

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Henrik Ibsen
LA DONNA DEL MARE
regia di Mauro Avogadro

Teatro Carignano
Torino, 18 gennaio 2005

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Presidente

Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente

Guido Boursier

Consiglio d'Amministrazione

Flavio Dezzani

Manuela Lamberti

Antonella Parigi

Laura Salvetti Firpo

Collegio dei Revisori dei Conti

Maria Pia Scoppola

Umberto Bono

Alberto Ferrero

Segreteria del Consiglio

Giovannina Boeretto

Direttore

Walter Le Moli

Vice Direttore Artistico

Mauro Avogadro

Città di Torino

Regione Piemonte

Provincia di Torino

Compagnia di San Paolo

Fondazione CRT

Indice

- p. 5 *Mauro Avogadro*
La donna del mare, ovvero la ricerca di un'identità
(intervista di Daria Dibitonto)
- 13 *Elisabetta Pozzi*
Ellida: il fascino del divenire
(intervista di Daria Dibitonto)
- 19 *Maria Valeria d'Avino*
La leggerezza della lingua di Ibsen
(intervista di Daria Dibitonto)
- 25 *Lou Andreas Salomé*
Ellida
- 37 *Federico Audisio di Somma*
La morte di una sirena
- 47 *Ellen Hartmann*
Aspetti demoniaci ne *La donna del mare*
- 53 *Franco Perrelli*
La donna del mare e il disagio della civiltà
- 57 *Paul Ricoeur*
La parola dello straniero
- 62 Henrik Ibsen *biografia*
- 64 Locandina dello spettacolo
- 65 *Marcello Norberth*
Foto dello spettacolo
- 75 *Henrik Ibsen*
La donna del mare

Edizione della Fondazione del Teatro Stabile di Torino

a cura di Andrea Porcheddu

Adriano Bertotto, *Coordinamento Editoriale*

Ave Fontana, Daria Dibitonto, *Redazione*

Pietro Crivellaro, *Responsabile Centro Studi*

Carla Galliano, *Responsabile Settore Stampa e Comunicazione*

Collaborazione di Antonino Varsallona, Gianpaolo Alciati, Luisa Bergia

Foto di Marcello Norberth

Stampa Arti Grafiche Roccia, Torino

Si ringrazia la Biblioteca della Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino



***La donna del mare,* ovvero la ricerca di un'identità**

intervista a
Mauro Avogadro
di Daria Dibitonto

Da cosa nasce il fascino per Ibsen e per La donna del mare in particolare?

Il fascino viene innanzitutto dal fatto che Ibsen è uno degli autori fondamentali della storia del teatro, una frequentazione d'obbligo. È stato però alimentato dall'averlo accostato attraverso diverse esperienze, alcune dirette, altre indirette. Per esempio, quand'ero al laboratorio di Prato con Ronconi, il maestro stava parallelamente allestendo *L'anitra selvatica* per il Teatro Stabile di Genova, per cui ho vissuto indirettamente quest'esperienza attraverso il contatto con lui. Sempre indirettamente, ho seguito l'edizione televisiva del *John Gabriel Borkman* di Ronconi. Poi c'è stata la mia esperienza diretta: nel 1982 ho interpretato Osvald in *Spettri*, diretto da Ronconi. Quest'esperienza è stata, da un lato, un enorme viaggio attraverso Ibsen e, parallelamente, un momento fondamentale nel mio percorso di attore, perché, facendo tesoro di quello che avevo imparato fino ad allora, ho dovuto far sì che la ricerca sulla consapevolezza della comunicazione teatrale approfondita prima, analizzata e studiata attraverso il laboratorio di Prato, diventasse non solo uno studio, ma si trasformasse anche in espressione, in modalità espressiva. In quello spettacolo ho proprio sentito che stavo cambiando pelle come attore. Allora iniziai il tipo di ricerca che porto avanti ancora oggi, convinto della necessità che l'attore sia totalmente consapevole del disegno dello spettacolo che sta rappresentando, come attore/regista, ma anche che, all'interno di questo, sappia imprimere un'impronta personale, mettendo i tasselli che è delegato a mettere e rendendosi assolutamente credibile come figura scenica.

La scrittura di Ibsen è sì naturalistica, ma questo naturalismo va inteso come un rappresentare "secondo natura" e non come un generico "naturale teatrale". Intendo dire che Ibsen descrive una realtà "patologica", la realtà del patimento e del conflitto nell'animo umano; d'altra parte senza scontro il teatro non esiste. Non si tratta qui, di una naturalità sinonimo di spontaneità, che porterebbe la parola a perdere la sua necessità. Il vero teatrale è in realtà una costruzione artificiosissima, per dare credibilità a personaggi che cercano di esprimersi, ma, nel far questo, come tutti gli esseri umani, mentono agli altri e anche a se stessi.

Il fatto che i personaggi della drammaturgia ibseniana siano personaggi inseriti in un contesto borghese risale a una

necessità storica propria della drammaturgia a cavallo tra Ottocento e Novecento. La grandezza di Ibsen, però, consiste nel fatto che dietro questa facciata di personaggi normali e borghesi ci sono personaggi universali, veri e propri archetipi dei grandi conflitti umani.

E La donna del mare?

Il fascino de *La donna del mare* sta proprio in una pulsione, in un anelito, che appartiene non solo a Ellida, ma a tutti i personaggi del dramma: è il desiderio di darsi un'identità. Ellida è l'esempio più clamoroso, la punta di questo desiderio: pensa che se potesse essere altra sarebbe se stessa.

A questo proposito, bisogna smentire che il finale sia un finale "debole", o riduttivo. Al contrario, nel momento in cui lei viene posta di fronte alla scelta e viene lasciata libera di scegliere, capisce che è lei stessa a dover dare dei limiti alla propria libertà e proprio in quel momento può ricominciare a vivere. Questo emerge anche da alcune note che Ibsen ci ha lasciato. Non si tratta quindi dell'accettazione di una realtà piccolo-borghese, ma di comprendere ciò che lo straniero per lei rappresenta e di effettuare una scelta. Lo straniero per lei è il mare, è qualcosa di cui ha enormemente paura, perché rappresenta quella parte di noi, forse perduta, anche violenta, primordiale, che, in quanto ignota, non sappiamo controllare. Solo diventandone consapevoli ci si può riconciliare con questa parte di noi.

È importante notare che, da quando entra in scena, Ellida è abitata da un'ossessione. Lo si capisce fin dalla prima battuta, quando dice «Sei tu, Wangel!». Lei è abitata dall'ossessione di questa natura marina, che sente come la sua unica necessità per capirsi come donna e come individuo, però, allo stesso tempo, quella natura è per lei fonte d'ansia e di terrore. La battuta «Sei tu, Wangel!» vuol dire «Menomale che sei qui, perché se vedo te riesco a scacciare quell'altra immagine, spaventosa»...

Wangel è il suo ancoraggio alla realtà, quindi...

Certo. Infatti lei lo ama. È importante togliere di mezzo qualunque sospetto che ci sia dell'erotismo di bassa lega. La pulsione a fuggire con lo straniero non è banalmente sessuale. Ellida è abitata dall'ossessione per lo straniero, ma ama Wangel. Sente, però, che la vita le sta stretta, come sta stretta agli altri personaggi del dramma, e come, forse, a tutti noi.

Certa critica ha insistito sulla debolezza del *plot*; il fascino del dramma sta invece nel fatto che Ibsen non ha avuto bisogno di aggiungere storie parallele per rimpolpare il *plot* principale, al contrario, i personaggi sono tutti nella stessa condizione, di cui Ellida è l'aspetto più esasperato. È un "thriller di anime", ed è proprio questo che vorrei mettere in scena.

Consideriamo, però, anche gli altri.

Bolette non vede l'ora di andare altrove a studiare e rimane dapprima insensibile alla proposta di matrimonio di Arnholm, ma quando realizza che questa sarebbe una possibilità per andare via di casa e scoprire il mondo, cambia repentinamente opinione, nonostante la scarsa passionalità del suo ipotetico futuro compagno, professore in età matura in cerca più di una sistemazione che dell'amore.

Lyngstrand, malato di tubercolosi con pochi mesi di vita, aspira a fare lo scultore senza avere la minima preparazione, senza avere alcuna formazione artistica. È impressionante, ed è totalmente contemporaneo rispetto al velleitarismo delle nuove generazioni. È un personaggio molto vicino a noi in questo. C'è poi, all'inizio del quarto atto, quel dialogo con Bolette, in cui Lyngstrand sembrerebbe antifemminista, ma in realtà è innocentemente antifemminista. È il discorso di una persona che, poiché si sente precaria, ha bisogno di immaginarsi un'infermiera, che, rivolgendogli i suoi pensieri, lo soccorra e lo sostenga.

Hilde è quella che denuncia la mancanza di rapporto affettivo con Ellida, perché si sente molto vicina a lei e lo desidererebbe. Siccome non ha pulsioni così forti, come Ellida, né progetti così a lunga scadenza, come Bolette, finisce col pensare che forse il suo destino sarà quello di essere una fidanzata a lutto. Lo vediamo nel dialogo con Lyngstrand del quinto atto, in cui si affaccia nella sua mente la propria immagine vestita di nero. A questo punto le coppie sono formate; Hilde arriva a credere che quello di fidanzata a lutto sia il suo destino, trova «emozionante» il pensiero di un uomo che sta per morire. È una *dark baby*.

In quali elementi risiede, dunque, la contemporaneità di questo testo?

Secondo me l'assoluta contemporaneità del testo consiste nelle sue figure, che vivono la condizione di estremo disagio con se stesse. Questa condizione è universale, forse oggi

ancor più esasperata.

L'essere costantemente a disagio con la propria persona e il dilagante terrore di non conciliarsi con la solitudine sono i caratteri più contemporanei di questi personaggi. Sono quasi una comunità alla ricerca di affinità elettive, che però non riescono. Piuttosto, tutti rimbalzano come delle palle da biliardo.

Dove invece è necessario agire, non per essere moderni a tutti i costi, ma per restituire nuova vita alla rappresentazione, è proprio nel togliere al dramma quell'aria di spaccato del mondo nordico tardo-ottocentesco. Pensando alla messa in scena di un thriller di anime, è inevitabile che oggi quell'ambientazione, descritta con precisione maniacale da Ibsen, sia inattuale.

A questo proposito, come ha allestito lo spettacolo rispetto alle precise ambientazioni sceniche di Ibsen? Quale rapporto ha instaurato tra il testo recitato e le scenografie?

La precisione quasi maniacale delle descrizioni di Ibsen può servire se queste vengono lette come note per l'interpretazione dell'atto, più che per l'interpretazione della scenografia. Sono indicazioni su quale atmosfera ci sia in scena. Ad esempio, la descrizione dello stagno è finalizzata al discorso che segue sulle carpe, ma anche a descrivere l'atmosfera di stagnazione in cui i personaggi vivono.

Per le scenografie abbiamo scelto qualcosa di non ben definito, una specie di muro con un fondale neutro, nel quale si trova un anfratto. L'anfratto è un contenitore astratto, che assomiglia di più a uno scoglio marino, in cui torna però un colore cielo/mare, presente anche sul fondale – a questo proposito abbiamo fatto una riflessione insieme alla traduttrice, riguardo al termine che indicava il pergolato o la casetta di Ellida. Nel testo, Ellida spiega che è una "casetta", un pergolato costruito da Wangel appositamente per lei. Quest'ultimo, infatti, accetta il suo bisogno di privacy e di separazione. Alla fine abbiamo scelto di tradurre il termine norvegese con «rifugio», lasciandolo un luogo indeterminato, e di renderlo anche scenograficamente come luogo astratto, luogo dell'anima.

Quindi di realistico nello spettacolo non c'è proprio nulla. Bisogna piuttosto far capire che un vissuto reale per Ellida si è trasformato in qualcosa d'altro, in un'ossessione.

Per quanto riguarda sia il lavoro sulla scena con Giacomo Andrico, sia quello sui costumi con Giovanna Buzzi, mi sono ispirato a Bergman, che secondo me funge da filtro tra l'immaginario dello spettatore di oggi e Ibsen. L'esperienza di racconto e di rimandi simbolici che Bergman inserisce sempre nel suo cinema, insieme a quel tipo di scrittura filmica per cui c'è una sfasatura tra la situazione esterna e quella interiore dei suoi personaggi, mi sembrano un riferimento importante per mettere in scena Ibsen, perché sono elementi molto più vicini, come codice espressivo, all'immaginario dello spettatore di oggi. Emblematico in questo senso è il film *Come in uno specchio*, del 1951: la storia è molto affine, se non uguale, anche qui si ha la rappresentazione di una donna abitata da altro.

Quale rapporto emerge in questo testo tra vita borghese e libertà femminile, considerando che la seconda, nel testo, è ancora molto condizionata dall'assenza di indipendenza economica?

Sì, questo fattore conta, è effettivamente presente. Bisogna anche dire che questi personaggi sono piuttosto spregiudicati. A un certo punto Ellida sembra rinfacciare a Wangel di essere stata "comprata", però è poi così vero? Lei arriva a dire questo a posteriori, quando i nodi sono venuti al pettine, però il suo atteggiamento prima non è quello. È vero anche che c'è un meccanismo sociale un po' costrittivo, di cui lei forse prende coscienza solo a posteriori.

Io credo, però, che la costruzione di personaggi femminili da parte di Ibsen sia soprattutto attenta a raccontare figure alla ricerca di un'identità. Poi è certo che in questo rientra anche il contesto sociale ed economico. Possiamo pensare anche a Nora, di *Una casa di bambola*: lei vive in un mondo, dietro al quale vigono leggi economiche, leggi morali, compromessi e così via, ma la sua partenza significa infine realizzare di dover ricominciare da capo, per aver accettato un certo tipo di vita quando non era ancora pronta.

Non è la strada dell'emancipazione, a essere oggi interessante. Allora c'era un mondo che non lasciava spazio a un femminile autonomo. Oggi lo spazio c'è, le donne sono spesso emancipate ma c'è un maschile che lo patisce.

Quel che è tuttora fonte di fascino nelle sue figure femminili è il fatto che tutte cercano, con esperienze al limite, un'identità. Qui c'è una ricchezza enorme del testo ibseniano, e anche una grande attualità.

Cosa teme di questa rappresentazione?

Che sia una catastrofe!

Io ho deciso di portare in scena *La donna del mare* perché ne ero da tempo affascinato. Solo dopo averlo deciso e annunciato, però, ho capito che forse avevo trovato il modo di rappresentarlo. Le rappresentazioni precedenti sono sempre andate piuttosto male, alcune sono state davvero una catastrofe. Ma ho voluto provarci. Prima ho deciso di tentare e poi mi sono messo al lavoro. Si può dire che procedo al contrario, lavorando. Prima mi faccio venire un'idea di lettura di un testo, dopodiché vado a cercare le conferme dall'autore stesso nei suoi appunti, o in certa saggistica, nel materiale che trovo. Quindi prima mi formo un'idea interpretativa, e poi la metto alla prova con le interpretazioni già esistenti.

E la chiave di lettura, in questo caso, è il "thriller di anime"...

Sì. Il thriller di anime e di nature che sono a disagio sia nel mondo in cui vivono, sia soprattutto con se stessi, disagio simboleggiato dal legame di queste anime col mare.

Ibsen in una nota riflette sul fatto che le prime creature viventi sulla terra sono state i pesci. Il desiderio del mare è quindi legato a una nostra natura "ittica", ancestrale, che abbiamo perduto. Pare ne sia rimasta memoria nell'animo umano, come nostalgia e desiderio d'infinito, che però, come tale, non solo ci è negato, ma ci tormenta. Solo ponendo dei limiti che ci appartengono, rendendo finito l'infinito, possiamo vivere serenamente la nostra libertà.



Giacomo Andrico, bozzetto di scena



René Magritte, *Bagnante tra ombra e sole*, 1931

Ellida: il fascino del divenire

intervista a
Elisabetta Pozzi
di Daria Dibitonto

Come e perché ha scelto di interpretare Ellida, la donna del mare?

Ellida è un personaggio che ho scelto di affrontare insieme a Mauro Avogadro. Ci sono momenti della vita di un attore in cui sembra ci siano personaggi che ti aspettano. Io, avendo iniziato a lavorare giovanissima, ne ho già affrontati molti tra i più belli del teatro di tutti i tempi. Ed Ellida è sicuramente un personaggio chiave. Dopo l'interpretazione di Amleto, tre anni fa, sono entrata in un periodo di crisi, in cui la "parola teatrale" improvvisamente mi era diventata stretta, non mi bastava più. Ero in cerca di qualcos'altro. Già da una decina d'anni lavoro sulla letteratura, portando in scena brani di Christa Wolf, o testi come *L'Amante* di Yehoshua, o *Tempeste* di Karen Blixen; in questi anni ho cercato di dare voce e corpo a molti personaggi "letterari", più che "teatrali". Con *Amleto* però è scoppiata una vera e propria crisi: a maggior ragione dopo aver affrontato un personaggio di quelle dimensioni, ogni volta che cominciavo a leggere un testo teatrale non riuscivo a immaginare di poterlo recitare con l'entusiasmo che mi corrisponde.

Questa condizione era per me difficile; mi doleva l'anima, mi sentivo defraudata e temevo fosse accaduto qualcosa di irreparabile. La proposta del *Benessere*, infatti, andava proprio in questa direzione: trovare un testo totalmente diverso dal solito, un testo anche comico e dirompente, con un personaggio sopra le righe, passionale ma anche spietato, che potesse far ridere ma anche piangere, che rompesse con gli schemi classici di tragedia e commedia. Nel frattempo continuavano i miei studi sulla poesia, sulla musica con mio marito Daniele D'Angelo e sui legami tra queste arti e il teatro: un'indagine alternativa al teatro classico.

Quando si è trattato di scegliere insieme a Mauro Avogadro un testo da rappresentare con la compagnia del Teatro Stabile la selezione è durata molti mesi: ho letto tantissimo, ma non trovavo un personaggio che mi convincesse e stavo per rinunciare. Poi Avogadro ha proposto *La donna del mare* e in me è scattato qualcosa, sono stata subito tentata, perché era un testo che avrei voluto rappresentare già anni fa, e così l'ho riletto. È stato il primo testo che ha fatto risuonare qualcosa nel mio intimo, che mi ha toccata profondamente, e dopo alcuni giorni di riflessione ho accettato.

Cosa l'ha colpita di Ellida quando ha scelto di recitarne il ruolo?

Ellida mi ha colpita perché, innanzitutto, tocca tematiche che sento mie, ma, in quanto donna contemporanea, sicuramente non sono solo mie: sono un patrimonio collettivo, almeno di una parte di questa società. Io sono molto attenta a far sì che ciò che noi rappresentiamo in teatro sia riconoscibile dal mondo esterno. Nel mondo del teatro dobbiamo far attenzione a non relazionarci solo a noi stessi, perciò mi piace lavorare su temi che abbiano una risonanza sul mondo che ci circonda.

Ellida ha risonanza perché è un personaggio in divenire, che muta. Non è un personaggio monolitico, che dice e afferma verità. È un essere umano in continuo mutamento, che scivola via.

È un tratto che mi appartiene. Io, tra l'altro, sono del segno dei pesci. Non amo particolarmente il mare, al contrario di Ellida non ne sono tanto attratta, perché mi impaurisce, mi scatena una grande inquietudine. Però capisco profondamente quest'anima, la sua incapacità di accettare la vita così com'è e farla tuttavia andare avanti.

Chi è dunque Ellida, quest'inafferrabile "donna del mare"?

Ellida è un personaggio immaturo, all'inizio si comporta come una ragazzina, una bambina. I suoi sogni si materializzano, ciò che immagina diventa vero, sogna ad occhi aperti e si lascia invadere completamente da quel che immagina. È una creatura totalmente in balia di se stessa e del mondo. Nata in un luogo quasi selvaggio (la chiamavano "la pagana"), sempre a contatto col mare, lì si unisce ad una persona di cui non sappiamo il nome, che conosciamo come lo Straniero. Questa persona assomiglia al mondo da cui proviene, in realtà qualcosa di ignoto, come il mare: la sua attrazione per il mare è quindi attrazione per l'ignoto, lo sconosciuto, che fa parte di noi.

Il suo grande conflitto interiore inizia, però, col matrimonio, nel momento in cui lei viene come pietrificata in una situazione in cui dovrebbe sapere perfettamente il suo ruolo. Nel momento in cui si sente chiusa dentro un ruolo definitivo, di moglie e addirittura di madre, la pulsione per l'ignoto si riafferma con forza, rispunta l'attrazione per l'infinito, una sorta di libertà a cui lei non aveva attinto, che non aveva potuto concedersi quand'era stato il mo-

mento. Tanto più è lontana, tanto più questa libertà esercita fascino. Lo Straniero, infatti, esercita su di lei più fascino quando è lontano che quando è vicino. Proprio come il mondo dei sogni fuori di noi, cui aneliamo, che sembra tanto più incredibile finché non lo possediamo, mentre quando l'otteniamo non è più così affascinante, quasi non ci interessa più.

Tema oggi molto attuale...

Sì, tutto questo oggi è molto tangibile. Sicuramente non siamo più in quelle condizioni, ma di certo l'anelito verso un mondo in cui possiamo sentirci veramente liberi, veramente noi stessi, in contatto col nostro mondo interiore è molto grande. Anche perché oggi siamo distratti, non abbiamo più un solo ruolo - madre, matrigna, amante -, sono tanti, invece, i ruoli che si sovrappongono, e sono tutti terribilmente forti, ci incasellano, ci imprigionano nelle nostre situazioni. In realtà conosciamo pochissimo noi stessi, abbiamo più occasioni per essere frastornati che per trovare il vero centro di noi. Il nostro centro resta ignoto.

Ellida è un personaggio straordinario, come dicevo, proprio perché muta. Parte da una situazione in cui la propria volontà è totalmente in balia di forze di cui non è consapevole, poi fa l'esperienza della vita insieme al marito, Wangel, che è colui che la imprigiona tenendola dentro un mondo totalmente ovattato...

Prigione di cui Ellida ha bisogno...

Sì, certo, ne ha sicuramente bisogno. Infatti, dal momento di totale perdita di se stessa, da cui parte, trova quest'uomo e a lui si aggrappa, anche se poi da quel momento inizia il suo conflitto interiore; lei, però, ha il presentimento che con lui potrà trovare se stessa. Allo Straniero la lega la pulsione dell'ignoto, suo fuoco interiore, ma Wangel sarà colui che la libera; lei lo sa, dentro di sé, anche se non è ancora accaduto, lei capisce, anche se non ancora chiaramente, che potrà trovare se stessa. Wangel, infatti, fin dall'inizio è estremamente protettivo con lei, più che con le figlie, la tratta come una bambina. Però in realtà è colui che fa scatenare questo problema, perché nel momento in cui le farà conoscere le grandi occasioni che può dar l'amore, come la comprensione, ecco che Ellida potrà ritrovare se stessa, cioè riconoscere quella grande pulsione dentro di

sé. Il mondo, che prima si configurava solo come anelito esterno, riportato all'interno della propria vita, diventa il motore della vita stessa.

Come ha affrontato questo personaggio dal punto di vista della recitazione e della teatralità?

Col regista abbiamo scelto di essere molto asciutti. Ci siamo ispirati più al grande cinema di Bergman, in particolare al film *Come in uno specchio*, che al teatro.

A me piace pensare a Meryl Streep, Nicole Kidman e Julianne Moore in *The hours*, un film che amo molto. Tra queste tre attrici vedo Ellida, mi sono ispirata sicuramente più a loro che non a una tradizione classica di messe in scena di Ibsen.

Inoltre il lavoro che abbiamo svolto è stato molto concreto, così come l'atmosfera in cui abbiamo lavorato. Ci sono, ne *La donna del mare*, anche dei personaggi, come Ballested o Lyngstrand, che permettono di portare in scena una certa allegria, perché si può ridere sulle loro disgrazie. Ad esempio, Lyngstrand è convinto di esser stato fortunato ad ammalarsi, perché senza la sua malattia non avrebbe potuto scegliere la strada che voleva. Viene fuori, qui, il lato grottesco della vita, che permette di sorriderne. Emerge così l'umanità in tutte le sue sfumature, da quelle ridicole a quelle patetiche, fino alla scaltrezza di chi sa inventarsi una nuova vita quand'è necessario. Questi elementi emergono tutti, nella rappresentazione, non vengono sopiti per mettere in risalto solo il grande dramma del personaggio principale. Che poi è sì un dramma, ma con un liettissimo fine; si conclude, infatti, con una rinascita, con una resurrezione, che fa sperare bene. Significa che l'uomo, messo in determinate condizioni, ha una salvezza, una capacità di redenzione, di sviluppo, o meglio di evoluzione.

Se tutti i personaggi del dramma sono in cerca di redenzione, o almeno della conquista di una propria identità, Ellida è colei che riesce a fare il salto, quindi è un personaggio vincente, un personaggio positivo, che sacrifica tanto, ma per raggiungere ciò che più vale. In realtà è talmente in contatto con se stessa, pur se in conflitto, che riesce infine a risolvere il suo dramma.

Questa è una vicenda umana che porta a credere che nell'uomo ci sia la possibilità di cambiare in meglio la propria vita.

Quale affinità tra femminilità ed elemento marino?

Molta, moltissima. L'acqua, come elemento simbolo del divenire, è sicuramente più femminile che maschile. L'acqua è elemento simbolo dell'erotismo, di *eros* in contrapposizione a *thanatos*, e la donna è sicuramente più simile all'acqua rispetto all'uomo. Anche perché l'elemento marino è animato da esseri a noi quasi sconosciuti. Per scrutare il mondo subacqueo dobbiamo entrare nell'elemento marino, immergerci nell'abisso. Tutto questo mondo è sicuramente più vicino alla struttura femminile. Non voglio dire che il maschile non abbia fascino, ma è più a portata di mano, si riesce a comprendere e a conoscere più facilmente.



Edvard Munch,
Notte d'estate (Inger sulla spiaggia)
1889



La leggerezza della lingua di Ibsen

intervista a
Maria Valeria d'Avino
di Daria Dibitonto

Biblioteca Reale di Copenaghen,
dov'è conservato il manoscritto
de *La donna del mare*

Quali difficoltà e quali insidie comporta la traduzione di un testo come La donna del mare di Ibsen?

La difficoltà maggiore risiede nel rendere in modo più vicino possibile all'originale una lingua altamente elaborata come quella di Ibsen, che era un autore con profonda esperienza di teatro rappresentato, non solo scritto. Il dato drammaturgico del testo ibseniano, per questo motivo, non è mai naturalistico, bensì molto consapevole dei possibili effetti sulla scena di quelli che oggi chiamiamo "legami intratestuali". Una buona traduzione deve innanzitutto cercare di rendere gli effetti scenici che Ibsen voleva rappresentare.

Inoltre ogni traduzione di un classico deve confrontarsi con una tradizione di traduzioni già esistenti. Il caso di Ibsen è piuttosto anomalo, anche se condiviso da molti altri scrittori scandinavi, o di altre lingue in Italia poco frequentate, perché spesso i suoi testi sono tradotti da altre traduzioni, per lo più francesi e tedesche. *La donna del mare*, inoltre, non è tra le opere più rappresentate di Ibsen, perciò questa tradizione non è così consolidata.

Un importante punto di riferimento è la traduzione tedesca di Julius Hoffory, docente di filologia nordica all'Università di Berlino, di origine danese, e grande diffusore della cultura scandinava in Germania, molto apprezzato dallo stesso Ibsen, che, in una lettera del 16 novembre 1988, gli scrive queste parole: "Non dev'essere stata impresa facile tradurre questo dramma, e non conosco altri che lei che possieda tutti i requisiti per portare a termine la traduzione in modo del tutto soddisfacente. Serve un'intima dimestichezza con la lingua dano-norvegese per cogliere la mezza cultura incerta e scolastica nel modo di esprimersi di Lyngstrand o la leggera patina di pedagogica pedanteria che, di tanto in tanto, affiora nelle frasi o nei giri di parole di Arnholm" (traduzione di F. Perrelli). Traduzioni come questa sono un patrimonio da conservare, con cui bisogna trovare una maniera di rapportarsi. La traduzione di un classico è sempre un modo di attualizzarlo e renderlo a noi più vicino, ma questo lavoro va portato avanti senza perdere ciò che è valido nelle traduzioni precedenti.

Ho cercato, però, di restituire, con la mia traduzione, qualcosa che nel passaggio da una lingua germanica come il norvegese a una lingua romanza come l'italiano può andare perduto: l'asciuttezza, la sobrietà, la velocità di risposta

della lingua. L'italiano, in confronto, soffre di ridondanza espressiva, che ho dovuto sorvegliare molto e contenere. Ho cercato, invece, di far risaltare la leggerezza della lingua teatrale di Ibsen.

Ci racconta un esempio?

Racconterò un peccato di "lesa maestà". L'edizione de *La donna del mare* interpretata a Torino nel 1921, al Teatro Balbo, da Eleonora Duse fu quella che ne segnò il ritorno alle scene dopo dieci anni di assenza. La battuta con cui la Duse rientrò in scena, la prima di Ellida, era la seguente: «Sei tornato, Wangel». A questa battuta il pubblico aveva risposto con un'ovazione tutta per la Duse e la battuta è diventata leggendaria, nella storia del teatro. Il testo norvegese, però, è diverso. Dice: «Er det dig, Wangel». Cioè, letteralmente: «Sei tu, Wangel». La traduzione «Sei tornato, Wangel» perde un elemento fondamentale del modo di rapportarsi alla realtà di Ellida: è una donna che vive per immagini, che ha un rapporto visuale con le persone. La sua battuta d'ingresso, «Sei tu, Wangel», segna il riconoscimento del marito attraverso l'immagine del volto, a lei ora presente. Questa scena va collegata al dialogo di Ellida con Arnholm nel III atto, in cui lei spiega che se resta a lungo senza vedere il marito non riesce più a ricordarne il volto. Allo stesso modo, anche nel rapporto con lo Straniero emerge questo aspetto visuale della psicologia di Ellida. La prima battuta, allora, nella mia traduzione, diventa un'eco che rimane sospesa, ma che è fedele alla psicologia della protagonista, al suo mondo interiore, e che permette di cogliere gli echi e i rimandi continui presenti in tutto il testo al suo modo di essere.

Come ha lavorato insieme a Mauro Avogadro sull'espressività e la teatralità di questo testo?

Per me è stata una novità arricchente il lavoro su un testo teatrale, da adattare alle esigenze di scena invece che a quelle editoriali. Tradurre non è sempre un lavoro soddisfacente, perché spesso non vi è corrispondenza esatta fra le lingue e si è costretti a fare delle scelte in cui si è consapevoli di perdere qualcosa. Il teatro, però, mi ha dato l'opportunità di esprimere le sfumature linguistiche non solo attraverso il testo, ma attraverso l'intera scena: il teatro può comuni-

care quel che il testo, da solo, non riesce a esprimere.

Da questo punto di vista la collaborazione con Mauro Avogadro è stata non solo proficua, ma fondamentale. Lui ha voluto una traduzione di scena, su cui lavorare durante le prove. È stato dunque un *work in progress* molto appassionante; abbiamo lavorato sulla traduzione e sulla messa a punto delle battute come si fa normalmente per gli altri elementi della rappresentazione. Il testo norvegese, certo, è stato il nostro continuo punto di riferimento, che abbiamo rispettato costantemente.

Fin dal primo incontro abbiamo lavorato anche sul contesto culturale scandinavo, in cui Ibsen era immerso e dal quale quest'opera scaturisce. Il primo titolo de *La donna del mare* (*Fruen fra bavei*) era infatti *Havfruen*, la sirena, parola che fa diretto riferimento alla tradizione nordica di ballate sulle creature marine (*bavfolk*), che nella loro forma orale vengono fatte risalire al Quattordicesimo e Quindicesimo secolo. Un intero filone tematico di queste ballate è dedicato all'attrazione che le creature marine sentono per uomini di cui tormentano i destini così come all'attrazione che soprattutto le donne subiscono per il mare e per le storie che racchiude. Molti critici norvegesi hanno letto *La donna del mare* come l'ennesima variazione di questi temi. Col regista abbiamo avuto lunghe conversazioni a questo riguardo. L'intento è stato quello di far risaltare gli echi mitici, leggendari, che era difficile rendere solo attraverso il testo. In norvegese, una parola come *bavfolk*, che nel testo ricorre in punti nodali, ad esempio nella descrizione che Wangel fa di Ellida ad Arnholm, ha un peso mitico che nella traduzione in italiano viene naturalmente perso. Un altro elemento importante da considerare e da far risaltare è, ovviamente, il mare. Per tutto il dramma non si vede mai il mare aperto, ma solo il mare del fiordo, che secondo Ellida è un mare piatto, senza nerbo. Il mare aperto, invece, che è il vero simbolo della nostalgia e del desiderio, è assente dalla scena. Lo è per un motivo preciso: indica qualcosa che sta dentro lo spettatore. Ibsen aveva molta fiducia nello spettatore, sosteneva che il testo appartiene a chi lo percepisce. Così, la stretta collaborazione fra Avogadro e me vuole offrire allo spettatore italiano qualche strumento d'indagine sul suo mondo, sul mare che gli appartiene, o che desidera. Perché è da quest'idea che Ibsen elabora il dramma: il mare esercita un forte potere d'attra-

zione sull'anima degli uomini, quasi fosse la nostra origine perduta.

Quali novità interpretative introduce la sua traduzione de La donna del mare nella drammaturgia ibseniana?

È certamente vero che ogni nuova traduzione comporta una nuova lettura del testo, ma mi sembrerebbe troppo presuntuoso parlare di "novità nella drammaturgia ibseniana". Il mio intento è quello di proporre una lettura coerente, che introduca una particolare attenzione ai richiami simbolici intratestuali. Ho cercato di far risaltare quello che è quasi un *Leitmotiv* wagneriano, un codice simile a quello dei poeti simbolisti, secondo il quale il linguaggio dei vari personaggi è attentamente studiato in modo da caratterizzarne i tratti. In questo caso, ad esempio, è imprescindibile mantenere uguali in italiano le parole che in norvegese si ripetono. Un esempio è la parola "emozionante", che Hilde usa spesso e che la caratterizza. Hilde trova tutto "emozionante". Nel suo linguaggio emerge una crudeltà d'adolescente, che nasconde, però, un'inquietudine dolente, l'antico dolore di una persona affamata d'amore, di un'orfana. Ho scelto attentamente il termine "emozionante", preferendolo alle due possibili alternative, "eccitante" e "appassionante". L'emozione è un sentimento più fugace e volatile della passione, propria di Ellida. Ellida si appassiona, ma Hilde si emoziona; infatti ammira segretamente Ellida, cui è affine.

La struttura del *Leitmotiv* si riproduce, però, anche su un altro livello: questo è un dramma corale, in cui tutti i personaggi procedono a coppie. Questo, tra l'altro, è stato un altro tema di discussione con il regista. Tutte le coppie sono variazioni sul tema della coppia principale, che consiste nella scelta tra la libertà e il ripiegamento su se stessi. E' un tema kierkegaardiano, ben incarnato da Bolette, ad esempio. Tutte le coppie, però, ripetono, variandolo, il tema fondamentale, che risulta essere il *Leitmotiv* dell'intero dramma. Diventa allora essenziale rispettare le risposnde linguistiche, che le scelte di regia poi riconfermano.

Una lingua è un mondo e la traduzione rappresenta la possibilità di trasportare quel mondo in un altro contesto. Secondo Benjamin ciò accade perché ogni lingua attinge a una verità che l'oltrepassa.

Quale verità ci racconta la lingua de La donna del mare?

La verità de *La donna del mare* è la verità di un animo in ricerca, ancora leggibile perché la scelta di Ellida forse non è poi fatta neanche alla fine, è un'autentica lotta con se stessa. E questa verità emerge dalla lingua.

Paul Ricoeur propone una interessante lettura di quel che significa tradurre. Per lui la traduzione è un atto di ospitalità linguistica, che quindi non impone una scelta. Anche Benjamin riconosceva questa condanna nella scelta imposta alla traduzione, costretta nell'alternativa tra far acquisire alla lingua in cui si traduce le forme della lingua di partenza, a costo di piegarla a strutture che non le appartengono, e rinunciare a esprimere alcune tonalità di significati per rispettare la lingua in cui si traduce.

Un'impostazione come quella che Ricoeur suggerisce permette di conciliare queste due esigenze, senza acuire la tensione della scelta fra due alternative che si escluderebbero a vicenda.

Ad esempio, questo comporta che in alcuni casi si possano mantenere le parole straniere nel testo italiano, come nel caso di *kven* (finnico immigrato in Norvegia), termine usato per definire lo Straniero che ho mantenuto invariato nella traduzione italiana, come atto d'ospitalità.

Intendere la traduzione come atto di ospitalità nei confronti di una lingua straniera significa, per me, renderla una domanda aperta, che trova posto nel nostro mondo linguistico permettendoci di metterlo in discussione e di allargarne i confini.



Ellida

di Lou Andreas Salomé

Edvard Munch,
Donne sulla riva del mare
1898, xilografia (particolare)

*“Questo... ha il potere di mutare ogni cosa!”
(La donna del mare, atto quinto)*

Ellida viene dal mare. Viene da un luogo dove spirano in-contrastate le correnti e la libertà regna nella natura; da un luogo dove perfino nell'animo umano vi è un elementare fluttuare e ondeggiare, non ancora pietrificato da usi e dettami immutabili che comprimono i liberi moti, come le montagne e le rupi gli abitanti dei fiordi.

Ellida si accontenta di rimanere sulla riva sognando di solcare quei marosi sulla cui superficie fluttuano pericolo e bellezza e nelle cui profondità si nascondono tante meraviglie e terrori.

Se Rebekka è tutta sfida e ostinazione, Ellida è tutta attesa e sogno. Vi è un che di morboso in questa inclinazione, o per lo meno una predisposizione alla malattia che solo una matura consapevolezza può superare. Ma, al tempo stesso, contiene una tendenza all'interiorizzazione e all'approfondimento della volontà: una quiete dell'anima, in cui anche i sentimenti più lievi e delicati trovano voce e ascolto, prima che gli impulsi vengano tradotti in azione. Una volta maturata a una piena e sana consapevolezza, la sua volontà può portare a un'emancipazione molto più nobile e alta di quella che avrebbe mai potuto raggiungere Rebekka.

Ellida soccombe piuttosto al fascino dell'ignoto e dell'incomprensibile. Fra tutti gli uomini che conosce nel corso della sua vita, l'avvince solo quello del quale non sa, né saprà mai, niente di certo, proprio quello che, significativamente, fino alla fine non avrà un nome e resterà per lei lo straniero. Ed è proprio il fascino dell'ignoto che spiega il suo amore per lui. È l'amore di un'adolescente di fronte a quella vita sconosciuta che le sta davanti velata e piena di mistero; è l'esitazione di una volontà inerme davanti a un'oscurità ancora da rischiarare, in cui la fantasia anela immergersi, è il desiderio di esserne avvolta e il timore di esserne divorata, è insieme felicità e paura, seduzione e minaccia. Ellida ama lo straniero come l'incarnazione di un simbolo, come la vita stessa con la sua libertà e la sua forza recondite, come uno sguardo nell'assoluto, nell'illimitato, nell'indefinito. Per questo pare aver realmente colto l'essenza della sua natura, quando lo paragona all'elemento che per lei è la metafora stessa della vita: «Quell'uomo è come il mare!», dice di lui. Ed è proprio l'assenza di quelle

certezze che potrebbero giustificare il potere che ha su di lei, a rendere quel potere stesso così sconfinato e indubbio. Il valore simbolico che la figura assume fin dall'inizio, l'identificazione dell'uomo sconosciuto con la vita sconosciuta, nasce da motivazioni radicate nella natura stessa di Ellida, e dà alla sua relazione con lui un significato che trascende il puro rapporto amoroso. Non si tratta di un sentimento individuale, di una passione, ma di un problema etico legato a un'evoluzione della volontà. Gli oscuri e seminconsci impulsi che spingono Ellida verso il desiderio di vita, vengono unificati e personificati dalla forza dell'immaginazione che la domina, nel demoniaco ascendente che lo straniero ha su di lei.

Questo diventa ancora più evidente se si paragona questo simbolo fluttuante, questo miraggio, con la passione di Rebekka per Rosmer, così totalmente radicata nella realtà e nei sensi. E si capisce anche perché l'amore di Rebekka sia destinato a indebolirsi e morire, riflettendo l'indebolimento e la morte di tutto il suo essere, fino alla totale dissoluzione; mentre Ellida, attraverso l'evoluzione e l'esperienza riuscirà ad affrancarsi dal potere dell'ignoto. È esattamente la stessa differenza che esiste fra sogno e realtà.

In modo molto sottile e vivo, l'aspetto reale dello straniero è portato a corrispondere con la visione simbolico-fantastica che Ellida ha di lui. In ogni singolo tratto, anche i più insignificanti, appare cangiante, a seconda della luce che lo illumina, quella dell'oggettività o quella del sogno, cangiante come le onde stesse a seconda che riflettano la luce del sole o della luna.

La sua entrata in scena è senza dubbio quella dell'avventuriero esperto, abile e audace, che ha navigato nelle più svariate situazioni della vita in lungo e in largo quanto sui mari, e il solo elemento in cui può respirare è un'indomita e tempestosa libertà. Ma per Ellida è come se emergesse dalle onde su quella spiaggia solitaria. Il suo passato le rimane remoto ed estraneo, come se fosse sepolto nel fondo del mare. Niente la illumina sulla sua personalità, né lui stesso, nei rari colloqui del loro breve e segreto rapporto, pare voler rischiarare l'oscurità che lo avvolge. Non le parla mai neppure dei suoi viaggi, ma sempre e solo del mare e dei suoi flutti, della calma e dei pericoli delle tempeste, delle notti chiare e del sole di mezzogiorno sui faraglioni solitari, dove sonnecchiano immobili foche e delfini. Le parla

di ciò che entrambi conoscono e amano: di ciò che lui ha imparato a conoscere in mezzo ai frangenti, come realtà ed esperienza, lei dalla riva, come nostalgia e simbolo. A poco a poco la fisionomia della sua persona si dissolve a tal punto dietro questi racconti, che Ellida ha come l'impressione che egli - e così lei stessa - appartenga al mondo delle creature marine.

E come le sue parole, così anche il suo modo di agire rafforza la sua immagine fantastica dell'uomo: a volte risoluto e veemente, come nell'assassinio del capitano o nelle loro nozze avventurose al cospetto del mare, e altre taciturno, furtivo, brusco; fa pensare al guizzare rapido e silenzioso di un pesce sotto la superficie, che l'occhio stenta a seguirlo; qualunque cosa faccia, non ne emergono mai i motivi: resta dunque sempre incomprensibile e impenetrabile. Sono tratti che, mentre ben caratterizzano la sua figura di avventuriero, sembrano al tempo stesso adattarsi in modo inquietante alla morbosa immaginazione di Ellida.

Vi è in quell'uomo l'implacabile, rapace inesorabilità della passione, che si prende senza indugi quel che desidera, con altrettanto poca propensione a restituirlo quanta ne dimostra il mare con i bottini conquistati. Qualcosa di questo stesso impetuoso sangue freddo del mare sembra esserci anche nella sua fedeltà, un perseverare per pura necessità naturale, incurante dei sentimenti altrui. Questa freddezza, nonostante la costanza, della sua fedeltà spiega anche il modo inatteso in cui alla fine del dramma rinuncia a Ellida.

Fino alla fine tutto il simbolico e il fantastico trae nutrimento esclusivamente dal serrato concatenarsi dei processi e dei problemi psicologici, senza voler affatto indebolirli, sostituirli né tanto meno contrapporvisi. E dal momento che lo straniero per Ellida non è che l'incarnazione di un ancora inconscio anelito alla vita, sarà sufficiente che la sua volontà giunga a una piena maturazione per spezzare il suo potere e lasciarlo sprofondare nel nulla. Il che significa però anche che, fino a questo istante decisivo, il potere che egli ha su di lei è tale da agire anche a distanza. Perché, dal momento che la sua personalità è meno importante del suo valore simbolico e del suo intimo legame con un processo spirituale in Ellida, non c'è in un certo senso fra loro nessuna separazione spaziale, nessun distacco, e lo straniero può influenzarla in ogni istante con il suo potere

demoniaco. Questo non perché egli non tenga conto che la donna si sia ripresa la parola e voglia sciogliere il patto, ma perché lei stessa è ancora incapace di liberarsi interiormente da lui, e di contrapporre alla sua una volontà pienamente matura e consapevole.

È il suo matrimonio che segna l'inizio del suo conflitto interiore, e la spinge a rievocare lo straniero. Aveva creduto di sfuggirgli definitivamente, aggrappandosi nel suo abbandono alla mano del dottor Wangel e seguendolo come moglie in una vita di famiglia. Ma era avvenuto il contrario. Quanto più l'isolamento di quella vita la allontanava dal passato, tanto più seducente questo riaffiorava nella sua fantasia. La situazione cui deve adattarsi le pare triste e opprimente come la natura che la circonda: ovunque montagne e rocce imponenti, ovunque barriere e confini immutabili. Come l'acqua del mare che può solo fluire lenta nei fiordi, senza la sua spumeggiante freschezza, senza il ricambio dell'alta e bassa marea, così anche Ellida anela con nostalgia a un più vasto orizzonte di vita, alla spiaggia solitaria davanti a cui si aprivano ignote lontananze, e dove era comparso lo sconosciuto a cui si era per sempre legata. L'ignoto della vita, da cui si sente per sempre esclusa, resta per lei insondabile e affascinante come il mare, la cui voce mormora ed echeggia in tutti i suoi pensieri e sogni. Questo non fa che renderla sorda ai richiami della realtà che la circonda, accentuando ancor più la sua morbosa inclinazione alla fantasia e all'attesa passiva.

Non serve a distoglierla da questo suo mutamento interiore l'indulgenza di Wangel, pronto a perdonare affettuosamente tutti i suoi umori e i suoi capricci, come a una bambina viziata. Nel diverso modo in cui i due uomini la trattano, entrambi come una bambina immatura e priva di autonomia, Ellida sente solo ancor più profondo il contrasto fra il marito e l'amante. Uno dominava la sua volontà inesperta e le imponeva la propria - ma l'attirava, con la demoniaca coercizione del suo irresistibile potere, in mare aperto, nella spumeggiante infinità della vita. L'altro, al contrario, la circonda di cure e attenzioni, le risparmia qualsiasi turbamento, la solleva da ogni lavoro, compito e responsabilità - ma in compenso la costringe entro i ristretti limiti della propria esistenza, in cui ogni libertà di movimento appare impossibile. Wangel finisce, dunque, per votarla alla vana inquietudine di una creatura libera ridotta

in cattività, facendosi complice, senza volerlo, del suo estraniamento. In un primo momento, in effetti, era a lui che si volgeva il cuore di Ellida, tanto da far perfino svanire il ricordo dello straniero: «Lo avevo dimenticato»¹ ammette. A farlo riaffiorare non è comunque un mutamento dei suoi sentimenti nei confronti del marito, come gli confida in quello stesso colloquio: «Io non amo che te»². Molto più di ogni affetto, è l'impulso e il desiderio di una vita su cui nessuno la illumina e in cui nessuno le assegna un posto e un compito. Wangel avrebbe potuto placare la sua nostalgia dell'ignoto, se solo le avesse fatto realmente conoscere il suo frammento di vita, la sua limitata sfera d'azione, facendole scoprire le infinite possibilità di amare e di creare che vi sono racchiuse. Ellida ne ha sentito istintivamente la mancanza, tanto che più tardi rimprovera al marito di averla lasciata ai margini del suo mondo.

Il fatto che Ellida e Wangel non perdano con la reciproca influenza la propria individualità, rende possibile in seguito un più sano sviluppo del loro rapporto: la profonda unione di Ellida con Wangel alla fine diventa un gesto libero e autonomo, l'espressione di una scelta di suprema consapevolezza. Invece della selvaggia energia e della morbosa debolezza che tengono avvinti Rebekka e Rosmer in un abbraccio fatale, sia in Wangel che in Ellida prevale una delicata sensibilità, che li porta a una comprensione capace di lasciare libero spazio alle esigenze dell'altro. E invece dell'irresistibile attrazione fra due nature opposte, sorge in loro poco alla volta - molto gradualmente, ma senza fraintendimenti né straniamenti - un'attrazione tranquilla e sicura, nata da questa nascosta affinità delle loro anime. Rispetto allo straniero sente la *costrizione* ad amare, ma il *desiderio* di amare è rivolto al marito. Al primo la lega la debolezza di una volontà non ancora arrivata alla consapevolezza, a unirli a Wangel è invece il segreto presentimento che sarà lui a farle trovare se stessa: «Oh, Wangel! Aiutami! Salvami tu... se puoi!».

Wangel stesso non è ancora giunto alla piena maturità, è ancora uno che cerca, in divenire, che ha bisogno di completarsi. Ed è esattamente su questo che si fonda il suo amore più profondo per Ellida: è attraverso i morbosi vaneggiamenti che la allontanano da lui, che avverte nel suo essere proprio quello che gli manca per il proprio completamento. Perché anche se vive nel mondo della sof-

fitta, la volontà di uscirne e l'anelito alla libertà sono già forti in lui. «C'è il moto delle onde - e anche l'alta e bassa marea - nei loro pensieri come nelle loro sensazioni»³, dice Wangel delle persone cui Ellida somiglia, esprimendo con ciò quel che lo attira così irresistibilmente verso di lei. «Tu hai un'affinità col mare [...]. E il terribile ha un'affinità con te [...]. Tu sei per me il terribile, Ellida. Quello che attira... è la forza che hai in te»⁴.

Ed è facile capire quanto questa reciproca complementarietà possa contribuire a trasformare il suo rapporto con Ellida in una fusione totale dei loro esseri, in un «vero matrimonio», non appena riesce a ricondurre Ellida alla ragione, a quell'autentica conoscenza di sé che è la sua.

Wangel, dagli aspetti esteriori e tangibili, dalla superficie della vita, si addentra passo a passo fino alle sue più estreme profondità, dalle quali attinge la forza per rinnovarla e trasformarla in senso più libero anche all'esterno. Ellida, rimasta troppo estranea ai suoi opportuni limiti esterni, si ammala di un eccesso di interiorità, che quasi non le consente di vivere, se non nella fantasia. Nel corso della malattia che colpisce la sua anima, questa dimensione fantastica del sentire e dell'immaginare si trasforma in un positivo scambio fra mondo esterno e mondo interno. Tutto il suo passato acquista, nella forza della sua immaginazione, verità e vita e irrompe a ogni istante nella realtà del presente.

Allo stesso modo, basta che lo straniero compaia con vivezza al suo sguardo interiore, perché Ellida soccomba alla sua presenza come se fosse reale, e venga assalita dal «terrore». L'uomo non le appare come una persona amata viva nel ricordo - diventato addirittura allucinazione - perché la nostalgia evoca invano chi è lontano; no, è proprio l'inquietante realtà della sua presenza che le dà tanta angoscia, non appena riesce a immaginare in modo convincente la sua lontananza, si tranquillizza.

Più che destare in lei sentimenti o desideri, il pensiero dello straniero finisce per sopraffare e paralizzare la sua volontà, come se egli si impadronisse di lei col suo oscuro potere spettrale per costringerla a una nuova unione. Non appena lo straniero emerge dall'indistinto e si presenta in persona a Ellida e Wangel, si smorza l'effetto della sua rappresentazione fantastica.

Per tale ragione, Wangel saluta con gioia il suo ritorno,

che gli pare segnare una svolta favorevole.

«Una nuova immagine, reale, si è sovrapposta all'altra. E l'ha offuscata... così che tu non riesci più a vederla [...]. E vela anche le tue visioni morbose. Perciò è bene che la realtà ti sia apparsa»⁵.

Il suo ritorno è quindi una condizione necessaria alla guarigione e al distacco interiore di Ellida da lui. Ma la condizione successiva è il ritorno del marito nel suo cuore e nei suoi pensieri. Al contrario dello straniero, Wangel le è sempre accanto di persona, ma la visione simbolica di quell'uomo lo tiene lontano dalla sua anima. Ellida è incapace di cogliere lo slancio profondo con cui il marito, spinto da un amore sempre più forte, le si avvicina, finché quell'amore non riuscirà a strapparla con mano decisa allo straniero. E il fatto che quell'amore debba ancora crescere, consolidarsi, maturare e che egli, come lei stessa, sia ancora una persona incompiuta, in divenire, che le si sta avvicinando passo a passo, le rende difficile capirlo. Poiché nella sua fantasia si fissano solo singole immagini momentanee, che vengono poi elaborate in modo sempre più nitido e funesto e avvolte in un alone sempre più fantastico, è troppo morbosamente stordita per accorgersi di quella lenta e silenziosa evoluzione.

Il rapporto con Wangel le appare perciò rimasto com'era cominciato, con un fidanzamento dopo una rapida conoscenza, e un affetto nato per entrambi da motivi estranei all'amore. Ricorda unicamente di essersi sempre sentita sola e incompresa in casa di Wangel, perché non si è mai accorta dei suoi costanti tentativi di capirla meglio, testimoniati dalle parole: «Comincio lentamente a capirti... [...] è questo il frutto degli anni e della vita che abbiamo trascorso insieme».

Poiché non ha la minima percezione di quel che le accade intorno, Ellida non immagina di chiedere al marito un grande sacrificio, quando infine lo prega di restituirle la libertà e «annullare il contratto» che li ha uniti. Nella sua altruistica bontà, Wangel sente di doverle in un certo senso quel sacrificio - benché Ellida non possa apprezzarne realmente il valore. Perché non ha saputo prevenire la malattia che ha colpito la sua anima, offrendole al momento giusto un terreno vitale libero e fecondo, nel quale avrebbe potuto mettere radici e crescere integrandosi al suo mondo. Ora che Ellida lotta con sempre più violenza

per strapparsi da lui, Wangel non vuole vederla lentamente sfiorire nell'anelito verso la sognata libertà. Sa che la sua passione per lo straniero non è altro che nostalgia di libertà.

Ma è solo la convinzione di essere del tutto incompresa da lui, del tutto estranea nell'anima, a far percepire a Ellida il suo matrimonio come privazione di libertà, come prigione. Perché sono solo la comprensione e l'amore a fare la differenza fra un legame che unisce profondamente due persone e una catena che le salda insieme. E basta un attimo perché il legame si trasformi in una catena o la catena in un'unione volontaria.

È quel che Ellida sperimenta con stupore su di sé, non appena capisce che è solo per amore che Wangel le restituisce la libertà, la lascia libera di decidere se seguire o no lo straniero. Sommeso e tremante le sale alle labbra: «Possibile che io ti sia divenuta così vicina, così cara?»⁶.

Wangel, arrivando a costringersi a restituirla la libertà, e a porla davanti a una propria scelta per salvarla dalla follia, è in effetti convinto di perderla. Il suo sacrificio è inteso seriamente. Ma, senza accorgersene, è con questo che strappa dagli occhi di Ellida la benda delle sue fantasie deliranti. Nel momento in cui riconosce nel suo gesto l'intensità e la forza del suo amore, cessa di sentirsi estranea al suo mondo. Da quel momento in poi sa di essergli vicina e non si sente più circondata da una prigione, ma da una patria. E dal momento che in realtà non è mai stata prigioniera, non può durare neppure l'impulso a liberarsi. La libertà smette di attrarre quando non appare più da lontano: Ellida è nella libertà.

E' facile fraintendere le sue parole: «Avrei potuto scrutare nell'ignoto... penetrarvi... se lo avessi voluto. Ero libera di scegliere. E perciò ho potuto rinunziare»⁷.

Ma queste parole non vogliono attribuire alla soddisfazione di un capriccio il motivo del suo cambiamento. Vogliono soltanto dire: non ho più bisogno della libertà, perché ho capito di essere libera. E con libera non intende più, tuttavia, la possibilità di scegliere che Wangel le ha concesso. Quando, il giorno prima, gliel'aveva chiesta, certa che non gli sarebbe costato un grande sforzo rinunciare a lei, era ancora convinta di seguire lo straniero. Ora però, non si avvale più della libertà accordata per compiere una scelta, riconosce piuttosto che non ha più scelte da compiere, perché la sua liberazione è un atto d'amore. Con la

stessa forza di trasformazione con cui aveva agito su di lei la sua ricostruzione mentale del fidanzamento con Wangel, ora agisce la sua rinuncia: come una rivelazione. Ellida lo vede eroicamente infliggersi la ferita più profonda, nell'unico desiderio di guarirla e sanare le sue ferite. Per la prima volta, come risvegliandosi da un incubo, vede il marito come è davvero. E così è la stessa realtà che, mentre riporta Wangel nel suo cuore dopo un lungo esilio, ne allontana invece lo straniero modificandone ai suoi occhi l'immagine.

Tuttavia l'atto d'amore, che porta Ellida alla consapevolezza della propria libertà accanto a Wangel, non spiega ancora del tutto la sua guarigione: è solo la condizione per un felice decorso della crisi, che può portare a ritrovare la salute. Certo l'ingannevole sensazione di essere prigioniera l'ha ormai abbandonata, ma non ne è stata eliminata la causa, che non risiedeva in una reale cattività, ma nei morbosi meccanismi di una fantasia eccessiva e sfrenata, incapace di cercare la libertà se non nell'indefinito e nello sconfinato. La causa era in quello sguardo lontano ipnoticamente attratto dall'illimitato, un'attrazione che la condiscendenza di Wangel, la sua tendenza a viziarla e la mancanza di doveri e compiti cui dedicarsi non fanno che rendere ancora più acuta.

È perciò estremamente significativo che Ellida, subito dopo il ritorno al marito, nel pieno della sua nuova felicità, cerchi subito un dovere, un compito cui votarsi. Morbosamente ripiegata com'è sempre stata su se stessa, nel momento dell'insorgere della sua forza spirituale, rivolge agli altri ogni suo pensiero. E quando Wangel esclama: «Ellida, Ellida! Ah... il pensiero che ora potremo vivere l'uno per l'altro...» subito soggiunge: «...e per le nostre due figlie, Wangel. Che non sono ancora mie... ma che saprò conquistare»⁸.

Ormai ha capito che non è, in realtà, l'orizzonte illimitato di sogni e desideri solitari la sua vera dimensione, bensì quello spazio confinato dove c'è posto solo per la pienezza dei rapporti umani, la forza creatrice, l'amore. La seconda parola di salvezza che Wangel rivolge a Ellida contiene, quindi, una dichiarazione di emancipazione della sua volontà, riferendosi non solo alla sua libertà, ma anche al suo senso di responsabilità: «Ora puoi scegliere liberamente. Sotto la tua diretta responsabilità, Ellida»⁹. E prendendosi la testa fra le mani e guardando dritto davanti a sé, verso Wangel, Ellida mormora: «Liberamente e... sotto la mia responsabilità! Anche sotto la mia responsabilità? Questo... ha il potere di mutare ogni cosa!».

Questo rivolgersi di tutto il suo essere verso la realtà per lasciarsene vincolare e colmare, questa conversione del sogno di libertà in positiva gioia creativa, è il vero segnale della guarigione di Ellida. Ritrova se stessa e la sua salute solo quando la profonda interiorità della sua natura si riversa all'esterno, sfociando in forza concreta. Arriva così a compimento il pensiero di fondo che fa da filo conduttore ai cinque drammi - l'idea che i vincoli, gli obblighi e i limiti indeboliscono e sfibrano la forza, quando ne impediscono il libero sviluppo, ma che anche l'anelito alla libertà porta alla malattia e alla paralisi, se si ferma alla negazione, senza ricavare da sé nuovi doveri e una volontaria responsabilità. «Liberamente... e sotto la mia responsabilità!»: è da questo pensiero che prende avvio l'assunzione della propria libertà di una Nora e l'assunzione dei propri limiti di un'Ellida.

Che cos'è dunque quest'unica cosa necessaria, che costituisce il fondamento di «un vero matrimonio»? È la verità e la libertà. Nel caso di Nora vuol dire la libertà di evolvere, all'interno, della sua vita con Helmer, da bambola a completo essere umano. E per lui la necessità di rendere vero il suo amore, di dimostrarne l'autenticità nel momento della prova e del pericolo. È quel che effettivamente accade nel matrimonio di Ellida con Wangel: Ellida ritorna da lui perché Wangel le dimostra che non è prigioniera, ma libera al suo fianco, attraverso un sacrificio di cui solo l'amore autentico è capace, un amore che agisce in modo talmente nobile e generoso, che la sua verità s'impone e convince all'istante.

«Guarda Ellida e il babbo: sembrano due sposini!»¹⁰ dice Hilde a Ballested, l'amico che sa fare di tutto. Ed egli risponde: «Effetti dell'estate, signorina mia!»¹¹. È l'estate dell'amore che si rifugia in una casa dove fluisce libera la piena corrente della vita.

Tratto da Lou Andreas Salomé, Figure di donna, Iperborea, Milano 1997

1 Henrik Ibsen, *La donna del mare*, trad. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1959, p. 44.

2 *Ibid.*

3 *Ivi*, p. 70.

4 *Ivi*, pp. 78-9.

5 *Ivi*, p. 74.

6 Henrik Ibsen, *La donna del mare*, trad. di Lucio Chiavarelli, in Henrik Ibsen, *Tutto il teatro*, vol. III, Roma, Newton Compton, 1973, p. 351.

7 Henrik Ibsen, *La donna del mare*, trad. di Anita Rho, cit., p. 97.

8 *Ivi*, p. 98.

9 Henrik Ibsen, *La donna del mare*, trad. di Lucio Chiavarelli, cit., p. 351.

10 *Ivi*, p. 352.

11 *Ivi*, p. 353.



Albrecht Dürer, *Giovane coppia*, 1493



Auguste Rodin, *Danaide*, 1885

La morte di una sirena

di Federico Audisio di Somma

Ellida, figlia del guardiano del faro, è cresciuta nella suggestione del mare. «Piccola pagana» la chiamava il vecchio pastore, in quanto il babbo, al fonte battesimale, le diede il nome di una barca e non quello di cristiana. Scelta emblematica nel varo della sua vita. Le solitudini, i silenzi di quell'avamposto umano sul *finis terrae*, il pendolo incessante delle onde sugli scogli, hanno prodotto una sorta di ipnosi, espandendo e rallentando in lei il tempo e gli spazi della percezione.

Ellida ora è adulta, seconda moglie del dottor Wangel, vedovo, medico di distretto. Ibsen la introduce in scena sonnambula e fradicia d'acqua del fiordo, in cui ogni giorno scende a prendere il bagno. Creatura plasmata di materia che pulsa infuocate emozioni nel carnevale di gelidi ragionamenti: traiettorie sequenziali intorno al nucleo ossessivo, oscuro, di un amore il cui oggetto, lo Straniero, diventa, giorno per giorno, malattia dell'anima.

La donna muove in stato di trance, introversa, non partecipa alla vita di famiglia, ferita dallo stupore senza tregua della cattività coniugale. Vi è incappata anni prima per incauto calcolo del rischio, attratta da un'esca fatale, ritenuta senza pericolo. È frutto di mare rapito fuori dal plancton arcaico dell'adolescenza in cui nuota fin dalle epoche in cui, non più bambina, lasciò la casa del padre immergendosi nelle acque della vita sentimentale. Ellida è sciarra continua del proprio crescere e precipitare, cangiante medusa sottocosta, preda di correnti incantate, sedotta dall'istinto alla libertà emanato dalla natura selvaggia.

L'opera teatrale esordisce con l'alzabandiera dedicato all'arrivo del professore Arholm, ex precettore delle due figlie del dottor Wangel, Bolette e Hilde. Sottile richiamo di terraferma per le creature viandanti. Se ne occupa il signor Ballested, figura felliniana di banditore-tuttofare-artista, macchietta partenopea mai perfettamente "acclama-acclima-tata" in terre vichinghe; mobile, trafelato dal paese alla villa, dal Belvedere al pontile, dove riceve schiere di turisti internazionali come se vestisse i panni di direttore di fanfara a Mergellina. Eccolo a fantasticare una sirena che ha smarrito la via del mare, a modello del quadro impostato sul cavalletto. Ballested interpreta il ruolo di alfiere scaramantico all'intera rappresentazione del dramma, rammentando ritualmente cautela al regista e agli attori, nel tono simpatico del mentore camaleonte: giunse a quel-

l'approdo sedici anni prima per recitare, ma l'impresa fallì, la Compagnia fu dispersa ai quattro venti, lui restò (a vegliare sul genio di Ibsen scrittore e su coloro che nelle generazioni si azzarderanno a mettere in scena la "morte della sirena"?)

L'asta-calamita proiettata nel cielo, attrae in scena, uno dopo l'altro, i protagonisti, sensibili al richiamo di quest'antenna magnetica: dente di narvalo proiettato dal cuore dell'oceano al cielo. Innanzitutto Lyngstrand, fragile uomo sbarcato da un battello per le cure balneari nel fiordo. È attirato dalla bellezza immatura delle ragazze, dal profumo dei fiori, dall'atmosfera decadente del giardino collinare dei Wangel, dal sentore malato di festa annuale in memoria della signora defunta.

Ecco il dottore, anch'egli proveniente dal mare, nelle vesti del padre amorevole di figlie piccine, calato nel comodo ruolo antecedente una nuova faticosa consapevolezza. E giunge Arnholm, di ritorno alla casa nove anni dopo, quando molte cose sono cambiate: Bolette, principalmente, divenuta ai suoi occhi una splendida ragazza da marito. Un bicchierino di cognac riscalda il cuore del professore e innesca la reazione dinamica che apre la confessione del dottor Wangel. La vedovanza, il secondo matrimonio, la perdita di un bambino di appena cinque mesi, l'ansia di Ellida, lenita soltanto dal nuoto.

Arnholm conosce il passato remoto della "donna del mare", e questa si presenta in accappatoio, appena uscita dal bagno nel fiordo, Venere psicologica sortita da una conchiglia tiepida, moscia, flaccida. L'acqua della baia è quella, inquieta e sognante, di Edvard Munch.

Ellida proviene da un luogo dell'animo umano dove fluttua e ondeggia una sostanza elementare, non ancora pietrificata da abitudini, regole, rapporti. La metafora è accentuata dalle rupi aspre, incombenti sulle anguste spiagge dei fiordi, proiettate nel "supremo sensibile" della fantasia: antagonismo tra prossimità e lontananza, scoglio sporgente sulla lezione pittorica di Caspar David Friedrich.

Ellida ignora gli ostacoli contro cui si infrangono senza tregua le onde della vita adulta, ama cullarsi nel magma amniotico del sogno. Ignora il riemergere dalle profondità cromatiche delle valli oceaniche, pascoli senza limiti dell'inconscio. Questa creatura indomita è priva di guida, magnetizzata dal pendolo dell'incessante marea. La sua in-

nocenza, misto di ingenuità e di inesperienza, le dona il candore delle personalità acerbe. E questa definisce il suo stadio di sviluppo, che risulta contemporaneamente superiore e inferiore a quello di un fanciullo.

Il ventaglio delle molteplici possibilità, materia duttile, eccezionalmente non cristallizzata in mulinelli suicidi, consueti del teatro ibseniano, si apre generando il possibile, pericolosamente esplorato sul filo del rasoio del rapporto coniugale.

Arnholm è preoccupato di un piccolo segreto, relativo al periodo anteriore le nozze di Ellida con Wangel: il passo, tentato pazzamente, di dichiararsi a lei, rimase senza risposta. Come allora anche oggi la presa scivola mancando il pesce guizzante.

Il colpo di coda della sirena ripaga di ben maggior carico il professore: una confidenza decisiva all'intero svolgimento del dramma; che il ritorno di Lyngstrand manda magistralmente in sospenso, imbarcando il discorso sulla storia di un naufragio patito. La malattia conseguente lo liberò da un destino di uomo di mare destinandogli un preteso futuro di scultore. Il soggetto del suo capolavoro, tutto da farsi, un gruppo composto da una donna dormiente sonni agitati, giovane sposa di un marinaio, da lei tradito durante la missione, morto poi nei flutti; accanto al letto la figura dell'uomo appare in sogno, gli abiti fradici, lo sguardo severo rivolto all'infedele.

Storia vera? Verosimile come un gioco distorto di specchi convessi. Il veliero su cui era un tempo imbarcato Lyngstrand prese a bordo un nostromo sostituto, un americano; questi leggeva assiduamente vecchi giornali norvegesi, infine trovò la notizia che cercava tanto ostinatamente, allora esplose in ruggito di cetaceo ferito a morte. La donna amata sposa a un altro, in sua assenza. Da cui il proposito inflessibile a ritrovarla, ovunque fosse, per condurla via con sé. La sera stessa il naufragio. Gli occhi di Lyngstrand riverberano la febbre di quel terrificante episodio, incubo che ha la forza deflagrante di una bomba di profondità: Ellida precipita nell'abisso. Arnholm allunga la mano in soccorso ma la vede affondare nelle correnti dell'infinito. La gita al Belvedere leva il fiato a Lyngstrand, debole di polmoni, creatura inadatta alla rarefazione delle altezze, inghirlandato dalle burle fiorite di Bolette e Hilde. Il luogo, elevato e panoramico, allontana Ellida dalle acque e dal

senso di esilio nella angusta terra coniugale: Wangel propone alla moglie ali generose verso un soggiorno in paesi lontani, sulla riva di mari benigni, idonei a risanare la sua nostalgia di luce, libertà, spazi aperti. Qui, nell'istinto guaritore del medico, riverbera il profumo curativo respirato da Ibsen stesso nel felice soggiorno di Sorrento.

Ellida rifiuta il volo, a lei improprio, scegliendo la schiettezza del confronto diretto. Confessa la relazione con l'americano, il nostromo di Lyngstrand, imbarcato su una nave approdata un autunno lontano, per riparare un guasto. In quell'occasione Wangel era stato chiamato a eseguire l'autopsia del capitano assassinato misteriosamente nella sua cabina. L'omicida non si annegò, come ritenuto da tutti, ma ripartì su altro veliero diretto a Nord. Ellida, perdutamente innamorata, promise la mano a quell'uomo.

Con lo Straniero, enigmatico personaggio senza patria, navigatore di rotte indefinite, la donna in tal modo conversava «di burrasche e di calma. Delle notti nere sul mare. Anche del mare nei giorni di sole, quando l'acqua scintilla. Ma più di tutto... delle balene, e dei delfini, e delle foche, sdraiata sugli scogli nel tepore di mezzogiorno. E dei gabbiani e delle aquile, e di tutti gli altri uccelli marini, sai... pensa... non è strano?... Quando parlavamo di queste cose mi sembrava che gli animali e gli uccelli del mare avessero delle affinità con lui».

L'anello che il marinaio e la donna sirena unirono con un cerchietto portachiavi sancì il loro patto fatale. La loro discontinua corrispondenza epistolare fu asimmetrica: per lo Straniero triadi estatiche di onde appassionate, per Ellida dighe pneumatiche di barriera alla risacca dell'oceano.

Il fascino dell'ignoto la avvinse nel miraggio dello Straniero. È l'amore dell'adolescente verso il mare aperto, resistenza delle fantasie infantili spaventate di fronte alle architetture dell'esperienza fondata sul terreno della realtà.

Lo Straniero è cangiante, fuggevole come i riflessi del suo passaggio tra le correnti del mare. L'avventuriero esperto, audace e fuorilegge, emerge dalle onde dei ricordi per brevi attimi, bagnato di lucentezza argentea, pronto a rituffarsi nelle profondità dell'ignoto che avvolge il suo passato e la sua vita atlantidea.

Il patto tra Ellida e lo Straniero trascina Ellida in profondità insostenibili, al punto che lei domanda, per lettera, di

sciogliere la promessa. Tentativo reso vano dalla inesorabilità dell'individuo, interprete di una passione tanto travolgente da rappresentare la forza stessa del mare. Che è fedele alle sue vittime, quasi incarnasse l'onnipotenza vorace di un dio arcaico.

Il terrore di Ellida si manifesta nella fantasia tormentata di madre che ha perduto il figlio piccino attraverso l'ossessione dell'immagine opalescente della spilla alla cravatta dello Straniero, perla di riflessi azzurrognoli: occhio di pesce che la fissa, limpido e luminoso nel sole del fiordo, torbido e oscuro nel viso del neonato rapito dalla burrasca del destino.

L'indulgenza di Wangel, marito premuroso e sensibile, uomo di terra ferma, incarnazione della consapevolezza adulta, solleva Ellida da ogni compito e responsabilità, ma di fatto la costringe entro confini troppo ristretti: in questo stagno naviga la scialuppa inquieta di Ellida, sempre attenta alla fanfara del signor Ballested che annuncia l'arrivo del faticoso battello dal mare aperto.

In Wangel è la forza dell'amore anche intesa quale prerogativa dell'uomo medico che, nella propria mollezza caratteriale, coltiva affettuosità della comprensione e piena apertura ad aiutare gli altri.

La malattia di Ellida è la molla che innesca l'istinto terapeutico, prima ancora che coniugale, di Wangel; la sofferenza della propria compagna stimola in lui un naturale spirito di sacrificio. Finché Ellida si mostra sana il loro amore pare meccanico, privo di vita, destinato a un percorso silenzioso e mortale.

Attraverso il delirio di Ellida l'assistenza del medico marito si eleva alla piena maturità di uomo consapevole. Il «terribile del mare» è la forza che attira Wangel nel gioco della complementarità con Ellida. Dallo scontro di terra e di mare nasce un plasmarsi di esseri in trasformazione per reciproche debolezze.

Wangel si immerge nei flutti inquieti di Ellida, muovendo dai modi asciutti dell'esteriorità borghese alle profondità dell'elemento sofferente: il suo è un tuffo dalle rocce del fiordo interiore insieme a Ellida.

Wangel nuota nelle immagini di Ellida, l'accompagna per mano fino alle latitudini dell'angoscia più insostenibile, personale e di coppia. Là dove la creatura, vedendo chiaramente la propria disintegrazione sul confine ultimo del non

ritorno, colta da terrore, sblocca la propria paralisi di volontà, liberandosi dal veleno ipnotico di creatura pelagica e s'illumina alla possibilità di una scelta vitale.

Lo stagno, luogo umido, acquitrinoso, in disparte nell'ombra del giardino di casa Wangel, presso il muretto che lo separa dal sentiero che sale dal fiordo, è specchio ricco di mistero, consono alla malattia dell'anima di Bolette e Hilde. La loro esistenza è simile a quella delle carpe, creature domestiche della cattività, consapevole antitesi del mondo libero che anima le tribù selvagge dei grandi pesci di mare. Il macrocosmo pagano si riflette nel pozzo dogmatico della tana borghese.

Le migrazioni di turisti internazionali sfiorano appena quella casa sulla collina, tagliata fuori dal mondo: i vacanzieri vengono a vedere il sole di mezzanotte. Le due sorelle orfane di madre nuotano prigioniere nella gora delle carpe.

Vorrebbero imparare l'alfabeto della libertà, ma temono anche solo di domandare al padre l'ABC necessario per leggere il linguaggio che le inizierebbe al varo nell'acqua salata dell'universo esterno. Bolette e Hilde soffrono dell'anemia pernicioso che impedisce lo slancio aereo dell'anima. In Bolette appaiono i primi segni dell'istinto al dovere verso se stessa, al bisogno di quell'istruzione basilare che conduce all'autonomia.

Arnholm, il professore innamorato, accoglie lo stimolo di rappresentare il destino all'evoluzione di Bolette, altrimenti condannata all'osservazione ipnotica della propria reclusione nei guizzi pigri delle carpe nello stagno. Bolette riesce a ricamare solo se ha un modello da copiare, quieta esecutrice nella traccia di un disegno sicuro e limitato.

Interno della casa, luce elettrica, grotta e viscere della crisi familiare. Lyngstrand è intruso, delira a Bolette il progetto di un matrimonio in bianco, vergognoso e suddito all'egoismo dell'artista mediocre. Ulteriore lezione di crescita per la ragazza, che soavemente smaschera la boria del megalomane.

Il colloquio tra Wangel e Arnholm esprime il contrario dell'egoismo di Lyngstrand. Il medico si è completamente calato nella dimensione dell'ammalata: i suoi dubbi coinvolgono tanti sensi di colpa, riconoscono i propri limiti di marito e di terapeuta. Da Arnholm Wangel attende un aiuto per Ellida, non lo troverà; ma lo stesso specchiarsi nell'amico adulto, ricevendone generiche considerazioni di

buon senso, lo porta avanti nella scala della comprensione. Da Wangel Arnholm attende l'affrancamento dalle ombre del passato e il lasciarsi passare per un futuro di genero.

Ellida non esce più a fare il bagno nel fiordo e Wangel rimane con lei, l'assistente amorevolmente intuendo i primi segni della guarigione possibile, che va incoraggiata e sorvegliata. Wangel insiste nel farle osservare l'immagine dello Straniero fino al punto di rottura dell'incantesimo. Lo squarcio provoca una nudità integrale della coppia, liberata dal gioco dei riflessi fantastici.

Le sembianze stesse dello Straniero sono talmente sbiadite nel ricordo di Ellida che, quando appare in carne e ossa, separato da un basso muretto, nel giardino di Wangel, ha luogo un immediato processo di catalisi che ne distrugge il potere magico. Una nuova immagine si genera per olografia del reale e si sovrappone al fantasma che fin qui ha governato la donna.

Inizia il percorso di dolorosa apertura delle scatole psichiche che la grande tempesta ha buttato sulla spiaggia. Ellida ripercorre le tappe del suo fidanzamento e matrimonio con Wangel, ne parla come di «una grave sventura», li definisce con spregio «un contratto», assumendosi la propria parte di responsabilità. Si è venduta per assicurarsi un avvenire sicuro, non avrebbe mai dovuto farlo. Non fu libera di scegliere, la vita condotta in comune con il coniuge non è un matrimonio. Wangel, di fronte a questi attacchi, asseconda abilmente gli strattoni poderosi che il pesce restituisce al filo con cui egli lo sta conducendo fuori dal mare, a terra.

L'altro, quello con lo Straniero, avrebbe potuto essere il «vero matrimonio» in autentica pienezza e libertà. L'urlo di Ellida: «Lasciami andare!» porta al parossismo ultimo la sua capacità di liberazione e la forza di Wangel di concedergliela. Ellida vuol essere nuda, nubile di fronte all'arrivo dello Straniero. Pretende il divorzio, per questo il contratto nuziale deve rompersi immediatamente. Wangel proietta davanti agli occhi di Ellida la natura incognita dello Straniero. Ecco la cosa spaventosa, il magico comando sospeso tra attrazione e terrore. La creatura del mare affascina e spaventa l'uomo che l'ha presa in moglie e che ora implora la libertà per tuffarsi nella voragine dell'ignoto.

Wangel prende tempo, sposta in avanti il momento della decisione, concede lena al furore del pesce incantato dal magnetismo del selvatico incombente. Tutto si risolverà nella notte.

Ellida percepisce che il tuffo fatale nelle tenebre distrugge-

rà per sempre il suo avvenire di grande vita libera e possente. L'amore per lo Straniero è «il terribile», matrimonio sancito con le profondità oscure del proprio desiderio sognante: il posto di Ellida è accanto a lui.

Wangel annuncia alle figlie che la matrigna partirà per un lungo periodo. La sofferenza di Hilde, orfana di madre e anche solo di una tenerezza da parte di Ellida, è palesata da Bolette quasi al fine di aprire un'altra serratura nella consapevolezza della donna in partenza: «Dunque ci sarebbe qualcosa da fare per me qui...?».

Ellida viene ricondotta dalle latitudini della libertà possibile, dalla fantasia senza confine, alla libertà di una scelta concreta e attuale.

Intorno allo stagno il signor Ballested, ormai rassegnato ad “acclama-acclima-tarsi”, festeggia con la fanfara la chiusura della bella stagione.

Coppie. L'attesa dello Straniero in Ellida equivale alla scelta finale della fuga o della vita familiare. Wangel ha raggiunto la maturità necessaria alla separazione. Arnholm è pronto a condurre via con sé Bolette, la quale, incredula, è sedotta dall'eventualità di questa occasione di affrancamento. Hilde immagina un gioco di bambola vedova e Lyngstrand si gingilla slittando dalla perduta Bolette alla fanciullesca complicità di Hilde.

Lo Straniero ritorna per l'ultima volta intimando a Ellida di seguirlo. La promessa degli anelli, ultimo bagliore corrusco, incanta la signora Wangel. Il dottore impugna la forza bianca in contrapposizione al magnetismo delle tenebre. Ellida sente il calore sanguigno del cuore di Wangel, risucchio nelle vene della loro vita coniugale. La sua emorragia si ferma nell'abbraccio con Wangel.

Ellida ha potuto toccare l'ignoto, è stata libera di tuffarsi nel suo vortice, ugualmente libera di rinunciarvi.

Si compie il matrimonio con il dottor Wangel. Per la prima e ultima volta Ibsen fa morire una sirena, stritolata tra la libertà e la responsabilità adulta.

Le cinquanta Nereidi, graziose sirene, magnanime assistenti di Teti, dea del mare, si narra fossero figlie della ninfa Doride e di Nereo, un profetico vecchio delle acque, che dispone del potere della metamorfosi.



Caspar David Friedrich, *Le bianche scogliere di Rügen*, 1818



Aspetti demoniaci ne *La donna del mare*

di Ellen Hartmann

Gian Lorenzo Bernini,
Ratto di Proserpina
1621-1622

In questa analisi de *La donna del mare* mi concentrerò su quelle che a me sembrano delle somiglianze notevoli tra la struttura e i personaggi dell'opera teatrale e il mito di Arlecchino, le cui origini risalgono al poema classico greco *Inno omerico a Demetra*. Secondo McFarlane «l'innovazione tecnica importante ne *La donna del mare* è che Ibsen personifica il simbolo del mare nel personaggio dello Straniero, facendolo comparire sul palcoscenico»¹. Ibsen mette in risalto l'ambiguità dell'identità dello Straniero. Forse lo fa perché con lo Straniero non intende rappresentare un personaggio realistico né una mera allucinazione, ma la comparsa di un tema mitico o di una fantasia inconscia, a mio avviso quella della *morte come ultimo amante* o della *morte come ultimo atto sessuale, come unione sessuale finale*.

Il motivo dell'amante mortale è comparso in molte forme, di cui una delle più comuni è stata quella della maschera di Arlecchino nella commedia dell'arte italiana. Oggi Arlecchino viene solitamente descritto soltanto come l'allegro amante della cameriera Colombina, senza alcun riferimento al mondo infero, ma non è stato sempre così. Un tempo le commedie di Arlecchino consistevano sempre di scene d'amore "oscure", in cui Arlecchino inseguiva e seduceva Colombina in virtù di un potere demoniaco. In queste scene oscure c'era anche un legame tra Arlecchino e altre figure inferie come Dottor Faustus e Ade. Esiste inoltre una tradizione medievale più antica del diavolo Arlecchino re del mondo degli spiriti, un diavolo lussurioso associato alla seduzione, all'amore illecito e alla morte, alla quale accompagna la donna.

La versione più antica e nota del tema della morte come amante è l'*Inno omerico a Demetra*. Demetra era la dea della fertilità e del raccolto, e l'inno racconta la storia dello stupro della bella figlia Persefone da parte di Ade, dio infero dei morti. Un giorno, mentre giocava felicemente in un prato con altre ragazze, lontana dalla madre, Persefone rimane incantata da un narciso dorato in fiore. Allunga la mano per prenderlo, ma scopre, troppo tardi, che è una trappola fatale. Il fiore che le è stato messo davanti è un'esca. Mentre lo coglie la terra si spalanca, improvvisamente compare Ade su una carrozza dorata trainata da cavalli e la rapisce, portandola con sé nel suo regno tenebroso. Disperatamente Demetra cerca e piange la figlia perduta. Indignata e amareggiata smette completamente di frequentare gli al-

tri dei dell'Olimpo e dichiara che tratterà la sua fertilità finché non rivedrà la figlia, impedendo così alla terra di germogliare. Per prevenire tale carestia devastante Zeus costringe Ade a lasciare che Persefone torni dalla madre. Ade acconsente, ma prima di lasciarla andare le fa scivolare in bocca dei chicchi dolci di melograno, legandola così a sé e al mondo infero e impedendole di lasciarlo per sempre, dal momento che chiunque mangi del cibo nel regno dei morti è destinato a tornarci. Persefone, ricongiuntasi con la madre, le racconta che Ade l'ha costretta a mangiare contro la sua volontà, oltre all'episodio dello stupro nel prato. Il racconto finisce con una soluzione di compromesso. Persefone viene parzialmente restituita a Demetra - può passare metà dell'anno con la madre, ma ne deve passare l'altra metà con Ade. Quando madre e figlia si ricongiungono c'è gioia e felicità. È primavera ed estate e la terra è fertile; quando Persefone torna da Ade, però, Demetra diventa malinconica. È inverno e la terra è sterile.

Crede che questi temi mitici possano fornire una base soddisfacente per una lettura de *La Donna del mare*. Ellida Wangel è una donna sul punto di arrendersi totalmente alla presa dello Straniero, suo amante demoniaco proveniente dal mondo infero. C'è una somiglianza notevole tra Arlecchino/Ade e lo Straniero. Lo Straniero è un assassino che ancora porta con sé una pistola carica. Essendo annegato molti anni prima, è letteralmente tornato dal mondo dei morti, in pratica da quando Ellida ha cominciato a percepire la sua nuova orrida presenza. Secondo Lyngstrand, lo Straniero aveva detto che sarebbe tornato a reclamare la sua donna anche prima del naufragio nella Manica, «anche se venissi come un annegato sorgendo dal mare scuro»². Inoltre il fermacravatta dello Straniero, con quella grande perla bianco-blu che sembra «l'occhio di un pesce morto» costituisce un'associazione con la morte. Altri segni della sua natura mortifera sono il fatto che Lyngstrand stia lentamente morendo a seguito del suo naufragio insieme a lui, e che anche il figlio di Ellida, che aveva gli occhi di mare dello Straniero, muoia.

Come Persefone, pure Ellida è estremamente ambivalente nei confronti del suo amante demoniaco. Le provoca «un terrore tale che solo il mare lo può contenere», come confida a Wangel. Quando finalmente lo Straniero arriva, all'inizio Ellida è terrorizzata da lui, anche se allo stesso tem-

po è tremendamente tentata di seguirlo. Contemporaneamente riconosce la verità delle parole di Wangel: «A poco a poco stai scivolando via da me. Questa sete per lo sconfinato, l'infinito - l'irraggiungibile, alla fine spingerà la tua mente nell'oscurità totale».

Al pari di un numero ragguardevole di giovani protagoniste femminili dei drammi contemporanei di Ibsen, Ellida perde precocemente il contatto con la madre, che diventa pazzo e muore in un manicomio. Ellida e suo padre vivono molto isolati, nel faro di Skjoldviken, circondati dall'acqua, e la bambina orfana probabilmente non è riuscita a introiettare la madre in maniera stabile durante la crescita. Come adulta, quindi, non è psicologicamente pronta per l'intimità dell'amore e per la sessualità. L'incontro con lo Straniero è la prima esperienza sessuale di Ellida. Si trasforma in un episodio critico dal momento che a Ellida mancano la sicurezza interiore e la forza per calibrare la sua sensibilità sessuale. Percepisce lo Straniero quasi come un amante demoniaco dal quale viene posseduta. Quando è con lui non ha una volontà propria. Sembra però avere un presentimento della sua stessa vulnerabilità, e di quanto sia pericoloso per lei lo Straniero, e fa degli sforzi seri per interrompere la relazione. Il suo matrimonio con Wangel, molto più anziano, è una fuga dai forti sentimenti sessuali che lo Straniero suscita in lei e che si sente incapace di calibrare, e non una scelta fatta di «sua libera volontà», quindi il loro matrimonio «in realtà non è affatto un matrimonio». Ellida e Wangel non sviluppano mai un rapporto di reciproco dare e avere. L'amore di lei per lui somiglia più all'amore di un bambino verso i suoi genitori. È esclusa o si autoesclude dalla vita della famiglia. Non si assume nessuna responsabilità all'interno della casa.

All'inizio del dramma Ellida è sul punto di impazzire, con una resa totale alla presa dello Straniero su di lei. La storia del dramma illustra come viene salvata e aiutata a rifiutare le sue stesse fantasie e a scegliere un rapporto significativo con un uomo di questo mondo. Lentamente, attraverso le sue conversazioni intime con Wangel, Ellida diventa capace di confidargli il suo passato. Condividere il passato è importante per una relazione genuina e intima. Non è però sufficiente. Ciò di cui Ellida ha più bisogno è liberarsi del suo carico di colpa, una colpa basata sul fatto di non essere stata in grado di far fronte alle esigenze poste dalla femmi-

nilità e dalla maternità. Per liberarla dai sensi di colpa suo marito deve annullare il loro matrimonio. Facendo questo mette Ellida nelle condizioni di tornare a una fase in cui era priva di colpa. Permettendole di scegliere tra sé e lo Straniero, Wangel la tratta come un individuo indipendente, assolvendola in questo modo, e dandole la possibilità di crescere. Nel momento in cui il matrimonio muore, Ellida rinasce e capisce quali siano le forze che deve dominare e quali le opzioni nel suo dilemma: il potere enigmatico della libertà assoluta, che significa la morte, da una parte, e le attrattive e i pericoli dell'amore umano, dall'altra. Lo Straniero è per lei un simbolo di libertà, fino a quando non si rende conto che in realtà l'aveva tenuta legata con i suoi poteri demoniaci. Con l'offerta di un'estrema prova d'amore da parte di Wangel, Ellida viene salvata dal suo amante demoniaco, si libera del complesso di Arlecchino e diventa capace di un'esistenza completa sia come partner sessuale che come madre di figli. Insieme a Wangel ricostituiscono il matrimonio come un vero insieme di individui indipendenti e uniti. Come ha fatto notare Errol Durbach, per Ibsen questa è la cosa più vicina a una risposta al desiderio di un miracolo di Nora².

Il finale lieto di questo dramma non ha convinto molti critici. Sembrano non essere rimasti affascinati dal potere taumaturgico dell'amore che si rivela con la scelta finale di Ellida, né dalla possibilità di un'amalgama genuino di libertà esistenziale e rapporto sessuale in questo mondo. Come se il lettore scettico si lasciasse catturare dalla fantasia dell'ultimo amante di un'unione sessuale in punto di morte o al di là di essa.

Il presente contributo è stato estratto dalla relazione di Ellen Hartmann, docente dell'Università di Oslo, in occasione del convegno internazionale "Ibsen, The Dark Side", organizzato dall'Università degli Studi di Torino in collaborazione col Centro Studi per il Teatro Nordico e col Centro Studi Ibsen dell'Università di Oslo (Torino, 25-27 ottobre 2004). Il regista Mauro Avogadro, anch'egli relatore al convegno, è stato, in quell'occasione, così favorevolmente colpito dalla relazione di Ellen Hartmann da voler riportare in questa sede parte di quel testo. Traduzione di Savina Tessitore.

¹*Ibsen & Meaning. Studies, Essays & Prefaces, 1953-87, Norvik Press, Norwich 1989, p. 279.*

²*"Ibsen the Romantic". Analogues of Paradise in the Later Plays, Macmillan, London 1982, p. 171.*

Auguste Rodin,
Primavera, 1882-1888





Albrecht Dürer, *La nascita di Venere Urania*, 1516

La donna del mare e il disagio della civiltà

di Franco Perrelli

Ellida, «la donna del mare», vive in un fiordo chiuso, seconda e inquieta moglie di Wangel, un buon medico più anziano di lei, delle cui figliole Bolette e Hilde è matrigna poco partecipe. All'ecclettico Ballested, una delle figurine d'artista che animano il lieve intreccio secondario, suggerisce il tema per un quadro, «la sirena morente», che sviluppa la sua condizione di essere marino che, «allontanatosi dal largo, non sa come recuperarlo e perisce nell'acqua salmastra». Ellida soffre infatti della lontananza dal mare aperto: «Notte e giorno, inverno e estate, mi domina questa ammaliante nostalgia del mare». In realtà, ha sposato Wangel con timido trasporto, anzi s'è «venduta» alla convenienza, sebbene si sforzi di stargli vicina e abbia fiducia in lui. Intanto, però, continua a sentirsi oscuramente avvincente a un marinaio, *den Fremmede* (*en fremmed mand* ovvero un essere straniero, forestiero, estraneo, sconosciuto, alieno), un carattere che si direbbe quindi preespressionistico; in una visione dell'aspirante scultore Lyngstrand, è concepito quasi come «una forma». L'uomo cui la sirena si è un tempo spiritualmente unita di fronte alle onde ha un cupo passato, ma per lei è, come il mare, una forza magnetica dalle infinite risonanze, tanto che gli occhi di un figlio, avuto da Wangel, ma presto morto, avrebbero avuto portentosamente il colore di quelli dello Straniero.

Ellida presagisce, tormentata, il ritorno del misterioso marinaio che, in effetti, ricompare ricordandole la sua libera promessa e proponendole una radicale scelta esistenziale. La donna si ritrova così scissa: da un lato, c'è lo Straniero che, come un tritone, vuole rapire la sua sirena e, da un altro, Wangel, che, dopo qualche resistenza, le offre quel «miracolo» che Nora aveva atteso invano in *Casa di bambola*: «Ora... sei assolutamente libera dalla mia persona e dalle mie cose. E dai miei. Ora la vita può - ritrovare - di nuovo la sua giusta via. Perché ora puoi scegliere in libertà. E sotto la tua responsabilità, Ellida».

La grandiosa lotta per l'anima che s'impenna su Ellida mette in gioco molto più di un singolare caso psicologico e richiama un vero e proprio *disagio della civiltà*, che rimanda alla contrapposizione fra origini e paganesimo, da un lato, e civilizzazione cristiana, cosmo borghese e costruzione scientifica del mondo, da un altro. Nell'ambito di questa dialettica - in Ibsen ricorrente - la soluzione pare configurarsi appunto nella rottura delle rigidità razional-positivi-

stiche, quando il dottor Wangel, nel IV atto, comincia a intuire che il caso di Ellida non è una «malattia ordinaria» e che non servono «un medico ordinario - e medicine ordinarie».

Qui Wangel sembra riecheggiare addirittura il neurologo Charcot, che, di fronte alla mancanza di lesioni anatomiche nelle isterie, aveva pronunciato l'ardita espressione «Questo non impedisce [ai sintomi] di esistere», aprendo al suo allievo Freud la percezione dell'inconscio, di cui si può pure dire che, sebbene misterioso e oscuro, comunque «esiste», anzi è *den Fremmede*, l'intimo straniero che ci abita talora intollerabile, orrido e terribile. Questo «orrido» - *den grufulde* riferito alla persona dello Straniero che, nel testo, scivola indifferentemente nell'impersonale *det grufulde* (dell'inconscio) - è chiaramente espresso da Ibsen: «Non c'è forza e potenza esterna, che mi minacci», - dice Ellida - «l'orrido [*det grufulde*] sta nell'intimo, Wangel! L'orrido - che attira è dentro l'animo». Wangel le chiede allora se ami davvero «quello straniero» ed Ellida deve ammettere di non saperlo: «So solo che lui è per me l'orrido [*den grufulde*] [...] cui mi sembra di appartenere». Se quest'«orrido» ci condiziona così profondamente, dobbiamo trovare una linea di convivenza con esso perché la vita individuale e sociale sia possibile nell'«acclimatazione». Ibsen chiede allora che norme e convenzioni si allentino, che la forza della natura sia riconosciuta, esattamente come riesce a fare il dottor Wangel, e che ci si apra a un rischioso, ma necessario scatto antirepressivo, sul piano morale, nel senso della libertà o della liberazione.

Difatti, individuata e guadagnata «la libera volontà», Ellida coglie il senso della responsabilità e la fascinazione che la possiede si spezza, sicché la donna sceglie il marito e una ricomposizione armonica del suo rapporto con le figliastre. Ballested, nel finale, dopo tante tensioni, può commentare con il singolare balbettio che «gli uomini possono acclam... acclimarsi. Ma sì, a-ccli-marsi!»; purché «in libertà», aggiunge Ellida, con anelito femminile, e «in responsabilità», puntualizza Wangel, con gravità maschile, consentendo a Ibsen di chiudere didatticamente il suo inquietante dramma, in apparenza con una esplicita formula di sintesi: «libertà nella responsabilità» e anche armonia metafisica dei principi femminile e maschile; qualcosa che indubbiamente richiama l'utopia del «terzo regno» del dramma filosofi-

co *Cesare e Galileo* del 1873: «Logos in Pan - Pan in logos». Le cose con Ibsen non sono però mai così semplici. Già Georg Brandes, nella sua *Terza impressione* ibseniana del 1898, aveva visto un'ombra nell'acclimarsi di Ellida, un'ombra che si duplicava sulla coppia che, nel corso del dramma, si era venuta a formare fra Bolette e il suo vecchio maestro Arnholm: «Fa su di noi una profonda impressione che la tragedia delle vite dei genitori (l'insoddisfacente unione di Ellida con il più anziano Wangel) si ripeta esattamente nelle vite delle loro figlie. Si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un'infinita prospettiva di disillusioni terrene».

È proprio la conclusione che Ibsen pone sulle labbra dell'eccentrico Ballested, vero esemplare dell'acclimarsi a tutti i costi, che ulteriormente orienta l'interpretazione in questo senso problematico, perché sembra proprio sancire la morte della sirena, anzi quasi decretarne una specie di suicidio. Ballested ripete infatti una battuta che aveva già pronunciato al principio del V atto (e che Ellida aveva ripetuto pensosa) ovvero che ormai sta declinando «il gaio tempo estivo e presto si chiuderanno tutti gli stretti, come si dice nella tragedia» («*Snart er alle sunde lukket, som det beder i sorgespillet*»). Per nessuna delle sue opere, Ibsen usa mai l'indicazione diretta e forte di «*sorgespil*»; anche *La donna del mare* è uno «*skuespil*», un dramma, però le incidentali parole di Ballested fanno sorgere un dubbio e riaprono l'opera in prospettiva.

Ma da quale tragedia cita l'ex attore Ballested? Da un illustre classico del romanticismo danese, *Hakon Jarl bin Rige* (1807) di Adam Oehlenschläger, una tragedia schilleriana, che, sullo sfondo dell'antico mondo nordico, contrappone il vecchio Hakon Jarl, signore della Norvegia, battezzato ma apostata, feroce rappresentante del paganesimo declinante, al giovane re cristiano Olaf Tryggvesøn, ch'egli cerca di fare uccidere a tradimento. Il dramma - esemplifica in particolare nella «crisi» dell'atto III - la lotta fra le «fiamme celesti» del cristianesimo e «il martello di Thor che spezzerà la croce». Ad essere «spezzato» infine sarà però Hakon e con lui il paganesimo e, proprio nell'epilogo (ovvero la «catastrofe» dell'atto V), uno dei suoi servi, Karker, pronuncia la fatale presaga battuta: «Ho sognato che un uomo nero e risoluto / scendeva dalla montagna e mi riferiva / che tutti gli stretti erano chiusi [*At nu var alle Sunde*

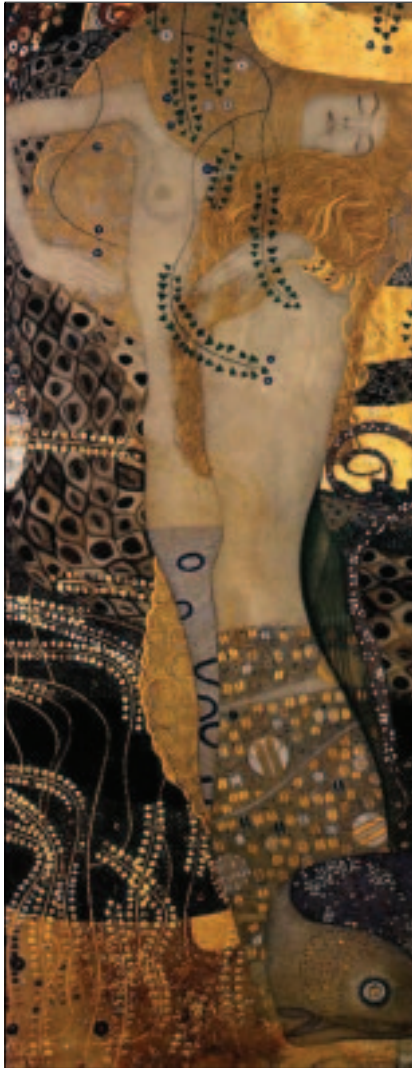
lukte]». Poco dopo, lo stesso Karker affonderà il pugnale nel petto di Hakon, che nell'inquietudine di un lucido sonno si autocondanna a morte e ordina al servo di ucciderlo («Lui volle la sua morte. / Non ho fatto che obbedire all'ordine del mio signore»).

Che cosa potesse ancora significare il fosco *Hakon Jarl* l'aveva espresso, tra l'altro, da poco anche August Strindberg, ripubblicando nel 1886, nel secondo volume dell'autobiografia (*Tempo di fermenti*), una sua tesina universitaria d'ispirazione kierkegaardiana: «Il dischiudersi di un intero ricco mondo di poesia, l'alitare dello spirito nella natura nordica, il risuonare del canto della sirena sull'onda verde...». *Havsfruns sång på den gröna vågen* - difficile che a Ibsen, attento lettore del collega svedese, sia sfuggito questo suggestivo inciso, anche se la tragedia di Oehlenschläger era comunque stata uno dei principali modelli della sua drammaturgia giovanile, un rilevante momento di mediazione con il cosmo delle saghe in prosa, che avrebbe infine spinto l'autore alla scrittura di quel significativo dramma *I guerrieri a Helgeland* (1858), nel quale il tema del paganesimo in conflitto con il cosmo cristiano e acclamato in una ragionevole civilizzazione si concentra nella figura della valchiria Hjordis, che s'identifica peraltro nella figura di una sirena. Anche Ellida è una sirena che può «spaventare e ammaliare» ed è denominata con qualche sgomento, da un pastore, «la pagana».

Si ha l'impressione che, proprio nella *Donna del mare*, a trent'anni di distanza, l'autore riprenda l'idea di affidarsi alle possibilità espressive della prosa sostenuta da una specie di sottotesto lirico, che non a caso conferirebbe alla scrittura di questo dramma una peculiare sonorità. Così, scrivendo *La donna del mare*, Ibsen mantiene almeno la suggestione dello stile e della tematica di *Hakon Jarl* ovvero il conflitto fra paganesimo e cristianesimo, che dilata metastoricamente a scontro fra la dimensione pulsionale e quella razional-spirituale, fra istinto e addomesticamento, giungendo a una visione tutt'altro che conciliata del problema, ma alla aperta consapevolezza del *disagio della civiltà*, inteso come chiave dell'inevitabile radicale *sorgespil* dell'uomo che preme contro il tenue velo del realistico *skuespil* moderno.



Il martello di Thor



La parola dello straniero

di Paul Ricoeur

Gustav Klimt
Bisce d'acqua (La sirena)
1904-1907

Se si vuole commerciare, viaggiare, negoziare, al limite spiare, bisogna disporre di messaggeri che parlino la lingua degli altri. Se ci si vuole risparmiare la fatica di studiare le lingue, si è ben felici di trovare delle traduzioni. Dopo tutto, è in questo modo che tutti abbiamo avuto la possibilità di conoscere le tragedie greche, Platone, Shakespeare, Cervantes, Dante e Petrarca, Goethe e Schiller, Tolstoj e Dostojevskij. Costrizione, utilità, e sia! Ma c'è qualcosa di più tenace, di più profondo, di più nascosto: il desiderio di tradurre.

È il desiderio che ha animato i pensatori tedeschi dopo Goethe, i fratelli Schlegel, Schleiermacher (traduttore di Platone, non bisogna dimenticarlo) fino a Hölderlin, il traduttore tragico di Sofocle, e infine Walter Benjamin, l'erede di Hölderlin. E ancora prima di quel gran mondo, Lutero, traduttore della Bibbia, Lutero e la sua volontà di "germanizzare" la Bibbia, tenuta in ostaggio dal latino di San Gerolamo.

Che cosa si aspettavano dal loro desiderio questi appassionati della traduzione? Ebbene, ciò che uno di loro ha chiamato l'*allargamento* dell'orizzonte della propria lingua, e ancora ciò che tutti hanno chiamato formazione, *Bildung* (configurazione ed educazione) e in primo luogo, oserei dire, la scoperta della propria lingua e delle sue risorse lasciate inoperanti. Le parole che seguono sono di Hölderlin: "Quanto ci appartiene deve essere appreso allo stesso modo di quanto ci è estraneo".

Ma allora, perché questo desiderio di tradurre deve essere pagato al prezzo di un dilemma, il dilemma fedeltà/tradimento? Perché non esiste un criterio assoluto della buona traduzione; un simile criterio sarebbe disponibile se si potesse paragonare il testo di partenza e il testo di arrivo a un terzo testo, portatore dell'identico senso che si presume circoli dal primo al secondo. La stessa cosa detta dall'una e dall'altra parte. Come per il Platone di *Parmenide* non c'è un terzo uomo tra l'Idea dell'uomo e un dato uomo in particolare - Socrate, tanto per non fare nomi -, così non vi è nemmeno un terzo testo tra il testo di partenza e il testo di arrivo. Da qui il paradosso, prima ancora del dilemma: una buona traduzione può tendere solo ad una presunta *equivivalenza*, non fondata su una *identità* di senso dimostrabile. Tale equivalenza può essere solo ricercata, elaborata, presunta. E l'unico modo di criticare una traduzione - si può

sempre farlo - è proporre un'altra presunta, ritenuta migliore o differente. È d'altra parte quanto accade nel campo dei traduttori professionisti. E per i grandi testi della nostra cultura, ci basiamo essenzialmente su delle ri-traduzioni, a loro volta messe a punto senza fine dagli esperti, come è il caso della Bibbia, di Omero, di Shakespeare, di tutti gli scrittori già citati e - fra i filosofi - di Platone, fino a Nietzsche e Heidegger.

Corazzati così di ri-traduzioni, siamo meglio attrezzati per risolvere il dilemma fedeltà/tradimento? Per nulla. Il rischio col quale deve fare i conti il desiderio di tradurre - e che rende una sfida l'incontro con lo straniero nell'ambito della propria lingua - è davvero insuperabile. Franz Rosenzweig ha dato a questa sfida la forma di un paradosso: tradurre - egli dice - è servire due padroni, lo straniero nella sua estraneità e il lettore nel suo desiderio di appropriazione. Prima di lui, Schleiermacher scomponeva il paradosso in due frasi: "portare il lettore all'autore", "portare l'autore al lettore". Mi arrischio, da parte mia, ad applicare a questa situazione il vocabolario freudiano e a parlare - oltre che di lavoro della traduzione - di lavoro del lutto, nel senso in cui Freud parla di lavoro della rimemorazione.

Lavoro di traduzione, dopo aver vinto le resistenze intime motivate dalla paura, al limite dall'odio per lo straniero, percepito come un minaccia diretta contro la nostra stessa identità linguistica. Ma anche lavoro del lutto, applicato alla rinuncia all'ideale stesso di traduzione perfetta. Quest'ideale, in effetti, non ha soltanto nutrito il desiderio di tradurre e talvolta la felicità del tradurre, ma è stato anche la causa dell'infelicità di Hölderlin, spezzato dall'ambizione di fondere la poesia tedesca e la poesia greca in una iperpoesia nella quale sarebbe stata abolita la differenza degli idiomi. E chissà se non è proprio l'ideale della traduzione perfetta a far sopravvivere, in ultima analisi, la nostalgia della lingua originaria o la volontà di controllo sul linguaggio tramite l'espedito della lingua universale? L'abbandono del sogno della traduzione perfetta resta l'ammissione dell'insuperabile differenza tra il "proprio" e lo straniero. Resta la sfida dello straniero.

Mi sembra, in effetti, che la traduzione non richieda soltanto un lavoro intellettuale, teorico e pratico, ma ponga anche un problema etico. Portare il lettore all'autore, por-

tare l'autore al lettore, con il rischio di servire e tradire due padroni, è ciò che mi piace chiamare l'ospitalità linguistica - ove al piacere di abitare la lingua dell'altro corrisponde il piacere di ricevere presso di sé, nella propria dimora d'accoglienza, la parola dello straniero.

Tratto da Paul Ricoeur, Il paradigma della traduzione (trad. Mara Gasbarra) in Id., La traduzione - una sfida etica, a cura di Domenico Jervolino, Morcelliana, Brescia 2001.



Pietra runica di Morby, Svezia

Henrik Ibsen

Nasce a Skien, una cittadina sul fiordo di Telemark, nel 1828. Suo padre, un commerciante di legname, vive un'esistenza allegra fra feste e banchetti finché viene travolto da un fallimento che lo costringe a ritirarsi con la famiglia in una casa di campagna, nell'impossibilità di far continuare gli studi ai figli. Hørnik ha otto anni: cresce malinconico e scontroso, senza amici, interessato solo alla lettura della Bibbia, alle saghe nordiche che la mamma gli racconta, al disegno e all'acquerello. A quindici anni lavora come garzone in una farmacia di Grimstad, una cittadina di neppure mille abitanti monotona e pettegola. Alla sconfortata dell'infanzia si aggiunge una tendenza alla ribellione e all'irrisione che gli vale la fama di un "nemico del popolo". Prepara un esame di ammissione per la facoltà di medicina, che non supererà. Essendo più interessato alla lettura dei classici, nel 1850 pubblica con uno pseudonimo un dramma in versi: *Catilina*, che sarà rappresentato solo trent'anni dopo. Un secondo dramma, *I Normanni*, viene messo in scena con un discreto successo. Dopo la breve e sfortunata avventura giornalistica come direttore del giornale satirico "Andhrimmer", grazie ad un amico, ottiene il posto di direttore e poeta del teatro comunale di Bergen, con un contratto che lo impegna a scrivere un dramma all'anno. Dopo alcuni anni assume la direzione artistica del "Teatro norvegese" di Cristiania. Questo periodo di tirocinio teatrale gli garantisce una vita tranquilla e gli permette di maturare la tecnica drammaturgica, ma non riscuote l'entusiasmo dei suoi diretti collaboratori, per via del suo carattere taciturno, burbero, scostante e facile all'ironia. Poco dopo, fallito il teatro, Ibsen, che si era sposato con Susanna Thoresen, non riuscendo neppure a mantenerla, chiede una "pensione di poeta", ma ottiene solo una somma che gli permette di far fronte alle necessità più urgenti. Si sente sempre più straniero in patria e parte per il sud, grazie ad una borsa di viaggio e all'aiuto dei suoi amici. Inizia così il suo vagabondaggio. Attraversando la Germania e passando per Trieste, Venezia, Ferrara e la Toscana, giunge a Roma nel giugno 1864 e rimane in Italia quattro anni, durante i quali scrive le sue due opere più tipicamente nordiche: *Brand* e *Peer Gynt*. In questo e nei successivi soggiorni, Ibsen rimane estraneo alla vita culturale italiana, professa però in una poesia la sua ammirazione per Garibaldi e Cavour e solo poco a poco si lascia conquistare dall'arte, soprattutto

da Michelangelo e dal Bernini.

Nel 1869 il suo governo lo manda in Egitto a rappresentare la Norvegia alle feste per l'apertura del Canale di Suez. A Porto Said gli giunge la notizia del fiasco de *La lega dei giovani*. Sempre in Italia scrive *Casa di bambola* e *Spettri*, due opere che gli valgono l'indignazione dei critici e dei moralisti. La prima è al centro di vive polemiche tanto che si racconta che sugli inviti alle feste organizzate dalle famiglie norvegesi venisse stampato il post scritto «La Signoria Vostra è pregata di non parlare assolutamente di Nora», la seconda, definita «una cronaca patologica», viene messa al bando dai principali teatri scandinavi. Per vendicarsi Ibsen scrive *Un nemico del popolo*, che racconta l'amara vicenda di un medico che, in nome della verità, osa andar contro l'opinione e gli interessi dei suoi concittadini.

Quando la sua fama, con *L'anitra selvatica*, viene consolidata, fa ritorno in patria e da allora ogni due anni presenta una nuova opera: *Casa Rosmer*, *La donna del mare*, *Hedda Gabler*, *Il costruttore Solness*, *Il piccolo Eyolf*, *John Gabriel Borkman* e *Quando noi morti ci destiamo*. Nel 1981 acquista una casa a Cristiania, dove trascorre le giornate passeggiando o seduto al tavolino di un caffè tutto solo e silenzioso, come aveva fatto in Italia e in Germania.

Quando, in occasione del settantesimo compleanno, gli vengono tributate onoranze solenni, nel discorso di ringraziamento definisce la sua vita passata come «una lunga settimana di passione».

Ormai le sue opere vengono messe in scena in tutta Europa e le traduzioni vengono pubblicate contemporaneamente agli originali. Nel 1900 viene colpito da un primo attacco di paralisi, che a poco a poco lo riduce ad un stato di immobilità fisica e quasi totale inerzia mentale e così sopravvive fino al 1906. Alla vigilia dei funerali, cui parteciperà anche il neo eletto re di Norvegia, viene rappresentato *Spettri* e, a sipario chiuso, davanti al pubblico in piedi, l'orchestra esegue *La morte di Aase* dal *Peer Gynt* musicato da Grieg.

Teatro Stabile Torino

LA DONNA DEL MARE

di HENRIK IBSEN

traduzione di MARIA VALERIA D'AVINO

Il dottor Wangel ANTONIO ZANOLETTI
medico condotto
La signora Ellida Wangel ELISABETTA POZZI
sua seconda moglie
Bolette FRANCESCA BRACCHINO
figlia del primo matrimonio di lui
Hilde (adolescente) OLGA ROSSI
figlia del primo matrimonio di lui
Il professor Arnholm GRAZIANO PIAZZA
Lyngstrand ALESSIO ROMANO
Ballested MARTINO D'AMICO
Uno straniero ANDREA BOSCA
Una turista inglese CRISTINA ODASSO
Una turista francese ELISA GALVAGNO
Un turista francese MASSIMILIANO SOZZI

L'azione si svolge in estate, in una piccola città su un fiordo della Norvegia settentrionale

Regia di MAURO AVOGADRO
Scena di GIACOMO ANDRICO
Costumi di GIOVANNA BUZZI
Luci di GIANCARLO SALVATORI
Musiche di DANIELE D'ANGELO
Regista assistente OLA CAVAGNA

Assistente alla regia: Elisa Galvagno, Cristina Odasso, Massimiliano Sozzi - *Scenografo assistente:* Valentina Dellavia

Direttore degli allestimenti: Claudio Cantele - *Assistente agli allestimenti:* Gianni Murru

Direttore di scena: Mauro Gavazzi - *Capo macchinista:* Alfredo Ghezso - *Elettricista:* Fabrizio Bono

Fonico: Daniele D'Angelo - *Sarta:* Marisa Ferrini - *Segretaria di compagnia:* Elena Trevisan

Costruzioni scenografiche: Opera Scene Europa, Morlupo (Roma); Spazio scenico di Acilia (Roma); Laboratorio TST

Costumi: Sartoria Tirelli, Roma - *Calzature:* Pompei, Roma

Programmazione: Barbara Ferrato - *Responsabile ufficio produzioni/amministrazione compagnie:* Roberto Gho

Responsabile sicurezza: Savino Zulianello - *Responsabile stampa e comunicazione:* Carla Galliano

Responsabile pubblicità e immagine: Adriano Bertotto - *Foto di scena:* Marcello Norberth