

IV. *Hedda Gabler* - Il costruttore Solness

Se si indagano le ragioni per cui la messinscena di *Hedda Gabler* di Ibsen è il più delle volte un insuccesso malgrado tutta la buona volontà degli attori e del pubblico, si arriva alla conclusione che gli errori della rappresentazione non sono da imputarsi a un singolo teatro ma che sono gli stessi in tutti i teatri. E' una sciagura che Ibsen sia diventato di moda nei teatri tedeschi. Se ciò fosse accaduto in Francia avremmo uno stile ibseniano che procurerebbe diletto, mentre, così, i suoi drammi sono insopportabili. In altre parole: tutti i drammi di Ibsen, ma soprattutto *Hedda Gabler*, devono essere recitati con leggerezza, speditezza e grazia. Con la scrupolosità e la profondità dei tedeschi essi vengono semplicemente rovinati.

Infatti non si deve pensare che sia possibile rendere comprensibile un'opera ibseniana, o addirittura studiare a fondo i personaggi ibseniani, con una rappresentazione, o anche con una dozzina. La cosa non è possibile già per il fatto che Ibsen lavora alla maniera impressionista. A dire il vero quest'espressione si applica soltanto alla pittura, ma non so trovarne un'altra. L'impressionista, alle figure che dipinge, non dà contorni netti, esse sfumano l'una nell'altra e ciò che le circonda non è ben delimitato, ma piuttosto legato dal tipo di luce che l'autore ha dato alla sua opera.

Di conseguenza, da un dipinto impressionista non si può isolare una figura singola come invece si può fare ad esempio con una madonna di Raffaello. Esso ha efficacia solo nel suo complesso. Proprio così ha scritto Ibsen. In nessuno dei suoi drammi della maturità si trova una figura vera, un ruolo che sussista di per sé com'è per altri autori. Ognuna di esse è condizionata dall'altra e dall'intero dramma. Per questo non ha neppure importanza interpretare e rappresentare nella maniera giusta un personaggio singolo, magari Hedda Gabler; la prestazione singola può riuscire soltanto se tutti gli attori recitano secondo il senso del dramma. Ma fallisce soprattutto il ruolo principale, che in Ibsen è sempre mantenuto nell'indefinito, se il dramma viene sintonizzato nella maniera sbagliata e se gli altri attori vogliono creare dei buoni ruoli. E' facile trarre da un personaggio secondario di Ibsen qualcosa di riuscito. Ma ciò avviene sempre a spese del dramma e del ruolo principale.

Prendiamo Hedda Gabler. Prima ancora che entri in scena lei, compare il marito. Se quest'uomo viene rappresentato come un erudito sciocco, arido e meschino, Hedda viene messa in una posizione sbagliata già prima che la si veda. Ci si domanda come una donna intelligente, bella, viziata possa sposare un pecorone di tal fatta. In questo modo ha già perso un bel po' di simpatia. Ma Jörgen Tesman non è affatto uno stupido. Ibsen, come a lui piace fare, gli ha dato tratti precisi, ridicoli. Tuttavia compito dell'attore non è quello di sottolineare questi tratti; al contrario, essi devono essere appena percettibili. Bisogna aver l'impressione che Tesman sia un uomo bene educato che si muove senza incescicare nell'alta società. Perché altrimenti Hedda, che detesta ciò che è comico, non l'avrebbe

sposato, né lui potrebbe frequentare il gran mondo, l'ambiente dei Gabler e dei Brack. Già con questa errata interpretazione del personaggio Tesman, che è un bambinone ma nient'affatto un distratto professore da « Fliegende Blätter » (3), il dramma è rovinato. Infatti il successo si fonda sul fatto che Hedda si cattiva le simpatie del pubblico; e come potrebbe farlo con un marito così? Allora sembrerebbe davvero che, come dice lei scherzando, l'abbia sposato per sistemarsi, mentre in realtà l'ha fatto perché credeva nella sua grandezza, o, almeno, che sarebbe riuscita a farlo diventar qualcuno. Crede addirittura, ancora nel corso del dramma, che in lui si celi almeno un ministro, e quando dice di aver bruciato il manoscritto per amor suo, non si tratta affatto di una bugia, anche se in queste parole non c'è tutta quanta la verità.

Anche la zia Juliane non è semplicemente un'anima buona e una vecchia zitella. Questa donna è brava, energica; sopporta la separazione dal pupillo e dalla sorella come una vera donna. Non è tenera, ma anzi dura, soprattutto verso sé stessa. Anche a lei Ibsen ha dato un tratto ridicolo, ma soltanto perché l'attore lo nasconde, non perché lo metta in evidenza. Le fini pennellate da miniatura sono lì per la lettura, non per la scena. La zia Juliane dovrebbe anzi essere interpretata come una donna dall'animo forte, capace di sacrificare qualcosa, non dalla tenerezza burrosa, ma dai sentimenti nobili.

E passiamo a Brack. Se le simpatie per Hedda vengono scosse da un Tesman sciocco e da una zia Juliane sentimentale, da un Brack antipatico e ordinario ven-

³ Diffuso settimanale umoristico tedesco, fondato nel 1844.

gono addirittura distrutte. Brack ha un animo volgare, questo è certo. Ma è un uomo dal modo di vivere estremamente libero, e soprattutto non è così brutale come spesso viene rappresentato. Altrimenti, ancora una volta, non si capisce perché Hedda non lo prenda semplicemente a schiaffi e non lo butti fuori, oppure perché un uomo come Tesman possa avere con lui dei rapporti tanto stretti. Se si comporta come un tangero sottrae a Hedda la stima del pubblico di cui lei ha bisogno perché la si comprenda. Non si deve dimenticare che egli fa parte dell'ambiente di Hedda, il più scelto della Norvegia. Sa conversare, sa parlare in modo velatamente allusivo, come piace a Hedda. Ma il suo conversare non deve mai diventare grossolano. Malgrado la sua bassezza deve essere interpretato come un personaggio gentile. E una cosa ancora. Brack è un uomo di 45 anni. Se lo si chiama assessore, come accade di leggere nei programmi di sala, questo getta su di lui una luce che lo fa apparire un fallito. Nella traduzione si sarebbe dovuto far di lui almeno un consigliere di giustizia. Un assessore di 45 anni, per le orecchie tedesche, è una scempiaggine (4).

Per la Signora Elvstedt vale più che mai quello che ho già detto. E' assolutamente indispensabile per capire Hedda perché è il suo opposto: deve avere qualcosa di arrendevole, tenero, affascinante, e non deve essere resa come se fosse un'oca. E' stupida, come dice Lövborg. Ma si tratta di quella stupidità delle donne

⁴ In tedesco viene definito « Assessor » (assessore) un funzionario dello stato al debutto della sua carriera, nel nostro caso in magistratura. « Justizrat » (consigliere di giustizia) era invece il titolo di cui si onoravano giudici, avvocati e notai anziani.

che Vischer (5) colloca tanto in alto, che ha in sé abnegazione, desiderio e fascino irresistibile. Ella conquista i cuori come fa Hedda, ma per altra via. L'odio che Hedda prova nei suoi confronti non è gelosia per Lövborg; di lui a Hedda importa abbastanza poco. E' invece la rabbia per il successo di una creatura che lei vede molto al di sotto di sé e che tuttavia ottiene di più della fiera Signora Hedda.

Il personaggio di Eilert Lövborg è il meno importante ai fini della comprensione del dramma. In questo ruolo l'attore può lasciarsi andare, interpretarlo come vuole. Quello che importa è come Hedda si mostra di fronte a lui. E se lo spettatore ne ricava l'impressione che lei lo ama appassionatamente, questo dimostra che Hedda viene interpretata nella maniera sbagliata. E così il dramma crolla. Perché Hedda non può essere interpretata nella maniera sbagliata.

Ed ora ancora qualcosa di carattere generale. Si ama rappresentare i drammi di Ibsen in un'atmosfera cosiddetta nordica, tetra, piena di mistero, dalle tinte fosche. E' del tutto sbagliato, e sarebbe un grosso guadagno se per una volta un teatro rompesse con questa tradizione impropria. In Ibsen già l'azione è così angosciante che gli attori dovrebbero sforzarsi di rendere l'atmosfera il più possibile serena, negli accenti, nell'espressione, nei gesti. Ciò che nei drammi vi è di opprimente non può essere reso ancor più pesante. L'attore non potrà mai darsi abbastanza pena per render simpatico il proprio ruolo, e la regola per mantenere sereno il dramma. In fondo le opere di Ibsen sono

⁵ Probabilmente Friedrich Theodor Vischer (1807-1877), il filosofo post-hegeliano autore, tra l'altro, di un'ampia *Aesthetik* e di numerosi saggi che raccolse nei *Kritische Gänge*.

commedie, commedie del genere più elevato che agli dèi strappano un sorriso, un sorriso per quant'è vana l'aspirazione degli uomini ad essere elevati e nobili, un sorriso per i bizzarri ideali umani.

A portatrici di questi ideali — e la cosa è abbastanza comprensibile nella nostra epoca — Ibsen sceglie quasi sempre delle donne. Le sue eroine vivono per degli ideali indefiniti, non chiari. Cercano qualcosa che non possono trovare perché non esiste. Cercano il meraviglioso, come lo chiamano Nora e la donna del mare, il grande, il bello, come dice Hedda. Detto più semplicemente, esse cercano la superiorità dell'uomo sulla donna, la grandezza, per adorarla. Alla Signora Evstedt è indifferente ispirare Lövborg oppure Tesman; la zia Juliane curerà un'estranea con la stessa abnegazione con cui ha curato la sorella. Ma Hedda Gabler aspira alla cosa più alta, a una missione elevata. A lei non è indifferente lo scopo per il quale vive. Vuole dedicarsi soltanto al fine più alto, e anche in questo caso soltanto come libera sovrana di sé stessa. Non vuole servire. La Signora Hedda è la rappresentante di un'evoluzione tutta particolare del nostro tempo. Sente in sé delle grandi energie che teme di profanare con la vita che conducono le sue colleghe di sesso.

La Signora Hedda. Sono così arrivato alla soluzione del rebus. Non è né una canaglia come la chiama Bulthaupt (6), né una psicopatica che starebbe meglio in una casa di cura, come spesso viene considerata, ben-

⁶ Heinrich Bulthaupt (1849-1905), scrittore e uomo di teatro, autore di scritti teatrali, teorici e critici, anche sull'opera di Ibsen.

sì... Non è sorprendente che il dramma si intitoli *Hedda Gabler*? L'eroina non si chiama in realtà Hedda Tesman? Se un autore escogita un titolo tanto singolare, vuole dir qualcosa. Hedda è sposata, aspetta un bambino. Perché dunque Hedda Gabler? Perché malgrado il matrimonio, nel suo intimo, nel suo modo di concepire la vita, è rimasta una ragazza, una bamboccia si potrebbe quasi dire, proprio come Nora, proprio come la donna del mare, proprio così come innumerevoli donne restano ancora a lungo dopo il matrimonio. Così, all'improvviso, ci troviamo davanti la vera Hedda, una donna graziosa ma immatura, con ideali intesi nel modo sbagliato, con il timore del ridicolo, proprio delle ragazzine, con l'odio per la profanazione di un segreto sacro che vorrebbe nascondere e di cui, proprio come una ragazza, si vergogna, con il gusto nascosto per il gioco di parole ardito e per il pericolo che attrae, con la curiosità, propria del suo sesso, con la smania esaltata di fare cose grandi, da poter ammirare, e con l'esagerato ideale della bellezza. La leggerezza con la quale si burla delle debolezze umane non è cattiveria, bensì maleducazione; la stupidità con la quale casca nella trappola dell'astuzia grossolana per poi alla fine togliersi la vita per un'angoscia puerile, è la stupidità di una ragazza; l'invidia per i bei capelli della Signora Elvstedt, che per lei sono ben più importanti dell'ispirazione di Lövborg, è l'invidia della ragazzina. Nella furia sconsiderata con la quale brucia il manoscritto, nell'amore inconsapevole per il marito che non vuole confessare a sé stessa e che si palca nelle parole, nelle parole terribilmente tristi: non c'è nulla per cui voi due potreste aver bisogno di me, in tutto questo è una ragazzina, o, se preferite, una ragazza già un po' avanti con gli anni che, malgrado

tutte le esperienze, affronta la vita come un'ochetta. La Signora Elvstedt sa capire e governare la vita; se non funziona in un modo, funzionerà in un altro. Quando è stufa del giudice Elvstedt si prende Eilert Lövborg, e quando questo muore comincia il gioco con Tesman. Basta che abbia qualcuno da poter ispirare, ed è contenta. Con l'ausilio dell'ispirazione lo doma, e quello che ispira diventa ben presto il suo amante. Son davveto buffi i personaggi di Ibsen. Ecco qua una femmina che, essendo quasi ancora tra le braccia di un uomo, si guarda intorno alla ricerca dell'altro, e fa l'impressione di una donna per bene, addirittura di una donna ideale. E accanto a lei c'è una ragazza che suggella la propria fedeltà con la morte, e tutti la considerano una cattiva creatura. Perché? Ebbene, anche nella vita le cose non vanno diversamente, come possono vedere tutti quelli che aprono gli occhi.

Hedda Gabler è rimasta una ragazza malgrado il matrimonio, malgrado la gravidanza. Chi vuole interpretare Hedda nel modo giusto deve pensare che ha davanti a sé una Hedda Gabler e non una Hedda Tesman. Allora tutt'a un tratto gli si spalancheranno gli occhi e troverà anche la breve battuta nella quale Hedda Gabler si rivela: Io sono ancora esattamente quella che ero prima del viaggio. Saprà e mostrerà che in questa bella e graziosa Hedda Gabler vi sono tutti i buoni germi, i migliori anzi, ma appunto soltanto dei germi. Forse il bambino li porterebbe improvvisamente a maturazione. Forse. Chi lo sa? Nora non è maturata grazie ai figli, e migliaia di donne non maturano mai.

Ho detto che *Hedda Gabler* è un dramma creato alla maniera impressionista. Permettetemi di tornare ancora una volta brevemente su quest'espressione. Lo stile

impressionista dell'opera letteraria, che Ibsen amò ed elaborò fino a raggiungere la perfezione e che è applicato con cura soprattutto in *Hedda Gabler*, nel *Costruttore Solness* e nell'ultimo dramma, *Quando noi morti ci destiamo*, presenta grandi difficoltà per la lettura e ancor più per la messinscena di queste opere. Come sapete, l'essenza dell'impressionismo sta nel fatto che le cose non vengono rappresentate con contorni netti, ma sfumano l'una nell'altra. L'opera d'arte non ha un punto centrale dominante, la sua struttura è nascosta, i personaggi fusi l'uno dentro l'altro, in una parola essa mira a dare un'impressione come insieme. L'attenzione di chi l'osserva deve appuntarsi sull'immagine d'insieme, deve coglierla e goderla sull'istante. La cosa non è facile già nelle arti figurative, voglio dire non facile per chi guarda queste opere. Perché qui non sto parlando dell'artista. L'artista non ci interessa, e il suo lavoro è sempre difficile. No, l'impressionismo pretende di più da chi deve godere, per così dire il godimento gli viene reso scomodo. Nell'opera letteraria questo avviene in grado ancora più elevato perché in essa le cose non vengono messe l'una accanto all'altra, bensì l'una dopo l'altra. Perciò è particolarmente difficile dominare con lo sguardo il reciproco condizionamento dei fatti e dei personaggi; ma non è possibile capire queste singolari opere d'arte se non risolvendosi a osservarle per ricavarne un'impressione d'insieme. Fin dall'inizio bisogna abbandonare l'abitudine di interessarsi a questo o quel personaggio, alle sue vicende e alla sua evoluzione. Queste vicende e quest'evoluzione non devono essere isolate, il personaggio singolo non si deve separare dal contesto. Bisogna dominare l'insieme prima di poter osservare gli elementi singoli. E anche una volta che si sarà dominato

l'insieme resteranno senza risposta una quantità di domande sulla personalità degli individui rappresentati giacché appunto questa personalità non è rappresentata in quanto tale, bensì in quanto condizionata dai personaggi dell'opera. Questo ne aumenta il fascino perché così da un lato essa guadagna in realtà e dall'altro sembra essere tanto misteriosa da sollecitare la nostra curiosità. Ma questo, almeno nella nostra attuale situazione teatrale in cui ogni attore vuole caratterizzare, vuol creare degli individui, rende pressoché impossibile una messinscena di questi drammi. Perché in essi non è possibile trovare appunto degli individui, delle personalità, dei caratteri. C'è un gruppo di persone che, osservate contemporaneamente e insieme, forse possono dare un'immagine complessiva, ma il singolo non è comprensibile senza chi gli sta vicino.

Io non so se mi esprimo con sufficiente chiarezza, ma mi preme essere capito proprio su questo punto. Perciò permettete che vi mostri con un esempio quello che intendo. Prendete un qualsiasi dramma di Shakespeare, diciamo l'*Otello*. In questo dramma ogni personaggio è comprensibile di per sé, può essere isolato dagli altri senza subire danni; è compromessa soltanto la bellezza del dramma, non la bellezza del personaggio. Potete capire Otello in quanto uomo anche se Desdemona fosse del tutto diversa, potete prendere Jago, Desdemona, Cassio, ognuno in quanto individuo, in quanto personalità, potete immaginarveli in altri contesti. Ma il costruttore Solness — perché di lui intendo parlare — non potete capirlo senza Hilde Wangel o Aline Solness, Kaja non senza Solness e Ragnar, Hilde non senza Solness, e così via. Essi fanno parte di uno stesso complesso, sono legati l'uno all'altro più strettamente di quanto normalmente accade, un perso-

naggio si fonde con l'altro e soltanto tutti assieme suscitano un'impressione. E' un'opera impressionista.

A questo punto sarei molto tentato di cominciare a parlare di come a poco a poco non soltanto l'arte ma anche la scienza e la religione, anzi tutta quanta la nostra vita, siano diventate impressioniste. Ma voglio attenermi al dramma di Ibsen, al *Costruttore Solness*; fornirà materia sufficiente e purtroppo anche difficoltà sufficienti.

A prima vista quest'opera sembra estremamente confusa. Non si sa che farne. Questo però non dipende dal fatto che è per davvero confusa, ma da noi che non siamo avvezzi a lasciare che un'opera impressionista abbia effetto su di noi. Una volta che abbiamo trovato la prospettiva da cui il quadro dev'essere osservato, tutta la confusione si dissolve e rimane un'impressione semplice, quella di una fetta del mondo umano. A quel punto si potrebbe quasi credere di avere davanti a sé un'opera d'arte naturalista, la descrizione di un costruttore, del suo ufficio, della sua famiglia e della sua storia. La storia, per liquidare subito l'argomento, è questa: Halvard Solness è di umili origini, è cresciuto in campagna e, giovanotto, senza aver imparato nulla di specifico, è entrato nell'impresa di costruzioni dell'architetto Brovik. Grazie al suo matrimonio, entra in possesso di una vecchia casa con un vasto parco. Quando la casa viene distrutta da un incendio, egli spezzetta il fondo in piccoli lotti e crea una colonia di villette che gli procura ricchezza e fama. Avanza veloce per la sua strada, manda in rovina l'ex-principale e tutti gli altri concorrenti, cosicché alla fine ha in mano tutti i contratti del circondario, e adesso è padrone assoluto di tutto quello che c'è da costruire. Nella sua casa solitaria — i suoi

due bambini sono morti poco dopo l'incendio, la moglie è precocemente invecchiata e si è immalinconita — arriva una ragazza, Hilde Wangel, che l'ha conosciuto dieci anni prima, in occasione della costruzione di una chiesa. A quel tempo, sulla ragazzina di dodici anni, ha lasciato un'impressione indelebile il momento in cui il costruttore Solness, alla festa per la copertura del tetto, ha appeso la ghirlanda alla sommità del campanile. Questo ricordo l'ha spinto a tornare dal capomastro. Tra i due si intreccia un rapporto amoroso che tuttavia viene improvvisamente interrotto dalla morte. Per accontentare la ragazza, Solness si arrampica sull'impalcatura della sua nuova casa per fissare la ghirlanda della copertura del tetto sulla sommità della torre. Quando lo vede sul punto più alto, Hilde lo acclama entusiasta insieme con la folla che si è radunata sul posto. In quello stesso momento Solness, colto dalla vertigine di cui da sempre ha sofferto, precipita dall'impalcatura e muore all'istante. Questa è la storia del costruttore Solness, una storia assolutamente normale della vita e della morte di uno speculatore fondiario.

A tutta prima si potrebbe ritenere che un contenuto tanto fragile e quasi sciocco si possa salvare soltanto facendo del costruttore una personalità forte e sostituendo l'interesse che il contenuto non è in grado di suscitare con la caratterizzazione del personaggio principale, con la creazione di un eroe. Deve venire in luce la brutalità spietata dell'uomo d'affari, la forza della passione di un uomo maturo di fronte a una donna giovane e bella. Questo si potrebbe pensare, ma Ibsen procede diversamente. All'inizio, tuttavia, si ha l'impressione che Ibsen voglia raffigurare un uomo spavaldo.

Solness entra nel suo ufficio, si informa sull'andamento degli affari e, quando sente che sono venuti dei clienti che vogliono farsi costruire una villa, dichiara che non si incaricherà di questa costruzione. Il vecchio Brovik, un uomo prossimo alla morte, che un tempo ha conosciuto giorni migliori ed è stato schiacciato da Solness, prega allora il costruttore di lasciare l'esecuzione di questo lavoro al proprio figlio Ragnar Brovik, Solness, duro e brusco, si rifiuta. Sono prossimo alla morte, dice Brovik. Ho sperato che mio figlio sarebbe riuscito in qualcosa, ma Lei, Solness, mi ha indotto a dubitare del talento di mio figlio. Gli dia la possibilità di fare un lavoro per proprio conto, gli ceda la costruzione di questa villa che Lei non ha intenzione di costruire. Bisogna che io riesca a vedere qualcosa che ha costruito questo ragazzo. Quando Solness gli oppone un reciso rifiuto, egli soggiunge: « Dunque io dovrò andarmene da questo mondo senza una certezza? Senza fede né fiducia in Ragnar? Senza aver veduto una sola opera costruita da lui? Questo dovrò? » E: « Mi risponda! Devo andarmene così misero da questo mondo? » Con voce ferma Solness ribatte: « Se ne dovrà andare come meglio saprà e potrà ».

Un uomo duro e brutale, questo costruttore, a quanto sembra. E questa impressione viene rafforzata nella scena seguente dal colloquio con Kaja, la fidanzata di Ragnar. Kaja lavora nell'ufficio come contabile. Un tempo ha voluto molto, molto bene a Ragnar, fino al momento in cui è venuta da Solness; adesso vuole bene soltanto a una persona, a Solness appunto. « A nessun altro al mondo. Non potrò mai amare un altro ». Solness ha potere assoluto su questa creatura malaticcia e debole, ed è evidente che abusa al massimo di lei. Non la tiene in alcun conto, né ha con lei

altro rapporto che non sia quello del padrone verso la subalterna, ma attizza al massimo la passione di lei soltanto perché lei distolga Ragnar dall'idea di rendersi indipendente. Questo è un elemento brutale, di forza, e concorda con quello che Solness, poco prima, dice di sé: « Io non indietreggio mai davanti a nessuno. Mai di mia spontanea volontà, mai lo farò, in tutta la mia vita ». Tutto questo fa pensare che ci troviamo di fronte a un uomo spavaldo. Tutt'al più si può dedurre che Solness sente venir meno la sua forza — è un uomo di una certa età — e che teme i giovani che si fanno avanti e cerca di ostacolarli. Neppure la comparsa della Signora Solness non cambia in nulla quest'impressione. E' gelosa di Kaja, come sappiamo senza motivo, almeno in questo caso. Ma la sincera confessione del costruttore al Dottor Herdal, arrivato insieme con la Signora Solness, che cioè un tempo ci sono le state delle donne nella sua vita, ci induce anche a pensare: qui, davanti a noi, c'è un uomo dalle forti passioni e dal forte vigore. Il racconto dei suoi grandi e quasi prodigiosi successi potenzia ancora di più l'immagine di questo vigore.

Da questo colloquio con il Dottor Herdal emerge tuttavia ogni sorta di cose assai singolari. Innanzi tutto Solness confessa apertamente di temere Ragnar e il suo talento. Quello, lo precipiterebbe dalla sua altezza. E, per aver ragione di lui, ha bisogno di Kaja. Ma poi racconta come si è conquistato Kaja soltanto perché l'aveva desiderato con tutto il cuore. Questo pensiero, e cioè quello di poter legare a sé il successo grazie al semplice desiderio, è importante. Non bisogna mai perderlo di vista per tutta la durata del dramma. Esso domina il costruttore. Ma così si precisa che non si tratta di un uomo d'azione, bensì di

uno che — per usare l'eloquente espressione scelta da Ibsen — costruisce castelli in aria. Questo tratto di debolezza, che si esprime in una fantasia eccessiva, diventa del tutto chiaro solo più tardi, così come le altre due curiose particolarità di Solness: l'idea di avere un debito pesante nei confronti di sua moglie, e poi il sospetto che Aline lo consideri malato di mente e lo faccia spiare dal Dottore. La scena si chiude con una nuova sottolineatura dell'angoscia da cui Solness è dominato, la paura della vecchiaia di fronte alla gioventù. « Il rivolgimento verrà », dice Solness, « qualcuno si fa avanti e mi ordina: Indietro, ora tocca a me! E tutti gli altri lo seguono e minacciano e gridano: Largo... largo... largo! Un giorno, qui, verrà la gioventù e busserà alla porta... ». Nello stesso istante qualcuno bussa veramente, ed entra Hilde Wangel.

E' un esemplare di gioventù che sta bussando alla porta: Hilde Wangel, lo zaino sulle spalle, il vestito succinto, il bastone da montagna in mano, e per giunta un pericoloso esemplare di gioventù; la sua specie ci è nota attraverso la *Donna del mare*. Il costruttore non ha poi tutti i torti a temere la gioventù e i diavoletti che vivono per l'emozione e amano starsene in letto a sognare, che vogliono costruire dei castelli in aria. Libera come un uccello — si autodefinisce un uccello rapace —, Hilde ha abbandonato il padre e se n'è andata per il mondo senza soldi, senza bagagli né biancheria, a prendersi dal costruttore Solness il regno che le ha promesso. Allora, quando lui costruì il campanile, lassù a Hardanger, e quando le piegò il capo all'indietro e la baciò molte, molte volte; così almeno racconta lei. Se effettivamente le cose siano andate in questo modo non lo si viene a sapere. Solness non è in grado di ricordarsi di queste cose, se ne

ricorda così poco che ritiene di aver soltanto desiderato di baciarla e che lei abbia percepito questo desiderio come se fosse un fatto reale. Ma questo è il pensiero che perseguita Solness, il pensiero di poter governare il mondo con i propri desideri. Forse, come ho detto, tutto questo è falso, è una cosa immaginata come quella che lassù in alto il costruttore cantava, cosa che di sicuro non risponde a verità. Forse è stato appunto soltanto un sogno della dodicenne che in fondo non era più una bambina. Ma in ogni caso in tutti questi anni lei certamente se ne è stata spesso in letto e ha sognato tutto quanto, ha fatto sogni belli e avvincenti, e ha quasi creduto che Solness sarebbe venuto come uno spirito maligno per portarla nel regno di lei. E' bravissima a costruire castelli e regni in aria, ben più brava dello stesso costruttore che si affatica inutilmente a costruire focolari per gli uomini, con sopra delle torri che puntano verso l'alto. Gli uomini non li vogliono così: è questa la conclusione a cui è arrivato Solness. Hilde Wangel non ha di questi scrupoli, lei si costruisce per sé delle storielle belle e avvincenti in cui un uomo sale fino ad altezze vertiginose e precipita da quell'altezza: un autentico, vero diavolello di femmina. Il fatto che la si metta nella stanza dei bambini, in una delle tre stanze dei bambini, vuote, è una cosa che certamente per lei non va bene. Perché bambina non è.

Ma della pericolosità di questa bambina, nel primo atto non si viene a sapere molto dato che molte cose sono ancora indeterminate e confuse. Se si cerca di aver presente tutto quanto forse ci si può già fare un'idea di Solness. Questo è un uomo che vorrebbe esser forte ma non lo è, che mena vanto della propria forza ma ha paura dei rivolgimenti, che si attribuisce

un debito nei confronti della moglie e che ha il sospetto di passare per un malato di mente, che crede di poter pilotare gli avvenimenti con la sua ferma volontà ma intanto si lascia pilotare da una ragazza.

Il secondo atto pone il costruttore in una luce diversa. La signora Aline Solness ha più risalto e si vede quanto la sua indole abbia influito su Solness. La sua bellezza è già sfiorita, per l'emozione provocatale dall'incendio ci ha rimesso la salute, ha perso la fecondità così come ha perso i due bambini. Con la sua intelligenza limitata guarda continuamente al passato e si perde a rimuginare sulle sue vicende. Sola e abbandonata com'è, si è creata un concetto del dovere che le dà un sostegno nella vita. In questo suo almanaccare si è messa in mente di essere colpevole della morte dei bambini; questi bambini sono morti perché il latte di Aline, dopo la notte dell'incendio, si è esaurito a seguito dell'emozione provata. Crede che avrebbe potuto mantenerli in vita se si fosse dominata di più. Questo pensiero, che esprime a Solness, a poco a poco ha messo radice nel costruttore. Anche lui ci crede, ma non attribuisce la colpa ad Aline, bensì a sé stesso. Aline, però, non è da prendersi del tutto sul serio quando parla del proprio senso di colpa, come risulta più tardi dalla sua conversazione con Hilde Wangel. Anche questo è soltanto un castello in aria che lei si costruisce mettendo insieme le proprie vicende; ma nell'animo del marito questo castello in aria ha assunto tutt'altre forme; egli, a suo modo, continua questo laypro di fantasia intorno alla morte dei figli e così facendo snerva la propria forza. Questo almanaccare della moglie, che lo sprofonda sempre più nel suo proprio almanaccare, lo tormenta. Il focolare viene distrutto. Lui, che vuole costruire un focolare per gli

altri, non ne ha uno proprio. « Mai un raggio di sole », geme, « mai neanche soltanto un poco di luce in questo focolare », e Aline ribatte: « Ma questo non è un focolare, Halvard ». E di là, nella casa nuova, sarà ancora lo stesso: lo stesso vuoto, lo stesso squalore, là come qui. C'è una singolare ironia nel fatto che proprio Solness, che non è capace di crearsi un focolare, voglia darne uno agli altri.

Ci sono ancora altre cose a dividere i due coniugi: in lei la grande gelosia, in lui la sensazione di aver trascurato la moglie. Ma ben più determinante è un'altra cosa ancora. I pensieri di Aline — ed è abbastanza naturale in una malata — ruotano intorno alla salute. Ogni giorno fa lunghe sedute con il medico ed è altrettanto preoccupata per la prosperità del costruttore che per la propria. Ne ha motivo già per la vertigine di cui soffre il costruttore. Solness, invece, fa risalire la preoccupazione della moglie alla propria salute mentale. Crede che lo si consideri matto.

A far da contrasto netto all'almanaccatrice malata, Aline, compare adesso Hilde, che sprizza giovinezza e voglia di vivere e che molto probabilmente ha quello di cui sente la mancanza nel costruttore, e cioè una coscienza robusta. Fin troppo robusta: scoppia di salute. Hilde odia la parola dovere. Cordialità, calore: è questo che vuole. E poi tensione, eccitazione. In lei c'è il desiderio dello spaventoso. Sogna che uno precipita dall'alto, e sguazza in questo orrore che dà il capogiro. La sua fantasia corre in quella direzione; del nesso delle cose non le importa nulla, così come di quello dei libri: non lo capisce affatto; tutto al contrario di Solness che non può fare a meno di inventare un nesso anche quando non c'è.

Questo nesso continua a cercarlo in sé stesso. Adesso racconta la sua versione della morte dei figli. A suo tempo, prima dell'incendio, aveva notato una crepa nella canna del camino, a questo ha collegato ogni sorta di storie fantastiche, vi ha costruito sopra castelli in aria: che da questa crepa si sarebbe scatenato un incendio e che poi avrebbe trovato il terreno, la possibilità di costruire. La casa è distrutta dall'incendio, e tutto succede come Solness si è immaginato. Solo che, in realtà, l'incendio non scoppia per il guasto nel camino ma per un'imprudenza compiuta nel guardaroba. Questo però non impedisce a Solness di credere che il suo desiderio abbia scatenato il fuoco. Da qui i suoi pensieri vanno avanti. Lui ha provocato l'incendio col suo desiderio, a causa dell'incendio Aline è diventata sterile, i suoi bambini sono morti. Lui è diventato un solitario per essere solo con sé stesso e con il grande costruttore ultraterreno a lode e gloria del quale deve costruire. E adesso, pensa, a questa alta missione deve sempre e di nuovo sacrificare delle creature umane. « Per arrivare a costruire focolari per gli altri », dice, « ho dovuto rinunciare, rinunciare per sempre, ad aver io un focolare. Era il prezzo della felicità di cui la gente parla tanto. La felicità non è stato possibile tenerla più a buon mercato ». Poco dopo: « La missione che Aline aveva nella vita: quella doveva essere rovinata, soffocata, schiacciata, perché la mia potesse condurmi avanti fino a quello che sembra una grande vittoria. Anche Aline era nata per costruire, per costruire anime di bambini che potessero crescere armoniose e in forme nobili e belle. Tutto questo, adesso è distrutto. Non è servito e non servirà mai più a nulla, proprio come le macerie di un incendio ». « E' mia la colpa se i due piccini hanno dovuto pagare

con la vita. Infatti, chi ha chiamato gli aiuti e i servitori? Io. E' quello che la gente chiama 'aver fortuna'. Ma la fortuna viene sentita come una grande piaga viva, qui sul petto. E gli aiuti e i servitori vanno strappando lembi di pelle ad altri uomini per rimarginare la mia ferita. Eppure la piaga non guarisce ».

Allora Hilde dice una cosa che getta una luce chiara nella confusione di questo singolare almanaccone. « Lei è malato, costruttore », dice, « gravemente malato. Non si tratta della Sua ragione, ma Lei è venuto al mondo con una coscienza malaticcia. La Sua è proprio gracilina. Così delicata di natura da non reggere al minimo colpo, da non poter sollevare né reggere quello che è pesante ».

Solness capisce bene che qui sta la sua debolezza. Parla dei Vichinghi, dice che quelli erano uomini, che domavano la vita, forti spiriti maligni, invidiabili, che avevano il coraggio di fare quel che desideravano. In tutto questo la tragicità o la comicità — come volete voi — sta nel fatto che Solness desidera essere un uomo violento come i Vichinghi, che si sforza di esserlo, che costruisce castelli su come vorrebbe esser violento mentre in fondo è tenero e debole, e soprattutto timoroso. Non ne ha il coraggio... non può salire in alto quanto costruisce. Le radici della sua forza sono troppo deboli. Aspira ad afferrare l'impossibile; quanto a tentarlo, gli manca il coraggio. Non va mai al di là dei castelli in aria. E perfino quelli non sa costruirli come si deve. Vorrebbe essere sovrano assoluto, ma davanti a sé stesso ritratta ogni pensiero crudele, distrugge quello che intraprende per restare in alto. Vorrebbe aiutare a salire la gioventù di cui ha paura e che pure nell'intimo desidera con tanta forza attirare a sé, ma non ha il coraggio di porgerle la

mano per salire in alto. Gli piacerebbe domare una donna con la stessa furezza dei Vichinghi e non osa neppure sfiorare la ragazzina che gli sta davanti. Lui, l'ex-costruttore di chiese, vuol costruire focolari per gli uomini e non sa far di meglio che mettere un campanile su una casa d'abitazione. Continua a mescolare i propri ideali con il reale, le sue costruzioni reali le distrugge con dei castelli in aria che vi costruisce dentro. Il campanile ha un senso, punta verso l'alto, verso Dio. La torre sulla casa d'abitazione, che svetta libera nel cielo, è priva di senso; perché la casa d'abitazione deve aderire alla terra, non innalzare verso Dio, la casa d'abitazione è la quotidianità nella quale si può non soffrire di vertigini e da cui non si pretende nulla di grande.

Solness non sa costruire focolari, neppure il proprio nel quale costruisce tre stanze per bambini, vuote, per così dire in omaggio alla gioventù; ancora un castello in aria che infila tra sé e la vita reale. Vuol costruire castelli in aria con solide fondamenta: una cosa impossibile, un tentativo di fare contemporaneamente due cose che si elidono. Diffida della propria forza, o meglio sa di non possedere questa forza. Ha soltanto desiderio di grandezza e non sa resistere a questo desiderio. Su questo desiderio costruisce la propria vita; crede anzi di poter ottenere tutto con il semplice desiderare. Ma il desiderio non è fondamento per un castello in aria. Vuole l'impossibile, è spinto da questo fondamentale impulso di ogni agire umano. Ma riconosce di non poter fare l'impossibile, di non aver neppure la forza di tentarlo. Tuttavia pretende l'impossibile da sé, non dagli altri, deve farlo lui, altrimenti non vale; in questo almeno è un vero uomo.

E Hilde? Hilde ama più che mai l'impossibile. Ma

lei sa destreggiarsi molto meglio, lei si accontenta di costruire dei castelli in aria, per essi non pretende solide fondamenta, e quando, per una volta, vuole l'impossibile, non lo pretende da sé stessa ma da un altro. Che poi quest'altro perda la vita la preoccupa assai poco; in fondo ha fatto l'impossibile perché lei l'ha voluto. Vuol vedere se appartiene a quegli eletti ai quali è stata concessa la grazia, e la forza e la capacità di desiderar qualcosa, di voler qualcosa... e con tanta costanza e imperturbabilità che alla fine devono per forza ottenerlo. Che questo impossibile, che Hilde alla fine ottiene con la propria volontà, sia qualcosa di assolutamente ridicolo, una prestazione meschina e pietosa — che cioè un uomo soggetto a vertigini si arrampichi su per una scala — tutto questo lei non lo capisce. Afferra l'impossibile soltanto esteriormente, deve per forza afferrarlo in questo modo perché è una donna. Come sempre in Ibsen, vengono qui toccati una quantità di problemi profondi. Il bisogno della donna di vedere qualcosa di esteriore — e fosse pure qualcosa di tanto piccolo —, di farsi provare dall'esterno, con un atto, con un fatto, la grandezza dell'uomo, in Hilde viene in luce ancor più chiaramente che in Rebekka West che costringe il suo Rosmer ad avventurarsi sulla passerella.

Hilde è abituata a costruire castelli in aria, lei non ama l'azione ma la tensione che precede l'azione, il brivido, l'orrore che provoca il pensiero, e lei ama la forza. Vorrebbe essere una delle donne rapite dai Vichinghi, le piacerebbe amare un uomo violento. Ma poi questo uomo violento deve anche esser suo schiavo; qualche volta vuole essere signora del signore. Di quando in quando questo bisogno di potenza scoppia all'improvviso. Hilde si autodefinisce uccello rapace.

« Perché non dovrei andare in cerca di bottino, ghermire la preda della quale ho voglia? Se solo la posso afferrare con i miei artigli e avere il sopravvento ». Ma con ciò non rivela il fondo della propria essenza. Il suo desiderio ardente resta pur sempre quello di vedere la forza, di sentire la grandezza, di essere dominata: questo è quanto vuole sperimentare.

Solness deve dominarla, dev'essere grande. Di lui non sa assolutamente nulla. Non lo conosce minimamente, ma di lui ha fatto una figura d'eroe che adesso lei ama. Ha conosciuto il costruttore quando aveva tredici anni, in età puberale. Tutta la sua vita di sogno — e ha tempo di sognare, lo fa anche volentieri dato che è così terribilmente eccitante — ruota intorno a quest'unica esperienza, e cioè al fatto che ha visto quest'uomo lassù in alto, nel cielo. Intorno a questo la sua fantasia ha lavorato intensamente. Vi ho già fatto notare che, con tutta probabilità, nella storia dei baci che dice di aver ricevuto da Solness non c'è una parola di vero. Sono castelli in aria che ha costruito lei. C'è anche il gioco nel suo modo di essere: non distingue tra grande e piccolo, tra importante e non importante. Per questo la colpisce tanto l'osservazione di Aline che lei, anche da adulta, anzi perfino da sposata, ha ancora giocato con le bambole; Hilde sente: questi sono pensieri che penso anch'io, sensazioni che provo anch'io. Aline mi è vicina, non posso ingannarla. Ecco qua un accesso di coscienza in Hilde: ma non dura molto, è troppo robusta.

Vorrei intrattenervi per un momento su queste bambole di Aline. « A modo loro erano creature vive, per così dire », dice Aline. « Le portavo in seno. Come bambini non ancora nati ». Queste parole gettano una luce intensa sull'intero dramma e, diciamolo pure, sull'in-

tera vita umana. Noi tutti non viviamo nei fatti ma in quello che vi mettiamo dentro noi, con i nostri desideri e i nostri pensieri; noi non viviamo nelle nostre case, ma in castelli in aria. Costruire bene questi castelli in aria, con una coscienza robusta, ha un qualche valore; in ogni caso, per la nostra felicità, l'unica cosa che ha valore. Per la felicità, badate bene, per qualcosa che per la donna è indispensabile, che è lo scopo della sua vita ma che non alletta l'uomo. « I castelli in aria sono quel che c'è di più bello e di più sacro al mondo », dice Hilde. « Sono un rifugio così comodo, e anche così comodi da costruire », così dice Hilde. Ma adesso state attenti alla risposta del costruttore. Egli dice: « Sì, con sotto delle fondamenta ». Avete qui il vero Solness; egli vuole costruire al tempo stesso case vere e castelli in aria, un uomo lacerato tra grandezza reale e grandezza sognata, che vuole la grandezza ma non gli piace rinunciare a quello che è inconciliabile con la grandezza, cioè alla felicità; che vuole la felicità ma non può rinunciare a quello che è inconciliabile con la felicità, cioè alla grandezza.

Ebbene, questa è la sorte dell'uomo che può ottenere qualcosa nella grandezza o nella felicità soltanto se ha ben presente l'inconciliabilità delle due cose. Così per la donna è più facile vivere senza lacerazioni e con sicurezza, perché per lei questo principio, e cioè la grandezza per la propria persona, non esiste affatto. Ella può soltanto, proprio come Hilde, cercare di ammirarla nell'uomo che ama. Il fatto che molto spesso le succeda poi come a Hilde, che veda qualcosa di grande nell'arrampicarsi su per una scala, è nella natura delle cose. Chi non ha dentro di sé la misura della grandezza, come può usarla nel modo giusto con gli altri?

Ci troviamo qui di fronte a uno dei conflitti più singolari della vita umana. Voi sapete quanto sia convinto io stesso che compito della donna è quello di infiammare l'uomo e di renderlo capace di grandezza. Ella sviluppa la forza che lui possiede, è la musa che lo spinge ad agire, che lo fa aspirare alla grandezza. Ma adesso viene la cosa strana della vita. Questa donna, che dev'essere la guida verso la grandezza, non sa, non potrà mai e poi mai giudicare se nell'uomo c'è anche la stoffa per arrivare a questa grandezza. Per tutto questo è semplicemente cieca, deve esserle dimostrato dall'estero. Il caso di Hilde, o di Rebekka o di Nora, le quali credono grande un uomo che in realtà è un uomo normale, può essere abbastanza frequente e spesso porta poi alla catastrofe esteriore o a un matrimonio infelice.

E ancora, la donna non è cieca soltanto per la grandezza della persona che ama, ma è cieca per la grandezza in sé, non sa distinguere se una cosa è grande o piccola; allo stesso modo non è tanto raro che un uomo, non importa se grande o piccolo, venga spinto su una scala e debba rompersi l'osso del collo soltanto perché la donna che struzzica la sua brama di grandezza vuole avere il suo piacere, o perché in buona fede lo spinge sulla strada sbagliata verso una meta che a lei sembra splendida mentre in realtà è una povera cosa per la quale non val la pena rompersi il collo.

Non bisogna giudicare troppo severamente Hilde. E' soltanto umana e femminile, non è affatto qualcosa di eccezionale, ma soltanto un esemplare della vasta categoria di giovani ragazze e donne che nel loro intimo cercano l'emozione, lo sconvolgimento ad opera dell'uomo e di un evento. Cercare in lei una colpa sarebbe ridicolo come trovare in lei un campione di no-

bile femminilità come forse qualche volta succede. In lei opera la sua capacità di cambiar le cose con la fantasia; costruisce castelli in aria, dipendente com'è dalla propria femminilità e dalla propria sessualità. Il fatto che le venga la strana idea di dimostrare a se stessa la grandezza dell'amato guardandolo a un'altezza vertiginosa, dipende in parte, come ho già detto, dall'influsso dell'età dello sviluppo, in parte dalla peculiarità della donna di voler vedere con gli occhi, di confondere il simbolo con la realtà, così come Aline confonde le sue bambole con i bambini. Non significa assolutamente nulla che in tutto questo il simbolo diventi per lei più importante di quanto non conceda la ragione. Senza questa sua capacità di sbagliare, di confondere, di cambiar le cose con la fantasia, la donna non sarebbe appunto quello che è, cioè una guida verso le vette, una costrizione a salire in alto.

Quanto al costruttore Solness, si tratta dell'errata valutazione di un'azione. Ma non si deve imputare a Ibsen questa confusione tra un'arrampicata e la grandezza. L'autore non prende affatto la cosa alla lettera. Egli ci mostra come una donna si inganni sulla grandezza del fine provocando così la rovina. Spiegare il tutto, come a volte si fa, dicendo che l'arrampicarsi sull'impalcatura è inteso dall'autore come simbolo della tensione verso l'alto nella quale chi non è dotato soccombe, sarebbe davvero troppo banale, e non si concilierebbe neppure con l'accentuato realismo dello stile, e il lato umoristico della cosa andrebbe perduto.

Perché c'è dell'umorismo in questo dramma, esattamente come in tutte le opere di Ibsen, da *Brand* fino all'epilogo, *Quando noi morti ci destiamo*. Non metto in dubbio che questi drammi possano anche esser interpretati come opere tragiche. È una questione di gusto

del lettore. In questo caso l'autore ci appare nel ruolo di giudice implacabile che ci mostra con una metafora la debolezza umana. Ma, a quanto ne so, Ibsen era già uomo assennato quando scrisse queste opere, e nell'uomo, alla cocente rabbia della giovinezza, si sostituisce la serenità tranquilla del discernimento e della rinuncia alla quale si addice il sorriso.