Le sorelle di Nora

In una pagina del capitolo XVII di *Una donna*[1] Sibilla Aleramo racconta il suo incontro, a teatro, con Ibsen, con la Nora di *Casa di bambola*, avvenuto in un momento di svolta della sua vita, quando doveva dare spazio a se stessa, e quella «povera bambola di sangue e di nervi» che «si rendeva ragione della propria inconsistenza, e si proponeva di diventar una creatura umana, partendosene dal marito e dai figli» (p. 158) veniva a confermarla sulle sue scelte. Questo incontro, «alla giovine solitaria che salutava il sorger del novecento, aveva illuminato il senso di sé, della propria individualità, e dei doveri verso se stessa»; «senza quella voce *ottocentesca*, - scrive in una nota del racconto di sé che consegna al diario, datata 24 nov. 1940 – forse non sarei "divenuta quella che sono"»[2] Ma già nel 1911 l'Aleramo aveva scritto in *Apologia dello spirito femminile*: «In quella *Casa di Bambola* […] io vedo ancora, come quindici anni sono, il preludio simbolico dell'immane sforzo che le donne, le quali vogliano vivere una vita loro, sono e saranno destinate a compiere. Sforzo di ricerca di sé medesime, lungi da tutto ciò ch'esse hanno amato e in cui hanno creduto: tragicamente autonome»[3].

Sforzo di "svelamento", di autorappresentazione in cui è impegnata la generazione di donne che tra '800 e '900 pratica lo spazio della politica e della cultura per affermare la propria libertà ed autonomia. Sibilla ha come compagne di viaggio scrittrici come Amalia Guglielminetti, Grazia Deledda, Matilde Serao, Ada Negri, Neera, Sfinge (Eugenia Codronchi Argeli), Adelaide Bernardini Capuana[4]; ed intellettuali, giornaliste, politiche come Paola Baronchelli Grasson, Paola Lombroso, Giannina Franciosi, Maria Montessori[5].

«L'individuazione fantastica di Ibsen come il primo dei suoi classici risale al tempo della nuova nascita: Ibsen le aveva confermato, - come sostiene Marina Zancan - in quel testo incontrato al "momento giusto", i doveri verso se stessa che il padre, per primo, le aveva indicato»[6]. «Ibsen

---

[1] S. ALERAMO, *Una donna. Romanzo*, Roma-Torino 1907. Le citazioni dal testo sono dall'ediz. Feltrinelli del 1994, con prefazione di M. Corti.
[2] S. ALERAMO, *Un amore insolito. Diario1940-1944*, a cura di A. Morino, Milano 1979, p. 14.
[3] ID., *Andando e stando*, Firenze 1922, p. 61.
[4] In particolare, in riferimento alla 'presenza' di Ibsen, Sfinge ne *Il perdono*, in *Il castigamatti*, Treves, Milano 1919, narra la vicenda della contessa Parisina Guidi che abbandona la casa coniugale per aver scoperto il tradimento del marito, che non perdona, avviandosi cosi ad un affrancamento e ad processo di liberazione; la Capuana in *L'altro dissidio*, in *La signora Vita e la signora Morte. Novelle*, Treves, Milano 1920, racconta che Vittoria, la sua protagonista, non sopportando più il comportamento del marito, «va via. Come Nora»
[5] Sulla storia e sui caratteri del movimento emancipazionista in Italia cfr. F. PIERONI BORTOLOTTI, *Alle origini del movimento femminile in Italia*, Einaudi, Torino 1963; ID. *Sul movimento politico delle donne*, Utopia, Roma 1987.
[6] M. ZANCAN, "*Una donna" di Sibilla Aleramo*, in *Letteratura italiana, Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, v. IV, t. I, Einaudi, Torino 1995, p. 130.

giungendo laggiù fino alla mia tragica coscienza – scrive ancora Sibilla nel diario[7]- non mi prometteva gioia, ma solamente l'accordo con me stessa: e chiamandomi ad assumere intero il peso del mio atto, e ad ubbidire ferocemente alla mia legge, fece sì ch'io mi trovassi poi ad esistere come una persona nuova, una neonata adulta». In una nota di diario del 26 gennaio 1941[8] la Aleramo, ricostruendo il suo percorso umano e artistico anche attraverso i suoi "auctores", accosta il nome di Ibsen a quelli di Nietzscheche e di Whitman a riconoscimento definitivo del ruolo che avevano svolto nel suo lungo e tormentato percorso. Ma suoi modelli sono anche Alessandrina Ravizza, Anna Kuliscioff, la Duse: ormai sono tante le donne che «concorrono alla creazione di un mondo nuovo», si va costruendo una genealogie di donne che, pur nelle inevitabili diversità, stanno tracciando un percorso si autoaffermazione.

In *Una donna* la rappresentazione dell'incontro con Ibsen è seguita dalla constatazione che la "verità" di quel testo teatrale non era stata riconosciuta dal pubblico che lo applaudiva («il pubblico, ammirando per tre atti, protestava con candido zelo all'ultima scena. La verità semplice e splendente nessuno, nessuno voleva guardarla in faccia!», XVII, p. 158); ma anche dall'invito alla donna di rivendicare a se stessa il compito di riconoscersi e farsi riconoscere : «ero più che mai persuasa che spetta alla donna di rivendicare se stessa, ch'ella sola può rivelar l'essenza vera della propria psiche, composta, sì, d'amore e di maternità e di pietà, ma anche, anche di dignità umana!» XVII, p. 159). Il testo di Ibsen è dunque fonte e modello per Rina\Sibilla, ma – ritiene la Zancan - «di una storia immaginaria che rimane a monte del *suo* libro, opera di verità, in cui lei stessa, la persona nuova, avrebbe per prima rivelato l'essenza vera dell'animo femminile al mondo intero e ne avrebbe avuto l'atteso riconoscimento»[9].

Ben altro il commento che di questo "incontro" fece Gobetti che recensendo nel 1924 *Una donna* scrive:

Veramente i contemporanei vi trovarono il vangelo del femminismo e misero in causa Nora, senza accorgersi che Ibsen aveva scritto in *Casa di bambola* una delle sue opere mancate appunto per aver voluto derivare da una bella situazione di psicologie, da un *interno* degno di Hedda Gabler, un caso morale d'eccezione e una specie di vangelo del femminismo. E anche a Sibilla quando si dedica alla propaganda e alla ricerca di indipendenza, quando costruisce i suoi programmi e la sua missione, vorremmo dire di non mostrarsi troppo esigente colle idee e di limitarsi al tragico destino di Rina, dolce sventurata, i consigli e le conseguenze della sua filosofia. In altre parole, la sua arte è più vicina ai brividi d'incertezza della solitaria dolente che ai suoi maschi programmi[10].

---

[7] S. ALERAMO, *Un amore insolito*, cit., p. 15.
[8] *Ivi*, p. 41.
[9] M. ZANCAN, *"Una donna"*, cit., p. 131.
[10] P. GOBETTI, *Sibilla*, in «Il Lavoro», Genova, 12 luglio 1924, ora in ID., *Scritti storici, letterari e filosofici*, in *Opere complete di Piero Gobetti*, a cura di P. Spriano, v. II, Einaudi, Torino 1969, p. 586.
Interessante notare l'opera dell'Aleramo accese da subito un vivace dibattito, di cui diamo solo alcuni saggi. Speraz, recensendo nel 1907 *Una donna*, lesse il romanzo come un documento a favore del divorzio, come un atto di protesta contro le «inique leggi e i più iniqui pregiudizi che gravano sul destino femminile»; Rosalia Jacobsen promosse un'inchiesta sui temi dell'amore e della sensualità (scrive in una *Lettera aperta alla Signora Sofia Bisi Albini* su «Pagine libere» di Lugano del 1 febb. 1909: Pensa Lei che la donna nell'amore debba mettere i riguardi sociali – verso

L'incrocio di queste relazioni ci consente di affrontare il tema proposto considerando le questioni che pone: Ibsen e il sociale, la politica, il femminile, la scena.

Ibsen, sappiamo, era venuto in Italia verso la metà di giugno del 1864[11]. Aveva lasciato la Norvegia per le note vicende, personali, economiche, politiche, che lo avevano amareggiato e costretto scegliere la via di un esilio che durerà ben 27 anni. Prima tappa è Roma, dove sembra ritrovi serenità e ispirazione (paragona la vita a Roma «all'incanto dell'*As you like* di Shakespeare» I:214). Torna a Roma alla fine di settembre del 1878 e qui sviluppa l'idea di quello che sarà *Casa di bambola.* Nel luglio del 1879 parte per Amalfi, dove il 3 agosto termina il dramma che sarà subito un successo internazionale (nove edizioni solo nel 1880). Nell'estate dell' '81, a Sorrento, scrive *Spettri* , che pubblica a dicembre . Nell' '82, dopo un periodo in Tirolo, è di nuovo a Roma; nell' '84 scrive *L'anitra selvatica*, che suscita perplessità nel pubblico. In Italia quindi Ibsen scrive i suoi lavori forse più importanti, che cominceranno a essere portati sulle scene da noi a partire dagli anni '90.

L'editore milanese Max Kantorowicz nel 1894 pubblica col numero 8 nella nota «Biblioteca Ibsen» la traduzione italiana di *Casa di bambola,* curata da Luigi **Capuana** ed effettuata su quella dal francese di Maurice Prozor (pubblicata dapprima a puntate, dal 1890 al 1891) col titolo *Bambola*. Quella di Capuana è un'opera di traduzione fondamentale per la diffusione del drammaturgo norvegese in Italia.

Capuana aveva scritto nel 1879 il romanzo *Giacinta* (che ebbe ben quattro edizioni: 1879, 1886, 1889, 1914, a testimonianza di un successo che derivava anche dall'interesse morboso di certo pubblico per un argomento "scabroso"), e l' aveva ridotto per la scena negli ultimi mesi del 1887, con tutte le difficoltà che la trasposizione scenica dell'intreccio psicologico di un personaggio complesso come la sua protagonista comportava, un caso "patologico", una storia scabrosa la cui trattazione poteva condurre a cedimenti al melodramma alla francese, alla Augier e alla Dumas giovane, per intenderci, a puntare più su un dramma passionale , che avrebbe incontrato le attese e il gradimento del pubblico dei teatri[12]. La donna era presentata come vittima di un destino avverso, secondo un *cliché* collaudato, la sua storia – come quella di tante donne di Capuana, donne malate di una malattia 'globale', fisica e morale, come nella galleria tracciata in *Profili di donne*, del '77 - come un percorso drammatico da un trauma subito nell'infanzia verso una follia autodistruttice

---

i figli, il marito, la vita di famiglia ecc. – sopra i riguardi dovuti alla sua propria felicità, allo sviluppo della sua personalità libera?).

[11] Per la biografia di Ibsen abbiamo utilizzato fondamentalmente le indicazioni di F. PERRELLI, *Cronologia della vita e delle opere*, in *Introduzione a Ibsen* , Laterza, Bari-Roma 1988.

[12] Per l'intera questione cfr. G. OLIVA, *Giacinta dal romanzo al dramma*, in *Capuana in archivio*, Sciascia, Caltanisetta-Roma 1979, pp. 67-103.

Una virata dello scrittore verso i temi rusticani è rappresentato da *Malìa* (1891) in cui le passioni si mescolano alle superstizioni, alla malìa, al magico appunto. Jana, la protagonista, è una donna appassionata che nella sua credulità contadinesca cede alla fascinazione dell'occulto per giustificare la sua passione divoratrice per Cola, sposo promesso della sorella. Ancora una donna\natura, che «per la sua condizione di elemento tradizionalmente passivo nella vicenda d'amore, e per il rigore del costume che le impedisce di assumere iniziative realistiche in questo dominio, si affida più facilmente al piccolo mondo dei complotti magici, dei filtri amorosi, delle pratiche augurali e divinatorie»[13], restandone vittima.

La traduzione di *Casa di bambola* si pone all'altezza di queste due opere: Capuana ha mutato i suoi referenti, e il suo materialismo scientifico, la sua ricerca del vero piegano ormai allo spiritualismo e all'idealismo.

La traduzione di Capuana è portata a teatro il 9 febbraio del 1891 dai Filodrammatici di Milano. Capuana che, conoscendo bene i gusti, la composizione sociale, la domanda del pubblico italiano che frequentava i teatri, aveva mostrato perplessità circa l'impatto che sul tale pubblico poteva avere l'esito del dramma («questa fantastica scandinava ci turba, ci sconvolge, così troppo diversa da noi»). Lo stesso Ibsen intervenne nella polemica: «potrei quasi dire che l'intero dramma è scritto proprio in funzione dell'ultima scena. Infatti, credo che il signor Capuana si sbagli temendo che il pubblico italiano non sia in grado di capire o accettare il mio lavoro nella forma originale. In ogni caso si dovrebbe fare la prova»[14]. **Come sappiamo, aveva ragione Capuana**.

A vestire i panni di Nora era stata chiamata Eleonora Duse[15], l'attrice «divina», che stava vivendo una stagione di profondo rinnovamento del suo repertorio, come leggiamo in una sua dichiarazione: «Ah, sono stanca, sono stanca, di dover assiderare la creatura umana nel legno e nello stucco della pupattola da scena»[16]. Lei, che aveva rifiutato di interpretare Giacinta, accetta il ruolo di Nora propostole da Capuana[17], nonostante il parere contrario di Boito, perché, spiega, «Io voglio sentirla la donna che vivo sulla scena»[18] , riconoscendo nella protagonista ibseniana i segni del cambiamento che si stavano realizzando nel femminile e nel sociale – e il teatro, come gli è 'accoglierli assumendoli', 'interpretarli' e 'trasferirli' al pubblico.

---

[13] In E. DE MARTINO, *Sud e Magia*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 17.
[14] H. IBSEN, II: 194-195.
[15] L'interpretazione aveva procurato alla Duse il plauso di Hugo von Hofmannsthal, di cui, appena diciottenne, ricordiamo un celebre intervento sul «Magazin für Literatur» del novembre 1892. Ora in H. VON HOFMANNSTHAL, *Saggi italiani*, a cura di L. Ritter Santini, Mondadori, Milano 1983.
[16] Intervista del dicembre 1887 citata in O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse*, Casini, Roma 1955, pp. 94-95.
[17] Sulla questione cfr. L. CARETTI, *Capuana, Ibsen e la Duse*, in AA.VV., *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Salerno, Roma 1990, pp. 191-195.
[18] Cfr. L. CARETTI, *La tarantella di Nora*, in AA.VV., *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava: testo drammatico e sintesi scenica*, a cura di M. Ritzu, Bulzoni, Roma 1987, pp. 37-49

Eleonora 'riscrive' Nora: eliminando la scena del ballo della tarantella e presentandosi vestita da Arlecchina nella messa in scena milanese, volendo sottolineare così che la marionetta Nora stava trasformandosi in essere umano, ed enfatizzando il finale del colpo di porta con cui si chiude il sipario, la Duse crea una inedita regia attraverso la sua scelta\identificazione[19] . Il suono della porta che si chiude alle sue spalle non sconvolge solo Torvald…..ma anche il pubblico di fine ottocento, soprattutto quello femminile, ormai avviato nel difficile percorso di emancipazione[20]

La Duse è l'«attrice del nuovo secolo»: Eleonora appartiene infatti a quella generazione di attrici che nella dimensione espressiva, nella gestualità, interpreta fino in fondo il senso moderno dei tempi attraverso una rappresentazione della nevrosi contemporanea che ha come esito il dolore. Il dolore, ritenuto da lei come ontologicamente consustanziale alla vita, come categoria dell'anima: il «dolorismo» – sui suoi cartigli aveva fatto imprimere il motto *Beati qui lugent* -, un dolore umano che diviene universale, sarà dalla Duse sentito, vissuto e interpretato secondo modalità assolutamente originali, attraverso una recitazione che Cesare Molinari definisce un «complesso tessuto di stilemi alle cui estremità si ponevano da una parte il dominante movimento automatico, frequente, disattento, e dall'altro il silenzio gestuale, ma che comprendeva anche episodi di tradizionale espressività, scoppi di movimento furioso, quel vago e dilatato agitar delle braccia che pareva non aver alcun senso determinato, e perfino la posa plastica. Le quali pose plastiche come i gesti espressivi costituivano però più che ritorni alla dimensione tradizionale del recitare, momenti di estrema teatralizzazione, di una quasi isterica esibizione di un contenuto sentimentale»[21]. I momenti statici non costituivano momenti di riposo dell'energia, ma anzi la stasi coincideva con il massimo della tensione, segnalavano stati di grazia collegati a intensità nevralgiche (non è un caso che la grande danzatrice americana Isadora Duncan diceva di aver imparato dalla Duse il segreto delle pause). Attrice dannunziana («ineluttabile», come sostiene Livio 673 l'incontro con D'Annunzio, il cui sodalizio durò dal 1897 al 1903: la frequentazione del sublime diventa ora «la cifra costante del suo essere attrice: il dolore universale diventa un sublime dolore» e la sua recitazione si attenua, tende a svanire) mise in scena con Zacconi *Sogno di un mattino di primavera*, 1897; *La Gioconda* e *La gloria*, 1899; *La città morta*, 1891. Quando il sodalizio, che comprendeva anche motivazioni commerciali, ha termine per varie ragioni (amorose, invadenza del Talli, etc.), la Duse ritorna a Ibsen, che diviene ora il suo autore prediletto. Porta sulle scene con

[19] Cfr. C. BARBARULLI, "*Si prega di non discutere* Casa di bambola", in *Canonizzazioni*, in *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile*, a cura di M. Farnetti, II, Adriatica ed., Bari 2000, p. 21.
[20] Certe tematiche odierne del femminismo, come il nomadismo, la costruzione di genealogie femminili, la scoperta del corpo in quanto luogo metaforico non naturale, sembrano anticipate in questa relazione attrice\emancipazioniste. Cfr. L. MARIANI, *Una speciale intelligenza*, in «DWF», gennaio-marzo 1999, pp. 19-26.
[21] C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 124.

grande successo *Rosmersholm* *Hedda Gabler* e *La signora del mare*, *Spettri*, fino sua ultima stagione, che va dal 1921 al 21 aprile 1924, quando muore durante una *tournée*.

Ma Ibsen era presente con i suoi testi sulla scena italiana anche per merito di un altro grande mattatore: Ermete Zacconi**,** attraverso cui si afferma un nuovo tipo di drammaturgia, più disponibile a nutrire un linguaggio della scena che si alternava ora tra istanze naturalistiche e tensioni simbolistiche. *Spettri* di Ibsen – ce lo indica Gigi Livio - ne fu un esempio emblematico: cavallo di battaglia di Ermete Zacconi, fu anche sintomatico di quel processo di addomesticamento a cui fu sottoposta la drammaturgia di Ibsen allo scopo di renderla più disponibile a soddisfare le aspettative e i gusti del pubblico, da un lato, e le esigenze del linguaggio della scena, dall'altro, e permetterne così un assorbimento indolore, all'interno del nostro teatro della fine ottocento (II, 663-664).

La traduzione di *Spettri*, ad opera di Paolo Ridner ed Enrico Polese Santarnecchi, era stata pubblicata nel 1892 a Milano dall'editore Max Kantorowicz. Polese Santarnecchi poi, agente teatrale tra i più importanti del tempo, ne aveva curato una "riduzione" intesa a privilegiarne la dimensione naturalistica , come era nei suoi orientamenti culturali (è appena il caso di sottolineare che una delle ragioni della scarsa circolazione delle opere di Ibsen è da individuarsi nel problema della **traduzione:** in una Italia in cui si cominciava allora a tradurre gli stranieri dai testi originali, Ibsen era o tradotto dalla versione tedesca, o attraverso il francese , attraverso le riduzioni teatrali, e mai completo, con l'esclusione delle prime opere). A tale traduzione-riduzione fece riferimento Ermete Zacconi quando volle portare l'opera sulla scena, e certo questa circostanza finì per condizionare l'interpretazione dell'attore. Il testo di Polese si presentava infatti, secondo il giudizio di Livio, «già addomesticato, reso più snello, meno nebuloso rispetto all'originale e didascalicamente più chiaro; una versione in cui era stata attenuata l'impressione di prolissità data da alcune digressioni che talvolta interrompevano la tensione drammatica; un linguaggio reso più adeguato al moralismo perbenista del pubblico borghese italiano(II, 664)

L'Ibsen di Zacconi e della Duse produsse un forte impatto sul nostro teatro, provocando interventi di critica militante, di intellettuali, di registri.

Beatrice Speraz (Bruno Sperani) su «Vita intima» del 10 febbraio del 1891, dopo la prima di *Casa di bambola*, commenta – da giornalista militante - che l'aver portato sulle scene italiane la storia di Nora è «un vero miracolo» e che per questo la Duse merita molta lode; dopo la seconda, affollatissima, scrive:

Posso dunque dire che se ho visto cose e udite parole che fanno, come si suol dire, cascar le braccia, ho pure notato come certe commozioni e slanci ed esclamazioni, capaci di racconsolare anche uno più sfiduciato di me. Certo i veri convinti della filosofia dell'Ibsen –verità e libertà – dovevano essere pochi; e non solo in teatro […]I veri convinti sono quelli che pensano già così, anche prima di leggere l'Ibsen, non che di vedere rappresentati i suoi drammi; ed hanno trovato in essi, con indicibile soddisfacimento, una simpatica sanzione delle proprie idee. […] Chi l'avrebbe detto, o vecchi e giovani conquistatori di femmine, […] critici putibondi[…]ministri di Dio e della Nazione, severi padri di famiglia e quanti altri siete, *sostegni della*

società[…]voi che inorridite perché una donna mortalmente offesa, lascia il marito e i figli, per riconquistare la sua dignità di creatura umana – chi l'avrebbe detto che questa verità, così banale per voi, 'migliaia di donnr hanno sacrificato l'onore ad un uomo amato', avrebbe fatto battere tanti cuori e destato fors'anco un'ombra di rimorso nelle vostre corazzate coscienze?

Croce, nel 1922 scrive:

Chi ha ragione in *Casa di bambola?* Il marito? Ma è un egoista. La moglie? Ma non ha senso morale […]E non è meraviglia che questi problemi insolubili dessero popolarità a quei drammi, e che vi s'interessassero particolarmente i poco critici cervelli femminili, e i meno critici tra essi, quelli delle femministe, e presto li rendessero, col loro psicologico e moralizzante o moralizzante discettare, uggiosi e odiosi a segno che alcune famiglie scandinave s'indussero (l'aneddoto è noto), nell'inviare inviti per le loro serate, ad aggiungere a piè del cartoncini la raccomandazione: "Si prega di non discutere di *Casa di bambola.*

A metà degli anni venti **Piero Gobetti** in un articolo dedicato alla «prima voce rivoluzionaria del teatro europeo», così sintetizza l'iniziale fortuna di Ibsen in Italia:

In Italia Ibsen trovò la sua più grande interprete, Eleonora Duse, e il critico più tormentato e simile alla sua solitudine, Scipio Slataper, una vittima, come il poeta norvegese, del dissidio tra arte e morale. Eppure ebbe la popolarità solo attraverso al fraintendimento e al volgarizzamento che dei suoi *Spettri* fece Zacconi[22].

In generale i critici condannano la "immoralità" del testo di Ibsen, accendendo discussioni 'furibonde'[23]: Nora, allontanandosi dal «focolare domestico luminoso e tiepido» finisce per 'perdersi' nella notte[24].

Si distingue **Giovanni Pozza,** critico del quotidiano «Corriere della Sera» dal 1886 al 1913[25]. Lettore acuto di Ibsen e sostenitore di una lunga ed encomiabile campagna a favore dell'ibsenismo in Italia (II, 926), colse perfettamente il rovesciamento prodotto da Ibsen nell'operazione teatrale: il teatro non è più il luogo in cui i grandi problemi sono trattati per mezzo della farsa o del patetico, del comico, per divertire o distrarre un pubblico che va a teatro per celebrare un rito mondano; il teatro diventa lo specchio critico della società, il luogo in cui le grandi questioni delle dinamiche famigliari, delle professioni, della scalata sociale vengono dibattute, rappresentate,denunciate. E con il sociale, il privato: istinti aggressivi, pensieri inconfessabili, desideri proibiti vengono analizzati, confessati con crudeltà, estorti con tecniche di dialogo simili a interrogatori, con domande trappole, esibiti in salotti più simili ormai a camere di tortura. Pozza ha lucida consapevolezza di questa strategia: «non situazioni commoventi, inaspettate, ingarbugliate; non

[22] P. GOBETTI, *Scritti di critica teatrale,* Einaudi, Torino 1974, p. 621.
[23] Come mette in rilievo Enrico Annibale Butti: «Chi parlava d'inverisimiglianza, chi si scandolezzava della catastrofe *immorale* (che diavolo! Una madre che lascia tre bambini per un capriccio!)» in *Né odi, né amori. Divagazioni letterarie,* Dumoland, Milano 1893.
[24] Cfr. «Nuova Antologia», 16 aprile 1898 e 1 ottobre 1906.
[25] Sue le recensioni a *Casa di bambola* sul *Corriere teatrale* del quotidiano milanese del 10-11 e 12-13 febbraio 1891 in cui riferisce che il pubblico aveva assistito a tutto lo spettacolo – cosa 'improbabile' fino a qualche anno prima - , manifestando con pochi 'mormorii di ribellione' la propria disapprovazione per l'abbandono di Nora della casa coniugale.

una scena d'amore, di disperazione; neppure un pizzico di adulterio»[26], ma è anche un non meno acuto lettore dell'arte attorica, e conduce una lunga ed encomiabile campagna a favore di Eleonora Duse, nel momento in cui molti preferivano il gran cantabile, fino ad allora imperante (**Silvio D'Amico** in *Tramonto del grande attore* del 1929, approva l'interpretazione della Duse, specie nella *Donna del mare:* «Con Ibsen – scrive - non si declama. E, in apparenza almeno, non si canta. Si parla. Ma in realtà, un canto s'esprime, o si vuole esprimere, da quelle parole 'prosaiche': nelle risonanze che esse destano entro il nostro spirito, negli echi indefiniti che suscitano in noi pur con la loro apparente, precisa, esauriente definitezza»[27]).

Ma Ibsen è presente sulla scena italiana non solo con i suoi testi, ma anche con quei testi che da lui hanno preso ispirazione.

La drammaturgia di quegli anni era infatti fortemente orientata dalle poetiche del naturalismo innanzitutto, il cui documentarismo che si presume oggettivo e scientifico, inclinava ormai verso il pre-intimismo, come testimoniano i testi di Giocosa, di Di Giacomo, di Bracco, fino a Praga. Se il verismo si stempera nelle *pièces* lacrimose e populiste di autori periferici dialettali, a Roma, a Milano e a Torino trionfano drammaturghi come Giacosa, Rovetta, Bracco, Praga, che propongono una misura di realismo tutta intima e privata, in cui l'obiettivo si è spostato dalle piazze ai salotti (II, II0I). Il naturalismo viene inevitabilmente filtrato, in Italia, dalle coloriture patetiche, psicologiche e nervose degli attori di fine secolo (sono spesso loro, che aderiscono a un'idea fisiologica e fortemente «biologica» della recitazione, gli artefici del successo dei nuovi drammi di Verga, Capuana, De Roberto, Bertolazzi), e appunto dal senso del tragico che investe la drammaturgia cechoviana e ibseniana, dall'incipiente simbolismo. Basti poi pensare ai drammi a carattere morale e religioso di Enrico Annibale Butti e di Roberto Bracco, cui si devono *Il trionfo* (1895) e *Tragedie dell'anima* (1899).

Molti sono gli epigoni di Ibsen e non sempre degni del maestro secondo Capuana, che sviluppa una riflessione, spesso di tipo polemico che consegna ad interventi di critica 'militante, intorno agli effetti di questa presenza sulla scena italiana.. Se infatti Capuana riconosce in Ibsen un caposcuola e un innovatore, un artista capace di tradurre in azione drammatica, di dare forma ai suoi fantasmi poetici («Ibsen irrompe sul palcoscenico spingendosi innanzi una folla di creature della sua Norvegia, strane, malate d'ideali, con la coscienza sconvolta dai problemi religiosi e sociali che colà lavorano sordamente i cuori e le teste; nature complicate, nevrotiche, che soffrono e fanno soffrire»[28]), non può però non condannare l'astrattismo cosmopolita, il dilagante epigonismo ibseniano che si erano prodotti nel nostro teatro ad opera dei suoi imitatori i quali si erano limitati

[26] G. POZZA, *Cronache teatrali (1886-1913)*, a cura di G. A. Cibotto,cit. , p. 214.
[27] S. D'AMICO, *Tramonto del grande attore*, La Casa Usher, Firenze 1985, pp. 40-41.
[28] L. CAPUANA, *Gli «ismi» contemporanei*, Giannotta, Catania 1898, p. 23.

nella maggior parte dei casi, compreso certo teatro di Bracco e di Butti, a "norvegizzare" le loro creature[29], creando personaggi privi di caratteri propri, astratti, al contrario delle creature di Ibsen che, evidenzia Capuana, sono animate dai problemi vivi nella loro temperie culturale, nella loro condizione sociale.

Capuana è comunque il primo a lasciarsi influenzare nella sua scrittura da Ibsen. Per il teatro i suoi modelli sono Becque e Ibsen, appunto, pur se mancano nell'autore italiano la coscienza critica e sociale, l'accusa polemica contro la società del tempo e la sua indagine è più di tipo psicologico.

Così è per *Castigo,* dramma scritto e rappresentato nel 1899, in cui Leonia, che ha dedicato tutta se stessa all'uomo, uno scrittore alla moda, che l'ha resa madre, ripudiata e scacciata per noia dal marito che predicava «una legge inebriante: la libertà dell'amore, della passione; il trionfo dei sensi, l'amore che santifica tutto, la passione che giustifica tutto, i sensi che assolvono tutto» (sc. IV), «buttata nel fango», - ora è Sofonia la folle - accetta di vivere nel degrado morale per annullare in lei ogni istinto materno. Rinuncia alla figlia, presentata per contrasto come modello di rigore morale[30] nella consapevolezza che il suo esempio, la sua presenza possano essere nocivi per lei. Dove il modello di Nora è fin troppo evidente. Come è evidente che Leonia è modello poi per la Fulvia di *Come prima, meglio di prima*, di Luigi Pirandello (1921), costretta a non rivelarsi come madre, perché indegna, quando rientra a casa, nel nucleo famigliare, assumendo il ruolo di 'seconda' moglie.

Sempre nel 1899 scrive e porta sulle scene *Serena*, che segna il suo ritorno ad un teatro di ispirazione "borghese", in cui, come dichiara nella premessa *Ai lettori*, non intende proporre soluzioni di alti problemi sociali e morali, non vuole dimostrare nessuna tesi, ma presentare caratteri e casi ordinari, collocati in grigi ambienti quotidiani, guardati con un disincanto, una amarezza che fa pensare alla malinconica poesia del Giocosa di *Tristi amori*. Protagonista ancora una volta una donna, Serena, che contraddice nel suo carattere inquieto, nel groviglio psicologico che la possiede, nel sentimento del tragico che la anima, il nome che per contrasto l'autore ha voluto attribuirle. Attraverso la sua storia l'autore analizza le lacerazioni dell'istituto famigliare. A lei affida, nella V scena del terzo atto, le nuove parole che la nuova donna, pur tra mille contraddizioni legate a mille condizionamenti sociali, psicologici e culturali, riesce a pronunciare:

> SERENA (*interrompendolo bruscamente*) Non mi parlare di lui, né di lui, né di altri. Io non sposo nessuno!...Tu, la zia, tutti, lasciatemi in pace!...Se mi volete veramente bene, lasciatemi in pace!

---

[29] Diversa il giudizio di Gianni Oliva il quale ritiene che questi autori «costruiscono un clima che ha una sua specifica identità nazionale» G. OLIVA, *Capuana e il progetto teatrale verista*, intr. a L. CAPUANA, *Teatro italiano*, cit., p. XXXVI.

[30] «Le due donne – scrive Pullini – messe l'una di fronte all'altra, non hanno trovato conciliazione: e, drammaticamente, proprio questa inconciliabilità costituisce un requisito, perché il confronto è efficace e lascia aperta la sua irriducibilità» in G. PULLINI, *Luigi Capuana: il teatro in lingua*, in «Lettere italiane», a. XLV, n. I, genn.-marzo 1992, p. 64.

LORENI Non vendicarti così, figlia mia!

SERENA Vendicarmi?...Che vi dico? Lasciatemi in pace!...Ci sono tante ragazze al mondo che vivono solitarie, perché nessuno si è mai curato di loro; che hanno amato silenziosamente e non sono mai state amate, o che non hanno mai avuto tempo di amare, avendo dovuto pensare a più urgenti bisogni della vita; ragazze che invecchiano e muoiono sole, sole, dopo aver sofferto senza lamentarsi, senza disperarsi…Io voglio essere una di loro, per elezione, per convinzione! (*esaltandosi maggiormente*) La felicità! L'avvenire!...Chi garantisce? Tu, babbo, hai sposato la mamma per amore…e l'hai fatta morire, lentamente, di crepacuore!...Siete tutti uguali, tutti![31]

Certo Serena non è ancora protagonista della sua vita, la casualità, l'imponderabile sembrano condizionare la sua sorte: «L'avvenire? Verrà da sé, quale dovrà essere. Ormai io credo alla fatalità nelle cose di questo mondo…»[32] (Capuana così contraddice le teorie positivistiche e sembra sempre più orientato verso lo psicologismo, verso quella che Madrignani definisce una «filosofia fatalistica» e).

Così Maria della *Buona vendetta* (1912), la buona e brava moglie dell'alta borghesia romana che da sempre sa di essere tradita e sempre ha taciuto e sopportato, se accoglie con benevolenza la confessione dell'amica di famiglia con cui il marito aveva una relazione («ragioneremo tranquillamente, come discutono anche di gravissime cose le persone bene educate…») e sembra confermasi nel suo 'buonismo' di marca intimistica e crepuscolare (si vedano i semitoni, la sbiadita ambientazione, la malattia), rivendica poi la sua libertà di agire e la sua autonomia quando affronta il marito («Ora però voglio vivere: ne ho il diritto: Vivere a modo mio, libera, come tu hai creduto di poter fare […] Ho voluto provarti che non ero una bambola»[33]), ma finisce, attraverso una scontata riconciliazione, per riguadagnare la mediocrità, la consolante banalità di un tiepido, rassicurante *ménage* coniugale. Capuana, insomma, tende a ricomporre i drammi della quotidianità, a far rientrare nella 'normalità borghese' le spinte 'sovversive' al riconoscimento della dignità e dell'autonomia della donna, che pure riconosceva come legittime.

Che poi queste spinte rivendicative fossero collocate all'interno di dinamiche famigliari, e in particolare del cosiddetto *ménage à trois*, era cosa consueta sulle scene teatrali. Anche in Italia la drammaturgia di fine ottocento propone infatti il tema del "triangolo", centrale in tutta la drammaturgia europea, specie secondo il trattamento cosiddetto "alla francese". *Tristi amori* (1887) di Giocosa e *La moglie ideale* (1890) di Praga ne sono un esempio. In *Tristi amori* viene portato sulla scena uno squallido interno provinciale segnato dall' ipocrisia famigliare: attraverso Giulio, un avvocato consacrato al lavoro, alla carriera e al denaro, la miopia dell'etica borghese dell'Italietta umbertina; con Emma (occorre richiamare la Bovary?) l'irrequietezza di una donna che, pur tutta dentro le dinamiche domestiche del lesso da preparare e dei conti della spesa da far quadrare, non si

[31] L. CAPUANA, *Serena,* in *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, 2 vll., Sellerio, Palermo1999, v.I, p. 212.
[32] *Ivi*, p. 111.

rassegna ad essere solo moglie e si lascia tentare da illeciti piaceri, e con Fabrizio, l'amante, la decadenza e il flaccidume di una nobiltà che aspira ormai solo ad omologarsi al sistema dei valori borghesi. La passione dei due amanti, la loro "pazzia" erotica, è destinata però a spegnersi: è finito il tempo dei grandi amori, l'epoca del tragico, cui servono, come dichiara la stessa Emma, «uomini oziosi e donne inutili»[34], ora vince la responsabilità verso i figli (in Emma la madre prevale sulla donna, rinuncia all'amore, a fuggire con Fabrizio per restare accanto alla figlia), la deontologia coniugale (Giulio accetta la convivenza con una donna, che però non può perdonare e amare, perché madre di sua figlia, «trascinando disperatamente» la loro *routine* matrimoniale), l'etica del lavoro. La vicenda non è quindi trattata come nella *pochade*; si tratta infatti, scrive Sergio Colomba[35], di «un triangolo tutt'altro che convenzionale, nient'affatto in linea con la casistica cara al teatro ed al romanzo del tempo» - ma già critici contemporanei come Giovanni Piazza[36] ne avevano colto l'originalità – in cui i protagonisti segnalano nel loro triste dramma lo sfaldamento di sicurezze e certezze borghesi. Certo – lo segnala Alonge[37]- le parole finali di Giulio inchiodano l'uomo e la donna ai rispettivi ruoli nel lavoro e in casa, e la didascalia che chiude il lavoro del drammaturgo li fissa nella loro glaciale immobilità, ma «Giacosa non è Ibsen» – lo sostiene Catalano[38] - e «non pare in grado di darci la poesia della decadenza del *self made man*, ma la prosa avvilente della partita doppia», la grigia prosa per una grigia drammaturgia che riflette la gracilità della società dell'Italia umbertina.

In *La moglie ideale* Praga dà vita ad un personaggio femminile astuto e vincente, che coniuga abilmente, in un 'calcolo ragionevole', il ruolo di moglie e madre affettuosa e quello di amante appassionata, che si destreggia abilmente nella partita doppia della pubblica virtù e del vizio privato, così come vuole la "virtù" nel mondo affaristico metropolitano di Praga, la società borghese di una Milano umbertina. «Voi siete la donna moderna che ragiona»[39]: è la battuta che Praga affida a Costanzo, l'amico di famiglia, che bene definisce l'ideale femminile per lo scrittore che Giulia incarna. È una donna volitiva e insieme cinica, consapevole delle proprie pulsioni sessuali, convinta della necessità di assecondarle, della sua superiorità strategica , ma che finisce per accettare il "lieto fine" della riconciliazione coniugale, pur non rinunciando a nuovi amanti . A Giulia, come Praga stesso osserva, «non si addice il dramma»[40]. E Giulia, commenta Alonge, forse non è ancora un

---

[33] L. CAPUANA, *La buona vendetta,* in *Teatro italiano*, cit., p. 539.
[34] G. GIACOSA, *Tristi amori – Come le foglie,* Mondadori, Milano 1987, p. 139.
[35] S. COLOMBA, *Intr.* a G. GIACOSA, *Tristi amori*, cit., p. 37.
[36] G. PIAZZA, *Cronache teatrali (1886-1913),* Neri Pozza, Vicenza 1971, pp 60-63.
[37] R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento,* Laterza, Bari 1988, p. 169.
[38] E. CATALANO, *Delitti innocenti*, Giuseppe Laterza, Bari 1998, p. 18.
[39] M. PRAGA, *La moglie ideale,* in *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, a cura di S. Ferrone, Einaudi, Torino 1979, t. III, p. 187.
[40] *Ivi*, p. 188.

personaggio degno di stare con le eroine di Ibsen o di Strindberg, tuttavia non è privo di una certa complessità[41].

Il dramma si addice invece, per parafrasare Praga, alle donne di Pirandello. Ma siamo a ben altra altezza storica, culturale, immaginativa.

La 'maledizione femminile', intesa come presenza dell'immoralità nel regno etico dei fini, secondo la definizione di Otto Weininger, il loro "ruffianesimo", hanno sconvolto e ridisegnato i rapporti tra i sessi in un mondo che ha rinunciato all'assoluto ed è in preda ai fantasmi pluralizzati del negativo, e ormai incombono come "temibile spettro"[42] anche sulla scena teatrale europea. Alle eroine ibseniane si sono aggiunte quelle di Strindberg, ma anche di Wedekind., e quelle di Pirandello.

La donna è letta come oggetto sessuale e proiezione inquietante della destabilizzazione del maschio, sempre più in crisi di identità – da don Giovanni a Parsifal - e impaurito da un femminile che pure tra tabù e coscienza, (per riprendere un felice titolo della Nozzoli), fatica a trovare la sua, ad uscire – sostiene Massimo Castri - dai cattivi miti culturali dell'invidia del pene o del rimpianto di non essere uomo, come succede a Hedda Gabler[43].

Ed ecco le donne di Pirandello, che conosce bene Ibsen (ricordiamo l' edizione diretta da Pirandello del testo di Ibsen - dal 1926 al 1928 - *La signora del mare* in cui Marta Abba è una Ellida misteriosa ed enigmatica, una riduzione tutta riferita e piegata al mondo pirandelliano e alla sua passione, teatrale e non, per Marta, l'attrice\musa che aveva scatenato nel drammaturgo un complesso e contraddittorio sentimento d'amore).

Silia Gala che danza nuda e si propone lei, con esibizionismo sfrontato, come oggetto di desiderio agli sguardi cupidi dei maschi che vorrebbero possederla

Tuda, «modella di meravigliosa bellezza», la donna – oggetto che si offre, che dichiara il suo desiderio ed è rifiutata in quanto le viene negata la sua fisicità in nome di un amore platonico, di un eros sublimato, e si vendica scatenando il conflitto generazionale tra i maschi, provocando una tragedia, un delitto.

Marta, che pur essendo la migliore delle mogli possibili, disprezza il matrimonio, irride i maschi. È, riprendendo il giudizio di Catalano, «una donna contraddittoria e tentante, che rifiuta d'essere soltanto un oggetto sessuale ed ambirebbe a farsi compagna dell'uomo, amante e madre insieme, che si batte perché gli uomini maturino una diversa visione della donna, non il modello *vamp* («frivola, civetta, sfrontata, provocante, smorfiosa, quasi nuda, truccata occhi e labbra, con la

---

[41] Cfr. R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento,* cit., p. 172.
[42] R. ALONGE, *Solitudine dei maschi e mitologemi femminili*, in AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna*, Costa e Nolan, Genova
[43] M. CASTRI, *Ibsen postborghese*, Ubulibri, Milano 1984, p. 104.

sigaretta in bocca»[44]), non la donna bizzosa ed invitante (come la vede il Padre nei *Sei personaggi*), ma una donna completa che, se appare intangibile come una santa da adorare[45], certo non vuole rimanere soltanto sull'altare»[46].

L'Ignota di *Come tu mi vuoi* (scritto tra il 1929 e il 1930), altra maschera teatrale creata per Marta Abba, in cui la contaminazione tra il suo mondo e quello di Ibsen è più rilevato. L'ossessione antimatrimoniale dei grandi personaggi femminili ibseniani si ripropone in questo dramma.

Una storia di identità sconvolta: l'Ignota, vittima di uno stupro di massa, della brutale violenza del maschio, consuma la propria esistenza dissociata, straziata tra il gusto masochistico dell'annientamento e della degradazione sessuale, prostituendosi per scelta vendicativa, ma anche nell' ansia di riscatto che, in una sconvolgente volontà di purezza, la conduce, per rinascere, a darsi il nome dell'uomo che dice di essere suo marito, ad essere come un uomo vuole che sia. Ma scopre la vera violenza: dell'interesse, del calcolo meschino, dell'ipocrisia. E torna allo strazio della vita di prima, a Berlino, la metropoli dissoluta e agonizzante.

È Antonio Gramsci a consegnarci in *Letteratura e vita nazionale* una interpretazione di Ibsen come scrittore "sociale", interpretazione che era di gran lunga la più accreditata in Europa. Gramsci ammira, in chiave polemica e antiborghese *Casa di bambola*, che dice essere molto gradita al popolo delle città

in quanto i sentimenti rappresentati e la tendenza morale dell'autore, trovano una profonda risonanza nella psicologia popolare. E cosa dovrebbe essere poi il così detto *teatro d'idee* se non questo: la rappresentazione di passioni legate ai costumi con soluzioni drammatiche che rappresentino una catarsi "progressiva", che rappresentino il dramma della parte più progredita intellettualmente e moralmente di una società e che esprimano lo sviluppo storico immanente negli stessi costumi esistenti? Queste passioni e questo dramma però devono essere rappresentati e non svolti come una tesi, un discorso di propaganda, cioè l'autore deve vivere, nel mondo reale, con tutte le sue esigenze contraddittorie e non esprimere sentimenti assorbiti solo dai libri[47].

Questa riflessione è svolta da Gramsci negli anni che vanno dal 1933 al 35 (periodo di Formia) e si legge nel suo diciassettesimo quaderno dal carcere; ben altra quella consegnataci in una recensione a *Casa di bambola*, rappresentata al Carignano di Torino nel '17 da un'altra grande Nora, **Emma Gramatica (**di lei Gramsci scrisse in una delle sue *Cronache teatrali* pubblicata

[44] Cfr. L. PIRANDELLO, *L'amica delle mogli*, a cura di R. Alonge, Mondadori, Milano 1993, p. 49.
[45] *Ivi*, p. 41.
[46] E. CATALANO, *Delitti innocenti. La scena pirandelliana tra veleni ed emblemi femminili*, cit., p. 87.
[47] A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1966, p.112-113.

sull'«Avanti!» nel 1917: «Bisogna essere grati alla Gramatica la quale è una delle poche attrici che nella profluvie di lavori scadentissimi si ricorda almeno qualche volta di rappresentare qualcheduna di quelle opere in cui è realizzato perfettamente il dramma moderno, contenuto, vivificato da una profondissima vita morale; azione drammatica sincera e spontaneamente omogenea»[48]).

Emma Gramatica, per la sua serata d'onore, ha fatto rivivere, dinanzi a un pubblico affollatissimo di cavalieri e di dame, Nora della *Casa di bambola*, di Enrico Ibsen. Il dramma evidentemente era nuovo per la maggioranza degli spettatori. E la maggioranza degli spettatori se ha applaudito con convinzione simpatica i primi due atti, è rimasta invece sbalordita e sorda al terzo, e non ha che debolmente applaudito: una sola chiamata, più per l'interprete insigne che per la creatura superiore che la fantasia di Ibsen ha messo al mondo. Perché il pubblico è rimasto sordo, perché non ha sentito alcuna vibrazione simpatica dinanzi all'atto profondamente morale di Nora Helmar che abbandona la casa, il marito, i figli per cercare solidariamente se stessa, per scavare e rintracciare nella profondità del proprio io le radici robuste del proprio essere morale, per adempiere ai doveri che ognuno ha verso se stesso prima che verso gli altri?……
È avvenuta semplicemente una rivolta del nostro costume (e voglio dire del costume che è la vita del pubblico italiano), che è abito morale tradizionale della nostra borghesia grossa e piccina, fatto in gran parte di schiavitù, di sottomissione all'ambiente, di ipocrita mascheratura dell'animale uomo…Il costume della borghesia latina grossa e piccola si rivolta, non comprende un mondo così fatto. L'unica forma di liberazione femminile che è consentito comprendere al nostro costume, è quello della donna che diventa *cocotte*. La *pochade* è davvero l'unica azione drammatica femminile che il nostro costume comprenda; il raggiungimento della libertà fisiologica e sessuale. Non si esce fuori dal circolo morto dei nervi, dei muscoli e dell'epidermide sensibile……
La donna dei nostri paesi, la donna che ha una storia, la donna della famiglia borghese, rimane come prima la schiava, senza profondità di vita morale, senza bisogni spirituali, sottomessa anche quando sembra ribelle, più schiava ancora quando ritrova l'unica libertà che le è consentita, la libertà della galanteria. Rimane la femmina che nutre di sé i piccoli nati, la bambola più cara quanto è più stupida, più diletta ed esaltata quanto più rinunzia a se stessa, ai doveri che dovrebbe avere verso se stessa, per dedicarsi agli altri, siano questi altri i suoi famigliari, siano gli inferi, i detriti dell'umanità che la beneficenza raccoglie e soccorre maternamente. L'ipocrisia del sacrificio benefico è un'altra delle apparenze di questa inferiorità interiore del nostro costume…….
Le *cocottes* potenziali non possono comprendere il dramma di Nora Helmar. Lo possono comprendere, perché lo vivono quotidianamente, le donne del proletariato, le donne che lavorano, quelle che producono qualcosa di più che non siano i pezzi di umanità nuova e i brividi voluttuosi del piacere sessuale. ….Esse non avrebbero grossolanamente riso della creatura che la fantasia di Ibsen ha messo al mondo, perché avrebbero riconosciuto in lei una sorella spirituale, la testimonianza artistica che il loro atto è compreso altrove, perché essenzialmente morale, perché aspirazione di anime nobili a una umanità superiore, il cui costume sia pienezza di vita interiore, escavazione profonda della propria personalità e non vile ipocrisia, solletico di nervi ammalati, animalità grassa di chiavi diventati padroni[49].

Giudizio che risulta ancor più duro se accostato a quello che esprime a proposito della commedia di Fraccaroli *Non amarmi così!,* proposta al Carignano qualche tempo dopo *Casa di bambola*, cui il pubblico borghese questa volta aveva decretato il successo perché l'autore, "uomo di spirito", capace quindi di far ridere, aveva previsto un lieto fine ad una vicenda simile a quella raccontata da Ibsen, offrendo in tal modo «un brillantissimo esempio del come l'uomo di spirito

[48] A. GRAMSCI, *La serata di Emma Grammatica al Carignano*, in «Avanti!», 20 marzo 1917, ora in ID., *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 278.
[49] A. GRAMSCI, *La morale e il costume («Casa di bambola» di Ibsen al Carignano)*, in l' «Avanti!» del 22 marzo 1917, ora in *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp.278-281.

riduce per il lieto sollazzo dei suoi clienti le cose serie». La commedia ripropone la vicenda di una donna incompresa che si ribella: «un genio drammatico, Ibsen, - commenta Gramsci – avrebbe dato a questo dramma il suggello definitivo della sua fantasia poetica. Ma Ibsen non era un uomo spiritoso, era un artista, che viveva profondamente la vita delle sue creature; perciò egli non ha avuto fortuna nei salotti e nei teatri che ne sono l'ingrandimento peggiorato. Arnaldo Fraccaroli ha corretto Ibsen, lo ha reso piacevole e amabile, lo ha latinizzato. Margherita di Fraccaroli è ben più facile a comprendersi di Nora; le motivazioni dell'urto tra marito e moglie sono in Fraccaroli alla portata di tutte le anime incipriate». La sua Margherita è una "bambola seccante", è noiosa, accetta la corte di un "imbecille" per mascherare un altro finto amante, e non si capisce bene perché. Ma è questo mistero che«porta al lieto fine, al riavvicinamento delle due anime». Gramsci commenta con una *vis polemica*, con quel «sarcasmo appassionato», e quindi positivo, creatore, progressivo che, come per Marx ed Engels, ritiene debba informare la scrittura del politico rivoluzionario: «L'uomo spiritoso ha raggiunto il suo scopo. Ha trovato nel teatro Carignano il salotto di imbecilli meglio disposti a comprenderlo e ad applaudirlo. L'uomo di spirito è sempre un uomo fortunato. Anche se il suo spirito è passato attraverso tutti i filtri di carta del magazzino internazionale, e ne ha conservato tutti i tanfi e le muffe: dai filtri di Ibsen a quelli di Pierre Wolf e delle sue *Marionette*[50].

[50] A. GRAMSCI, *«Non amarmi così!» di Fraccaroli al Carignano*, in l' «Avanti!», 5 aprile 1917, ora in ID., *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 284 – 286.