

Valeria Iaconis (Università di Zurigo)

Forme di riscrittura della Nora ibseniana nell'Italia nel Novecento

Ibsen's *Casa di bambola* (1879) caused a strong reaction amongst the Italian public because of the protagonist's final decision. Indeed, some spectators found it unacceptable, whereas others praised it. Nora's escape can be read as an emancipatory action, as well as the woman's need to impose herself as a subject, and not only as wife or mother; the necessity to acquire an active role in her life; and the theme of a feminine *nostos*. Nora's paradigmatic figure is surrounded by several other protagonists who take her experience as a model for their own. Nora's character can be interpreted in various ways. For instance, Sibilla Aleramo sees her as a model of real life experience. On the other hand, scholars such as Sfinge and Maria Messina ponder on her future. Therefore, I shall determine how intertextual nets are established around Ibsen's play in the three examples aforementioned, analyzing how Nora's choice is presented and elaborated, and how the source is translated or betrayed.

Introduzione

La rete, tema dell'ottava edizione del *Dies Romanicus Turicensis*, invita alla riflessione sulle dinamiche intertestuali che sussistono tra testi di natura differente. Il mio intervento si incentra su alcune reinterpretazioni narrative italiane di *Casa di bambola* (1879), tralasciando le varie riletture teatrali, per meglio considerare i meccanismi di adattamento del modello prescelto a un genere differente: se la rappresentazione drammatica trova la sua forza nel confronto-scontro dialogico e plastico dei personaggi, infatti, la forma narrativa non può che avvalersi della propria grammatica scritta. La migrazione del personaggio da un genere all'altro comporta necessariamente un distacco, cui si pone rimedio attraverso le descrizioni, l'aggettivazione, le locuzioni. Ciò impone di per sé un ripensamento anche stilistico delle modalità di trasmissione del modello, che penetra nell'ambiente italiano confrontandosi con la questione delle dinamiche relazionali tra i coniugi e delle diverse interpretazioni del futuro della protagonista, aspetti che saranno evidenziati nel corso dell'intervento.

Nello spoglio dei testi ispirati al dramma ibseniano ho privilegiato quelli di mano femminile per dimostrare la presenza e la modernità delle autrici nel panorama culturale dell'epoca. La massiccia partecipazione femminile nell'ambiente letterario a seguito dell'Unità di Italia non determina, solitamente, forme e temi nuovi rispetto alla tradizione, ma un consapevole allineamento. La ragione è da ricercare, da un lato, nella comune provenienza sociale e nella condivisione della visione del mondo di chi scrive e di chi legge – la borghesia intellettuale – e, dall'altro, nella duratura percezione della scrittura femminile come atto perturbante e trasgressivo. La figura della scrittrice, infatti, assume delle caratteristiche minacciose: Kroha (1995) nota come la progressiva professionalizzazione della scrittura di genere rappresenti, da

una parte, una pericolosa possibilità di autosufficienza economica femminile e, dall'altra, sancisca la fine del monopolio maschile sul mercato letterario.

La decisa condanna cui sono sottoposti i modelli comportamentali scandalosi nell'ambito della narrazione, allora, può essere allora ricondotta all'azione di un doppio tipo di censura sulla scrittura di genere: quella degli editori, fermamente decisi ad assecondare i desideri del pubblico e a fornire dei prodotti che ne esaltino principi e stili di vita; e una forma di autocensura da parte delle scrittrici, alle quali sta a cuore il proprio progresso individuale, da promuovere e implementare attraverso l'accettazione della normalità della scrittura femminile da parte dell'opinione pubblica, come afferma Arslan (1998a). La scelta di confrontarsi con *Casa di bambola* che anima i testi e le autrici considerati in questo articolo – *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo, *Il perdono* (1919) di Eugenia Codronchi e *Casa paterna* (1918) di Maria Messina – comporta necessariamente, invece, l'accostamento alle tematiche tabuizzate della donna ridotta a oggetto e della madre che abbandona il nucleo familiare, centrali nel dramma.

Luigi Capuana, nel curare la traduzione e l'allestimento della *pièce* tra il 1889 e 1891 (che sarà poi edita da Max Kantorowicz a Milano nel 1894¹), aveva previsto la carica perturbante di tali aspetti, considerati inadatti all'indole e alla cultura del pubblico italiano. Indole e cultura fortemente condizionate dalla pervasiva mitizzazione della famiglia di stampo risorgimentale e mazziniano, che considera il nucleo familiare come l'elemento primo e fondante dell'Italia unita, garanzia della salute e della stabilità dello stato. Il tipo familiare esaltato è di matrice borghese e presenta una netta distinzione sia dei compiti, che delle sfere di influenza dei coniugi: al marito compete una sfera esterna, sociale, economicamente attiva, mentre la moglie riveste un ruolo prettamente materno ed educativo. Anche il movimento emancipazionista, che pure rivendica politicamente il diritto a pari istruzione e retribuzione tra i sessi, si appropria del caposaldo del nucleo familiare come luogo privilegiato della vita femminile e della maternità come valore inscindibilmente legato alla femminilità.

Stando allo scambio epistolare tra Ibsen e Capuana, emerge il desiderio di questi di apportare dei tagli essenziali all'opera, eliminando la fuga di Nora e concludendo, quindi, con una rassicurante riappacificazione coniugale. Ibsen, però, vietò perentoriamente di modificare la scena finale, considerata funzionale alla comprensione dell'intero dramma, dicendosi fiducioso nella sensibilità e nell'intelligenza del pubblico.²

I dubbi di Capuana sull'opportunità di rappresentare la fuga di Nora si dimostrarono più che fondati, e *Casa di bambola* diventerà motivo di discussioni e polemiche tra gli intellettuali italiani. Come nota Mariani (1998), il dramma, rivissuto e rielaborato attraverso l'interpretazione partecipata delle attrici che ricoprirono il ruolo di Nora – prima fra tutte Eleonora Duse, che pretese di mantenere il finale originale – ebbe un effetto travolgente. La protagonista non è più sentita solo come

¹ Per ragioni di reperibilità il testo di riferimento utilizzato sarà Ibsen (2015).

² Giuliano D'Amico (2011) propone un'interessante lettura dell'episodio e del rapporto tra Capuana ed Ibsen sotto una chiave economico-commerciale, che allontana entrambi dallo stereotipo dell'autore 'puro' e dalle pressioni della 'integrità artistica'.

un personaggio teatrale riuscito, bensì come un nuovo 'tipo' femminile: «il tipo-Nora, appunto, non madre e non prostituta» (Mariani 1998, 208), che riconosce la propria situazione di subalternità, rifiuta il ruolo impostole dalla società e delle istituzioni sociali e si muove alla ricerca di punti di riferimento più consoni all'universo femminile.

Nora nella narrativa delle donne italiane

Uno dei primi esempi di ripresa intertestuale di *Casa di bambola* è il romanzo autobiografico *Una donna* (1906, Torino-Roma, STEN³) di Sibilla Aleramo. Considerato dalla critica odierna culmine di una presa di coscienza femminile che tocca gli aspetti socialmente rilevanti dell'infelicità e separatezza femminile (Arslan 1998b) rispecchia la tendenza delle scrittrici politiche coeve a porsi come modello per il proprio pubblico e pone le fondamenta di un processo di creazione di una mitografia personale che accompagnerà tutta la produzione dell'Aleramo. L'evidente rielaborazione letteraria del materiale autobiografico, attestata dagli interventi sul manoscritto di cui rende conto Nozzoli (1998), autorizza però a parlare del prodotto finale come di un'opera sottoposta alle leggi della narrativa e, quindi, a considerarne gli eventuali modelli letterari. Tra questi, l'Aleramo indica esplicitamente anche il dramma ibseniano, inserito nella vicenda come evento epifanico:

Non avevo mai pianto per le finzioni dell'arte. Sulla scena una povera bambola di sangue e di nervi si rendeva ragione della propria inconsistenza, e si proponeva di diventar una creatura umana, partendosi dal marito e dai figli, per cui la sua presenza non era che un gioco e un diletto. Da vent'anni quella simbolica favola era uscita da un possente genio nordico; e ancora il pubblico, ammirando per tre atti, protestava con candido zelo l'ultima scena. La verità semplice e splendente nessuno, nessuno voleva guardarla in faccia! [...]

Ed io ero più che mai persuasa che spetta alla donna di rivendicare sé 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! (Aleramo 2007, 118)

La *pièce* ibseniana funge da prototipo letterario per la costruzione dei due personaggi contrapposti della protagonista e della madre. Sibilla, con moto originale, non si chiede soltanto "cosa ne sarà di Nora?" ma sembra interrogarsi su cosa sarebbe accaduto se Nora avesse represso il suo moto d'orgoglio e rinunciato alla fuga.

Il tema madre-figlia, afferma Fanning (2013), è centrale nel romanzo e soggetto ad evoluzione. Come nota Guerricchio (1974), se la figura della madre è inizialmente irrilevante e in netto antagonismo con la figura paterna, il rapporto con la protagonista diventerà via via più complesso con il rilevamento delle esperienze condivise dalle due donne: prima tra tutte quella del matrimonio infelice, il progressivo rendersi conto del proprio fragile stato mentale, la sottomissione al coniuge, l'annullamento nella maternità, il desiderio di fuggire da una situazione familiare ormai insostenibile.

La scoperta delle analogie tra le due raggiunge il suo apice con la lettura *post-mortem* di una lettera materna composta durante l'infanzia della protagonista e mai spedita:

³ Per ragioni di reperibilità il testo di riferimento utilizzato sarà Aleramo (2007).

La mamma annunciava a suo padre il suo arrivo per il dì dopo; diceva di aver già pronto il baule colle poche cose sue, di essere già stata nella camera dei figlioli a baciarli per l'ultima volta...

"Debbo partire... qui impazzisco... lui non mi ama più... Ed io soffro tanto che non so più voler bene ai bambini... debbo andarmene, andarmene... Poveri figli miei, forse è meglio per loro!..."

La lettera non era finita: certo non era stata rifatta né spedita. La sventurata non aveva avuto il coraggio di compiere il proposito impostosi in un'ora di lucida disperazione. Aveva forse pensato che suo padre non avrebbe voluto o potuto accoglierla; che la miseria l'attendeva; che il suo cuore si sarebbe spezzato lungi dalle sue creature e da colui che aveva avuta tutta la sua gioventù. Ella l'aveva amato! L'amava ancora? Per noi sopra tutto era rimasta: per dovere, per il timore di sentirsi dire un giorno: "Ci hai abbandonati!..." (Aleramo 2007, 144)

L'accento alla lucidità materna, la consapevolezza della fine dell'amore, la preoccupazione per il benessere della prole e l'estrema decisione di tornare ai luoghi nati permettono un accostamento quasi immediato con *Casa di bambola*, cui fanno da corollario i rimorsi di coscienza e la considerazione delle difficoltà materne dell'abbandono.

Maternità e liberazione della donna sembrano contrapporsi nettamente e senza possibilità di sintesi se, come scrive Lajolo (1986, 65) «l'esempio di Nora Helmer, che abbandona la casa, il marito e i figli per rintracciare in se stessa le radici di una nuova moralità e dignità di donna, è trascinate per Sibilla che, per diventare indipendente, rinuncia ad essere madre.»

In *Una donna* è confermata la centralità della figura materna, ma solo nella misura in cui essa sia autoaffermata, dignitosa, moralmente esemplare. Difatti, la tragica similarità dei rapporti che intercorrono tra i membri della famiglia di origine della protagonista (padre-madre-figlia) e quelli della famiglia di nuova formazione (protagonista-marito-figlio) induce una riflessione sul ruolo femminile in termini che ricordano il dramma ibseniano:

E incominciai a pensare se alla donna non vada attribuita una parte non lieve del male sociale. Come può un uomo che abbia avuto una buona madre divenir crudele verso i deboli, sleale verso una donna cui dà il suo amore, tiranno verso i figli? Ma la buona madre non deve essere, come la mia, una semplice creatura di sacrificio: deve essere *una donna*, una persona umana.

E come può diventare una donna, se i parenti la danno, ignara, debole, incompleta, a un uomo che non la riceve come sua eguale; ne usa come d'un oggetto di sua proprietà; le dà dei figli coi quali l'abbandona sola, mentr'egli compie i suoi doveri sociali, affinché continui a baloccarsi come nell'infanzia? (Aleramo 2007, 85)

Le stesse tematiche sono così espresse nell'ultimo dialogo tra Nora e Helmer:

NORA. Eccoci al punto. Non mi hai mai compresa. Avete commesso, Torvald, gravi errori a mio danno, prima il babbo, poi tu.

HELMER. Come? Noi due? Noi due che ti abbiamo amata più di ogni cosa al mondo!

NORA. (*scuotendo la testa*) Voi non mi avete mai amata. Vi faceva solo piacere di essere innamorati di me.

HELMER. Ma che cosa dici, Nora?

NORA. Sì, Torvald, proprio così. Quando ero a casa col babbo, egli mi comunicava tutte le sue opinioni, sicché avevo le medesime opinioni. Ma se qualche volta ero d'opinione diversa, glielo nascondevo, perché ciò non gli sarebbe andato a genio. Mi chiamava la sua bambola e giocava con me come io giocavo con le mie bambole. Poi entrasti a casa tua...

HELMER. Che parola adoperi per il nostro matrimonio?

NORA. (*imperterrita*) Voglio dire che dalle mani del babbo passai alle tue. Tu regolasti ogni cosa sul tuo gusto e io ebbi lo stesso gusto tuo. Ma fingevo soltanto: non so più con sicurezza... Forse era l'uno e l'altro, ora così, ora cosà. Se adesso ci ripenso, ho l'impressione di essere vissuta qui come una mendica... Dal naso alla bocca. Vivevo presentandoti atti di bravura. Ma eri tu che volevi così. Tu e il babbo vi siete resi gravemente colpevoli nei miei confronti. Vostra è la colpa se non sono riuscita a niente. (Ibsen 2015, 92–93)

Aleramo si appropria dell'aspetto materno del personaggio di Nora, sia nell'elaborazione degli aspetti teorici del romanzo, che nella costruzione dei due personaggi femminili, unendo la tematica della maternità a quella dell'ascendente sui figli e del sacrificio. Questi aspetti emergono prepotentemente dalla *pièce* attraverso i continui riferimenti di Helmer all'influenza della condotta della madre nell'avvenire della prole. Fortemente colpita, Nora allontana progressivamente i bambini da sé e, osserva Ørjasæter (2005), la decisione finale di abbandonarli potrebbe essere letta come un estremo tentativo di salvarli dalla sua influenza corruttrice, una volta percepita l'impossibilità di fornire loro un modello positivo:

NORA. E io... Sono io forse preparata al compito di educare i bambini? [...] Non hai detto tu stesso poc'anzi... che non puoi affidarmi questo compito?

HELMER. In un momento di agitazione! Come puoi darvi peso?

NORA. Invece sì. Avevi ragione. Non sono pari al compito. C'è un altro compito che prima devo assolvere. Devo cercare di educare me stessa e tu non sei uomo da aiutarmi. Devo farlo da me. Perciò ti abbandono. (Ibsen 2015, 94)

Sia nel dramma che nel romanzo l'atto della madre di allontanarsi viene considerato come portatore di maggiori benefici e insegnamenti rispetto a quello del rimanere, ma entrambi comportano il sacrificio doloroso di una parte di sé. Il tema del sacrificio è elaborato in entrambi i testi, sempre strettamente collegato ai personaggi femminili e al loro rapporto con il nucleo familiare e con la prole. In *Una donna* sacrificarsi è parte integrante della maternità, causa di un avvenire denso di sventura e follia che, per il prezzo che comporta, perde qualunque significato positivo. Sibilla, infatti, non esprime alcuna comprensione per l'abnegazione della madre, cui piuttosto rimprovera di aver preferito l'infelicità all'autoaffermazione di sé, e di aver in qualche modo condizionato anche la vita della propria figlia, instillandole la convinzione di dover vivere in funzione della prole:

In verità, al di fuori della somma di energie ch'io spendevo intorno al bambino, era in me un'incapacità sempre maggiore di vedere, di volere, di vivere: come una stanchezza morale si sovrapponeva a quella fisica, lo scontento di me stessa, il rimprovero della parte migliore di me che avevo trascurata, di quel mio io profondo e sincero, così a lungo represso, mascherato. [...] In me la madre non s'integrava nella donna [...]. (Aleramo 2007, 51)

In *Casa di bambola* il tema del sacrificio è introdotto dal dialogo tra Nora e Mrs. Linde nel corso del primo atto. Le due donne, confrontando le proprie esperienze di rinuncia, corroborano la concezione secondo cui uno dei doveri femminili comprende il rifiuto della propria felicità per il benessere altrui.

Entrambe condividono tale visione del mondo, considerata di alto spessore morale, poiché atto necessario all'economia familiare, il cui benessere si vuole preservare a tutti i costi:

NORA. [...] Ebbene, che ne dici Kristine del mio grande segreto? Non valgo forse qualcosa, nonostante tutto? Del resto, puoi credermi, questa faccenda mi ha provocato molti dispiaceri. Non mi fu facile adempiere sempre ai miei obblighi al momento giusto. [...] Allora ho dovuto fare economie in tutte le occasioni, dovunque mi fu possibile... Del denaro per la casa non

potevo avanzare quasi nulla perché Torvald doveva vivere bene. Non potevo certo permettere che i bambini andassero in giro vestiti male. Quel tanto che ricevevo per loro dovevo anche spenderlo per loro, per quei cari piccoli. [...] Ogni qualvolta che Torvald mi dava denaro per nuovi abiti e simili, non ne impiegavo più della metà. Comperavo sempre le cose più semplici e a buon mercato. [...] Certe volte però era ben dura, Kristine [...]. (Ibsen 2015, 19)

Dal punto di vista di Nora, però, il sacrificio presuppone una reciprocità tra marito e moglie, un'uguale sottomissione agli ideali della famiglia, fino all'autoannullamento, come emerge nell'ultimo atto dal dialogo tra Nora e Helmer:

HELMER. Ebbene? Se avessi esposto mia moglie alla vergogna e all'ignominia?...

NORA. In questo caso, così credevo fermissimamente, ti saresti fatto avanti, caricando tutto sulle tue spalle e dicendo: il colpevole sono io.

HELMER. Nora!

NORA. Credi che avrei mai accettato da te un simile sacrificio? No, beninteso. Ma a cosa sarebbero valse le mie assicurazioni di fronte alle tue? Questo era il miracolo che speravo con angoscia e ansietà. E per impedirlo mi sarei tolta la vita.

HELMER. Nora, con gioia lavorerei giorno e notte per te, sopporterei dolori e preoccupazioni. Ma nessuno sacrifica il suo onore per coloro che ama.

NORA. Lo hanno fatto centomila donne! (Ibsen 2015, 97-98)

Ibsen rappresenta con precisione il doppio sistema di valori cui i protagonisti fanno riferimento, quello delle apparenze borghesi, specificatamente "sociale", cui si attengono i personaggi maschili, e quello più propriamente intimo e familiare, che detta legge ai personaggi femminili. Secondo la lettura di Langås (2005), prendere coscienza del doppio codice comportamentale porta Nora a ripensare alle condizioni imposte dall'appartenenza al genere femminile, e a lasciare un ambiente che non solo non apprezza, ma condanna i suoi atti, perché ha agito come un uomo pur essendo una donna. Sia per Nora che per l'alter-ego di Sibilla, l'allontanamento è codificabile come un ulteriore sacrificio: la rinuncia al nucleo familiare per il quale si è tanto lottato o al figlio che si sente come parte integrante di sé, è però necessaria per privilegiare per una volta 'la persona amata', sé stesse.

La stessa volontà di riabilitazione della figura femminile è riscontrabile nella novella *Il perdono* di Sfinge, pseudonimo di Eugenia Codronchi. Il testo, che appartiene alla raccolta *Il Castigamatti*, edita da Treves nel 1919⁴ e successivamente riedito da Anna Santoro in *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio* (1997), descrive la decisione della contessa Parisina Guidi di abbandonare il marito e rientrare nella casa paterna a seguito della scoperta dell'infedeltà di lui e può essere letto, in base ad alcune spie, come una consapevole ripresa della scelta di Nora.

In primo luogo, pur se non di natura sessuale, anche la reazione di Helmer alla scoperta della lettera incriminante è considerata un tradimento da Nora. Come messo in luce da Langås (2005), Helmer con il suo comportamento perde ogni attrattiva o autorità nei confronti della moglie, che decide di lasciarlo. La scoperta delle piccolezze della persona amata e la conseguente delusione sono un tema centrale in entrambi i testi e, nota Santoro:

Eugenia dimostra anche che una donna perdona quando non ama più, perché, e in questo la psicologia di Eugenia è profonda, la donna non può perdonare l'offesa fatta all'immagine che

⁴ Per ragioni di reperibilità il testo di riferimento utilizzato sarà Santoro (1997).

lei stessa si è creata dell'uomo che ama. Non perdona che lui sia meschino, traditore, violento, perché ciò non coincide con l'immaginario che lei ha dell'amore. (Santoro 1997, 64)

La novella di Sfinge, di struttura tripartita, si apre con la descrizione degli effetti della decisione di Parisina sull'opinione pubblica, utilizzando un campo semantico che attinge, significativamente, dall'universo teatrale. La decisione della contessa, spogliata da ogni tragicità, «parve una bella e ardita novità e divertì il pubblico, il quale applaudì come si applaude uno spettacolo che piace» (Sfinge 1997, 66). Se l'opinione pubblica assiste e commenta i drammi della protagonista dalla «galleria», i personaggi più vicini a lei, «le prime parti», «erano d'accordo con la galleria, anzi rappresentavano i corifei del lontano coro» (Sfinge 1997, 66).

Parisina è causa di profondi mutamenti alla vita abitudinaria nella casa paterna, a simboleggiare la sostanziale rottura della norma sociale. Tuttavia, l'idea dello scandalo a seguito della separazione è poco presente nell'economia della novella: forse perché essa coinvolge una coppia nobile, o perché considerata, dopotutto, un capriccio momentaneo, un bel gesto *chic*. Particolare rivelatore è che la protagonista porti con sé i propri figli, e non si distacchi da essi, come Nora o Sibilla Aleramo. La contessa non rinuncia al suo ruolo materno, malgrado le ferite nell'orgoglio di moglie. Si evita quindi con destrezza il nodo problematico dell'amore e del sacrificio materno, questioni su cui si esprime un'opinione ben precisa⁵, ma affrontate solo trasversalmente.

Altri sono gli stereotipi che si vogliono imporre alla figura femminile, che si richiamano a quelli opposti da Helmer all'abbandono di Nora e ripetuti pedissequamente dalla madre della protagonista:

HELMER. È rivoltante. Così ti sottrai ai tuoi doveri più sacri? [...] Non sono i doveri verso tuo marito e verso le tue creature?

NORA. Ho altri doveri che sono altrettanto sacri.

HELMER. Non è vero. Che doveri potrebbero essere?

NORA. I doveri verso me stessa. [...] So bene, Torvald, che il mondo darà ragione a te e che qualcosa di simile si legge nei libri. Ma ciò che dice il mondo e ciò che si legge nei libri non può più essere norma per me. Io stessa devo riflettere per vederci chiaro nelle cose.

HELMER. Possibile che tu non ci veda chiaro nella tua posizione, nella tua famiglia? Non hai in queste cose una guida infallibile? Non hai la religione? (Ibsen 2015, 95)

Allo stesso modo si legge in *Il perdono*:

La madre diceva alla figlia: "Mia cara bimba, se non c'è nessuno che abbia il coraggio di parlarti, lo avrò io questo coraggio, perché si tratta del tuo bene. Sì, lo so, lo sento, nessuno più di me ti comprende e ti compiangere. Ma, dopo tutto, siamo cristiani e ci dobbiamo regolare secondo gli insegnamenti della religione in cui siamo nati. Tuo marito è pentito dell'offesa che ti ha fatta. Ti chiede perdono. Tu glielo devi accordare. Devi questo a te stessa (se non a lui) ed ai tuoi bambini. Tu non hai diritto di privarli della loro casa, della loro famiglia, della serenità del focolare. Pensaci. Ti parlo pel tuo bene." (Sfinge 1997, 67)

L'idea che il tradimento maschile sia meno grave rispetto a quello femminile e, in ogni caso, un motivo non valido per una separazione, è dettata dal doppio codice

⁵ Cf. «I suoi due figli da amare, da educare... sì, ma è retorica l'affermare che alle donne giovani bastino i figli per la loro felicità. No. La felicità di queste è fatta di mille svariate cose. I figli bastano alle madri quando esse sono vecchie, allora sì che la loro maternità è fatta di ricordi, di rinunzie e di quella tragica tenerezza che tutto dà e nulla chiede.» (Sfinge 1997, 70).

morale e sociale che regola i comportamenti maschili e femminili, tema cui, si è visto, fa aperto riferimento anche il dramma ibseniano.

Nella seconda sezione della novella, Sfinge descrive l'ideale *iter* di formazione percorso da Parisina, la proficua scoperta di sé e del proprio valore, profondamente inserito in un'identità autonoma che, lungi dal mascolinizzarsi, punta alla valorizzazione della propria femminilità. Magistrale, quindi la descrizione delle cure sempre più attente alla propria persona, attraverso l'abbigliamento e del piacere di nuovi sguardi su di sé:

Non era dunque giovane, bella, desiderabile? Ma sì. Se suo marito l'aveva disdegnata e umiliata... tanti altri l'ammiravano e sarebbero stati disposti ad amarla. Questa sicurezza bastava alla sua vanità. Amare? Mai più! Era una donna a passione unica, una donna di castità e fedeltà. Fedeltà a chi, ormai? A se stessa. (Sfinge 1977, 69)

Il tempo e la consapevolezza di bastare a sé stessa permettono un progressivo lenimento delle sofferenze, azione simboleggiata dalle stoffe morbide di cui Parisina si riveste, e, infine, la conquista dell'agognato benessere. Questo comporta, però, anche l'approdo a una sostanziale indifferenza sentimentale: la sospensione dei moti amorosi – allargata a tutto il genere maschile – rende possibile, nel terzo e ultimo segmento della novella, l'incontro tra i due coniugi, che illustra due diverse prospettive sulla tematica del perdono. Per l'uomo, infatti, l'atto del perdonare è indissolubilmente legato all'amore,⁶ mentre per la donna il perdono è possibile solo in assenza di esso.

Parte fondamentale nell'incontro è il senso di estraneità provato da Parisina, il mancato riconoscimento della figura maschile che diventa innocua:

Parisina era commossa... perché aveva avuto una terribile paura di commuoversi! Invece, nulla... o quasi nulla! Un piccolo sbatter d'ali, un soffio, un tonfo... poi più nulla! Che felicità! Suo marito era là davanti a lei *come un altro uomo qualsiasi*. Si sentì forte, più forte di lui. Sì, perché sentì che *per lui* non avrebbe sofferto, nella vita, mai più. (Sfinge 1997, 73, corsivi nel testo)

Aspetto indagato anche in *Casa di bambola*, il mancato riconoscimento assume qui una valenza opposta: Nora, incapace di ravvisare e di accettare le azioni di Helmer, non può fare altro che lasciarlo:

NORA. Può darsi. Ma tu, tu non pensi né parli come colui al quale potrei unirmi. Quando fu placata la tua angoscia non per ciò che minacciava me, ma per ciò che avrebbe potuto colpire te, quando ogni pericolo fu passato... facesti come non fosse successo niente. Come sempre ridiventai la tua lodoletta, la tua bambola che intendevi portare in palma di mano con raddoppiata cautela ché era tanto debole e fragile. (*Si alza*) Torvald, in quel momento ho avuto l'intuizione di aver abitato qui per otto anni con un estraneo, e di aver avuto con lui tre figlioli. Oh, non ci devo pensare! Mi farei a brani. (Ibsen 2015, 98)

Entrambe le reazioni sono determinate dalla consapevolezza della fine di un amore esclusivo e totalizzante, esorcizzato dalla scoperta della propria identità, che sostituisce quella, irricognoscibile, cui si è fatto riferimento finora.

Balza all'occhio, quindi, come il perdono concesso da Parisina sia, in realtà, più punitivo dell'abbandono di Nora, poiché motivato da un'indifferenza solo

⁶ Cf. «Sono venuto, dunque, mia cara, a prendere la mia assoluzione. Ho aspettato quasi come Giacobbe! Ma... lo sapevo che tu mi avresti amato ancora, presto o tardi, e che mi avresti perdonato!» (Sfinge 1997, 73).

vagamente percepita e certamente non compresa dalla controparte. Al contrario, la fuga di Nora non può essere intesa come una punizione, bensì come un atto necessario alla costruzione di sé, un ritrovare le proprie vesti, una volta spogliatasi di un travestimento.

Allo stesso modo non è in alcun modo punitiva o rivendicativa la fuga di Vanna, protagonista di *Casa paterna*, parte della raccolta di novelle *Le briciole del destino* di Maria Messina, edita da Treves nel 1918⁷, e antologizzata da Zambon in *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento* (1998).

Ben diversa per indole da Nora, contraddistinta dall'incessante cicaleccio e la prontezza al dialogo ora confidenziale e ora malizioso, Vanna si caratterizza per la sua afasia, ritenuta, puntualizzano Barbarulli e Brandi (1996), l'unica risposta femminile possibile al potere patriarcale. I diversi tentativi di confidarsi con i membri della propria famiglia, infatti, si risolvono nella reciproca incomprensione, e nella constatazione di un'incolmabile distanza tra gli interlocutori:

– Vedi, alla mamma non parlerei mai di queste cose – soleva dire Vanna – non so com'è. O sono cambiata io o è cambiata lei. Ho tentato di parlarle come prima, quando lei accoglieva tutte le mie confidenze di bimba. Ma non è la stessa cosa. Non sente più ciò che è al di là delle mie parole dette, non vede ciò che di oscuro, di profondo, di inesplicabile mi resta nell'anima. Il suo affetto non riscalda più l'eco delle parole mie quando passano nel suo cuore stanco ed attonito... (Messina 1998, 235)

In rapporto intertestuale con il dramma già dalla scelta del titolo, *Casa paterna* sembra voler rappresentare uno dei possibili scioglimenti della vicenda di Nora: l'accoglienza che la figliuola prodiga avrebbe potuto ricevere dalla famiglia di provenienza. L'ambiente familiare non è più soltanto un contesto minore con il quale la forte personalità della protagonista può scontrarsi e esprimersi, come nei casi di Sfinge e Sibilla Aleramo, ma assurge a co-protagonista della vicenda, determinando uno schema costruttivo della novella simile a quello descritto da Caretti (1987) in *La tarantella di Nora*:

Tutta la prima parte di *Casa di bambola* è costruita su un crescendo di minaccia proveniente dal mondo esterno: di là arrivano le note cupe, le dissonanze che interrompono l'armonia della casa-rifugio, finché di colpo è invece l'interno buio, appena rischiarato da un lume, a nascondere il precipizio. La stanza familiare diventa allora un tribunale che trasforma il segreto atto d'amore in un delitto, l'immaginario prodigio in un incubo che non finisce anche quando da fuori giunge la possibilità di risveglio. Alla fine, è dalla casa che bisogna fuggire perché gli estranei sono lì dentro ed è Torvald il vero creditore senza scrupoli, l'usuraio degli affetti familiari. (Caretto 1987, 40)

Vanna, quasi al di fuori della propria volontà, abbandona l'angoscia della casa coniugale e l'odiata città romana inseguendo l'ideale della casa paterna percepita come un porto sicuro, un rifugio accogliente e non opprimente.

Sentiva la gravità del passo fatto, ma non se ne pentiva. Sì, era proprio fuggita. S'era bisticciata col marito, di notte. Al mattino aveva riempito un baule delle sue poche robe ed era partita. Aveva venduto dei gioielli. A Napoli aveva telegrafato al padre, avvertendolo che s'imbarcava. Aveva fatto tutto, con una precisione di cui si ora stupiva, senza riflettere – lei

⁷ Per ragioni di reperibilità il testo di riferimento utilizzato sarà Zambon (1998).

che non aveva mai osservato un orario ferroviario –, come se qualcuno l'avesse guidata ad ogni passo.

Ebbene, sì, aveva commesso una pazzia. Ma si trovava nella sua casa. Poteva restarci. Non era quella la *sua* casa, dov'era nata, dove la sua giovinezza era sbocciata come un bel fiore? (Messina 1998, 230)

La domanda retorica alla fine del brano è il preludio del fortissimo senso di estraneità provato da Vanna tra i propri familiari. Se nella casa del marito le era sembrato di «(...) essere una povera cosa buttata in un canto. Una di quelle pupattole di cencio (...)» (Messina 1998, 231) e la propria volontà si era espressa inconsciamente ma imperativamente, ora essa è nuovamente minacciata dalle forti personalità delle cognate e dei fratelli. Le norme sociali di riferimento impediscono un'accoglienza pacifica di Vanna nel nucleo familiare originario e danno luogo a delle iniziative volte a riunificare la coppia che, da un lato, non tengono in considerazione il primitivo disagio del personaggio femminile, dall'altro lo acutizzano, esasperando la sua esclusione dal nido. Messina avverte, riportando la vicenda all'ambiente chiuso dell'Italia meridionale, che l'atto di indipendenza di Nora-Vanna difficilmente sarebbe stato compreso dai propri cari, che agiscono in nome di quella legge non scritta secondo cui le colpe di uno infangano tutti. Ancora una volta, quindi, la casa si rivela essere un luogo di prigionia, lenito dal paesaggio circostante che si trasforma in un *locus amoenus* capace di curare gli affanni dell'animo:

La sera Vanna restava sulla terrazza fino a tardi. Non si doleva di esser lasciata in solitudine. Nel silenzio della notte ascoltava il mormorio vasto e pauroso del mare, delle onde che si frangevano contro la riva. Qualche rosa le sfiorava i capelli. Sentiva che il suo spirito si riposava. (Messina 1998, 337–338)

Se «Nora può andarsene senza più paure, senza pensare che si fugge solo per morire, sapendo alla fine che il nido può essere più insicuro, più rapace della notte, anche se promette ali di protezione» (Caretto 1987, 40), Vanna non resiste al forte senso di estraneità provocato sia dai cambiamenti della casa paterna, sia dall'ostracismo dei propri familiari che non comprendono la sua infelicità e la sua decisione di fuggire. Sconfitta dalle circostanze, la protagonista rinnega i propri moti d'orgoglio e prega il marito di perdonarla, chiedendo di far ritorno al tetto coniugale.

La freddezza dell'incontro tra Vanna e il coniuge evidenzia l'impossibilità di espressione della protagonista, cui viene impedito di plasmare la propria realtà, e non può che concludersi con la terza e unica *chance* concessa a chi vuol ribellarsi, ma non può né fuggire, né tantomeno rimanere:

Vanna si mise a correre verso la costa. Andò davanti al mare. Il vento le passava sui capelli. Un fiotto s'avanzò fino ai suoi piedi... (Messina 1997, 243)

Conclusioni

La collocazione di *Una donna*, *Il perdono* e *Casa paterna* in una rete intertestuale di testi di mano femminile esemplari per le modalità con cui trasmettono problematicamente il modello offerto dal personaggio di Nora, permette di aprire e chiarificare alcune questioni.

Nessuna delle protagoniste segue pedissequamente la falsariga del modello: l'alter-ego di Aleramo arriva alla decisione della fuga per un esasperato bisogno di autonomia, la madre rifiuta addirittura la prospettiva dell'abbandono, Parisina reagisce orgogliosamente alla scoperta di un tradimento di natura sessuale e Vanna risponde a delle pulsioni inconse.

In tutti i testi, però, è perfettamente riconoscibile, per analogia o per contrasto, il tipo-Nora, che individua la propria condizione di oggetto alla mercé dell'autorità maschile e rifiuta la propria subalternità. Prerogativa necessaria al raggiungimento di un'autocoscienza è la rinuncia ai ruoli imposti dalla società – la sposa, la moglie, la madre, la prostituta – e alle istituzioni considerate detentrici di un potere regolatore – la chiesa, la legge, l'istruzione basata su presupposti maschilisti – e la ricerca di punti di riferimento nuovi e più adatti all'universo femminile.

Una donna si pone come pietra miliare della carrellata di personaggi femminili proposti: nel corso della narrazione si mettono in discussione e si ribaltano le coordinate di una società sentita come repressiva, arrivando alla costruzione di una nuova identità. Complica produttivamente le tematiche affrontate la perturbante presenza materna, un'anti-Nora incapace di ribellarsi al coniuge e ai doveri familiari, condannata a una follia afasica e regressiva.

Non per viltà ci si rassegna a non abbandonare il nucleo familiare, ma per un malinteso senso del dovere e per il timore dell'opinione pubblica: alla madre di Sibilla è speculare, in questo senso, la malinconica protagonista di *Casa paterna*. Il tema del suicidio, portato dall'esempio di Vanna, percorre anche il primigenio modello *Casa di bambola* ed è inteso come unica alternativa all'infelicità e alle pressioni esterne in un universo regolato da autorità maschili intransigenti.

Le figure femminili più deboli riverberano le difficoltà di Nora, rilevando che la fuga non può essere considerata un atto conclusivo ma piuttosto, il primo, doloroso passo nel percorso della ricerca di sé. Vanna, docile e sottomessa alla volontà di più forti personalità, di fronte alla mal dissimulata condanna oppostale dai familiari non può fare affidamento su di sé: alla lucidità della fuga non segue il percorso di autonomia necessario al distacco dalla società patriarcale alle cui leggi è sottoposta.

La pressione sociale è un elemento volutamente trasfigurato ne *Il perdono*: i congiunti della protagonista sono più dei consiglieri che dei censori, e Parisina si dimostra perfettamente in grado di sviluppare il moto d'orgoglio che le impone di reagire al tradimento con l'abbandono. Sfinge descrive una reazione consapevole alla delusione provocata dal partner e una progressiva e razionale presa di coscienza del proprio fascino e del proprio valore. Il finale, nella sua ambiguità, non mette in discussione il lavoro che la protagonista ha fatto su di sé: la propria indipendenza è ormai un valore irrinunciabile.

Il confronto con il pervasivo *cliché* della donna-oggetto prende evidentemente le mosse dal complesso modello ibseniano, che si lascia scoprire lentamente nel corso del dramma. Paradossalmente, la visione di *Casa di bambola* contiene *in nuce* i passi necessari alla scoperta di sé: dalla presunzione di ingenuità e dipendenza, all'ammissione orgogliosa dei propri atti e delle proprie convinzioni, dallo scontro con l'autorità inadeguata fino alla fuga, nella notte.

Romanzi e Racconti

- Aleramo, Sibilla (1906) *Una donna*, Torino-Roma, STEN.
- Aleramo, Sibilla (2007), *Una donna*, Milano, Feltrinelli.
- Ibsen Henrik (1894), *Casa di bambola. Commedia in tre atti in prosa*, traduzione di Luigi Capuana, Milano, Max Kantorowicz Editore.
- Ibsen Henrik (2015), *Casa di bambola*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, Oscar Mondadori.
- Messina, Maria (1918), «Casa paterna», in: *Briciole del destino*, Milano, Treves, 15–40.
- Sfinge (1918), «Il perdono», in: *Il Castigamatti*, Milano, Treves, 47–63.

Studi

- Arslan, Antonia (1998a), *Dame, Galline e Regine*, Milano, Ed. Angelo Guerini e Associati Spa.
- Arslan, Antonia (1998b), «Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali tra Ottocento e Novecento», in: Buttafuoco, Annarita, Zancan, Marina (ed.), *Svelamento. Sibilla Aleramo: Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 164–177.
- Barbarulli, Clotilde; Brandi, Luciana (1996), *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*, Ferrara, Luciana Tufani Editrice.
- D'Amico Giuliano (2011), «Marketing Ibsen: A Study of The First Italian Reception, 1883–1891», in: *Ibsen Studies*, 11:2, 145–75.
- Guerricchio, Rita (1974), *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi.
- Caretti, Laura (1987), «La tarantella di Nora», in: Kjølner Ritzu, Merete (ed.), *La didascalia della letteratura teatrale scandinava. Testo drammatico e sintesi scenica*, Roma, Bulzoni editore, 37–49.
- Fanning, Ursula (2013), «Maternal Prescriptions and Descriptions in Post-Unification Italy» in: Mitchell, Katharine, Sanson, Helena (ed.), *Women and Gender in Post-Unification Italy*, Bern, Peter Lang, 13–38.
- Kroha, Lucienne (1995), «Scrittori, scrittrici e industria culturale: *Suo marito* di Pirandello», in: *Otto/Novecento*, n. 5, pp. 167–182
- Lajolo, Laurana (1986), «La maternità di Sibilla. Riflessioni su qualche pagina di *Una donna*», in: Contorbia, Franco, *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, Milano, Feltrinelli, 60–67.
- Langås, Unni (2005) «What Did Nora Do? Thinking Gender with *A Doll's House*», in: *Ibsen Studies*, 5:2, 148–171.
- Mariani, Laura (1998), «Eleonora Duse e Sibilla Aleramo: un teatro per la "donna nuova"», in: in Buttafuoco Annarita, Zancan Marina (ed.), *Svelamento. Sibilla Aleramo: Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 208–225.

- Nozzoli, Anna (1998), «L'elaborazione di *Una donna*; storia di un manoscritto» in: Buttafuoco, Annarita, Zancan, Marina (ed.), *Svelamento. Sibilla Aleramo: Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 29–45.
- Ørjasæter, Kristin (2005), «Mother, Wife and role Model. A contextual perspective on feminism in *A Doll's House*», in: *Ibsen Studies*, 5:1, 19–47.
- Santoro Anna (1997), *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni Editore.
- Zambon Patrizia (1998), *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni Editore.