e vede perché indotto dalla recitazione un po' sopra le righe dell'interprete. Voglio dire che è sbagliato porsi in un'ottica binaria (lo spettacolo e le fonti documentarie dello spettacolo), e che occorre piuttosto una triangolazione dialettica, che metta in gioco continuamente i tre poli del triangolo equilatero: spettacolo, testo, fonti documentarie dello spettacolo. Fermo restando, ovviamente, che il metodo può anche essere solo chiacchiere. Il punto è calare il metodo nella concretezza della pagina critica. Si può avere un bellissimo bisturi in mano, ma se il chirurgo non è bravo, non farà nulla di buono. Per esempio la Bertolone si muove certamente bene, si preoccupa giustamente di inseguire il lavoro attorico della Duse a partire dalla stesura del copione, in un bilanciamento attento di traduzioni francesi (che la Duse poteva controllare, sulla base delle sue conoscenze linguistiche), da un lato, e aggiunte e integrazioni stese dalla stessa Duse, dall'altro lato. Ho però alcune riserve sul piano dei risultati reali della indagine interpretativa della Bertolone, che cercherò di esporre molto civilmente.

Premetto subito che mi pare che sfugga alla giovane studiosa un primo dato (su cui peraltro credevo di avere insistito, sin dai miei vecchi studi ibseniani di vent'anni fa): la scrittura di Ibsen è sempre ambigua, piena di anfratti, sottotesti, vere e proprie *trappole* (per i lettori ingenui e un po' candidi). Certo, la signora Alving è una *mater dolorosa*, che ha tutto sacrificato per salvare il proprio figliuolo, per sottrarlo alla nefasta e criminale influenza paterna. Helene Alving è una donna nobile, che nobilmente ha rinunciato al piacere della maternità, preferendo il figlio allevato lontano da lei, all'estero, in qualche collegio straniero, purché indenne dai vizi viziosi di papà Alving. Ma la signora Alving non è solo questo. È anche una donna passionale e appassionata, frustrata di non aver potuto sposare il pastore Manders, e che tra le braccia del pastore Manders era andata a gettarsi invano, fuggendo dal marito corrotto, dopo un anno di matrimonio. Ibsen non affronta mai la tematica dell'adulterio *in modo centrale* (come gli autori francesi e i loro imitatori italiani), ma *in modo laterale* sì (anzi, molto spesso, in molteplici suoi drammi). Nel secondo atto il pastore Manders rievoca la fragilità della carne della spirituale signora Alving:

SIGNORA ALVING. Fu un delitto contro noi due.

PASTORE MANDERS. Che io le abbia detto e comandato: donna, va' al focolare dal tuo legittimo capofamiglia, quando lei venne da me sconvolta a gridarmi: sono qui; prendimi! *Questo* fu un delitto?

SIGNORA ALVING. Sì, a me sembra¹⁴.

Per un attimo (un attimo veloce) Ibsen dischiude l'orizzonte del fuoco dei sensi e della trasgressione adulterina.

Naturalmente le cose vanno come vanno. La tradizione scenica – a partire da Antoine – non ha voluto vedere questo risvolto più frivolo (o più umano, chiamatelo come volete) di Helene Alving; Antoine ha scorciato la parte dell'attrice, ha soppresso dal copione di scena (il copione del Théâtre Antoine, che non è quello del Théâtre Libre, ma forse non troppo diverso) ciò che contraddiceva l'immagine rasserenante e moralisticamente composta della *mater dolorosa*, ma la critica dei nostri giorni dovrebbe essere *critica*, cioè capace di rimettere in discussione i dati della tradizione¹⁵. E così invece non avviene. La Bertolone non coglie assolutamente il problema, mentre – mi pare – la collazione del *copione dattiloscritto*, in mano della Duse, e delle sue *aggiunte e varianti* (introdotte sia sul copione che sulla *parte levata*) mostra che la Duse si inserisce in pieno nella tradizione *censurata* fissata da Antoine. Basta l'esemplificazione del dialogo fra la signora Alving e il pastore Manders, all'inizio del primo atto. Il pastore è appena arrivato, ma ha lasciato il suo bagaglio all'emporio, dove passerà la notte, più prossimo all'imbarcadero, per andarsene via in fretta. In realtà intende in questo modo sottrarsi alla tentazione di dormire in casa dell'antica amata. La signora Alving *reprimendo un sorriso* (ci informa la didascalia) dice: «Non vuole passare la notte sotto il mio tetto?». È il copione della Duse, traduzione di Polese. Non è però una traduzione perfetta, manca un dettaglio gustoso, che Ibsen colloca al fondo della sua interrogazione: «denne-gang heller?», «neanche questa volta?». Helene ci tenta (e ci ritenta), ogni volta che lui viene da lei, per le questioni amministrative relative al convitto. È un piccolo segnale di una natura passionale, *indomita e indomata*, cioè *non domata* nemmeno dagli anni che passano. Fa onore a Ibsen, che – contro ogni moralismo vittoriano – crede intensamente *all'erotismo della terza età* (praticandolo peraltro in prima persona, come fanno gli studiosi ibseniani più raffinati...). La Duse la pensa diversamente. Ha optato per un profilo sostenuto di signora Alving quale austera *mater dolorosa*, ed espunge dunque ogni frivolezza e debolezza. Resta il fatto che il traduttore – o per sciatteria o per altro – tralascia il particolare pericoloso. L'attrice divina dovrebbe essere contenta, ma la Duse – si sa – ama fare un po' a suo modo. Cancella il dattiloscritto e riscrive completamente: «Veramente, non c'è modo di persuaderla a passare una notte in casa mia?». Nell'introdurre tale modifica-

14. Cito da una traduzione *fededegna*: H. Ibsen, *Spettri*, trad. it. di R. Alonge e F. Perrelli, Rizzoli, Milano 2008.

15. Della passione della signora Alving per Manders ho scritto sin dal mio *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, Guida, Napoli 1984, pp. 241-6; e poi nella *Introduzione* all'edizione di *Spettri* da me curata (Oscar Mondadori, Milano 1988, p. 21). Per la *censura* di Antoine cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 111-3. Con qualche ulteriore integrazione nel recente *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 59-61.

zione, l'attrice si appoggia alla traduzione di Rodolphe Darzens (il traduttore adottato da Antoine, che rifiutò il troppo compassato e poco teatrale Prozor), come ha ben visto Paola Bertolone¹⁶. Leggiamo infatti la traduzione di Darzens, e confrontiamola con la riscrittura della Duse (ma anche – per comodità didascalica – con le traduzioni di Polese e di Prozor):

Vous ne voulez donc pas vous habituer à passer la nuit sous mon toit? (Prozor)

Non vuole passare la notte sotto il mio tetto? (Polese)

Est-ce que vraiment il n'y aura pas moyen de vous persuader, cette fois-ci encore, de passer la nuit chez moi? (Darzens)

Veramente, non c'è modo di persuaderla a passare una notte in casa mia? (Duse, *parte levata*)

È assolutamente palese che Duse dipende da Darzens (mentre Polese dipende da Prozor): l'avverbio iniziale (*Vraiment/Veramente*), la scelta del verbo *persuader/persuadere*, ma anche, più in generale, la complessiva impostazione del periodare, più *circolare* e meno *diretto*. Però la nostra attrice divina *dimentica* (cioè *rimuove*) il particolare pericoloso, l'inciso di Darzens «cette fois-ci encore», fedele traduzione dell'ibseniano «dennegang heller?» (e anche Paola Bertolone *dimentica* di registrare la *dimenticanza*). Martello su questo punto, che è di importanza strategica: non è che Eleonora Duse sia affetta da *ibsenismo furioso*, e senta il bisogno di ripristinare filologicamente il testo ibseniano, sempre e comunque, *senza se e senza ma*. Il traduttore Darzens le piace più del traduttore Prozor, ma la Duse le piace più anche di Darzens (e di Ibsen). Voglio dire che la Duse attinge a Darzens, ma non tanto per tenere alta – astrattamente – la bandiera della *fedeltà a Ibsen*, bensì, piuttosto, per fedeltà alla propria poetica di attrice.

Un'altra conferma – a questo ordine di discorso – viene dal secondo atto, quando Manders rievoca come eroicamente rispedì al mittente, cioè al marito, la donna fuggita di casa dal legittimo consorte, e corsa invano a buttarsi fra le braccia del pastore. Ne ho già accennato, dicendo dei tagli effettuati da Antoine sul proprio copione. Vediamo cosa succede fra la seconda traduzione di Polese e le varianti della Duse. Cominciamo da Polese:

SIGNORA ALVING. Un delitto compiuto su noi due!

MANDERS. Ma come? Perché l'averla io supplicata, gridandole: "Torni presso colui che è suo sposo innanzi alla legge" quando lei mi gridava: "Eccomi, prendimi!" lei lo chiama un delitto?

SIGNORA ALVING. Sì, fu un delitto.

Se riscontriamo questo scambio dialogico con il testo della traduzione *fedede-*

16. Cfr. Bertolone, *I copioni di Eleonora Duse*, cit., p. 283.

gna di Ibsen, sopra riportata, è palese che Polese inserisce tre volte la parola “delitto” (due in bocca a Helene e una in bocca a Manders), mentre in Ibsen ce ne sono soltanto due (uno per ciascun personaggio), *forbrydelse*. Perché questa divergenza? Ma perché Polese – che è sempre un abile volpone del teatro – sa bene che quella parola è densa di forza retorica, di passionalità strappalacrime. Notate come la replica di Helene, molto sotto tono in Ibsen («Sì, a me sembra»), diventi tutta un'altra cosa, proprio grazie all'inserimento del terzo «delitto» («Sì, fu un delitto»). Si crea così, anzi, un *cerchio verbale*, con «delitto» che sta all'inizio e alla fine, nelle due battute di Helene Alving, sopra e sotto, a incorniciare la battuta di Manders. È chiaro che qui scoppia l'applauso. È una grande storia d'amore che pretende e invoca il battimano, anche se si tratta di un amore solo *rammemorato*, non agito *nel presente*¹⁷.

Bene, cosa fa la Duse di fronte a questo passaggio-esca preparato – con grande sapienza teatrale – da Polese? Rinuncia. Toglie uno dei tre «delitto» (il secondo della signora Alving), ripristinando il dettato ibseniano (dovremmo dire). Ma in verità la Duse non è mai *ossessionata* dalla fedeltà a Ibsen. Mentre infatti sembra qui restaurare la lettera del testo, ecco che, contemporaneamente, inserisce – nella battuta di Manders – una attenuazione psicologica del personaggio di Helene che non esiste nell'originale. Lo verifichiamo esaminando il *copione dattiloscritto* (perché la *parte levata* della Duse non contiene, ovviamente, la battuta di Manders). Si tratta di una vera e propria *interpolazione* che risale a Darzens: «alors que vous êtes venue, dans un coup de folie, me crier [...]». Questo «dans un coup de folie» non c'è in Ibsen (e non c'è nemmeno, per esempio, in Prozor), ma la Duse se ne impossessa – giustamente, nell'ottica della poetica del suo personaggio, perché sfuma la gravità della fuga d'amore di Helene –, e lo immette nel suo copione: «quando lei <in un momento di follia> mi gridava [...]»¹⁸. Ho detto che immette nel *suo copione*, ma in realtà qui si tratta di una battuta di Manders. Una volta di più risulta riconfermato che il *grande attore* è anche, almeno, un *piccolo regista*. Non si preoccupa solo della propria *parte levata*, ma anche di quella degli altri interpreti.

17. Utile uno sguardo alla prima traduzione di Polese, quella del 1892, che riporto integralmente: «SIGNORA ALVING. Fu un *delitto* che commise! MANDERS. Un *delitto* l'averla ricondotta sulla strada del dovere quando, disperata, voleva darsi a me? Fu un *delitto* questo per lei? SIGNORA ALVING. Per me, sì». Ho evidenziato in corsivo il termine «delitto», per mostrare che il giovane Polese aveva assegnato un secondo «delitto» a Manders, mentre il vecchio Polese lo toglie per attribuirne invece uno di più alla signora Alving. Piccoli ripensamenti e aggiustamenti – nel corso del tempo – di un *volpone del teatro*, giovane o vecchio che fosse.

18. Alla Fondazione Cini c'è in realtà anche un *secondo copione*, uscito dalla stessa copisteria, gemello di quello che la Bertolone chiama *copione dattiloscritto* ad uso del Suggeritore. Reca anch'esso modifiche e varianti, ma in misura del tutto sporadica. Su questo punto preciso registra: «in un colpo di follia». La si direbbe soluzione transitoria – traduzione letterale del francese «dans un coup de folie» –, in attesa della redazione definitiva, «in un momento di follia». Siffatta stesura ultima è riconfermata anche dal *terzo copione* di *Spettri* (manoscritto, intitolato *Fantasmî*) che normalmente raccoglie le varianti del *copione dattiloscritto*, di cui è, in pratica, una sorta di copia *rimessa in bella*.

Credo sia chiaro, a questo punto, che non bisogna cadere in equivoci ermeneutici. Eleonora Duse non è una filologa ibseniana; è una attrice, e il suo punto di vista è prettamente attorico, cioè, in qualche caso, capace di ricorrere a consolidati trucchi del mestiere, anche a lenocini di basso artigianato commerciale. Nel primo atto, quando racconta come originò il marito che faceva delle *avances* alla serva, secondo Ibsen (e secondo tutte le traduzioni) la battuta della povera Johanne, madre di Regine, risulta: «Mi lasci, signor ciambellano! Mi lasci stare!». Persino la famigerata prima traduzione di Polese del 1892 è sostanzialmente fedele, pur concedendosi un *tu* anziché un *lei*: «Ma che fai?... sei pazzo?... lasciami dunque!». Meglio, ovviamente, la seconda traduzione di Polese: «Ma mi lasci, mi lasci stare, dunque, signor Ciambellano». Come risolve invece la Duse? Cancella e riscrive tutto. E cosa scopriamo? «Non mi stringa così, Signor Ciambellano, mi lasci tranquilla». Curioso questo «Non mi stringa così», che non c'è in nessuna traduzione francese (di quelle che la Duse amava consultare, e in nessuna altra tradizione di qualunque lingua). Da dove viene? Viene dalla *lingua cialtronesca* dei teatranti, che sono sempre un po' *cialtroni*, anche quando sono *grandi*. Ibsen è difficile, è oscuro, e c'è rischio che il pubblico non capisca che quelle sono *avances*, ricatti sessuali, *sexual harassment*, dite come volete. Il dialogato ibseniano può anche risultare un cicalaccio un po' troppo soporifero; indubbiamente, spesso è vago, indeterminato. «Mi lasci, signor ciambellano», al pubblico, può anche risuonare incerto, indefinito, poco evidente; ma se la fanciulla dice invece «Non mi stringa così, Signor Ciambellano», è subito lampante che quelle non sono chiacchiere, *sono mani sul culo e sulle tette*. Financo lo spettatore che si è addormentato si risveglia di soprassalto... Ho ricordato che la Duse imposta il personaggio della signora Alving su un pedale di intensa spiritualità, ma certo, alla fine della fiera, se necessita, le ragioni della *bottega dei teatranti* fanno aggio anche sulle più elevate pulsioni dell'anima...

Stesso discorso nel terzo atto, quando Regine scopre di essere figlia di buona donna. Ibsen, ovviamente, non si esprime in questo modo. È tutto un dire e non dire, una rivelazione risolta in punta di forchetta (cito il copione predisposto da Polese per la Duse):

SIGNORA ALVING. E un'altra cosa mi preoccupava senza posa: è che Regina appartiene a questa casa... come appartiene il mio proprio figlio.
[...]

REGINA (*come parlando a sé stessa*). Allora mia madre era una...

Come modifica la Duse? Gira la frase: non «Regina appartiene a questa casa... come appartiene il mio proprio figlio» che, appunto, rischia di risultare un po' incomprensibile, essendo troppo generico, bensì «Regina appartiene a questa casa... come <tu vi> appartieni, <con lo stesso diritto>! figlio mio». Più diretto, ma anche molto più forte e più trasparente, grazie a quel «con lo stesso diritto!». Alla rivelazione Regina resta basita: «Allora mia madre era una...». *Era una puttana*, vuole dire, ma non lo dice. Ibsen non dice mai parolacce. La Duse integra il copione

di Polese (fedele a Ibsen, su questo punto): «Allora mia madre era una... donna perduta».

Naturalmente, in questo defatigante lavorio di taglia cuci e incolla, la Duse tiene conto quasi sempre di Darzens, ma questo non significa nulla, come ho già detto. La Duse prende il suo bene là dove lo trova, ma *quando non lo trova, se lo inventa di sana pianta*... E va bene così, come hanno sempre fatto i grandi attori dell'Ottocento.