

libri

Franco Moretti, *Il borghese*.  
Avanzamenti lentissimi della critica ibseniana

Roberto Alonge

a Paolo Bertinetti  
grande studioso di Anglistica  
ma anche grande manager accademico

La diffusione del teatro ibseniano in Europa, si sa, non è stata né facile né semplice. Piombò come un martello contundente su una comunità teatrale – a Vienna o a Parigi, a Londra o a Berlino – cui interessavano le operette, la musica leggera, le *pochades*, le commedie di gusto francese fondate sull’adulterio (che nelle trame ibseniane non c’è mai). La prima impressione fu che si trattava di una drammaturgia *pesante*, oscura, spesso incomprensibile, e comunque scandalosa per la civiltà vittoriana, che certo non aiutava... Per la critica italiana, nel migliore dei casi, Ibsen fu il *filosofo*, il *pensatore*, l’agitatore di grandi e nobili ideali di libertà. Insomma, fatta salva l’eccezione dei movimenti proto-femministi, che videro in *Casa di bambola* la denuncia della sottomissione della donna nella società costruita dai maschi per i maschi, Ibsen finì, sì, per essere accettato ed accolto nell’orizzonte della cultura, ma a condizione di essere sradicato da terra, sollevato nell’Empireo, nel più alto dei cieli, dove palpitano unicamente le anime belle. Meglio dei critici, per fortuna, come talvolta accade, gli interventi più stimolanti dei teatranti, già alla fine dell’Ottocento e in maniera più continua nel corso della seconda metà del Novecento.

L’ho fatta un po’ lunga – e chiedo venia – per arrivare a esternare il mio plauso al libro di Franco Moretti (docente di Letteratura presso l’Università di Stanford, fratello del più celebre Nanni, artista cinematografico), *Il borghese. Tra storia e letteratura*, teso a ricostruire il variegato profilo del borghese nella letteratura europea fra Sette e Ottocento. L’ultimo capitolo è dedicato a Ibsen, con il felice titolo *Ibsen e lo spirito del capitalismo*. Le prime righe emanano una energia intellettuale che fa *tabula rasa* di una bibliografia specialistica spesso freddamente erudita e quasi sempre noiosissima:

Prima di tutto, l’universo sociale del ciclo ibseniano: costruttori di navi, industriali, finanziari, commercianti, banchieri, imprenditori edili, amministratori, giudici, dirigenti, avvocati, medici, presidi, professori, ingegneri, pastori, giornalisti, fotografi, progettisti, contabili, impiegati, stampatori... Nessun altro scrittore si è concentrato con altrettanta

libri

121

determinazione sul mondo borghese. [...] questa è la classe *dirigente*, e il mondo è come è perché sono loro ad averlo *reso tale*. Ecco perché Ibsen si trova all'epilogo di questo libro: le sue opere teatrali sono il grande "regolamento dei conti" del secolo borghese, per usare una delle sue metafore. Ibsen è l'unico scrittore che guarda il borghese in faccia e gli chiede: Allora, dopotutto, che cosa hai portato al mondo?<sup>1</sup>

Finalmente possiamo tirare un lungo respiro di sollievo, a ritrovare questo Ibsen rimesso con i piedi per terra, e tanto più io, che pubblicai il mio primo libro ibseniano, quasi quarant'anni fa, intitolandolo *Epopèa borghese nel teatro di Ibsen*. Pensavo di aver dischiuso una pista ermeneutica, ma ero giovane, e mi illudevo molto sulla possibilità di aprire breccie nel chiuso cosmo asfittico dei professori universitari, italiani e non italiani.

Naturalmente possono esserci delle imprecisioni e financo degli errori, ma tutti ne facciamo. Non mi pare, per esempio, che «contabili, impiegati, stampatori» possano essere ascritti a *classe dirigente*, e tanto meno i «fotografi», se si tratta di Hjalmar Ekdal che ne *L'anitra selvatica* fa solo finta, delegando di fatto alla povera moglie il lavoro in questione, da quello sfaticato che è, nullo, vanesio e ridicolmente presuntuoso, uno dei personaggi più ignobili della vasta galleria ibseniana. Non è nemmeno esatto che siamo di fronte a un «affresco borghese così ampio... ma senza lavoratori» (pp. 139-140). Moretti ricorda solo il sindacalista de *Le colonne della società* (titolo più corretto *I sostegni della società* nella nostra vecchia antologia)<sup>2</sup> ma vanno recuperate almeno alcune figure più rilevate, artisticamente notevoli, come il falegname Engstrand e la cameriera Regine di *Spettri*, portatori entrambi di un antagonismo sociale diversamente vistoso nei confronti dei padroni. Engstrand non esita a incendiare l'orfanotrofio alla cui costruzione ha lavorato (ma stranamente Moretti intende l'incendio solo «probabilmente doloso», p. 141). Del tutto improponibile – mi permetto di osservare a questo proposito – la sottrazione a Regine della sua condizione proletaria, là dove lo studioso scrive: «Il borghese realista abita le sue prime opere: Lona, Nora, forse Regina [*sic*] ne *Gli spettri*», p. 153). Regine è sicuramente *realista*, ma serva è e tale rimane, con suo gran dispetto, come mostra nel finale, quando se ne va con parole di duro risentimento di classe verso la padrona. È vero tuttavia che i lavoratori sono pochi «perché il conflitto su cui Ibsen vuole concentrarsi è *interno* alla borghesia stessa» (p. 140).

Direi che Moretti ha ragione sulle linee generali, nell'impianto complessivo dell'analisi (anche nel ribadire che di Ibsen contano unicamente i magnifici dodici testi finali, come li ho definiti), meno sui dettagli (e sulle conclusioni). La fotografia ibseniana riguarda principalmente il ceto borghese e il conflitto che si svolge

1. Franco Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, tr. it. di Giovanna Scocchera, Einaudi, Torino 2017, p. 139. La redazione originale, in inglese, è del 2013. Di qui in avanti mi limito a riportare il numero di pagina fra parentesi tonda, all'interno del testo.

2. Si veda la nota della traduttrice, Sandra Colella in Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge (traduzioni di Roberto Alonge, Sandra Colella, Giuliano D'Amico, Rita Maria Fabris, Franco Perrelli), Rizzoli/BUR, Milano 2009, p. 23, n. 1.

nel suo seno, ma effettivamente «la contraddizione inconciliabile tra il borghese onesto e il borghese fraudolento non è il tema centrale di Ibsen», anche perché il perdente «è spesso più stupido che onesto» (p. 144). Poco avanti Moretti torna a ribadire il concetto: «Non è lo scontro tra una borghesia buona e cattiva. Di certo non è un interesse per le vittime. Per i vincitori, forse?» (p. 145). L'onestà intellettuale del critico spinge sino alla soglia della verità... ma *il ne franchit pas le dernier pas*, direbbero i francesi. Non so perché, forse c'è un blocco ideologico che impedisce di proseguire (ma su questo tornerò più avanti). In effetti, proviamo a ricapitolare, ripercorrendo i gradini lungo i quali si è inerpicato il ragionamento dell'autore: protagonisti tutti borghesi, tutta classe dirigente; non ci sono (sostanzialmente, tranne eccezioni) nemici di classe; ma non c'è vero contrasto fra perdenti (forse onesti ma stupidi), e vincitori (forse spietati ma intelligenti)<sup>3</sup>... Suvvia, la conclusione è proprio quella, tanto vale togliere il punto interrogativo, incollato dietro il «forse». Sì, diciamolo in modo franco, l'interesse di Ibsen va ai vincitori, senza *se* e senza *ma*!

Il che, tuttavia, non significa affatto che ci sia necessariamente glorificazione del protagonista vittorioso. Potrebbe esserci una ritrattistica acre e crudele, una messa alla gogna del *cattivo*, oppure potrebbe esserci una varietà di primi piani. La strada maestra, s'intende, è verificare caso per caso, scandagliare i singoli testi, rivoltarli come un calzino. Qui, forse, è il limite dell'interessante libro di Franco Moretti. Proprio perché abbraccia un ambito storico lungo, dall'inizio Settecento di *Robinson Crusoe* a tutto l'Ottocento, denso di autori importanti, tra cui anche qualcuno – come Ibsen – che scrive in una lingua, il dano-norvegese, non propriamente nella faretra di tutti gli studiosi con arco e frecce penetranti, l'esame ravvicinato può essere meno sicuro. Poi, certo, non aiuta la fede metodologica dell'autore – che rispetto ma non condivido – del *distant reading*, sembrandomi da sempre assai più fertile e produttivo il *close reading*. A uno sguardo sintetico direi comunque che cinque sono le grandi figure del Capitale (per usare un'espressione altisonante), Bernick, Werle, Solness, Borkman e Rubek: cinque farabutti ma anche cinque simpaticissime canaglie, che si mettono subito in tasca spettatori e lettori. Il che non accade invece a un loro fratello minore, Peter Stockmann, piccolo bandito, gretto, livido, un vincente che piace assai meno del suo antagonista perdente, il fratello Tomas, lui pure ridicolo – come tutti i perdenti ibseniani – ma non odioso come è invece Peter. Naturalmente, per ragioni di spazio non posso esemplificare ed entrare nei particolari, ma rimando ai miei libri e alle molte note di commento a piè di pagina degli ultimi dodici testi raccolti nell'antologia citata<sup>4</sup>. Sarà un caso ma proprio quella di Peter Stockmann, *Un nemico del popolo*, è considerata da Moretti «l'unica opera mediocre di Ibsen» (p. 144). Come dire che l'estro del drammaturgo, per potersi innalzare e dispiegare pienamente, ha bisogno di confrontar-

3. Due pagine più avanti Moretti insiste ancora («non esiste un vero conflitto tra le vittime di Ibsen e i loro oppressori»), concludendo che c'è, semmai, tra di loro, «dissonanza, non conflitto» (p. 147).

4. Cfr. Roberto Alonge, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, Guida, Napoli 1984; Roberto Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze 1995; Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, cit.

si con grandi personaggi, che abbiano *allure*, piglio guerresco, fantasia, quella che Sombart – opportunamente ricordato da Moretti – chiama «facoltà poetica» dell'imprenditore, che «sogna con assoluto abbandono il sogno della sua impresa condotta in porto, riuscita» (p. 151). In Ibsen, però, l'impresa può anche *non riuscire*, ma il soggetto resta un combattente indomito, che paga con la vita lo scacco, la sconfitta (Borkman soprattutto, ma anche Rubek, un po' diverso il caso di Solness). Posso sbagliare, ma a me sembra che – pur non diventando mai un apologo della Capitale, Ibsen sia attratto dalla carica energetica di creature che si percepiscono – a torto o a ragione – come investite da una *missione* travalicante la loro singola persona, e che, insomma, il suo teatro non si risolva – come sembra conclusivamente all'autore – in una sorta di critica severa della «megalomania capitalista» (p. 154).

Al di là delle differenze caratteriali – che miscelano in modo dissimile interesse privato e interesse pubblico, cioè i molteplici ingredienti dello spirito capitalistico (sempre per dirla con Sombart: avidità di denaro, spirito d'avventura, gusto dell'inventiva) – sono però tutte affascinose immagini di *guerrieri*, tutte varianti di un'unica *pianta uomo*. Moretti crede invece a una modificazione di motivi, ipotizzando due fasi nel ciclo ibseniano, «il borghese realista» che «abita le sue prime opere» (p. 153), esemplificato dal Bernick di quella che non a caso è la prima delle dodici *pièces*, e il borghese «messianico», «visionario» (p. 151) della stagione finale, perfettamente illustrato dal protagonista eponimo del *John Gabriel Borkman*, non a caso cronologicamente penultima opera. Moretti mette a confronto due brani che dovrebbero suggerire il diverso taglio, e a prima vista sembra così, ma poi aggiunge un secondo estratto che svela involontariamente la perfetta sovrapposizione dei due sguardi (pp. 150-151):

Sarà una leva potente per tutta la nostra società. Basta pensare alle immense distese di foreste che diverranno accessibili; ai ricchi giacimenti minerari che si potranno sfruttare; ai fiumi con le loro numerose cascate! Si potrà sviluppare una formidabile attività industriale.

Vedi, laggiù sul fiordo, il fumo dei grandi vapori? – No. – Io sì... [...] E laggiù lungo il fiume... ascolta! Il pulsare delle fabbriche! Le mie fabbriche! Tutte quelle che volevo creare! Senti, come lavorano. È il turno di notte. Lavorano notte e giorno.

Sfido sfacciatamente il lettore a capire che il primo brano è di Bernick e il secondo di Borkman e non viceversa, e pazienza se invece Moretti è convinto che «quello di Bernick era un mondo di foreste, miniere e cascate; quello di Borkman è un mondo di spiriti, ombre, amore. Il capitalismo è smaterializzato: "i ricchi giacimenti minerari" sono diventati regno, alito, vita, morte, nascita, splendore...» (pp. 150-151). Moretti si fa depistare dalla prima citazione che propone (da me omessa, per non farla troppo lunga), ma gli sfugge che la seconda è identica a quella di Bernick. Posso insistere, aggiungendo, da parte mia, altre righe dello stesso brano (non nella traduzione di Anita Rho – che non ho qui sottomano, per colpa della mia

vita errabonda fra l'Italia e Parigi –, utilizzata dalla traduttrice del libro di Moretti, scritto originariamente in inglese, bensì in quella perfetta di Franco Perrelli, compresa nella nostra già citata antologia):

BORKMAN. Puoi distinguere il fumo dei grandi piroscafi giù nel fiordo?

ELLA RENTHEIM. No.

BORKMAN. Io posso. – **Vengono e vanno. Tengono le comunicazioni vitali in tutto il mondo. Creano luce e calore nelle anime in parecchie migliaia di focolari. Era quello che io sognavo di creare.**

ELLA RENTHEIM (*calma*). Ed è rimasto un sogno.

BORKMAN. È rimasto un sogno, sì. (*Tende l'orecchio*) E ascolta laggiù nei pressi del fiume, senti! Le fabbriche che vanno! Le *mie* fabbriche! Tutte quelle che *io* volevo creare! Ascolta come vanno. Hanno lavoro notturno. Così lavorano giorno e notte. Ascolta ascolta! **Le ruote turbinano e i cilindri brillano – girano, girano!**

Ho messo in grassetto le righe omesse dalla citazione riportata da Moretti, che evidentemente accrescono la dimensione *realistica*, e non già *smaterializzata*, del discorso del personaggio, ma in verità bastano le righe evidenziate da Moretti a comprovare che Borkman (e Solness) sono della stessa pasta umana e imprenditoriale di Bernick, tutti anelli docili (un po' indocile, semmai, proprio Bernick, che in prima battuta pensa essenzialmente a mettersi soldi nelle sue tasche) della catena del Capitale, strumenti di una macchina della storia che è progresso, creazione di posti di lavoro, di benessere e felicità per gli uomini. Borkman è l'interprete titanico dell'ideologia del lavoro, del sacrificio, è l'angelo sterminatore del vecchio universo contadino, per far entrare, a forza, nella storia e nella modernità, un paese arretrato come è la Norvegia di fine Ottocento. Poi, certo, possiamo cogliere nei drammi finali un lievitare compiaciuto del linguaggio, un'enfasi vagamente messianica, ma sono variazioni sul tema, accentuazioni psicologiche, sottolineature più personalistiche, espresse già dalla novità di intestare ai nomi dei due personaggi – Solness e Borkman – i titoli delle due opere, mentre nella intitolazione *I sostegni della società* il nome di Bernick non compare.

Tutto questo nulla toglie alla assoluta liceità di interpretazioni registiche che decidano di spostare inflessioni e cadenze. Massimo Castri è stato un geniale *metteur en scène* ibseniano, ma la sua convinzione politica non poteva accettare una presentazione di Borkman suscettibile di farne una figura eroica dell'epopea borghese, tanto più nella fase imperialistica dello sviluppo capitalistico nel mondo, e dunque il suo spettacolo del 1988, poi rifatto nel 2002, pur intenso e sempre acuto, virava su una nota tra il senile e l'infantile, sicché il progetto di imprimere un'accelerazione radicale all'attardato assetto socio-economico del paese nordico era solo un sogno di Borkman, non già una possibilità effettiva, impedita nella sua realizzazione pratica ultima da un banale intrigo amoroso. In modo diverso – ma sempre convergente nella scelta di impedire l'esaltazione protagonista – l'edizione del 2018 di Gabriele Lavia ha puntato a costruire una straordinaria macchina comica, capace di straniare il personaggio del banchiere, anche alla luce di una

sotterranea allusività alle disavventure e ignominie dei banchieri della grande crisi internazionale, finanziario-speculativa del 2008<sup>5</sup>. Mi pare però – se mi è permesso dirlo – che il margine di libertà ermeneutica dell'artista non possa valere per l'esercizio del ricercatore letterario.

Il confronto, per quanto parzialissimo, sopra esemplificato, fra la traduzione Einaudi e quella di Perrelli mi spinge fatalmente a qualche considerazione generale di metodo. Occorre auscultare i testi, cercando di aderire massimamente al timbro dell'originale. Nella traduzione Einaudi mancano i due corsivi previsti dalla penna di Ibsen, e non sto a dilungarmi sul senso profondo del suo uso dei corsivi, ma ancora più importante è che la traduzione rispetti almeno le concordanze più significative<sup>6</sup>. Moretti, parlando di *Casa di bambola*, ricorda la parola-chiave del dramma, scrivendo di Nora: «Ha passato anni ad aspettare che una metafora diventasse realtà: che accadesse “il prodigio” (o “il più grande miracolo”, come viene anche tradotto)» (p. 149), ma il punto è proprio questo: un'indagine che prescindendo dal registro delle ricorrenze è fatalmente approssimativa, se non proprio erronea. *Vidunderligt* (meraviglioso) ha 37 ricorrenze in tutto Ibsen, ma 19 in *Casa di bambola* (il secondo testo, in ordine di presenze, ne registra solo 8), e 15 delle 19 sono in bocca a Nora. Siamo evidentemente dinanzi a una parola che è cifra del personaggio, che ne rivela l'ansia affabulatrice, il bisogno di *meraviglioso*, come aveva intuito per tempo, senza bisogno dei sei volumi delle *Concordanze* ibseniane, Groddeck, in un suo geniale saggio del 1910. La versione einaudiana non è attenta a rendere *Vidunderligt* con lo stesso termine, ma non si tratta solo di una deficienza italiana, almeno per quello che ho potuto controllare<sup>7</sup>.

Cosa devo ancora dire, arrivato a questo punto di una recensione già lunga? La cosa più delicata, la più difficile, perché mi toccherà – per onestà intellettuale – riconoscere anche i miei abbagli, il che non è mai indolore, ahimè, perché in ognuno di noi tutti narciso morde a sangue la carne. Comincio con gli abbagli di Moretti. Giunto alle ultime pagine del suo libro, quando viene contrapposto – abbiamo visto – il modello Bernick e il modello Borkman (che Moretti assimila strettamente a Solness), abbiamo la citazione di un passo dell'allocuzione finale del personaggio eponimo de *Il costruttore Solness*, che riporto, insieme al commento:

«Ascoltami, Signore Onnipotente [...] d'ora innanzi io non voglio più costruire che una cosa... la più bella di tutte...» – , saluterà con la mano la folla più sotto... e cadrà. E questo sinistro atto di autoimmolazione è il giusto preludio alla mia ultima domanda: qual è, dunque, il verdetto di Ibsen sulla borghesia europea? Che cosa ha portato al mondo questa classe? (p. 152)

5. Per i due spettacoli cfr. Roberto Alonge, *Il teatro di Massimo Castri*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 119-137; Roberto Alonge, *Lavia-Borkman, un Ibsen felicemente comico*, in «Il castello di Elsinore», 79, 2019, pp. 113-119.

6. Cfr. Roberto Alonge, *Prefazione a Henrik Ibsen, Drammi moderni*, cit., pp. 5-14.

7. Cfr. Roberto Alonge, *Ibsen and Globalization*, in «North-West Passage», 4, 2007, pp. 93-112.

Orbene, è del tutto palese e confesso che Moretti lega intimamente il frammento dell'invocazione a Dio con l'orizzonte del dibattito sociologico. Ma è così? Provo di nuovo ad ampliare la citazione, utilizzando sempre la traduzione della nostra antologia Rizzoli/BUR:

SOLNESS. Io gli dirò: ascoltami, Signore Onnipossente – tu mi giudicherai come a te stesso sembrerà. Ma d'ora in avanti io voglio solamente costruire ciò che c'è di più delizioso al mondo –

HILDE (*incantata*). Sì – sì – sì!

SOLNESS. – costruire insieme a una principessa cui io voglio bene –

HILDE. Sì, glielo dica! Glielo dica!

SOLNESS. Sì. E poi gli dirò: ora ridiscendo e la prendo tra le braccia e la bacio –

HILDE. – molte volte! Lo dica!

SOLNESS. – molte, molte volte, io dirò!

HILDE. E poi – ?

SOLNESS. Poi agiterò il mio cappello – e scenderò a terra – e farò quello che gli ho detto.

HILDE (*con le braccia tese*). Adesso io la vedo di nuovo come quando cantava nell'aria!

SOLNESS (*la guarda con la testa bassa*). Come è diventata lei quella che è, Hilde?

HILDE. Come ha fatto lei a farmi diventare quella che sono?

Ohibò, ma questo è un dialogo d'amore, un meraviglioso dialogo d'amore, non è un documento sociologico sulla identità della classe borghese, sulle sue virtù e i suoi vizi, sui suoi valori antichi di sobrietà rigore moralità e sulle sue successive degenerazioni, fino alle rapinose speculazioni finanziarie! Non è affatto, in buona sostanza, vivaddio, *il verdetto di Ibsen sulla borghesia europea!*

E qui mi tocca il momento dell'autocritica. In quasi sessant'anni di ricerca scientifica ho sempre tenuto sulla scrivania le fotografie di Marx e di Freud, e nel mio primo libro ibseniano del 1984 – nonostante il suo titolo poco freudiano... – ho ben messo in luce i fantasmi incestuosi che si prolungano di opera in opera (da *Casa di bambola* a *Rosmersholm*, da *La signora del mare* a *Hedda Gabler*, per finire proprio con *Il costruttore Solness*) e ho acclarato altresì quanta torbida sessualità circoli sotto la morigeratezza vittoriana (a cominciare da *Spettri*, con quel sinistro Osvald che origlia dietro le porte, di cui per cent'anni la critica non si era accorta, e finire con l'eros devastante de *Il piccolo Eyolf*, che arriva all'obbrobrio del figlicidio), epperò... Epperò sono riuscito a dire una stupidaggine grande come una casa, quando ho scritto che ne *Il costruttore Solness* «Hilde non costituisce assolutamente una storia d'amore». Ho poi corretto un po', nel mio secondo libro del 1995, ma gli occhi mi si sono finalmente aperti solo nel 1999, quando mi è capitato di tradurre il testo per una interessante messinscena di Beppe Navello<sup>8</sup>. Sì, beninteso, ha ragione Moretti, Solness e Borkman sono uguali, entrambi incarnazioni dello *spirito del capitalismo*, ma in tutt'e due c'è anche la dimensione pulsionale – di

8. Cfr. Henrik Ibsen, *Il costruttore Solness*, a cura di Francesca Malara, Costa & Nolan, Ancona-Milano 1999; Roberto Alonge, *Un inquietante mito maschilista. In margine ad alcuni allestimenti de Il costruttore Solness di Ibsen*, in «Il castello di Elsinore», 81, 2020, pp. 75-82.

cui egualmente occorre tener conto –, secondaria e sottomessa in Borkman (che muore gridando che il suo vero grande amore è l'impresa capitalistica cui non ha potuto dedicarsi), e pronta invece a esplodere e a sovrastare in Solness (che muore d'amore per Hilde), non esitando ad alimentarsi persino alla fonte infetta della pedofilia. Spiace che Moretti si ostini a vedere in Solness unicamente l'*homo oeconomicus*, con una notevole sordità per la problematica sentimentale<sup>9</sup>, ma temo gli abbia nuociuto il totale assoluto disinteresse per la bibliografia (cita un solo titolo, circa un dettaglio peraltro del tutto trascurabile). Ho ben detto che la letteratura ibseniana è modesta, ma tra Italia e Francia qualcosa di essenziale è riuscita a cogliere del complesso universo ibseniano, soprattutto circa la problematica trasgressiva, sia pure con lentezza infinita.

Resta da sperare, comunque, che la prossima pubblicazione di un Meridiano Mondadori dedicato a Ibsen, ricco di documenti nuovi e rari – cui sta lavorando Franco Perrelli, con la sua usuale apprezzata acribia filologica – possa stimolare una ripresa più feconda e più significativa degli studi.

9. Davvero difficile comprendere Moretti quando scrive di «adulterio istericamente casto di Solness con Hilda [*sic*]» o di «amore represso di Borkman per la sorella di sua moglie» (p. 178, n. 21). Solness si è “molte volte” sbaciucchiato libidinosamente Hilde dieci anni prima, quando aveva 12-13 anni, e per questo ho parlato di pedofilia. Dieci anni dopo è lei che viene a cercare lui, ma per straparlo alla moglie, certo non per intrecciare un banale adulterio. Se Solness cade dalla torre è anche perché il suo inconscio resiste alla scelta trasgressiva di andare a vivere con una giovane che ha almeno trent'anni meno di lui. Il concetto di adulterio è assolutamente fuorviante, rispetto a una storia tanto complicata. In quanto a Borkman, sembrerebbe – a leggere la frase di Moretti – che prima viene la moglie e poi la tentazione dell'amore per la di lei sorella, ovviamente *represso*, mentre invece è vero il contrario: Borkman ha una felice storia d'amore con Ella, che però abbandona per inseguire la sua scalata sociale, essendo la donna amata da un superiore gerarchico di Borkman, il quale solo successivamente ne sposa la sorella, ma come *seconda scelta*. (Piccola glossa dentro la nota: la traduzione italiana del libro utilizza – come già detto – la versione einaudiana di Anita Rho, ma compare qui un “Hilda”, e prima compariva un “Regina”, anziché “Hilde” e “Regine” che correttamente impiegava la Rho, se la memoria non mi inganna).