

UNO STUDIO DI IBSEN POCO NOTO: ALBERTO BOCCARDI

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, il rapporto tra il teatro di Ibsen e gli intellettuali triestini è stato particolarmente vivace. Divenuta una sorta di avamposto delle rappresentazioni ibseniane in Italia, Trieste, curiosamente, ha costituito anche il primo contatto tra il drammaturgo norvegese e il mondo del "sud", allorché Ibsen, nel maggio del 1864, si reca per la prima volta nel nostro Paese. Disse infatti il drammaturgo in occasione di un discorso tenuto a Copenaghen il 1° aprile 1898: «Ero in viaggio verso sud, attraverso la Germania e l'Austria, e valicai le Alpi il 9 maggio. Sulle alte montagne le nubi pendevano come grandi, cupe cortine, e noi si viaggiava sotto di esse attraverso la galleria e ci ritrovammo improvvisamente a Miramare, dove la bellezza del Sud, un bagliore di singolare lucentezza, chiaro come marmo bianco, mi si rivelò d'un tratto, imprimendo un segno su ogni opera che ho scritto in seguito, anche se non tutto nei miei drammi sarebbe stato bellezza. La sensazione di essere fuggito dalla tenebra alla luce, dalle nebbie attraverso una galleria verso il sole, la stessa che ho avuto, l'altra mattina, quando ho abbracciato con lo sguardo l'Øresund. E ho quindi rincontrato i leali sguardi dei danesi. Ho avuto la sensazione, che questi due viaggi avessero un intimo legame, e pertanto vi ringrazio davvero di cuore».¹

È noto che, al suo primo apparire in Italia, il teatro di Henrik Ibsen destò una certa impressione nel pubblico, sia per la novità della scrittura drammaturgica, sia per la forza dei concetti presenti nelle sue opere. Sebbene si sia spesso parlato di scandalo e di atteggiamenti sconcertati da parte delle platee, è opportuno tuttavia ricordare che nessuna recensione del tempo testimonia atteggiamenti di questo genere: sembra piuttosto che gli spettatori avessero reagito con compostezza, dimostrando, al più, disorientamento e curiosità per un autore nuovo, di cui molto si era parlato prima del suo arrivo sulle scene italiane. Ciò che viceversa appare in maniera più evidente, è una sorta di imbarazzo da parte della critica che, percependo chiaramente la novità dell'opera ibseniana, sentiva l'inadeguatezza dei propri strumenti per analizzarne i contenuti. Da qui giudizi di segno opposto determinati non tanto da pareri discordi, quanto dal tentativo di trovare un metodo critico funzionale al teatro ibseniano.

L'ingresso del teatro di Ibsen in Italia avviene, come è stato più volte ripetuto, a Milano, al Teatro dei Filodrammatici, il 9 febbraio del 1891: quella sera Eleonora Duse presenta al pubblico milanese *Una casa di bambola*, nella traduzione che Emilio Capuana aveva preparato sulla base della versione francese del conte Moritz Prozor, traduttore autorizzato dallo stesso Ibsen.

In verità deve essere citato un precedente poco conosciuto e forse destinato a cadere nell'oblio se alcune, poche fonti non ne recassero notizia: esattamente due anni prima, il 15 febbraio 1889, Emilia Aliprandi e suo marito Vittorio Pieri² presentano, per sole tre serate, al Teatro Gerbino di Torino, *Nora, o Casa di bambola*.³ Si tratta di un primo esperimento di fronte al quale il pubblico – stando alla recensione apparsa su "La Gazzetta Piemontese" – non sembrò entusiasinarsi. Se vi fu un certo successo, questo si dovette unicamente alle spiccate capacità artistiche della Aliprandi. Anche la provocatoria conclusione dell'opera non riuscì più di tanto a sollevare le polemiche della platea che reagì con «viso arcigno».⁴ Sostanzialmente insensibile all'opera di Ibsen, il pubblico se ne dimenticò assai presto, scoraggiando così, nell'immediato, qualsiasi altro tentativo in questa direzione.

Non è quindi del tutto errato sostenere che, archiviata nell'indifferenza la serata torinese del 1889, quella proposta dalla Duse a Milano due anni più tardi può essere considerata la vera "prima" italiana del teatro di Ibsen. Non solo perché si tratta di uno spettacolo interpretato da quella che, in breve, sarebbe divenuta una delle maggiori interpreti ibseniane, non solo perché il luogo della rappresentazione era il prestigioso teatro milanese dei Filodrammatici, ma anche per il fatto che la critica, per la prima volta, iniziò a occuparsi in

¹Il discorso è stato integralmente tradotto da Franco Perrelli su «Sipario», marzo 1996, num. 564, p. 38. Lo stesso brano compare parzialmente anche in F. PERRELLI, *Henrik Ibsen. Un profilo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2006, p. 52. Miramare è lo sperone sul quale si erge il celebre bianco castello voluto da Massimiliano d'Austria, fratello minore dell'imperatore Francesco Giuseppe.

²Emilia Aliprandi (Torino, 1856-1903), discendente da una famiglia di attori, esordì sulle scene bambina. Affidata poi per l'istruzione a una famiglia triestina, tornò sulle scene nel 1870, iniziando una fortunata carriera artistica che la portò a collaborare con alcuni dei maggiori interpreti italiani, tra i quali Alemanno Morelli e Ernesto Rossi. Vittorio Pieri (Torino, 1854-1926), figlio d'arte, fu attore brillante in numerose compagnie di fine Ottocento. Dal 1887 fu capocomico di una propria compagnia cui vi fece parte anche la Aliprandi, sposata nel 1882. Nel 1916 esordì nel cinema muto, dedicandosi completamente negli ultimi anni di carriera.

³Cfr. A. BOCCARDI, *La donna nell'opera di Henrik Ibsen*, Trieste, Balestra, 1893. La notizia è riferita, attraverso diversa fonte, anche in R. ALONGE, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le lettere, 1995, e dall'Enciclopedia dello Spettacolo diretta da Silvio D'Amico, alla voce "Aliprandi".

⁴«La Gazzetta Piemontese», 16-17 febbraio 1889.

modo attento del teatro dell'autore norvegese. Siamo, in altre parole, all'avvio di un complesso dibattito critico che cercherà di comprendere, non senza difficoltà, il drammaturgo talora elogiandolo, più spesso accusandolo di possedere un'eccessiva componente filosofica, di scrivere drammi troppo lunghi, oppure di aver bisogno, per essere rappresentato in Italia, di una sorta di adattamento, essendo i personaggi troppo fortemente legati al contesto d'origine.

D'altra parte la traduzione di Capuana utilizzata dalla Duse per la messinscena del 1891 presentava una serie di tagli e di aggiustamenti volti ad ammorbidire gli aspetti più spigolosi del testo, per non urtare troppo la moralità borghese allora vigente. Ciò spiega la reazione non polemica della platea milanese che, come detto, non si scandalizzò ma, attratta dalla novità di un debutto preparato ad arte, reagì in modo sostanzialmente positivo.

Dopo Milano, una delle prime città italiane a conoscere il teatro di Ibsen fu Trieste. Qui l'opera dell'autore norvegese giunse il 24 ottobre del 1891 con *L'anitra selvatica* proposta da Ermete Novelli sul palcoscenico del Teatro Comunale. Gli esiti di quella prima rappresentazione non furono del tutto lusinghieri, in quanto il pubblico, disorientato di fronte la novità della drammaturgia nordica, reagì con contestazioni e lunghi strascichi polemici. Un atteggiamento diverso da quello della platea milanese dovuto, probabilmente, sia alla diversità del lavoro presentato, sia alle abitudini teatrali del pubblico triestino. Il repertorio che al tempo dominava i palcoscenici cittadini era costituito soprattutto dai grandi classici italiani, francesi, tedeschi e inglesi: da Goldoni a Scribe, da Schiller a Shakespeare, da Alfieri a Sardou e via dicendo. Una certa apertura al naturalismo italiano ed europeo consentiva di completare il ventaglio delle proposte con autori nuovi quali Zola, Becque, Verga, Giacosa e Praga. Ma, per quanto innovativi, tutti questi erano autori che ben si accordavano con la morale di un pubblico borghese che, sebbene di gusti leggermente diversi da quelli italiani, amava pur sempre riconoscere sul palcoscenico se stesso e la propria filosofia di vita.

Che il teatro di Ibsen dovesse produrre anche sul pubblico triestino una sorta di disorientamento, lo si può intuire da un breve articolo apparso sul quotidiano locale "Il Piccolo", con il quale si annunciava la rappresentazione dell'*Anitra selvatica*: «Può dirsi assolutamente che questa rappresentazione sia l'avvenimento della stagione. Henrik Ibsen è oggi nel mondo della scena l'uomo del giorno. I principali teatri d'Europa e d'America offrono al pubblico i lavori dello scrittore norvegese come novità d'un singolare interesse. Gli spettatori vi s'interessano, i critici vi si appassionano e ne sorge il calore della discussione, il fuoco della polemica. Il pubblico nostro è avvertito: noi saremo stasera di fronte alla produzione di un uomo, il cui pensiero merita tutta la nostra attenzione. Vediamo di penetrarvi con quel rispettoso riguardo che è dovuto ad un ingegno di prim'ordine qual è Henrik Ibsen».⁵

Simili le parole apparse su "L'Indipendente" del 24 ottobre 1891, con le quali l'anonimo autore cercava di spiegare alla platea triestina la novità di contenuti e linguaggio del teatro ibseniano: «Il dialogo è nuovo; nuovo l'ambiente; nuovi i costumi; nuovissime le idee. L'autore porta la rivoluzione; gli artisti devono subirla. [...] Liberino le muse che una scena così nuova, così ardita venga rappresentata con vecchie risorse. [...] Di certo egli si rivolge oggi a un pubblico intellettuale, e tutti non potrebbero ancora combatterlo. [...] Si innalzerà il livello della cultura, e si dilaterà; allora saranno chiare tra secoli ad uno qualunque cose che oggi hanno luce soltanto per gli intelligenti. Che sarà allora dell'Ibsen, non so; io dico però che un uomo che ha tanto fermento di idee originali, che sa liberarsi talmente da vecchie teorie, che fonda un nuovo *drama*, dopo aver, per tentativi, per prove, gettato capolavori; un uomo tale per legge di natura, per legge non mai smentita nelle lotte dell'umano pensiero: è grande; non avendo la storia fino adesso dimostrato per l'appunto che l'enorme difficoltà, fra schiamazzi e fischi, che un tal genio si faccia strada».⁶

Sin da queste prime parole la critica triestina appare scostarsi in modo sensibile da quella del resto d'Italia: non una posizione di chiusura quanto piuttosto di apertura e curiosità; non l'ostinato tentativo di giudicare Ibsen attraverso il metodo naturalista della verosimiglianza, quanto piuttosto la coscienza di trovarsi di fronte un autore indubbiamente difficile, sicuramente destinato a essere compreso da pochi, ideatore di una nuova forma drammaturgica, il giudizio definitivo sulla quale deve necessariamente essere rinviato al futuro. Intuizione quest'ultima di notevole portata, alla quale la critica italiana farà una certa fatica prima di potervi approdare.

Nonostante tutto, la polemica esplose violenta anche a Trieste e all'indomani della prima dell'*Anitra selvatica*, il critico del quotidiano "L'Adria" commentava: «La curiosità di udire e giudicare un lavoro dell'illustre commediografo scandinavo era grande, però maggiore fu la delusione. L'anitra fu di troppo difficile digestione pel nostro pubblico, non ancora abituato, per mantener la metafora, a cibo così pesante. Innegabilmente è lavoro d'un uomo di genio, dominato però dall'idea che l'eredità fisica e morale governino

⁵ «Il Piccolo», 24 ottobre 1891.

⁶ «L'Indipendente», 24 ottobre 1891.

l'umanità con una marcata tendenza al pessimismo. Lo studio del vero e dell'ambiente è spinto a tanta meticolosità da riuscire più che noioso, insopportabile...».⁷

Giulio Ventura, su "L'Indipendente" del 26 ottobre 1891 lamentava la violenza con la quale il pubblico triestino aveva accolto *L'anitra selvatica* e sosteneva che «... qui non si tratti di introdurre un giudizio nuovo, ma semplicemente di togliere un malinteso. Difatti i repertori delle nostre scene, da lungo, eccetto qualche rara commedia tedesca, non comprende che lavori francesi e italiani e per gustare l'ultimo atto dell'*Anitra selvatica* bisogna uscire dalla latinità ed apprezzare certe circostanze che la scena può far presenti solo in grado limitato».⁸ Dal canto suo, O. Moracchi, ancora su "L'Indipendente" del 27 ottobre, commentava: «Ibsen per svolgere questo argomento non si è accontentato di esporci dei fatti ma ha voluto analizzare l'ambiente in cui questi succedono. Ormai l'analisi dal campo scientifico è passata arditamente in quello artistico. Ma la forma artistica che più stenta a sottomettersi all'analisi è la drammatica ed è naturale: sulla scena sinora si rappresentano dei fatti ora i fatti sono il risultato di mille piccole cause, queste si possono analizzare, questi non si possono esporre che in modo sintetico. D'altronde il solo seguire l'analisi fatta da un altro vuol dire pensare, e quanti vanno a teatro per pensare? [...] *L'anitra selvatica* [...] è forse un salto brusco dalla vecchia alla nuova forma».⁹

Radicalmente diversa l'accoglienza che lo stesso pubblico del Comunale riservò solo cinque mesi più tardi a *Una casa di bambola*. Proposto da Eleonora Duse il 7 marzo 1892, il dramma, nonostante qualche lieve contestazione finale, venne accolto molto positivamente dalla platea triestina che, di forte componente matriarcale, aveva forse saputo vedere con occhio complice l'inusitata vicenda di Nora. Commentava con argutezza Silvio Benco¹⁰ su "L'Indipendente" l'8 marzo 1892: «I zittii che alla fine del lavoro vollero contrastare il successo, significarono abbastanza [...] che per molti ancora Enrico Ibsen rimaneva l'oscuro e bisbetico fantastatore delle regioni iperboree [...]. Vi sono dei lavori, ai quali è impossibile applicare il solito microscopio della critica. Essi si allontanano dalle nostre idee e dall'estetica nostra: per darne un giudizio bisogna che noi pure ci separiamo da quelle convenzioni che, introdottesi nel nostro essere inconscio, vi si sono accasate, ornandosi degli speciosi titoli d'abitudine, di principi inoppugnabili o magari di convinzioni incrollabili».¹¹ Concorde anche il giudizio apparso su "L'Adria": «Il carattere di Nora è una creazione grandiosa, stupenda, un'analisi psicologica che solo basterebbe a dare la misura del poderoso ingegno di quel profondo pensatore che l'ha concepita».¹² Assai diverso invece il commento de "Il Piccolo" che, facendosi portavoce della morale piccolo borghese, accusò Ibsen di aver composto un'opera troppo filosofica e di aver attribuito a Nora un carattere eccessivamente disinvolto.

Dopo la rappresentazione di *Una casa di bambola*, il pubblico triestino sembrò aver penetrato il pensiero e la drammaturgia di Ibsen, prova ne sia che la città, tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, poté vantare un numero di rappresentazioni ibseniane davvero notevole, tanto da divenire una sorta di avamposto del teatro nordico nella penisola italiana. Tra queste rappresentazioni deve essere ricordata anche la prima assoluta italiana di *Hedda Gabbler*, proposta al Teatro Filodrammatico¹³ il 5 aprile 1892 da Italia Vitaliani.¹⁴

I motivi del repentino cambio di atteggiamento da parte del pubblico triestino vanno ricercati nella particolare conformazione culturale della città. Trieste, al tempo, era parte dell'Austria-Ungheria ed era collocata ai confini dell'Impero, in una regine geografica caratterizzata da un fertile crocevia di culture e tradizioni diverse: quella italiana, quella slovena e quella tedesca.¹⁵ I repertori teatrali, al fianco della

⁷ «L'Adria», 25 ottobre 1891.

⁸ «L'Indipendente», 26 ottobre 1891.

⁹ «L'Indipendente», 27 ottobre 1891.

¹⁰ Silvio Benco (Trieste 1874 – Turriaco 1949) fu uno dei maggiori intellettuali nella Trieste della prima metà del Novecento. Svolse attività di giornalista, critico letterario nonché narratore e saggista. Amico dei maggiori intellettuali triestini, fu grande ammiratore di Eleonora Duse con la quale strinse una duratura amicizia. Fondamentali sono le sue pagine critiche sul teatro di Ibsen, nelle quali rivela una profonda conoscenza dell'autore, proponendone una nuova lettura critica. Benco fu anche drammaturgo: ha scritto una commedia, *La bilancia* in cui rivisita il modo originale il tema del rapporto di coppia, e *L'uomo malato*, dramma di forte ascendenza ibseniana.

¹¹ «L'Indipendente», 8 marzo 1892.

¹² «L'Adria», 8 marzo 1892.

¹³ Il Teatro Filodrammatico di Trieste è stato una delle sale più gloriose della città. Costruito nel 1828 dall'architetto Giuseppe Fontana, vide il periodo di maggiore splendore negli ultimi decenni dell'Ottocento, quando ospitò prevalentemente spettacoli drammatici, ma anche di lirica e balletto. Vi si esibirono tutti i maggiori artisti dell'epoca, da Ermete Novelli a Ruggero Ruggeri, da Teresa Mariani a Emilio Zago, da Emma Gramatica a Dina Galli, fino a Eleonora Duse che qui recitò giovanissima, per tornarvi più volte all'apice della propria carriera. Sul palcoscenico del Filodrammatico ebbe luogo, nel 1907, la prima rappresentazione italiana dell'operetta *La vedova allegra* di Franz Lehàr, diretta dallo stesso compositore. Il teatro ha conosciuto una ingloriosa fine quale sala cinematografica a luci rosse. Nel 1988 è stato devastato da un incendio e mai più ricostruito.

¹⁴ Italia Vitaliani (Torino 1866 – Milano 1938) fu, per lunghi anni, ritenuta la maggiore interprete italiana del ruolo di Hedda.

¹⁵ Sono i tre celebri "vorrei dirvi" con cui si apre *Il mio Carso* di Scipio Slataper.

drammaturgia italiana, francese e inglese, comprendevano pure lavori di area tedesca – talora recitati in lingua originale – che evidentemente avevano consentito dispianare la strada verso l’ascolto e la comprensione della drammaturgia nordica. Ma l’apertura verso Ibsen può anche essere spiegata attraverso alcune particolari inclinazioni: città di mare ove gli uomini sono spesso lontani per lavoro, da sempre Trieste aveva visto una spiccata vivacità della componente femminile che, nel farsi carico di numerose responsabilità, acquisì grande emancipazione rispetto le donne di altre città.¹⁶ Non a caso le eroine ibseniane, per quanto eclatanti siano le azioni che compiono, mai scandalizzarono il pubblico triestino, che in esse, evidentemente, rivede parte del proprio modo di essere. Non si deve poi dimenticare che agli inizi del Novecento Trieste faceva la propria conoscenza con la psicoanalisi, divenendo – come è noto – la porta di ingresso in Italia per questa disciplina. La frequentazione da parte della buona borghesia triestina di sedute presso lo studio del dottor Edoardo Weiss¹⁷, sicuramente agevolò la comprensione di un autore quale Ibsen, che nei suoi drammi sottopone i personaggi a una profonda analisi psicologica.

L’interesse suscitato dall’opera di Ibsen nel pubblico e soprattutto nei letterati, spinse molti intellettuali di area giuliana a occuparsi dell’autore nordico, dedicandogli nordici articoli, saggi e monografie. Basti ricordare, in questo senso, i numerosi articoli di Silvio Benco apparsi negli ultimi anni dell’Ottocento su “L’Indipendente”, gli scritti di Carlo Michelstaedter, nonché la fondamentale monografia di Scipio Slataper *Ibsen* (1916, postuma), che è il primo organico saggio scritto in Italia sull’autore norvegese, nonché il tentativo di inquadrare l’opera in un preciso contesto storicistico.

Ma, cronologicamente parlando, il primo autore italiano ad aver pubblicato un lavoro critico su Henrik Ibsen è stato il triestino Alberto Boccardi, che nel 1893 diede alle stampe il volumetto *La donna nell’opera di Henrik Ibsen*.¹⁸ La pubblicazione è frutto di una conferenza tenuta dall’autore il 3 marzo 1893 a Trieste, presso la Società di Minerva¹⁹, e il 10 marzo successivo presso il Gabinetto di Lettura di Gorizia.

Quello di Alberto Boccardi non è, oggi, un nome eccessivamente noto neppure a Trieste, ove nacque il 10 novembre 1854²⁰ e dove operò a lungo sia come romanziere, sia come critico letterario e teatrale, sia come giornalista. Figlio di un commerciante, Alberto esordì quale autore drammatico: le sue commedie intrecciano elementi moralistici dal sapore talora tardoromantico, con l’analisi di tematiche sociali. In seguito passò alla narrativa: nel 1880 pubblicò il primo romanzo, *Ebbrezza mortale*, cui seguirono numerosi altri lavori, alcuni dei quali pubblicati da Treves: *Morgana* (1885), *Cecilia Ferriani* (1889), *Il peccato di Loreta* (1896), *L’irredenta* (1902). Si dedicò anche all’attività poetica, alla novellistica e alla letteratura per l’infanzia. Tra i testi di saggistica va ricordato *Teatro e vita* (1905) e un corposo epistolario anche con uomini di teatro quali Giacinto Gallina e Tommaso Salvini.

Partito da una formazione tardoromantica, Boccardi giunse ad abbracciare la cultura naturalistica, ponendo attenzione alle più nuove tendenze culturali del tempo. Sul piano politico fu sostenitore della causa liberal nazionale e per questo ebbe a subire anche pesanti conseguenze.

Accompagnate da una discreta fama e diffusione, le sue opere narrative sono state considerate da Silvio Benco, nella guida di Trieste²¹, di livello addirittura superiore rispetto quelle di Italo Svevo. Non c’è dubbio che il confronto tra i due autori si capovolge, oggi, nettamente in favore di quest’ultimo, sebbene le opere di Boccardi non siano del tutto prive di un qualche interesse. Particolarmente attento allo sfondo sociale, egli narra storie ove risaltano soprattutto le eroine femminili, pronte a sacrificarsi per far trionfare la propria etica a discapito dei pregiudizi del mondo circostante. Cecilia Ferriani, eroina dell’omonimo romanzo, sacrifica la propria felicità in favore di quella dei propri familiari, mentre solo la protagonista de *L’irredenta* si piega sotto i colpi del destino, cedendo a una rassegnata visione della vita.

Non è casuale, quindi, che l’interesse verso personaggi femminili impegnati in una lotta contro i pregiudizi della società, conducesse Alberto Boccardi a interessarsi, con particolare attenzione, all’opera di Ibsen. Il saggio pubblicato nel 1893 non solo rende conto di questo suo interesse, ma risulta essere un intervento pionieristico sia rispetto i coevi intellettuali di area giuliana, sia rispetto la critica italiana. Si tratta infatti di un lavoro organico, in cui l’autore non si limita solamente a presentare il drammaturgo nordico, ma ne ricostruisce il percorso artistico – necessariamente fino al 1893 – come «lo svolgimento logico, serio,

¹⁶ Ieri come oggi, numerose sono a Trieste le donne imprenditrici o che occupano posti di responsabilità.

¹⁷ Edoardo Weiss (Trieste, 1889 – Chicago, 1970), allievo di Freud, introdusse in Italia la psicoanalisi. Dopo aver studiato a Vienna, iniziò a esercitare a Trieste dove ebbe, tra i suoi pazienti, anche Italo Svevo. In seguito si trasferì a Roma dove fondò, nel 1932, la Società Italiana di Psicoanalisi. Costretto dalle persecuzioni razziali a lasciare l’Italia, si stabilì negli Stati Uniti.

¹⁸ A. BOCCARDI, *La donna nell’opera di Henrik Ibsen*, Trieste, G. Balestra, 1893. Il saggio è stato ristampato a Trieste nel 1999 a cura di Elvio Guagnini e Paolo Quazzolo presso l’Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione.

¹⁹ La Società di Minerva fu istituita a Trieste il 1° gennaio 1810 da Domenico Rossetti (Trieste, 1774-1842), intellettuale, patriota e benefattore. È la più antica associazione culturale della Regione Friuli Venezia Giulia e una delle più antiche d’Italia, essendo stata fondata dieci anni prima del Gabinetto Viessieux di Firenze. Nel 1973 ha ottenuto il riconoscimento di Ente Morale. Dal 1929 pubblica l’“Archeografo Triestino”, rivista annuale di storia, scienze, lettere ed arti.

²⁰ È morto a Trieste il 13 giugno 1921.

²¹ S. BENCO, *Trieste*, Trieste, Mayländer, 1910.

conseguente, di un grande pensiero». ²² Ne prende inoltre le difese contro i critici del tempo, analizza la tecnica di costruzione dei personaggi, sottolinea la predominanza dei concetti a discapito della verosimiglianza drammatica. L'analisi del Boccardi è quindi tutta incentrata sul peso che la donna assume di fronte ai grandi temi della società coeva, divenendo «figlia, amante, madre, la custode degli affetti, la creatura immensamente fragile e immensamente forte, l'elemento rigeneratore o distruttore della famiglia, del genio, della pace». ²³

Il saggio di Boccardi è diviso in tre parti: la prima inquadra l'opera di Ibsen e le reazioni del pubblico di allora; la seconda analizza la prima produzione del drammaturgo isolando alcune figure femminili particolarmente significative; la terza infine affronta le grandi opere della maturità, studiando alcune tra le più celebri eroine ibseniane. L'analisi si arresta al *Costruttore Solness*, ultima opera scritta da Ibsen prima che il Boccardi si accingesse alla stesura del suo saggio.

«Il lavoro di Henrik Ibsen, fino allora pressoché ignoto in Italia, comincio a correre sulle labbra del pubblico, allorché un'intelligente attrice, la signora Emilia Aliprandi Pieri, rappresentò a Torino, per la prima volta sulle scene italiane, il dramma *Nora o Casa di bambola*». ²⁴ Così esordisce il Boccardi, dandoci subito spiegazione del perché la meritoria operazione fosse caduta nell'oblio: «Il lavoro parve strano, enigmatico, confuso: l'incontro in teatro non riuscì che mediocre e la critica se ne occupò appena fuggacemente, senza uno speciale interesse». ²⁵ Spettò alla Duse, prosegue l'intellettuale, rivelare al pubblico l'opera di Ibsen, dando contemporaneamente avvio a quel grande dibattito che avrebbe diviso le platee tra «ammiratori entusiasti e avversari inflessibili», e i pareri dei critici tra «l'inno apologetico e l'irrisione demolitrice». ²⁶

Partecipe attivo ai dibattiti suscitati dalla novità dell'opera di Ibsen, Boccardi, pur dichiarandosi convinto sostenitore del norvegese, tuttavia non fatica a comprendere l'atteggiamento dello spettatore medio del tempo: «Il pubblico, attento e commosso durante la recita, rimane infine come sotto l'incubo di una irritante perplessità, portato a chiedersi se l'opera ch'esso vide dinanzi a sé sia quella d'un intelletto sovrano o d'un cervello squilibrato». ²⁷ I motivi di tali perplessità vanno ricercati, secondo il Boccardi, in svariate motivazioni: da un lato l'abitudine del pubblico ad assistere a spettacoli basati su meccanismi ormai triti, dall'altro una recitazione non sempre convincente, infine – affermazione particolarmente interessante – le traduzioni di seconda o terza mano, chespresso tradivano l'originale dettato dell'autore.

Sin dalle prime opere, sulle quali Boccardi sembra esprimere delle riserve, emerge l'originalità del drammaturgo: «Osservatore acuto, dotato di una profonda intuizione delle anime, egli vede, sente e giudica le ansietà, gli scoraggiamenti, le aspirazioni, i dolori, le viltà, che contristano ed affannano la società moderna». ²⁸ Ed è proprio a questo punto che il critico enuncia uno dei concetti portanti della sua analisi: mettendo a confronto Björson con Ibsen, Boccardi sostiene che mentre il primo tenta, attraverso la rappresentazione dei casi della vita, di rendere migliori le anime, il secondo, pur perseguendo il medesimo fine, è più conscio del vero e non esita a mettere a nudo gli aspetti più raccapriccianti della società moderna, in nome di una suprema aspirazione: «Il trionfo della verità, in tutto, sempre, legge costante della vita, dei desideri, dell'attività umana». ²⁹ E in ciò, Boccardi vede la realizzazione di uno dei concetti fondamentali del pensiero di Goethe: «La prima cosa e l'ultima che deve chiedersi al genio è l'amore della verità. [...] Questo è il concetto nel quale tutta l'opera dell'Ibsen si sintetizza». ³⁰ Sulla base di questo principio vengono enunciati i temi prediletti dall'autore norvegese: la lotta dei grandi affetti con le imprescindibili esigenze della vita, l'ipocrisia imposta dalle convenzioni sociali, la menzogna, gli eccessi, ma soprattutto, seguendo il pensiero naturalista, «La grande malattia del tempo cui tutti soggiacciamo [...]: l'eredità de' nostri avi, che noi tramanderemo ancora più grave nelle sue conseguenze ai posteri nostri». ³¹

Uno dei motivi che più mossero le critiche dei contemporanei contro Ibsen, fu l'eccessiva eccezionalità dei personaggi che si muovono sulle scene dei suoi drammi. «Si dice – commenta Boccardi – ch'essi sono perlopiù individualità straordinarie, rare, creature mostruose e patologiche». ³² Malesse modo di costruire i personaggi fa parte della visione artistica di Ibsen: essi sono posti al servizio del concetto filosofico che l'autore desidera dimostrare: «Egli pone il personaggio a servizio dell'idea, sacrifica la verosimiglianza drammatica, che le masse cercano, alla verità cruda, urtante, irritante, contro la quale le masse si rivoltano: al trionfo della significazione filosofica egli sottomette il trionfo dell'effetto teatrale: il simbolo ha la

²² A. BOCCARDI, *La donna nell'opera di Henrik Ibsen*, Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 1999, p. 26.

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ Ivi, 19.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ivi, p. 20.

²⁷ Ivi, p. 21.

²⁸ Ivi, p. 23.

²⁹ Ivi, p. 25.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ivi, p. 27.

³² Ibidem.

supremazia sulla persona scenica».³³ A spiegare ulteriormente la difficoltà, per lo spettatore italiano, nel sentire vicini i personaggi ibseniani, Boccardi sostiene che questi sono tipi appartenenti alla razza nordica, descritti da un autore nordico e quindi portavoce di un complesso modo di ragionare, tipico dei popoli del nord.

La prima parte si conclude con l'introduzione del tema portante, ossia la centralità della figura femminile nell'opera di Ibsen: «È notevole la predilezione che l'Ibsen ebbe costantemente nell'eleggere a soggetti di studio il cuore femminile. Rari i suoi lavori in cui la donna non sia protagonista: [...] ella entra nel dramma come fattore principale. Nei grandi problemi filosofici e sociali, che l'Ibsen si propone e tenta di sciogliere, è sempre una parte capitale e determinante ch'egli assegna alla donna».³⁴

La seconda sezione dello scritto si focalizza sulla prima produzione di Ibsen, con particolare attenzione a due drammi: *Brand* e *Peer Gynt*. Di questi due lavori, Boccardi analizza soprattutto le figure delle due eroine, rispettivamente Agnese e Solveig. La prima viene indicata dal critico come una «santa donna, innamorata del consorte, credula, in un'ammirazione che non ha limiti, [...] sopporta la sua sorte con l'eroismo di una martire». Di questo personaggio l'intellettuale triestino sottolinea l'immagine di moglie fedele la quale, nonostante tutto ciò che ha patito, offre al termine del dramma conforto proprio a colui che l'aveva tormentata. Un'idea simile di amore, secondo Boccardi, viene riproposta da Ibsen attraverso la figura di Solveig, l'eroina del *Peer Gynt*. Abbandonata dal marito al suo destino, ella rimane a casa ad attenderlo. E come Agnese, anche Solveig, quale compagna fedele, saprà perdonare i torti subiti.

La terza parte del saggio, di più ampio respiro, propone l'analisi di alcune importanti eroine ibseniane appartenenti alla parte più matura della produzione dell'autore norvegese. «La commedia di costume *La lega della gioventù*, scritta nel 1869, prelude al terzo più luminoso periodo dell'operosità di Henrik Ibsen: i drammi sociali composti dal 77 al 93, dalle *Colonne della società* all'*Architetto Solness*».³⁵ A questo terzo periodo della produzione ibseniana appartengono opere in cui, secondo Boccardi, emerge in modo ancora più evidente l'aspirazione al vero, la ricerca di dogmi sui quali dovrebbe poggiare una società moralmente rinnovata, sana nei principi, dedita ad alti fini. Le figure femminili descritte in queste opere sono il risultato, scrive Boccardi, di «acute esplorazioni, compiute con la scorta di un metodo rigorosamente scientifico, ne' vari campi della vita. Fra questi è alla famiglia, che egli specialmente si sofferma, riconoscendo in essa la sorgente più ricca d'ogni utile, generosa e determinante energia. Ed ecco ancora una volta la donna nella sua missione d'amore, ne' suoi diritti e ne' suoi doveri di madre e di sposa: essere, che per la profonda sua sensibilità si presta eminentemente a simboleggiare sulla scena le passioni morbose, le battaglie dell'anima, le tragiche crisi intellettuali, cui converge sempre più acutamente lo studio dell'originalissimo scrittore norvegese».³⁶

I primi interessanti ritratti di donne compaiono ne *Le colonne della società*, dove «Lona Hessel colla sua abnegazione coraggiosa, Dina Dorff coll'amore, Marta Bernick col sacrificio di tutto»³⁷, consentono di svelare l'ipocrisia della società in cui vivono.

Ma è sicuramente con quella che già all'epoca veniva riconosciuta come l'opera più celebre di Ibsen, *Una casa di bambola*, che si afferma la figura femminile più singolare e rivoluzionaria del drammaturgo norvegese. L'analisi parte dalla stretta parentela che, secondo Boccardi, lega Nora a un'altra eroina ibseniana, Selma Steilberg, figura secondaria de *La lega della gioventù*. Da essa, infatti, proviene l'idea che poi il drammaturgo svilupperà in modo compiuto nel carattere di Nora: «La protesta violenta della donna, allorché destata in lei subitamente dai fatti della vita la coscienza della propria dignità, si vede frodata o contesa quella parte che nella famiglia e nella società le compete per sacro e naturale diritto».³⁸ La ribellione di Nora, osserva Boccardi, avviene non nel momento in cui il marito la maltratta minacciandola addirittura di toglierle i figli, ma quando, vista salva la propria reputazione, l'uomo «comincia a cercare per lei le attenuanti, offrendo, con la ributtante logica dell'egoista assicurato, il proprio perdono».³⁹

La soluzione di quest'opera, ricorda Boccardi, fu quella che più d'ogni altra diede luogo ad accese polemiche, dividendo gli spettatori e i critici in favorevoli e contrari. D'altra parte, argomenta l'intellettuale triestino, per quanto discutibile, questa soluzione è l'unica che possa dare compiuta e logica dimostrazione alle tesi sostenute dall'autore. Non a caso Boccardi cita il famoso caso dell'attrice tedesca Hedwig Niemann-Raabe⁴⁰ la quale, dovendo recitare *Una casa di bambola* a Berlino, temendo le reazioni del pubblico, chiese

³³ Ivi, p. 28.

³⁴ Ivi, p. 30.

³⁵ Ivi, p. 39.

³⁶ Ivi, p. 40.

³⁷ Ivi, p. 41.

³⁸ Ivi, p. 42.

³⁹ Ivi, p. 43.

⁴⁰ Hedwig Niemann-Raabe (Magdeburg, 1844 – Berlino, 1905), attrice tedesca, esordì quattordicenne ad Amburgo. Dal 1864 recitò con la Compagnia del Teatro di Corte, eccellendo nel repertorio tedesco e interpretando soprattutto Lessing e Goethe. Fu la prima attrice a proporre Ibsen a Berlino. Sposò il tenore Albert Niemann.

a Ibsen di mutare la conclusione con un finale lieto: «Ibsen con ironica accondiscendenza fece la mutazione richiesta, ma l'opera non ne ebbe che peggiorato il successo, sicché con grande soddisfazione dell'autore si tornò al finale primitivo».⁴¹

Ma è a questo punto che, inaspettatamente, Boccardi ci chiede: «E se Nora non fosse partita o fosse ritornata?»⁴² Alla domanda, scrive il critico, rispose lo stesso Ibsen, componendo *Spettri*. Anche qui compare un'altra grande eroina, Elena Alving, la quale, come Nora, ha lasciato il marito che la maltrattava. Consigliata dal pastore Manders, tuttavia ella torna a casa e, pur continuando a sopportare una tragica esistenza coniugale, dedica tutta se stessa al figlio, facendone l'unico scopo della propria esistenza. Ma, come noto, un destino ineluttabile strapperà crudelmente quel figlio tanto amato a Elena: «Il passato non si cancella: i fatti della vita lasciano le loro tracce: dal tempo già lontano e che sembra sparito nelle nebbie dell'oblio, gli *spettri* risalgono»⁴³. Quindi bene ha fatto Nora ad andarsene, ma questa sua decisione non potrà evitare che i suoi figli divengano, come Osvold, vittime dell'ereditarietà paterna.

Una nuova, raffinata analisi della psicologia femminile, Boccardi la individua in un'altra celebre opera di Ibsen: *Rosmersholm*. Il personaggio di Rebecca West, così come quello di Giovanni Rosmer, appaiono assai difficili da accettare: «L'amorosa comunione di queste due anime mistiche, rapite nelle più astruse regioni del sogno, si compie con una progressione così singolare e nuova, da riuscire irritante e quasi inestricabile non pure a noi meridionali, ma al più freddo e calmo ragionatore nordico».⁴⁴ Solo il suicidio finale dei due protagonisti può renderli accettabili allo spettatore: «Rebecca sente ch'ella deve morire [...], conquistandosi, a prezzo della vita, il perdono. [...] Poiché a rendere nobile un'anima non basta l'amore, né il dolore, ma bisogna la illibatezza da ogni colpa».⁴⁵

Superiori a Rebecca sono, secondo Boccardi le protagoniste dei due drammi successivi, *La signora del mare*⁴⁶ e *Hedda Gabbler*: «Vere sfingi femminili – commenta l'intellettuale – tenebrose figure fantastiche, nelle quali la indeterminatezza nebulosa del simbolo si complica, con singolare accoppiamento, ad alcuni dei più bizzarri fenomeni di iperestesia mentale».⁴⁷ Entrambe le due eroine sono vittime di forti angosce che ne minano l'integrità mentale. Ma mentre Ellida riuscirà a guarire, Hedda rimarrà vittima di se medesima all'interno di un dramma in cui Boccardi scorge un singolare accoppiamento di «bellezza rara di dialogo e situazioni oltremisura bizzarre, tratti di osservazione meravigliosa e inverosimiglianze che chiamano il riso, progredimenti di logica rigorosissima e precipitazioni in una frivolezza infantile. Hedda Gabbler si definisce da sé: è la creatura, che, in una permanente sovraccitazione del pensiero, smania, si rode, si tortura nell'impotenza di acquietare la sete dei desideri che con morbosa violenza la spingono verso le grandi ricchezze, i perfetti amori, la piena felicità, le armonie più pure dell'estetica».⁴⁸ Ma la verità brutale della società che la circonda, condurrà Hedda alla fine: «La sete del male e della distruzione s'impadroniscono di lei».⁴⁹

L'ultimo lavoro analizzato da Boccardi è anche quello, all'epoca, più recente nella produzione ibseniana: *Il costruttore Solness*. In questo dramma, attorno al protagonista maschile, si muovono due figure di donna contrapposte: la moglie Alina, che rientra nella categoria delle mogli rassegnate e vittime dell'indifferenza del proprio marito, il cui unico scopo è «vivere per vedere glorioso e felice l'uomo che le è compagno».⁵⁰ L'altra donna è una giovinetta, Hilda Wangel, legata al protagonista da un filo misterioso. La capacità di Hilda nel suggestionare l'architetto Solness «cresce ora per ora. La conquista, che Hilda Wangel fa a poco a poco di tutte le sue facoltà, occupa l'intero dramma: la parte maggiore dell'opera è assorbita da lunghi, fantasiosi, stranissimi dialoghi fra i due bizzarri personaggi».⁵¹ La conclusione di questo dramma, con la violenta morte del protagonista, rappresenta, secondo il Boccardi, uno dei punti più alti dell'intera opera di Ibsen: «Il poeta che ha combattuto tutta la sua vita per il vero, [...] ci dà nella chiusa dell'ultimo suo dramma come un'amara conclusione de' suoi studi nobilissimi: la vetta ideale è là in alto, nella gran luce, vicina a Dio: adesso attende l'anima umana, ispirata dal genio, infiammata dalla voce della giovinezza, sedotta dal miraggio del trionfo supremo; ma la lotta non vale; l'abisso reclama le sue vittime: la vertigine travolge l'audace che cede al fascino delle sublimi altezze».⁵²

⁴¹ Ivi, p. 45.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 47.

⁴⁴ Ivi, p. 51.

⁴⁵ Ivi, p. 52.

⁴⁶ Si noti che, contrariamente alla gran parte delle traduzioni in uso sino a oggi, Boccardi cita il titolo dell'opera ibseniana non come *La donna del mare*, ma più correttamente, *La signora del mare*.

⁴⁷ A. BOCCARDI, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁸ Ivi, p. 56.

⁴⁹ Ivi, p. 57.

⁵⁰ Ivi, p. 60.

⁵¹ Ivi, p. 62.

⁵² Ivi, p. 65.

Le ultime pagine del saggio del Boccardi ribadiscono, ancora una volta, il fascino emanato da eroine fatali, cupe, votate a combattere in nome di solidi principi morali oppure tormentate da complesse forme di nevrosi: Esse non possono che interessare lo spettatore, che riconosce in quella di Ibsen un' «opera originalissima di uno spirito assolutamente superiore».⁵³

Ma nelle frasi finali del proprio lavoro, Boccardi offre ai giovani drammaturghi italiani un consiglio che, forse, vuole essere anche una sorta di rivendicazione della specificità del nostro teatro a fronte di una drammaturgia così diversa e non così facilmente assimilabile: le eroine ibseniane «rimarranno il più delle volte inesplicabili e ripugnanti all'indole nostra meridionale. Noi non possiamo, nell'arte come nella vita, immaginare la donna, privata della prerogativa che la rende la creatura dolcissima, adorata, confortatrice: il sentimento».⁵⁴ Ai nuovi drammaturghi che, affascinati dal teatro di Ibsen, si sono dati allo studio della sua drammaturgia, Boccardi augura di raccogliere i frutti migliori. «Ma – conclude l'intellettuale – sia studio e nome imitazione. La scena italica non è fatta per le pallide sfingi del nord. Il sentimento, che è l'anima di tutte le cose veramente grandi e veramente belle, rimanga sempre l'inspiratore precipuo de' nostri artisti. Restiamo italiani anche in questo».⁵⁵

⁵³ Ivi, p. 66.

⁵⁴ Ivi, p. 67.

⁵⁵ *Ibidem*.