

2 **Prigione e manicomio in *Brand* e *Peer Gynt* di Ibsen: 1866-1867**

Sommario 2.1 Nel segno di Kierkegaard. – 2.2 Tempi moderni e satira nei quarti atti. – 2.3 Brand e la retorica liberal-democratica. – 2.4 Modernità, reclusione e follia in *Brand*. – 2.5 Peer Gynt, *self-made man* al manicomio. – 2.6 Realtà capovolta secondo Begriffenfeldt. – 2.7 Chiusi «nella botte dell'io». – 2.8 Identità e cambiamento.

2.1 **Nel segno di Kierkegaard**

Studi recenti – come i volumi miscellanei *Kierkegaard, Ibsen og det moderne* (Kierkegaard, Ibsen e il moderno) (Cappelørn 2010) e *Ibsen and the Modern Self* (Tam, Siu-han Yip, Helland 2010) – iscrivono nei loro stessi titoli l'importanza che attribuiscono a Kierkegaard e a Ibsen quali autori che fondano una nostra idea di moderno e modernità.¹ Kierkegaard e Ibsen sono alle radici dell'individuo moderno perché sanno esprimere con forza inesauribile una nuova condizione del soggetto. Lo fanno, osserva Solstad, con una particolare «Serietà» ottocentesca, che li apparenta e permette loro di oltrepassare i limiti del proprio tempo per parlare a noi (2010, 35). L'opera dei due autori copre complessivamente un sessantennio dell'Ottocento (1838-55 per Kierkegaard e 1850-99 per Ibsen). In questo arco di

1 Questo capitolo aggiorna e rielabora un precedente studio: Ciaravolo 2002.

tempo essi mostrano anche il mutamento epocale di cui i protagonisti dei loro testi fanno esperienza, un'esperienza che li espone costantemente all'incertezza e alla contraddizione (Dyrerud 2010, 12-14). Il soggetto moderno descritto prima da Kierkegaard e poi da Ibsen anela alla coerenza dell'io e alla realizzazione di sé nell'unità tra idea e azione, ma è al tempo stesso segnato dalla crisi, dal dubbio e dalla consapevolezza della propria incoerente molteplicità. In questo senso Andersen individua nell'opera di Ibsen una decisiva collisione tra fede e dubbio, «idealismo e modernità» (2012, 238-41).

I due autori divergono anche nel loro rapporto con la religione. Dove Kierkegaard, filosofo cristiano, si richiama con forza all'autorità della fede e all'ordine metafisico che le appartiene, Ibsen, poeta e drammaturgo, rappresenta un'idea di individuo che, pur sostanziata di pensiero cristiano, erede dell'Idealismo e del Romanticismo, evolve poi nei drammi borghesi, dal 1877 al 1899, verso una visione più laica e scettica, segnata dall'incontro con le prospettive e le pratiche del Realismo e del Naturalismo.

I drammi *Brand* e *Peer Gynt* rappresentano un fondamentale snodo della diagnosi ibseniana della crisi dell'individuo moderno e della sua civiltà. Sono anche le opere che maggiormente si prestano a essere lette secondo le categorie della filosofia dell'esistenza di Kierkegaard, cioè secondo gli stadi della vita - estetico, etico e religioso - che il filosofo danese identifica. Questo resta vero a dispetto del fatto che Ibsen dichiarasse di avere letto poco Kierkegaard, e di averlo compreso ancora meno.²

Brand è la storia di un pastore che opera nella totale dedizione alla sua missione cristiana (Ibsen 2007a, 191-474; 1959, 1: 535-675). Gli è dato di esercitare la propria carica in un impervio fiordo norvegese dallo scenario verticale e sublime, che lo incoraggia a un continuo superamento di sé nel senso della volontà e dell'integrità assolute.³ Non conosce mezze misure e disprezza le forme di opportunismo e compromesso che vede intorno a sé, non da ultimo da parte di chi si definisce cristiano. Agnes è affascinata da Brand e lo sposa; dal loro amore nasce Alf. La natura del fiordo si rivela però troppo aspra per la salute del bambino; il pastore dovrebbe trasferirsi altrove per salvarlo. Vorrebbe, esita, ma decide infine di restare, sacrificando la vi-

² Lettera di Ibsen a Frederik Hegel da Roma dell'8 marzo 1867 (Ibsen 2005, 262). Vedi anche la lettera allo stesso destinatario da Frascati del 9 giugno 1866 (Ibsen 2005, 238). Su questo caso di *anxiety of influence* di Ibsen rispetto all'antecedente, cf. le diverse opinioni in Solstad 2010, 28-9; Gervin 2010, 197-202; e Tjønneland 2010, 207-9, 220-1. Vigdis Ystad, nei commenti a *Henrik Ibsens skrifter*, fornisce un quadro esaustivo della cultura religiosa e del dibattito teologico in Norvegia e Danimarca a metà Ottocento, e dei molti legami tra questi contesti e Ibsen (Ibsen 2007b, 17, 230-2, 248-61).

³ Ibsen trasse forte impressione dal paesaggio del Vestlandet, quello dei fiordi occidentali, durante un viaggio di studio nel 1862 (Ibsen 2007b, 234-9). Sulle relazioni tra paesaggio naturale e missione di Brand, vedi Strand 2010.

ta di chi più ama: prima del piccolo Alf e poi di Agnes, la quale muore di una follia che si esprime attraverso una fede estatica, votata al sacrificio estremo di sé. Lo stesso Brand, rotti i legami con la comunità dei fedeli incapaci di seguirlo, si avvia a un'ultima ascensione verso i ghiacciai. È travolto infine da una valanga, restando incerto fino all'ultimo se il suo sforzo di volontà sia servito a qualcosa ai fini della salvezza, oppure se la mancanza di amore e altruismo lo condannerà. Brand è dunque un eroe o un prevaricatore incapace di vedere l'Altro? Il giudizio su di lui deve porsi dal punto di vista religioso, della fede trascendente, o dal punto di vista etico e umano?⁴ Il finale aperto e incerto è costitutivo di *Brand*, così come lo è della forma del teatro di Ibsen in generale; ed è importante che lettore e spettatore si facciano carico dell'ambivalenza nella sua complessità, per provare a trovare una risposta fondata anche se soggettiva (Ferrari 1986, 26; Andersen 2012, 240-1). In termini kierkegaardiani, Brand è un uomo etico che tenta, fallendo, il salto nella dimensione religiosa. Il filosofo danese rielabora in *Frygt og Bæven* del 1843 (*Timore e tremore*) la storia di Abramo e Isacco nella Bibbia (Kierkegaard 1997c, 99-210; 1986). L'io narrante, lo pseudonimo Johannes de Silentio, definisce Abramo «cavaliere della fede» per la sua fermezza e mancanza di esitazione quando Dio gli ordina di sacrificare il figlio, e dunque per la forza sovraumana con cui crede l'assurdo, si espone all'angoscia di una prospettiva abissale, sospende qualsiasi considerazione di tipo etico, come l'amore del padre per il figlio, in virtù di una voce che gli indica un fine superiore (la «sospensione teleologica dell'etica»). Proprio perché non esita, argomenta Johannes de Silentio, Abramo esce vincitore e «cavaliere della fede», ottenendo tutto: il patto con Dio, la vita del figlio e la continuazione della stirpe di Israele. Eppure, nel narratore e scrittore Johannes de Silentio - il quale ripetutamente ammette di non essere capace egli stesso di compiere quel «movimento della fede» - Kierkegaard ha voluto anche rappresentare la condizione moderna di smacco e perdita, quella condizione che è in fondo condivisa da Brand nonostante i suoi sforzi.⁵

Il successivo dramma *Peer Gynt* racconta la vita del protagonista dalla giovinezza alla vecchiaia. Egli pare l'opposto dell'integerrimo e monolitico Brand per la sua adattabilità, per l'incostanza e per il rifiuto di qualsiasi definizione o costrizione della sua identità fluida e inafferrabile (Ibsen 2007a, 475-746; 1959, 1: 677-833). È un giovane contadino scapestrato che sa affascinare, in primo luogo sua madre, la vedova Aase, grazie ai suoi racconti fantasiosi e alle sue bu-

⁴ Sulle ambivalenze irrisolte di *Brand*, che rendono l'opera viva e controversa nella tradizione critica fino ai nostri giorni, vedi Bjerck Hagen 2010b; Pettersen Wærp 2010.

⁵ Numerose fonti sviluppano o suggeriscono un parallelo tra *Frygt og Bæven* e *Brand* in relazione al sacrificio del figlio nel nome della fede. Cf. Andersen 1997; Kringlebotn Sødal 1999; Ólafsson 2003, 178-9; Banks 2004; Perrelli 2006, 63; Gervin 2010, 202.

gie, ma che si mostra anche capace di gesti oltraggiosi, come quando rapisce una sposa durante un matrimonio. Per questo è bandito dalla comunità contadina di cui è parte, ma la giovane Solvejg - immigrata da poco nel villaggio e ospite a quella stessa festa di matrimonio - si innamora comunque di lui e della sua vitale inquietudine. Potrebbe vivere insieme, avendo Solvejg accettato di seguirlo nell'esilio, ma anche questa volta Peer fugge, rifiutando il legame e la dipendenza. Ricompare sulla scena anni dopo come distinto signore di mezza età che ha fatto fortuna e accumulato profitti negli Stati Uniti, adattandosi in modo scaltro a ogni tipo di situazione e restando, come egli crede, «se stesso» (*sig selv*), cioè centrato nel proprio ego. Ora, un viaggio attraverso l'Africa del nord lo porta in un folle turbinare di eventi dal Marocco all'Egitto, dove infine si ritrova al manicomio del Cairo. Nell'ultimo atto, molto anziano, Peer torna in Norvegia. Camminando trova una cipolla, che prende e comincia a sbucciare. Quel gesto simbolico lo costringe a una dolorosa presa di coscienza, rivelandogli come la sua identità sia fatta di molti, diversi strati staccati tra loro e privi di un nucleo.⁶ Infine ritrova quella che avrebbe potuto essere la sua casa, e vi ritrova Solvejg, parimenti molto anziana, ancora in attesa di lui e pronta ad accoglierlo. Anche in questo caso il finale è aperto, e il lettore e lo spettatore rimangono incerti se l'unione con Solvejg potrà dare a Peer un'identità e un centro dei quali egli è privo, e con questi la salvezza, oppure se sia troppo tardi e la sua anima sarà dannata, scartata per la sua pochezza. Similmente all'uomo estetico di Kierkegaard in *Enten - Eller* - e alla sua più potente incarnazione nel seduttore Johannes, protagonista del romanzo *Forførerens Dagbog*, che è il testo conclusivo della prima parte di *Enten - Eller* (1997a, 291-432; 2019) - Peer cambia di continuo per rimanere uguale; fugge da ogni dipendenza e definizione, ma restando imprigionato in una contemplazione narcisistica di sé che diventa coazione a ripetere e che infine lo conduce alla disperazione, anche perché (in questo simile a Brand, pur partendo da presupposti diversi) egli si è rivelato incapace di rapportarsi all'Altro se non in modo strumentale (Lombnæs 2013, 137, 157-8, 162).

⁶ Una lettura di segno diverso è quella psicoanalitica di George Groddeck, secondo cui è giusto essere come una cipolla: lo siamo tutti e nessuno di noi ha un nucleo; ma ogni foglia della cipolla ne condivide l'essenza (1965, 78).

2.2 Tempi moderni e satira nei quarti atti

Ci si può a ragione domandare in quale modo *Brand* e *Peer Gynt* esprimano, oltre al destino dei protagonisti e al loro dramma esistenziale, il contesto contemporaneo nel quale vivono e agiscono, come si è affermato all'inizio del capitolo. Le due opere furono composte prima che il drammaturgo rivelasse l'intenzione di diventare «fotografo» dei suoi contemporanei, come dichiarò polemicamente nella lettera scritta da Roma al collega scrittore Bjørnson il 9 e 10 dicembre 1867, proprio in risposta all'incomprensione della critica nei confronti di *Peer Gynt* (Ibsen 2005, 283; 1995a, 44). Ed è vero che, per quanto riguarda temi, ambienti, forme e strutture, *Brand* e *Peer Gynt* mostrano forti legami con l'antecedente tradizione romantica. Solo i successivi personaggi dei drammi borghesi, infatti, sarebbero stati colti per lo più all'interno delle pareti domestiche e in prosa, dove ambientazione e tono rendono palpabile la presenza dei condizionamenti sociali che opprimono i personaggi e ostacolano il loro anelito alla liberazione. Al contrario *Brand* e *Peer Gynt* sono ancora imponenti poemi drammatici in versi; la loro azione si svolge in contesti sociali più rurali che non borghesi o urbani; gli ambienti sono per lo più i vasti spazi naturali della Norvegia: i verticali fiordi occidentali in *Brand*, e, in *Peer Gynt*, il paesaggio più agreste di Gudbrandsdalen, con valli e cime montuose. Nel secondo dramma vanno poi inclusi, oltre all'Africa settentrionale già menzionata, gli spazi soprannaturali abitati da Peer nel suo incontro con il mondo ctonio dei troll. *Peer Gynt* si basa infatti su una tradizione di racconti popolari che proprio la cultura romantica ha contribuito in modo decisivo a mettere in risalto (Ibsen 2007b, 547-52; Perrelli 2011a, 17-18, 25-37). Ciò detto, questi drammi, legati a doppio filo tra loro e speculari,⁷ si possono a ragione definire anche i primi capolavori del teatro moderno di Ibsen, perché essi sono esplicitamente ambientati nell'Ottocento, e perché la centrale tematica esistenziale si svolge mentre i protagonisti agiscono in una realtà in mutamento, dalla Norvegia premoderna alla Norvegia dell'età liberal-democratica proiettata verso i progressi industriali, tecnico-scientifici e materiali, fino al mondo dei commerci capitalistici globali. In tal modo Ibsen sviluppa nelle due opere una visione problematica e critica non solo del soggetto moderno, ma anche del progetto moderno con cui i due protagonisti entrano in relazione.

A proposito di costruzione temporale, già in *Brand* e *Peer Gynt* Ibsen fa frequente ricorso alla tecnica analitico-retrospettiva, sebbene non ancora in modo così strutturale e pervasivo come avverrà

⁷ Bentley 1965, 17: «To write both *Brand* and *Peer Gynt* is not just twice the job of writing one of the two; it is to force the reader to read the plays as thesis and antithesis in an artist's effort at synthesis».

nei successivi drammi borghesi (cap. 7). Se nei drammi borghesi il tempo primo dell'azione scenica dura pochi giorni, recuperando attraverso i dialoghi il tempo di una vita intera, anzi di più vite, l'azione in *Brand*, che ha interamente luogo nella Norvegia contemporanea, dura cinque anni circa e contiene ellissi. *Peer Gynt* ha una struttura spazio-temporale ancora più varia, con un'ampiezza epica insolita per l'austera forma teatrale più spesso adottata da Ibsen (Andersen 2012, 241-3). È la storia di una lunga vita, che comincia agli inizi del XIX secolo, quando il protagonista è ventenne, e raggiunge la contemporaneità nel conclusivo quinto atto, attraverso ampie ellissi tra il terzo e il quarto e tra il quarto e quinto atto. L'azione parte da una Norvegia radicata nel contado, ma si sviluppa, nel corso del quarto atto, nei continenti del mondo (America e Asia narrate dal Peer di mezza età; Africa del nord vissuta nel corso dell'atto), per tornare infine alle origini nel conclusivo quinto atto.

In *Brand* lo sguardo all'indietro arriva, in un certo senso, fino ai modelli biblici e al cristianesimo degli inizi, cioè all'esempio di Cristo stesso che il pastore vuole imitare. E già al principio dell'opera il Contadino introduce il problema della fede cristiana del pastore Brand, inattuale perché troppo antica ed esigente, non confacente alla realtà del tempo presente.⁸ Proprio mentre impariamo a vedere e apprezzare il coraggio e la dimensione trascendente di Brand, una luce ambivalente lo illumina, come Atle Kittang ha evidenziato nella sua analisi dell'eroismo tragico nelle figure maschili ibseniane (2002, 11-27, 31-82). Non sembra perciò irrilevante che il personaggio sia un prete, come sostiene invece lo stesso Ibsen in una lettera da Dresda a G. Brandes del 26 giugno 1869 (Ibsen 2005, 351; 1995a, 52-3). Ibsen difende giustamente la scelta di un personaggio che è tale perché rigorosamente fedele alla propria idea, che sia essa legata a una missione religiosa o meno; eppure è anche un fatto che Brand, come lo stesso Kierkegaard qualche decennio prima, impersona la solitudine della fede trascendente in un mondo moderno sempre più laico, un mondo che non sente più il bisogno di tendere al punto di vista di Dio per essere interpretato.⁹

Per quanto riguarda *Peer Gynt*, l'ellissi di un paio di decenni che intercorre tra il terzo e il quarto atto coincide con lo sviluppo individuale del protagonista dalla giovinezza all'età adulta e, contestualmente, con il grande mutamento epocale della modernità, che segna il passaggio dalla vita comunitaria della Norvegia rurale al mondo globale dei commerci e dei grandi affari. Ricorre qui, come si capi-

⁸ Ibsen 2007a, 197-200; 1959, 1: 540-1. Su Antico e Nuovo Testamento come intertesti di *Brand*, vedi Ibsen 2007b, 241-8.

⁹ Sul significato della «morte di Dio» nei drammi di Ibsen, cf. Durbach 1982 (in particolare su *Brand*: 9-13, 17-18, 81-7). Un'interpretazione idealistica di Brand quale eroe della fede senza ambiguità è proposta in Hemmer 1972; 2003.

rà meglio più avanti, un possibile anacronismo, perché il quarto atto inizia al tempo della guerra di indipendenza della Grecia dalla Turchia (1821-30). Vuol dire che l'ellissi tra il Peer Gynt ventenne dei primi tre atti e l'uomo di mezz'età del quarto atto corrisponde grosso modo all'intervallo di tempo tra il 1800 e il 1820. Invece i 'progressi' di Peer nel corso dell'ellissi indicano un contesto storico che rimanda alla metà del XIX secolo, cioè alla contemporaneità di Ibsen quale autore di *Peer Gynt*.

Questo capitolo intende occuparsi in modo specifico dei rispettivi quarti atti in *Brand* e *Peer Gynt*, dove si concentrano decisive marche di contemporaneità e di modernità storico-sociale. Essi non contengono propriamente un *subplot*, perché non vi figurano come protagonisti altri personaggi che impersonino storie 'minori' e parallele;¹⁰ ma indubbiamente una delle funzioni dei due atti è un ampliamento dell'azione che includa un quadro critico e satirico dei tempi in cui vivono i personaggi. Un utile indizio è fornito da Toril Moi quando osserva che la Norvegia di Ibsen, che usciva dal plurisecolare rapporto di sottomissione alla Danimarca, aveva strutture economiche e sociali ancora arretrate nella prima metà del secolo, mentre era già piuttosto progredita dal punto di vista politico grazie alla sua costituzione liberal-democratica del 1814 (Moi 2006, 40-1). La decisiva, dinamica trasformazione della Norvegia verso la società industriale e moderna ebbe comunque inizio già negli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, e nei due drammi tale realtà in evoluzione fa da sfondo in modo piuttosto preciso. Brand si relaziona nel quarto atto a un antagonista, il Prefetto, il quale gioca un importante ruolo politico e amministrativo nella comunità. Costui si compiace retoricamente del progresso materiale della nazione ed esprime, in modo opportunistico, ottimistiche visioni di magnifiche sorti future, deformando in modo strumentale il discorso sulla libertà, che pure riguarda fortemente anche la tensione trascendente di Brand il pastore.¹¹ E, nuovamente nel quarto atto, Peer Gynt racconta e mostra un nuovo e più cinico lato di sé, quello del *self-made man* di successo, che si è mosso con agio e senza scrupoli nel contesto del capitalismo globale, nonché del razzismo, dell'imperialismo commerciale e della guerra internazionale come business. Ancora Moi rileva come il quarto atto di *Peer Gynt* sia il momento più scopertamente «straniero» in tutta l'opera di un autore del quale si sottolinea spesso la norvegesità (2006, 49).

Uno sguardo critico sulla contemporaneità è dunque ben presente tanto in *Brand* quanto in *Peer Gynt*; e le scene satiriche colloca-

10 Un significativo *subplot* nel quinto atto di *Peer Gynt* sarà esaminato in § 2.8.

11 Il Prefetto (*Fogden*) è detto «Borgomastro» nell'edizione italiana usata di seguito, a cura di Anita Rho. Il problema della traduzione di questo termine, indicante una funzione sia amministrativa locale che giudiziaria e di polizia, è spiegato avanti (§ 2.3) ed è importante per l'argomento trattato nel capitolo. Da qui in poi si traduce con «Prefetto».

te nei rispettivi quarti atti sono strutturalmente analoghe, poiché arricchiscono le trame di elementi apparentemente 'altri', ma pur sempre appartenenti al quadro e importanti per una fondata interpretazione complessiva del testo, cioè un'interpretazione che colga le relazioni tra le parti che lo compongono. Tale ampliamento della prospettiva dei drammi, dalla sfera individuale e familiare dei rispettivi protagonisti a una più precisa rappresentazione dei loro contesti storico-sociali, permette di collocare la loro esistenza nello spazio-tempo moderno.

La satira contemporanea che caratterizza *Brand* e *Peer Gynt* è stata recepita in modo diverso e anche contraddittorio nella prima tradizione critica e teatrale. Si può dire che essa sia stata, da un lato, subito riconosciuta e apprezzata, ma nel contempo valutata negativamente, come se l'interesse storico-sociale di Ibsen fosse elemento aggiuntivo e dispersivo, non poetico e non pertinente in chiave esistenziale, non essenziale per comprendere il nucleo più profondo del testo (Ibsen 2007b, 291-312, 575-601). Perrelli ha inquadrato con precisione il carattere composito e plurale di *Peer Gynt* e, qui, la presenza non marginale o accessoria del tratto satirico, legato anche all'ispirazione civile e politica, oltre a quella etica ed esistenziale, alla base del dramma (2011a). La sua osservazione a proposito di certi limiti della ricezione contemporanea di stampo idealistico e tardo-romantico, che poterono condizionare lo stesso Ibsen, coglie un aspetto che riguarda tanto *Peer Gynt* quanto il precedente *Brand*:

La partita della critica con Ibsen si giocava tutta su questo discrimine: l'estetica prevalente all'epoca - con un'attenuazione radicale di un aspetto della sensibilità romantica - non riconosceva all'ironia o alla satira un valore poetico pieno e, pertanto, ogni posizione graffiante o sguardo impietoso sulla modernità veniva ritenuto poco conciliabile con l'idealismo. (Perrelli 2011a, 20-1)

Due principali autorità, lo stesso Ibsen e G. Brandes, aprivano la strada a una valutazione in chiave minore o addirittura negativa della satira contemporanea nei quarti atti e quinti atti dei due drammi. Nella necessità di rivendicare la qualità di *Peer Gynt* come poesia, Ibsen scrisse al suo editore a Copenaghen, F. Hegel, che le parti satiriche dell'opera erano piuttosto isolate.¹² *Brand* e *Peer Gynt*, sebbene inizialmente destinati più alla lettura come poemi drammatici, conquistarono dagli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento una

¹² Lettera da Roma del 24 febbraio 1868 in Ibsen 2005, 295; 1995a, 51 (qui per errore datata 2 febbraio 1868).

loro presenza teatrale in virtù delle indubbie qualità sceniche.¹³ Fece epoca l'allestimento di *Peer Gynt* in Norvegia nel 1876 in chiave nazional-romantica, per il quale Ibsen si avvale del lavoro del compositore norvegese Edvard Grieg e del regista svedese Ludvig Josephson. Il drammaturgo suggerì in quell'occasione, in una lettera a Grieg, che la messinscena potesse tagliare buona parte del quarto atto, per sostituirlo con un «vasto affresco musicale» che evocasse i viaggi nel gran mondo del protagonista.¹⁴ E Brandes sostiene, nel suo primo saggio su Ibsen, che i lunghi dialoghi tra Brand e il Prefetto del quarto e del quinto atto siano fuori luogo, così come lo è l'intero quarto atto di *Peer Gynt*.¹⁵ Rispetto alla storia teatrale di *Brand* e *Peer Gynt* bisogna certamente considerare i modi in cui, nel corso del tempo, sono stati affrontati e risolti gli oggettivi problemi della loro messinscena in considerazione della lunghezza dei testi. Le prime rappresentazioni di questi «monumental reading dramas» furono opere registiche complesse e pionieristiche, che richiesero tagli e che comunque duravano circa sei ore e mezza e cinque ore rispettivamente.¹⁶ Altra cosa è vedere nei tagli adottati nelle rappresentazioni un criterio di valore o disvalore. Nella storia scenica di *Peer Gynt* emerge del resto come alla lettura nazional-romantica - con la presenza obbligatoria delle musiche di Grieg - se ne affianchino altre antiromantiche nel corso del Novecento: in chiave psicoanalitica, esistenzialista, storico-politica e satirica, senza prescindere dalle dimensioni più inquietanti e crudeli del testo (Marker, Marker 1989, 9-45; Perrelli 2011b). Anche la critica ibseniana più recente ha mostrato maggiore attenzione verso la satira e la critica alla contemporaneità in *Brand* e *Peer Gynt*, e in questo capitolo assumono particolare rilievo i contributi di Pettersen Wærp (2010), Sandberg (2015) e Rees (2020) su *Brand*, e di Oxfeldt (2005), Helland (2009), Lisi (2013), ancora Rees (2014) e Walker (2014) su *Peer Gynt*. Dobbiamo effetti-

13 Per l'autorialità di Ibsen, il dramma in quanto libro e letteratura mantenne una posizione centrale, in interazione con il dramma prodotto a teatro, tanto in Scandinavia quanto nella progressiva disseminazione europea, come emerge dall'accurata indagine di Fulsås e Rem (2018). In particolare, *Brand* e *Peer Gynt* furono i primi drammi editi dalla casa Gyldendal di Copenaghen, che da quel momento e fino alla fine dell'attività di Ibsen avrebbe avuto l'esclusivo diritto di pubblicare le sue opere in danese-norvegese per tutta la Scandinavia (Danimarca, Norvegia e Svezia) (Fulsås, Rem 2018, 29-38). Su come *Brand*, considerato dramma da leggere, si conquistò nel tempo uno spazio sulle scene, vedi Hylding 2010.

14 Lettera da Dresda del 23 gennaio 1874 in Ibsen 2008b, 177; 1995a, 88. Vedi Perrelli 2006, 66; Ibsen 2007b, 574-5; Perrelli 2011b, 303-7.

15 Brandes 1900b, 259, 270-1. Il saggio include tre diverse «impressioni» - redatte nel 1867, nel 1882 e nel 1898 - che testimoniano l'evoluzione tanto del drammaturgo quanto del suo critico. Il brano qui menzionato è del 1867. Vedi anche Ibsen 2007b, 579-80.

16 La citazione è tratta da Marker, Marker 1996, 157-61; vedi anche Ibsen 2007b, 309-12, 599; Ingham 2010, 149-50, 153; Rees 2014, 56-8.

vamente supporre che entrambi i poemi drammatici, con la molteplicità dei loro livelli e la complessità dei loro significati, siano stati concepiti come testi coerenti da parte del loro autore e, come sottolinea Asbjørn Aarseth nel suo studio su *Peer Gynt* e le sue relazioni con il mondo animale e l'immaginario zoomorfo, dobbiamo in sede critica affrontare il compito di un'interpretazione coerente, che tenti di mettere in relazione le parti con il tutto (1975, 3-30, 108, 125, 219, 245 [nota 231]).

2.3 Brand e la retorica liberal-democratica

L'oggetto di questo capitolo vuole essere in realtà ancora più circoscritto: non si intendono analizzare e confrontare gli interi quarti atti di *Brand* e *Peer Gynt*, ma quei passi che, nei quarti atti, usano immagini della follia e del suo controllo sociale attraverso la reclusione in manicomio. Per quanto possa sembrare un tema periferico e particolare, esso contribuisce a un motivo ricorrente e centrale nell'opera ibseniana, la quale è in un certo senso tutta percorsa dalla dinamica tra anelito alla liberazione e condizione imprigionata dell'individuo. Claudio Magris osserva, nell'apertura del suo saggio «Il tardo Ibsen e la megalomania della vita»:

Quasi tutti i suoi drammi si cimentano con l'ideale del libero dispiegamento dell'individuo – un libero dispiegarsi che, messo a confronto con la prigione storico-sociale, si rattrappisce o si distorce in uno struggente delirio soggettivo. (1984, 86)

E giustamente Magris si riferisce, in tale contesto, allo studio critico che precocemente ha messo a fuoco il motivo: il libro di Lou Andreas-Salomé sulle figure femminili di Ibsen in sei drammi borghesi, un saggio nel quale si discute se e in che modo sia possibile per le protagoniste perseguire la libertà, la realizzazione di sé e l'autenticità in un contesto domestico che assomiglia piuttosto a una gabbia (1892; 1997). L'immagine ricorrente che Andreas-Salomé sceglie come motivo conduttore è la soffitta della famiglia Ekdal nel capolavoro *Vildanden* del 1884 (*L'anitra selvatica*) (Ibsen 2008a, 383-525; 2009a, 231-307).

Nonostante le loro ambientazioni aperte ed esterne, anche *Brand* e *Peer Gynt* veicolano immagini di prigionia. Le domande alle quali si cercherà di rispondere qui sono: quanto aggiungono questi passi nei quarti atti dei due poemi drammatici, connessi a immagini di follia e reclusione, all'esame dello scopo e della direzione della vita moderna, che costituisce un evidente tema polemico nelle due opere? E che cosa possono significare in relazione alla ricerca esistenziale dei rispettivi protagonisti, cioè in relazione ai drammi intesi come testi complessivi, sistemi di segni coerenti? Possiamo usare

queste immagini di reclusione, devianza e follia per trovare un ulteriore legame tra *Brand* e *Peer Gynt*? Possiamo ad esempio leggerli in modo comparativo, in una relazione di domanda e risposta, così come i due poemi drammatici sono spesso letti nella tradizione critica?

Rappresentato da solo, il quarto atto di *Brand* diventò popolare nel repertorio teatrale già subito dopo la pubblicazione nel 1866, ben prima, dunque, della storica prima rappresentazione integrale del dramma, che ebbe luogo a Nya teatern di Stoccolma nel 1885, nuovamente per la regia di Josephson (Ibsen 2007b, 308-12; Hylding 2010, 35-6). In effetti questo atto del dramma, oltre a precisare il ritratto satirico del Prefetto, antagonista di Brand e rappresentante del potere ufficiale, concentra importanti nuclei dell'azione, che non separano, anzi intrecciano la dimensione intima e familiare con quella sociale e collettiva del dramma: il lutto di Agnes e Brand alla vigilia di Natale dopo la morte di Alf; la visita del Prefetto con i suoi progetti architettonici, per i quali avrebbe bisogno dell'appoggio del pastore, e l'intenzione di Brand di costruire invece una nuova e più grande chiesa; la durezza di Brand, che impone alla moglie di separarsi dal ricordo del bambino e donare i suoi vestiti alla donna zingara di passaggio; il sacrificio estremo di Agnes, la sua incipiente follia e il commiato da Brand.¹⁷

In un lungo passo, il Prefetto fa visita dunque a Brand e i due si confrontano su vari temi. Il Prefetto propone tra l'altro di progettare un nuovo edificio pubblico, che riunisca sotto lo stesso tetto funzioni sia repressive che amministrative e rappresentative - una combinazione solo apparentemente bizzarra di ospizio, prigione e manicomio, da un lato, e sala per le ricorrenze e le assemblee pubbliche, con seggio elettorale, dall'altra. In verità tale progetto è subito accantonato poiché è intenzione di Brand erigere una nuova, più grande chiesa al posto della vecchia, e il Prefetto è costretto a rassegnarsi alla volontà del pastore della pieve che, in quel momento, è un uomo più carismatico di lui, con un forte ascendente sulla comunità. Nelle parole del Prefetto è costante l'interesse verso chi rappresenti l'opinione della maggioranza e raccolga maggiore consenso. Per questo egli pragmaticamente si piega al volere del più forte del momento, il pastore Brand, alla ricerca di vantaggi per sé (Ibsen 2007a, 337-58; 1959, 1: 610-20).

Prima di analizzare il brano è utile ricordare che cosa sappiamo del Prefetto, arrivati a questo punto dell'azione. Ibsen ha immortalato in lui la figura del moderno progressista opportunista, colui che svolge un ruolo amministrativo all'interno delle giovani istituzioni

¹⁷ Anche Andersen attribuisce un ruolo secondario al confronto tra Brand e il Prefetto, nel dramma e in particolare nel quarto atto, e considera la presenza di queste scene complessivamente fuori luogo (1997, 94, 101, 110, 125). Qui si propone una lettura diversa.

liberal-democratiche della Norvegia ottocentesca usandole in modo puramente strumentale, al fine di consolidare prestigio e potere personali. Ibsen caratterizza con ironia mordace le sue azioni e le sue parole, al tempo stesso superficiali e subdole. All'inizio del secondo atto il personaggio fa la sua prima apparizione, impegnato in un'azione di aiuto alla popolazione colpita dalla carestia, mentre distribuisce cibo ai poveri, non senza commenti divertiti e cinici sulla loro disperata situazione. È interessante osservare che l'eroica ma spietata fede cristiana di Brand, con il suo tono di permanente giudizio, appare in questo stesso frangente, da un punto di vista etico, almeno altrettanto disumana quanto i discorsi del Prefetto. Brand si rifiuta di partecipare a quel tipo di aiuto perché, a suo modo di vedere, la popolazione dovrebbe accogliere la carestia come teodicea, strumento attraverso il quale Dio fa sentire la sua presenza tra coloro che lo hanno dimenticato.¹⁸ Poco dopo, tuttavia, una povera donna chiama soccorsi per salvare il marito rimasto sull'altra sponda del fiordo (l'episodio è un'altra tragedia causata dalla fame e dalla disperazione); ora Brand si mostra pronto a sacrificarsi, mentre il Prefetto evita un rischioso coinvolgimento affermando che l'uomo in pericolo non appartiene al suo distretto. In questa stessa occasione, Agnes, colpita dall'eroismo del pastore, è l'unica che osa accompagnarlo nella pericolosa missione di salvataggio, attraversando il fiordo nella tempesta, lasciando di fatto il suo compagno Einar e legandosi per sempre a Brand (Ibsen 2007a, 231-43; 1959, 1: 558-64). Il primo importante confronto, e dialogo di una certa lunghezza, tra Brand e il Prefetto ha luogo nella parte centrale del terzo atto. Il funzionario suggerisce a Brand, divenuto ricco dopo avere ereditato dalla madre, di lasciare quella pieve periferica (2007a, 294-307; 1959, 1: 590-6). È evidente come il Prefetto voglia sbarazzarsi dello scomodo rivale, il quale è impegnato a risvegliare la coscienza e lo spirito critico degli individui del posto. L'opposta strategia del Prefetto è quella di rassicurare e raccogliere consenso, ad esempio attraverso una compiaciuta retorica patriottica sulla passata grandezza della Norvegia, nazione nondimeno proiettata nel presente e nel futuro, verso le magnifiche sorti del progresso materiale. Mentre Brand immagina di creare ponti tra fede e vita, idea e azione, il Prefetto può solo dare il plauso ai nuovi ponti sui fiordi e a trasporti più rapidi ed efficienti. La distorsione dei principi democratici diventa un esplicito nucleo semantico del dramma quando il Prefetto si esprime, per una volta senza giri di parole, nella conclusiva battuta della sua disputa con Brand: se

18 Se consideriamo che l'azione di Brand si svolge nella Norvegia contemporanea, cioè gli anni Sessanta dell'Ottocento, la carestia appare un anacronismo. Poiché le carestie ebbero fine all'inizio del secolo, è possibile che la circostanza serva a mettere in risalto l'accento biblico e veterotestamentario della predicazione di Brand. Vedi Ibsen 2007b, 239-40, 245, 378-9.

Brand vanta di avere gli uomini *migliori*, il Prefetto gode comunque dell'appoggio della *maggioranza* di loro.¹⁹

Il Prefetto riappare dunque nel quarto atto, momento in cui Brand ha perfino conquistato, come si è detto, il consenso della maggioranza grazie al suo carisma. A questo punto il Prefetto, che si vede costretto a cambiare strategia, cerca in Brand un alleato per essere rieletto (2007a, 343; 1959, 1: 612-13). Il dettaglio della rielezione è importante e presenta anche un non semplice problema di traduzione linguistico-culturale. *Fogden* menziona infatti l'avvicinarsi del «tempo delle elezioni all'assemblea» (*Thingvalgstiden*), mentre il termine storico *foged* non indica una carica elettiva ma una nomina amministrativa, più vicina a quello del nostro prefetto, cioè di un rappresentante a livello locale del potere centrale. Era proprio di un *foged*, nella Norvegia del tempo, svolgere funzioni politico-amministrative locali, assieme a funzioni fiscali, giudiziarie e di ordine pubblico; era altresì comune che la sua azione interagisse con quella delle autorità spirituali, il prete o pastore (*prest*) e il decano (*prost*; *Provst* nell'ortografia originale di *Brand*), i quali erano anch'essi rappresentanti sul territorio della chiesa luterana di stato (2007b, 138, 204, 239, 336-8). È infine storicamente plausibile che un simile personaggio fosse sia il prefetto locale che il candidato di quel distretto al parlamento nazionale norvegese (*Storting*), come in effetti risulta dal testo di *Brand*.²⁰ Ciò ha creato l'ambiguità in sede di traduzione, per cui *foged* è stato inteso come sindaco eleggibile, mentre il riferimento indiretto – particolarmente importante per l'interpretazione di tutto il dialogo tra Brand e il suo interlocutore – va alla centrale istituzione democratica della nascente nazione norvegese.²¹ Da vero ingegnere sociale della moderna Norvegia democratica, il Prefetto si rivolge a Brand per proporgli il già citato nuovo edificio, che dovrebbe contenere in sé la povertà e la criminalità, eliminandole dalla società (si legga: occultandole). Il fervore con cui il Prefetto descrive la sua visione architett-

19 Ibsen 2007a, 307: «BRAND | Min Flok er stærk; jeg har de bedste. | FOGDEN smiler | Ja, muligt det, – men jeg de fleste» (corsivi nell'originale); Ibsen 1959, 1: 596: «*Brand* Il mio partito è forte; sono con me i migliori. / *Borgomastro* (*sorride*) Può darsi... ma io ho il numero». Si è già menzionata l'osservazione di Moi sulla trasformazione strutturale della Norvegia in questi stessi decenni nel quadro di un assetto politico-amministrativo già progredito e avviato all'affermazione e al consolidamento della pratica democratica (2006, 40-1). Come osserva Kittang, il riferimento al passato e la proiezione nel futuro implicano un ben altro impegno morale e assumono ben altro spessore esistenziale nel pastore (2002, 31-82).

20 Le elezioni per il parlamento nazionale si svolgevano ogni tre anni. *Tinget* (*Thinget* con l'ortografia del tempo) era comunemente usato per intendere *Stortinget*. Vedi Ibsen 2007b, 453.

21 Il problema è presente anche nelle traduzioni inglesi, che spesso traducono *foged* con *mayor* (dunque borgomastro, sindaco). Nel suo studio, Mark B. Sandberg definisce tuttavia il personaggio *bailiff* (2015, 148-51, 210), che storicamente corrisponde al balivo.

tonica, progressista nella retorica ma di fatto indirizzata al controllo sociale e alla repressione, rivela l'intenzione satirica dell'autore:

Afhjælpes skal et dybtfølt Savn,
 idet jeg till Distriktets Gavn
 faar byggt et Armodsdommens Pesthus;
 ja, Pesthus siger jeg, fordi
 det skal for Brødens Smitte fri.
 Og denne Bygning, har jeg tænkt,
 forbindes nemt med et Arresthus,
 saa Virkning blir med Aarsag stængt
 bag samme Bom og samme Laas,
 med Vægg kun mellem Baas og Baas.
 Og da jeg engang er paa Gled,
 saa er min Agt at bygge med
 en Fløj indunder samme Tag,
 som bruges kan till Valg og Lag,
 till Alvorshandling som till Fester,
 med Talerstol og Rum till Gjæster, -
 kort sagt, et pent politisk Festhus.
 (Ibsen 2007a, 344)

Si tratta di una istituzione la cui mancanza si fa gravemente sentire: costruirò a profitto della regione un lazzaretto per i poveri; sì, un lazzaretto, dico, perché deve preservare dal contagio del vizio. E ho pensato di anettere al fabbricato un carcere, così che l'effetto e la causa siano rinchiusi sotto lo stesso chiavistello, con un semplice muro di divisione. Poi, mentre ci siamo, vorrei aggiungere un'ala all'edificio, che possa servire alle votazioni, alle adunanze, per le occasioni solenni come per feste, con tribune per gli oratori e spazio per il pubblico... insomma, un bel circolo politico. (Ibsen 1959, 1: 613)²²

Secondo il Prefetto, inoltre, anche un manicomio (*Daarekiste*) sarebbe stato necessario, ma egli vi ha rinunciato, poiché un simile progetto - argomenta con enfasi - avrebbe assunto proporzioni eccessive e costose in quel clima generale di rapida crescita ed euforici investimenti. Letto in termini ironici, oltre le intenzioni del Prefetto, il suo discorso sembra indicare che la nostra espansione materiale necessita di grandi, anzi enormi manicomi per le generazioni a venire. Sarcasticamente Brand suggerisce che, nel caso qualcuno ecceda nella follia, anche la grande sala assembleare possa essere usata per

²² Per i brani citati da *Brand e Peer Gynt* si utilizza la traduzione in prosa di Anita Rho nell'edizione Einaudi. Anche la traduzione edita da BUR, a cura di Arnaldo Cervetto è in prosa (Ibsen 1995b), dove *Fogden* è detto «Il Podestà» (139).

ospitarlo. Il fatuo Prefetto non coglie il senso tagliente del commento e aderisce con compiaciuto entusiasmo alla proposta, formulando una visione futura che raggiunge il suo culmine nel seguente passo:

Ja, Rummet staar som oftest ledigt!
 Det Indfald, Brand, var ganske snedigt!
 Vil Byggeplanen blot ej briste,
 saa har vi gratis Daarekiste,
 har samlet under fælles Tag,
 beskyttet af det samme Flag,
 de væsentligste Elementer,
 hvorfra vor Byggd sin Farve henter; -
 vi har vor hele Armodsdøm
 samt Slyngelflokkens Syndeflom
 og Daarerne, som før gik om
 foruden Røgt og uden Tugt, -
 og saa har vi vor Friheds Frugt
 med Valgkamp og med Talers Flugt;
 vi har vor Raadssal, hvor vi drøfter,
 hvad gjøres kan till Byggdens Tarv, -
 vor Festsal, hvor vi giver Løfter
 om Skjøttel af vor Fortids Arv.
 Hvis altsaa blot ej Sagen faldt,
 saa faar jo Klippesønnen alt,
 hvad han med Billighed kan kræve,
 for rett sit eget Liv at leve.
 (Ibsen 2007a, 346)

Ma sì, sarà libera quasi sempre! È un'ottima idea, Brand! Se il progetto verrà eseguito, avremo il manicomio per niente; tutti gli elementi essenziali che distinguono la nostra regione saranno riuniti sotto lo stesso tetto, all'ombra della stessa bandiera... Avremo tutti i nostri poveri, la banda criminale delle canaglie, i pazzi che finora vanno in giro incustoditi... e poi i frutti della libertà, con elezioni e voli oratori; la sala dove si discuteranno le necessità e gli interessi del paese... la sala delle feste, garanzia che saranno mantenute le tradizioni del passato. Se dunque la cosa si conclude, i figli della montagna avranno tutto ciò che si può ragionevolmente pretendere per viver bene. (Ibsen 1959, 1: 614)²³

Nella satira di Ibsen possiamo cogliere implicazioni diverse. Il fatto che la sala assembleare resti vuota buona parte del tempo indica che le istituzioni democratiche, per essere vive, hanno bisogno

23 Vedi il corrispondente brano in Ibsen 1995b, 140.

di partecipazione; se questa viene a mancare, la democrazia diventa una vuota formalità che può essere usata strumentalmente come esercizio di potere, proprio da parte di figure senza scrupoli come il narratore del brano, il Prefetto. Questo indicherebbe da parte di Ibsen una valutazione positiva, almeno delle potenzialità della libertà politica e dell'esercizio democratico. Tuttavia, la circostanza che la vuota sala assembleare possa ospitare i pazzi senza fare molta differenza, indica anche un'opinione negativa e critica: la democrazia in quanto tale è comparabile a una follia. Tale atteggiamento negativo verso la libertà politica, la democrazia e il liberalismo tende in verità a prevalere nel fondamentale scambio epistolare di Ibsen con G. Brandes, che segue solo di qualche anno la pubblicazione di *Brand*, in particolare nelle lettere scritte tra il dicembre del 1870 e l'aprile del 1872.²⁴ In quella sede lo scrittore norvegese chiarisce in modo pregnante il suo punto di vista sulla differenza tra la vera libertà e «le libertà» politiche, ad esempio nella lettera al critico danese inviata da Dresda il 17 febbraio 1871:

Jeg går aldrig ind på at gøre friheden ensbetydende med politisk frihed. Hvad De kalder frihed, kalder jeg friheder; og hvad jeg kalder kampen for friheden er jo ikke andet end den stadige, levende tilegnelse af frihedens idé. Den, der besidder friheden anderledes end som det efterstræbte, han besidder den dødt og åndløst, thi frihedsbegrebet har jo dog det ved sig at det stadigt udvides under tilegnelsen, og hvis derfor nogen under kampen bliver stående og siger: nu har jeg den, - så viser han derved at han netop har tabt den. Men netop denne døde sidden inde med et visst givet frihedsstandpunkt, er noget karakteristisk for statssamfundene; og det er dette jeg har sagt ikke er af det gode. Ja, visstnok kan det være et gode at besidde valgfrihed, beskatningsfrihed, o. s. v.; men for hvem er det et gode? For borgeren, ikke for individet. Men det er aldeles ingen fornuftnødvendighed for individet at være borger. Tvertimod. Staten er individets forbandelse. (Ibsen 2005, 476)

Non accetterò mai di identificare la libertà con la libertà politica. Ciò che lei chiama libertà, io chiamo le libertà; e ciò che chiamo lotta per la libertà, altro non è che una continua, vitale appropriazione dell'idea di libertà. Chi possiede la libertà, intesa diversamente da qualcosa da perseguire, la possiede morta e senz'anima, perché l'idea di libertà in sé non fa che evolversi continuamente per appropriazioni, pertanto se qualcuno nel corso della lotta si ferma e dice: ora la possiedo - quell'uomo mostra al contrario di

24 Oltre a essere incluse in *Henrik Ibsens skrifter*, la fonte cartacea ed elettronica qui usata, le lettere di Ibsen a Brandes sono raccolte in Brandes, Brandes 1939, 189-249. Parti di questo epistolario si trovano in italiano in Ibsen 1995a, 68-73, 76-8.

averla perduta. Ma proprio questo blocco mortale a un acquisito livello di libertà è caratteristico dell'organizzazione *statale*; ed è questo che trovo deplorabile.

Certo può essere un bene godere delle libertà di voto, fiscali ecc.; ma per chi? Per il cittadino, non per l'individuo. Però non c'è nessunissima ragionevole necessità per l'individuo di essere cittadino. Anzi, lo stato è la maledizione dell'individuo. (Ibsen 1995a, 70)

Questo brano è rilevante e giustamente noto, perché illustra come la questione della definizione della libertà moderna e della democrazia fosse - in uno stadio precoce dell'evoluzione democratica delle società europee - già un vitale e centrale terreno di confronto e di scontro tra Ibsen e Brandes. Nelle lettere di Ibsen a Brandes e nelle risposte a Ibsen che Brandes fornisce tanto nelle lettere quanto nei suoi saggi su Ibsen,²⁵ troviamo un ricco dibattito tra due maggiori intellettuali europei del XIX secolo che si interrogano con serietà su questo tema, evidentemente più che mai aperto e irrisolto. Da un punto di vista autenticamente liberale, Brandes non approva la sfiducia di Ibsen nei confronti dell'azione politica e delle istituzioni democratiche nelle quali questa si sviluppa. Brandes giudica il punto di vista di Ibsen conservatore, per quanto originato da un particolare radicalismo libertario e individualista.²⁶ Nel 1883 lo scrittore, sociologo e medico ungherese di lingua tedesca Max Nordau formula un'acuta diagnosi del diffuso senso di crisi e insoddisfazione sociale nell'opera *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit* (*Le menzogne convenzionali della nostra civiltà*). Per quanto riguarda il sistema democratico e parlamentare, Nordau vi vedrebbe un logico sviluppo della più progredita visione del mondo, sebbene lo giudichi una forma ancora nuova e vuota, priva di un adeguato contenuto spirituale (1889, 140-85). La lungimirante riflessione di Ibsen e Brandes degli anni Sessanta e Settanta su possibilità e lacune della democrazia anticipa le preoccupazioni di fine secolo nell'influente lavoro di Nordau, offrendo un importante contributo al concetto stesso di modernità.

25 Cf. Brandes 1900b, soprattutto 285-95, cioè nella «Seconda impressione» del 1882, dove si concentra l'analisi delle idee di Ibsen su libertà e democrazia, sfera individuale e sfera politica.

26 L'involuzione anti-liberale, conservatrice e perfino reazionaria di Ibsen nel corso degli anni Sessanta e Settanta, sulla scia dell'anti-politica e dell'anti-stato, così come la difficoltà di Brandes di rapportarsi a tali aspetti della visione del mondo dell'ammirato collega, sono mappate in Fulsås, Rem 2018, 39-41, 50-6, 64-6. Più tardi, con le conferenze su Nietzsche del 1888 e la pubblicazione, l'anno seguente, del saggio che le rielabora, anche Brandes si avvicinerà a posizioni fortemente critiche sul progresso e la democrazia (qui 1901; 2001).

2.4 Modernità, reclusione e follia in *Brand*

La riflessione epistolare di Ibsen offre un significativo contesto interpretativo al sogno di modernità che il drammaturgo affida, con distanza critica, alle parole del Prefetto nel quarto atto di *Brand*. E per tornare ai passi di *Brand* qui evidenziati, ci si può domandare come Ibsen potesse concepire una visione apparentemente assurda di una serie di istituzioni repressive e di controllo sociale, combinate a sedi dove si svolgono le funzioni amministrative e assembleari della società civile. In realtà tale immagine si basava sulla realtà storica e sull'esperienza comune. In generale i luoghi della punizione e del controllo hanno avuto una funzione simbolica e rappresentativa del potere; nello specifico, un tipo di edificio pubblico che includesse funzioni amministrative e di governo del municipio e celle della stazione di polizia è comune nella storia architettonica occidentale e dunque scandinava. Una cornice realistica è offerta dal brano autobiografico «Barndomsminner» («Ricordi d'infanzia») di Ibsen, risalente al 1881 e riguardante la sua vita a Skien. Qui lo scrittore si sofferma su un edificio centrale che includeva *rådstue* (sala consiliare o municipio), *arrestrum* (celle) e anche - per la sorpresa del narratore - *dårekiste* (manicomio) (2010c, 496-500; 1995a, 9-14).²⁷ Nel suo studio sul leitmotiv architettonico che percorre i drammi di Ibsen - cioè sul nesso metaforico tra la casa come edificio e l'edificio sociale - Sandberg osserva come questo unico frammento autobiografico di Ibsen sia indicativo della sua memoria spiccatamente architettonica (2015, 3). La città natale corrisponde per Ibsen a certi edifici che danno sulla piazza centrale, nelle parole dello scrittore: «Altsammen arkitektur; intet grønt; intet landligt frilands-landskab» («Solo costruzioni; niente verde; nessuna ariosa campagna») (2010c, 496; 1995a, 9). Ciò che qui interessa evidenziare è la capacità di Ibsen di plasmare questa realtà in senso caricaturale in *Brand*, per creare un simbolo più potente. Per quanto bizzarro possa apparire il progetto edilizio del Prefetto, esso trasmette immagini forti della modernità, mostrando quanto consapevole fosse l'autore del processo di cambiamento in atto non solo nella sua Norvegia ma in tutta la civiltà occidentale. La prima parte della visione, ad esempio, ricorda la *workhouse* britannica, immortalata da Charles Dickens nei capitoli iniziali di *Oliver Twist* del 1838 (qui 2003, 13-43; 2014, 15-42). Qui l'autore inglese attacca la mentalità vittoriana e l'utilitarismo della metà dell'Ottocento, secondo cui la povertà genererebbe il crimine, sarebbe in ultima analisi un pec-

²⁷ Ragionevolmente Perrelli include «Barndomsminner» («Ricordi d'infanzia») nella sua scelta in *Vita dalle lettere*, sebbene non si tratti di lettera ma di frammento autobiografico (Ibsen 1995a, 9-15). Nella grande e più recente biografia su Ibsen, di Ivo de Figueiredo, quel frammento di poche pagine, riportato per intero, costituisce una vera e propria scena primaria dell'universo ibseniano (2006, 13-17, 352-5).

cato e, come tale, andrebbe punita. Applicando una prospettiva critica sulla modernità a noi più vicina nel tempo, possiamo osservare come le stesse istituzioni 'umane' immaginate dal Prefetto - ospizio dei poveri, prigione e manicomio - siano state analizzate da Foucault in *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961; 1998) e *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975; 1993), studi che hanno contribuito all'influente critica postmoderna delle «grandi narrazioni» della nostra civiltà occidentale quali l'umanesimo e l'illuminismo, e dei valori a essi legati di razionalismo, progresso e democrazia (§ 1.1).²⁸ Ciò che appare più sorprendentemente 'foucaultiano' nella satira di Ibsen, è il portato simbolico dell'edificio, l'accento sulla modernità non solo nei termini del progresso economico e tecnico-scientifico, ma come perfezionamento di apparati amministrativi e di controllo intrinsecamente repressivi. Ibsen è raffinato nel cogliere il confine sottile tra l'appello a tempi moderni più umani (ad esempio nella cura dei malati di mente o nelle pene dei detenuti) e l'uso repressivo di tale sapere-potere di controllo. La combinazione sotto lo stesso tetto delle funzioni democratiche tipiche di ciò che definiamo la 'società aperta' e di istituzioni di reclusione illustra qui le contraddizioni, per non dire la falsità, della nostra moderna costruzione sociale progressista, lo stato democratico. Dove la democrazia dovrebbe liberare gli individui, essa al contrario mira a istituzionalizzare, criminalizzare, controllare e nel contempo occultare qualsiasi espressione che non sia conforme e che appaia deviante in quanto troppo individuale e peculiare (cf. Ibsen 2007b, 240-1, 454-6, 643-4). Da qui, la tagliente critica ibseniana, in *Brand* e in successivi drammi borghesi, come ad esempio *En folkefiende* del 1882 (*Un nemico del popolo*) (Ibsen 2008a, 529-727; 2009d, 309-412).

Nelle parti satiriche del quinto atto, anch'esse ampie, la critica di Ibsen si arricchisce di ulteriori elementi. Il Prefetto parla di «tempi umani», ma per lui le persone non sono altro che oggetti da manipolare in modo pragmatico e cinico. Egli si rivela perciò più disumano ancora di Brand, inesorabile eroe della fede che però sa mostrare interesse e pietà nei confronti dei miserabili. Il punto sostanziale è che, secondo il Decano stretto alleato del Prefetto, la vita in uno stato moderno esige di per sé livellamento, conformismo e mancanza di individualità.²⁹ Il religioso afferma esplicitamente che il suo scopo è

²⁸ Cf. Habermas 1985, 279-343; 1987, 241-96; in particolare su *Folie et déraison* (1985, 280-90; 1987, 242-50) e su *Surveiller et punir* (1895, 318-20, 338-41; 1987, 274-7, 291-4).

²⁹ Lisbeth Pettersen Wærp evidenzia come la satira in *Brand* colpisca l'umanesimo in quanto retorica opportunistica e strumentale, soprattutto da parte del Prefetto e del Decano. Giustamente, ella vede invece nel Dottore un più attendibile antagonista di Brand nei termini di un'etica umanista rivolta alla tutela del prossimo, contrapposta all'etica di Brand che guarda lontano, verso un mondo diverso e migliore per l'umanità (2010, 165-76). Sulle fondate obiezioni etiche del Dottore all'agire di Brand vedi Andersen 1997, 99-100, 105-6, 135.

di avere a che fare con masse disciplinate, facili da controllare, piuttosto che con individui pensanti. La colpa di Brand, ai suoi occhi, è proprio quella di volere sollecitare troppo la dimensione soggettiva e individuale delle persone. Lo spirito di Brand contiene in altre parole troppi elementi devianti: una fede tendente al sublime ma anche la sua carica emotiva (Ibsen 2007a, 403-16; 1959, 1: 641-7). All'inizio del quinto atto, il Maestro (*Skolmesteren*) e il Sacrestano (*Klokkeren*) ascoltano Brand mentre suona l'organo della nuova chiesa, e si commuovono senza volerlo; il pastore sta riversando qui la sua disperazione per la morte dell'amata moglie Agnes, per altro vittima del suo stesso rigore assoluto. I due personaggi secondari, intrappolati nei loro ruoli sociali e nel senso di autocontrollo, non osano tuttavia mostrare le proprie emozioni – un fatto che il testo raffigura con umorismo, nonostante il contesto serio (Ibsen 2007a, 388-94; 1959, 1: 634-7).

Va dunque sottolineato che la scena satirica che vede protagonisti Brand e il Prefetto nel quarto atto svolge una funzione non secondaria per l'intreccio, la struttura e i significati complessivi del poema drammatico. Sandberg ha avuto il merito di individuarla, senza tuttavia metterla completamente a fuoco. Nonostante lo studioso faccia riferimento, come si è visto, al frammento autobiografico di Ibsen del 1881 riguardante gli edifici della piazza centrale di Skien (2015, 3), e nonostante osservi in modo pertinente che le metafore architettoniche ibseniane «framed debates about modernization, individual liberty, and free thought» (2015, 8), egli non mette questi dati in relazione alla presunta visione progressista e modernizzatrice del Prefetto. Secondo Sandberg, infatti, la dinamica fondamentale che si svolge nell'immaginario architettonico dei testi di Ibsen è tra gli edifici vecchi e inutili, che andrebbero abbattuti perché ostacolano l'affermarsi del nuovo, e i nuovi edifici che dovrebbero sostituirli; ed è per questo che Sandberg si sofferma soprattutto sulla nuova, più grande chiesa che Brand fa edificare in sostituzione della vecchia (2015, 146-53). Tuttavia anche la visione architettonica del Prefetto è proiettata nel futuro, e qui Sandberg non sembra cogliere come il portato satirico e critico veicoli una posizione problematica di Ibsen nei confronti della sua stessa visione modernista. Sandberg conclude che la visione del Prefetto è incoerente e produce un «bastard building», un ibrido assurdo e un compromesso, scandito dalla «superficiale» rima *Pesthus/Arresthus/Festhus*, un edificio che Sandberg reputa moderno solo in senso peggiorativo, ma senza spiegare perché (2015, 148-9).

Ellen Rees ha utilmente approfondito in un recente articolo (2020) alcuni importanti nessi che legano il motivo della reclusione, della devianza sociale e della follia alla presenza, in *Brand*, di personaggi vagabondi di origine rom. Giustamente Rees osserva come tale complesso di immagini e situazioni sia in stretta relazione con elementi centrali di *Brand* quale dramma individuale ed esistenziale. È lecito ad esempio chiedersi che tipo di eco si produca in Brand quando

il Prefetto lo informa, nel prosieguo della medesima scena dell'atto quarto, che al momento le autorità sono impegnate nella cattura di una famiglia di zingari, balordi e criminali, che imperversano nella zona, e che queste persone hanno in un certo senso origine dalla madre di Brand. Sappiamo infatti dal secondo atto che la madre del protagonista, per convenienza materiale, abbandonò il suo amore di gioventù per sposare un uomo benestante e dunque impossessarsi dei beni mobili e immobili. Sappiamo anche che il controverso rapporto di Brand con sua madre - la sua vergogna nei confronti dell'avidità di lei - è un movente intimo e psicologico del suo idealismo senza compromessi e a tratti cieco, non dissimile dalla vergogna che Gregers Werle prova a causa delle azioni del padre nel dramma borghese *Vildanden*. Come si accennava, Ibsen sa usare magistralmente la tecnica retrospettiva già in *Brand*: sia il pastore che il più tardo Gregers Werle sentono di avere ereditato un peccato e un'onta dai quali si vogliono liberare. Nel quarto atto di *Brand*, dunque, le insinuazioni del Prefetto completano quel filo del racconto: il giovane amato, abbandonato tempo prima da colei che sarebbe diventata la madre di Brand, era un ragazzo povero e colto. Dopo essere stato rifiutato uscì di senno, sposò una ragazza zingara e diede alla luce la banda cui ora il Prefetto sta dando la caccia. Per questo motivo il Prefetto afferma che la madre di Brand - cioè il suo rifiuto - sia all'origine di quella famiglia. Nella scena successiva, cioè nell'ultima parte del quarto atto, l'arrivo della donna rude e disperata, appartenente a quel gruppo di persone marginali, contribuirà alla morte di Agnes, pretendendo che i vestiti del piccolo Alf scomparso da poco siano donati da Agnes, affinché la donna possa riscaldare la sua prole, esposta al freddo e alla fame.³⁰ Infine, il membro più giovane di questi irregolari è la quindicenne Gerd: la ragazza pazza e visionaria, connessa in tutto il poema drammatico all'immagine della Chiesa di Ghiaccio, le vette dei monti, lo sparviero: dimensioni che oltrepassano l'umano e che su Brand esercitano un misto di terrore e potente attrazione, determinando il finale dell'opera, assieme al difficile compito, assegnato da Ibsen ai lettori e al pubblico, della sua interpretazione. Pur non facendo riferimento agli studi di Foucault su manicomio e prigione, Rees critica la lettura di Sandberg del progetto architettonico del Prefetto: non si tratta solo di un edificio ibrido che indicherebbe uno spirito di compromesso, ma esso riflette esplicitamente i pregiudizi verso i rom nella cultura del tempo e le concrete politiche di persecuzione e reclusione nei loro confronti (2020, 242-7). Rees conclude che la finale, singolare affinità che si rivela nel rapporto tra Brand e Gerd, connessa alla vita estrema tra

30 Come osserva Andersen, il rigore e il fondamentalismo di Brand - il quale in questa scena appoggia la richiesta della donna rom e denuda simbolicamente Agnes, per costringerla a risvegliarsi dal lutto - sono altrettanto causa della morte di Agnes (1997, 119).

i ghiacciai, porta il pastore ad assumere quella posizione marginale e minoritaria che solitamente appartiene ai pazzi e agli esclusi, com'è considerata Gerd, e dunque una posizione critica nei confronti della legge della maggioranza e del tempo presente (2020, 251-2).³¹

Come si può vedere, Ibsen crea un tessuto coerente, con temi, motivi e immagini che si collegano tra loro e che di fatto contraddicono l'idea di una gerarchia tra scene serie e satiriche. L'atteggiamento sprezzante del Prefetto nei confronti dei poveri, gli esclusi e i matti trova compiuta espressione nella sua presunta visione progressista del nuovo, decoroso edificio pubblico, oltre a trovare pratica applicazione nel momento in cui egli dà loro la caccia per recluderli. Il moderno materialismo del Prefetto e il suo convenzionale rifiuto di qualsiasi cosa sia diversa e non conforme non differiscono molto dal comportamento della madre di Brand, anche se l'attaccamento di lei ai beni materiali era connesso a uno stile di vita ancora rurale e premoderno. In opposizione a tali dominanti valori materiali si colloca il destino dell'ex ragazzo colto e dei suoi figli: miseria, esclusione, criminalità e follia. Qual è - possiamo domandarci - la collocazione di Brand tra queste sfere opposte? Brand può provare simpatia o almeno compassione per i miserabili, in particolare per la giovane Gerd. Brand, sprezzante verso molti, non lo è verso di loro. Questo dipende anche dal fatto che il suo idealismo assoluto e il suo individualismo implicano una deviazione dalla norma sociale e una solitudine che non sono lontane da quelle dei marginali e dei pazzi, come rileva Rees. Brand diventa uno che passa il segno, e se la follia non è di per sé positiva, è almeno un punto di vista dal quale si può criticamente osservare un'assurda normalità. È questa, per altro, l'accezione che Ibsen dà spesso all'espressione «essere pazzo» nelle sue lettere di questi anni.³² Oltrepassando il limite,

31 Già Harald Beyer sottolinea lo stretto legame tra Gerd e Brand, personaggi entrambi in conflitto con «lo spirito del compromesso» (*akkordens ånd*) (1941, 343). Sul nesso tra i due personaggi cf. Northam 1994a, 35-6; Moi 2006, 49.

32 Si menzionano alcune lettere da Roma a titolo di esempio. A Bjørnson il 16 settembre 1864: «Michel Angelo, Bernini og hans Skole forstaar jeg bedre; de Karle havde Mod til at gjøre en Galskab engang imellem»; a Magdalene Thoresen il 3 dicembre 1865 da Roma: «Hvorofte hører vi ikke i Norge Godtfolk tale med en saa inderlig Selvtilfredshed om den norske Besindighed, hvormed igrunnen ikke betegnes andet end hin lunkne Middeltemperatur i Blodet, der gjør det umuligt for de skikkelige Sjæle at begaa en Daarskab i stor Stil»; e ancora a Bjørnson il 4 marzo 1866: «Naar jeg læser Beretningerne deroppe fra, naar jeg ser paa al denne respektable og agtværdige Trangbrystighed og Jordvendthed, da sker det med den samme Følelse, som den, hvormed den Af-sindige stirrer ind i et eneste koncentreret, haabløst mørkt Punkt» (Ibsen 2005, 170, 194, 201-2); in traduzione italiana: «Michelangelo, Bernini e la sua scuola li comprendo meglio; uomini che avevano il coraggio di commettere una follia di tanto in tanto»; «Quanto spesso noi udiamo il buon popolo di Norvegia parlare con intimo compiacimento della prudenza norvegese, che in fondo altro non è che quella tiepida temperatura sanguigna che rende impossibile alle anime probe commettere una follia in grande stile»; «Quando leggo le notizie dalla patria, quando considero tutta quella rispetta-

tuttavia, Brand abbandona anche una comprensione etica e razionale di una vita *possibile* in questo mondo – nonostante gli aspetti che la rendono inconciliabile con l'ideale di integrità assoluta nella realizzazione della propria missione. Ed è così che egli, infine, causa la morte del piccolo figlio Alf e della moglie Agnes, per rompere definitivamente i ponti con la vita su questa terra (Kaufmann 1965; Deer 1965; Andersen 1997).

Devastante amarezza e cupe visioni sui destini del mondo accompagnano la conclusiva, solitaria ascensione di Brand verso le cime ghiacciate dei monti e il suo abbandono della vita. La critica ha per lo più indicato, quale contesto interpretativo, il disprezzo dell'autore nei confronti della sua Norvegia contemporanea e nei confronti di un'epoca di uomini nani, nei quali gli ideali del patriottismo e dello scandinavismo evaporarono in vuota retorica. È una lettura biografica corretta, che trova riscontro nelle lettere di Ibsen e nelle testimonianze; è nota la sua delusione dopo la disfatta nella guerra dano-prussiana del 1864, quando il regno gemello di Svezia e Norvegia non prestò aiuto al paese scandinavo fratello nel momento del bisogno nonostante i proclami; ed è noto come quella delusione etico-politica sia stata fonte di ispirazione per il progetto legato a *Brand*, a partire dalla prima versione dell'opera come poema narrativo, il cosiddetto *Episk Brand* del 1864-65 rimasto incompiuto (Ibsen 2007a, 7-189; 2007b, 15-17, 227-33; Figueiredo 2006, 273-81).³³

A ogni modo, la preoccupazione di Ibsen nei confronti dei tempi moderni va oltre la Scandinavia nel poema drammatico, che solo all'apparenza è così compattamente ed esclusivamente norvegese. Lisbeth Pettersen Wærp sottolinea l'ampliamento dello sguardo di Brand dal villaggio dove opera alla nazione norvegese, al proprio tempo visto complessivamente (2010, 156-65). La Norvegia e la Scandinavia appaiono così parte di un mondo occidentale civilizzato più vasto, nel quale l'autore vede più rischi che speranze. Non sarebbe altrimenti spiegabile perché una delle finali, cupe visioni di Brand che si susseguono nel suo ultimo, lungo monologo (Ibsen 2007a, 454-8; 1959, 1: 665-8) sia connessa alla devastazione ambientale, all'inquinamento e all'avidità materialismo che, partendo dall'Inghilterra della rivoluzione industriale, minaccia di estendersi all'intero pianeta:

bile stimabile ottusità e il materialismo, mi coglie la stessa sensazione del folle che fissa un unico preciso disperato punto morto» (rispettivamente Ibsen 1995a, 26, 33, 37).

33 Vedi questo poema anche nella prima edizione critica delle opere complete, la cosiddetta *Hundreårsutgave*, 'edizione del centenario': Ibsen 1928, 363-422. Per un confronto tra il frammento epico e il poema drammatico, cf. Koht 1928, 159-74; Northam 1994a; Skaar 1997, 65-74. La caduta dell'esercito danese a Dybbøl il 18 aprile 1864, con la definitiva disfatta, formano una potente cassa di risonanza anche per l'opera di Bang, che proveniva da quelle zone e che fu un ammiratore di Ibsen e mediatore della sua arte teatrale (cap. 3).

Værre Tider; værre Syner
 gjennem Fremtidsnatten lyner!
 Brittens kvalme Stenkulsky
 sænker sort sig over Landet,
 smudser alt det friske grønne,
 kvæler alle Spirer skjønne,
 stryger lavt med Giftstoff blandet,
 stjæler Sol og Dag fra Egnen,
 drysser ned, som Askeregnen
 over Oldtids dømte By. -
 Da er Slægten vorden stygg; -
 gjennem Grubens krumme Gange
 lyder Nyn af Drypvandssange;
 Puslingflokken, travl og trygg,
 frigjør Malmens bundne Fange,
 gaar med pukklet Sjæl og Rygg,
 glør med Dvergens gridske Øjne
 efter Guldets blanke Løgne.
 Sjæl ej skriger, Mund ej smiler,
 Brødres Fald ej Hjerter kløver,
 eget Fald ej vækker Løver; -
 Flokken hamrer, mynter, filer;
 rømt er Lysets sidste Tolk;
 Slægten vorden er et Folk,
 som har glemt, at Viljens Pligter
 ender ej hvor Evnen svigter!
 (Ibsen 2007a, 456-7)

Tempi peggiori, più fosche visioni mostra l'avvenire solcato da lampi. Nero cala sul paese il fumo denso del carbone britannico, e insudicia ogni fronda verde, soffoca ogni bel germoglio; grave di veleni rasenta la terra, ruba il sole e la luce alle contrade, si posa come le piogge di cenere sulle antiche città condannate... E la razza imbruttisce... nei meandri delle miniere si ode il canto delle gocce che cadono; un esercito zelante di gnomi gibbosi nel corpo e nell'anima avanza liberando gli spiriti dei metalli, e guarda con avidi occhi sgranati l'oro scintillante e bugiardo. Anime mute, bocche senza sorriso, cuori non spezzati dalla sventura dei fratelli, che non si ribellano alla propria sventura... essi martellano, picchiano, limano; non si ricordano più della luce, non sanno più che il dovere non finisce quando le forze sono esaurite! (Ibsen 1959, 1: 667)³⁴

34 Si è sostituito «[cuori] non arricchiti dalla propria sventura» nella traduzione di Anita Rho con «[cuori] che non si ribellano alla propria sventura». Sul senso di «eget Fald ej vækker Løver» vedi Ibsen 2007b, 520. Cf. la traduzione dello stesso brano in Ibsen 1995b, 226, dove il passaggio oscuro è saltato.

Si tratta di una critica alla civiltà dal valore profetico, che oggi si potrebbe leggere e analizzare in termini eco-critici, come suggerisce Pettersen Wærp. Coerentemente con la prospettiva generale qui espressa da Brand, anche le immagini delle attività della discesa nel sottosuolo e dell'estrazione del metallo assumono una connotazione negativa, essendo intese come imprese unicamente materiali, dirette allo sfruttamento delle risorse. Qui risuona anche il nesso mitico-legendario risalente alle più antiche fonti letterarie scandinave, che vede i nani abitare il sottosuolo, estrarre e lavorare il metallo (Ibsen 2007b, 520), ma privato di qualsiasi suggestione romantica; assume anzi la valenza di un giudizio di condanna su una moderna umanità moralmente storpiata e nana. Come si vedrà a proposito del dramma borghese di Ibsen *John Gabriel Borkman* di trent'anni più tardi (cap. 7), sono immagini potenti e ricorrenti nell'immaginario ibseniano, possibile oggetto di una connotazione anche opposta, ovvero positiva, a ribadire la profonda ambivalenza, anche nei confronti del moderno, che l'opera del drammaturgo e poeta norvegese rivela.

2.5 Peer Gynt, *self-made man* al manicomio

I fatti principali che hanno luogo dopo che Peer ha lasciato la Norvegia, e che segnano il suo passaggio dalla giovinezza all'età adulta, sono narrati retrospettivamente, con un'analessi interna, nella prima parte del quarto atto, da un Peer pieno di sé. Vi è, come detto, un'ampia ellissi tra la fine del terzo atto, quando Peer ventenne lascia la Norvegia agli inizi del XIX secolo, e il quarto atto, quando egli è presentato come un bell'uomo di mezza età. Il riferimento a un contemporaneo accadimento storico, l'inizio della guerra di indipendenza della Grecia contro la Turchia (1821-30), fornisce una marca temporale dell'azione nel quarto atto. Questo si apre con una cena di Peer Gynt in compagnia di quattro suoi adulatori internazionali (Ibsen 2007a, 597-617; 1959, 1: 744-54). Siamo sulla costa del Marocco e la nave di Peer, battente le bandiere americana e norvegese, è ancorata a largo. La universalmente nota melodia del «Mattino» nel *Peer Gynt* di Grieg (1876) (in norvegese «Morgenstemning», atmosfera mattutina), che il nostro immaginario percepisce comunemente come nordica, accompagna l'alba sul deserto del Sahara. Peer è ora un uomo ricco e desidera rivelare il segreto del suo successo: egli è stato se stesso, nel senso che ha completamente badato ai propri interessi senza mai legarsi ad alcuno o sposarsi. Appare dunque come un vero conquistatore dell'Occidente: ha lavorato sodo, adattandosi flessibilmente a tutte le circostanze e accumulando fortune. Il profitto ha costituito l'unico criterio da lui adottato:

PEER GYNT *tænder en Cigar*
 Kjære Venner;
 betænk mit Levnetsløb forresten.
 Hvorledes kom jeg først till Vesten?
 Som fattig Karl med tomme Hænder.
 Jeg maatte slide saart for Føden;
 tro mig, det faldt mig tidnok svært.
 Men Livet, Venner, det er kjært;
 og, som man siger, besk er Døden.
 Vel! Lykken, ser I, var mig føjelig;
 og gamle Fatum, han var bøjelig.
 Det gik. Og da jeg selv var tøjelig,
 saa gik det stedse bedre, bedre.
 Ti Aar derefter bar jeg Navn
 af Krøsus mellem Charlestowns Rhedre.
 Mit Rygte fløj fra Havn till Havn;
 jeg havde Lykken inden Borde -
 MASTER COTTON
 Hvad gjaldt Trafiken?
 PEER GYNT
 Mest jeg gjorde
 i Negere till Karolina
 og Gudebilleder till Kina.
 [...]

Hver Vaar jeg Guder exporterte;
 hver Høst jeg Prester udklarerte,
 forsynte dem med det fornødne,
 som Strømper, Bibler, Rum og Ris -
 MASTER COTTON
 Ja, mod Profit?
 PEER GYNT
 Naturligvis.
 Det gik. De virked ufortrødne.
 For hver en Gud, hist over kjøbt,
 de fik en Kulier grundigt døbt,
 saa Virkningen neutraliseretes.
 Missionens Mark laa aldrig brakk;
 thi Guderne, som kolportertes,
 af Presterne blev holdt i Schak.
 MASTER COTTON
 Naa, men de afrikanske Varer?
 PEER GYNT
 Der sejred ogsaa min Moral.
 Jeg indsaa, den Trafik var gal
 for Folk i fremadskreden Alder.
 [...]

Saa kjøbte jeg mig Land i Syden,
 beholdt den sidste Kjødimport,
 som ogsaa var af prima Sort.
 (Ibsen 2007a, 602-5)

Peer Gynt (accendendo un sigaro) Cari amici, pensate del resto come s'è svolta la mia vita. Cos'ero quando giunsi in Occidente? Un povero ragazzo con le mani vuote. Ho dovuto lavorar sodo per mangiare; vi garantisco che furono tempi duri. Ma la vita, amici, è cara ad ognuno, e la morte è amara, come si suol dire. Ebbene, la fortuna mi è stata propizia; e comare Sorte s'è mostrata indulgente. Cominciai a cavarmela. E grazie alla mia destrezza le cose andarono di bene in meglio. Dieci anni dopo ero considerato il creso fra gli armatori di Charlestown. La mia fama volava di porto in porto; la fortuna era a bordo con me...

Master Cotton In che cosa commerciavate?

Peer Gynt Per lo più in negri per la Carolina, e in statuette di idoli per la Cina.

[...]

Ogni primavera vi esportavo degli idoli; ogni autunno vi spedivo dei preti, forniti di tutto l'occorrente, calze, Bibbie, riso e rum...

Master Cotton E con profitto?

Peer Gynt Certo. Fu un ottimo successo. Essi operarono instancabilmente. Per ogni idolo messo in vendita, un *coolie* riceveva debitamente il battesimo, così l'effetto cattivo veniva neutralizzato. Il campo della missione non restava mai incolto, perché i missionari tenevano in iscacco i feticci.

Master Cotton Bene, ma la merce africana?

Peer Gynt Anche lì vinse il mio senso morale. Compresi che quel commercio non s'addiceva a un uomo già avanti negli anni. [...] Comprai una terra nel sud e conservai l'ultima partita di carne umana, che era di prima qualità. (Ibsen 1959, 1: 747-8)³⁵

Dunque, dopo essere stato armatore navale a Charleston, schiavista, venditore di immagini buddiste in Cina e, contestualmente, organizzatore dell' "evangelizzazione" della stessa Cina, Peer si dichiara filantropo, decide di abbandonare il commercio di schiavi per diventare proprietario terriero negli Stati Uniti del Sud, buon padrone per tutti i suoi sudditi neri. Il suo imminente progetto è quello di trarre profitto, appunto, dalla guerra che oppone la Grecia all'impero ottomano. I suoi adulatori internazionali approvano il progetto, lodando retoricamente la lotta dei greci per la libertà; Peer tuttavia li delude nel rendere noto che presterà denaro ai turchi, gli oppressori (Ibsen

³⁵ Per una traduzione in versi, vedi quella di Perrelli in Ibsen 2011, 183-5.

2007a, 611-17; 1959, 1: 751-4). La satira è mordace in tutta questa parte e - come nel caso della visione della distruzione ambientale alla fine di *Brand* - essa prefigura molte delle esperienze a noi contemporanee come abitanti del mondo globalizzato, non ultima l'uso strumentale delle cause democratiche nel redditizio affare della guerra.

Che la norvegesità di Ibsen non impedisca un suo forte interesse nei confronti delle trasformazioni moderne a livello globale è una circostanza che appare in modo evidente in questa parte del testo. Si accennava precedentemente a un certo anacronismo, nel senso che lo schiavismo dell'uomo bianco, l'imperialismo politico-economico dell'Occidente in Cina e la globalizzazione dei commerci, certamente esistenti già a inizio Ottocento, conobbero un grande incremento con lo sviluppo del capitalismo avanzato verso la metà del secolo, e dunque sembrano appartenere più all'orizzonte di Ibsen autore del poema drammatico *Peer Gynt* che non a quello del suo personaggio Peer Gynt.³⁶ Ciò detto, qui è importante rilevare, come per *Brand*, il significativo intreccio della dimensione esistenziale individuale - il dramma di e su Peer Gynt - con una prospettiva storico-sociale collettiva, globale piuttosto che unicamente norvegese.

Il quarto atto di *Peer Gynt* resta senza dubbio enigmatico. Il percorso del protagonista da ovest a est, dal Marocco all'Egitto, appare sconnesso, formato da parti satiriche eterogenee, difficili da leggere e leggere in modo unitario. Diversi contributi critici degli ultimi decenni hanno però avuto il merito di indagare l'evoluzione del personaggio nel quarto atto in relazione alle teorie postcoloniali e al contesto evolutivo del capitalismo ottocentesco. La prima a percorrere questa strada è stata Elisabeth Oxfeldt (2005, 132-60), per la quale Peer diventa figura dei radicali cambiamenti storici, sociali ed economici del tempo, e dell'accelerazione mercantile e industriale che vede la Norvegia parte attiva nella conquista occidentale del mondo. Peer impersona una mentalità tipicamente orientalista nel sopporre sempre l'inferiorità e l'inadeguatezza dell'Altro in funzione dell'ovvietà della propria conquista e del proprio principio del profitto come regolatore di ogni rapporto. Riprendendo Oxfeldt, Frode Helland (2009) osserva l'interesse di Ibsen verso l'Oriente e l'Egitto, sia nel quarto atto di *Peer Gynt* sia nel successivo suo viaggio in quel paese in occasione dell'inaugurazione del Canale di Suez (1869). Helland nota l'ambivalenza di Ibsen, che ha un atteggiamento critico verso la pretesa di conquista dell'uomo occidentale, ma che condivide anche i pregiudizi orientalisti del suo tempo nei confronti di un paese tipicamente 'arretrato'. *Peer Gynt* appare comunque l'opera di Ibsen che maggiormente discute l'incontro con l'altro anche in termini inter-

36 In particolare le cosiddette Guerre dell'oppio si svolsero in Cina dal 1839 al 1860. Vedi Ibsen 2007b, 731.

culturali, intrecciandolo alla questione esistenziale su che cosa davvero voglia dire essere se stessi; «and one may argue that what Peer truly lacks is sociality, that is community and acknowledgement of others» (Helland 2009, 137). Anche Leonardo Lisi, nella sua lettura estetico-filosofica e politica di *Peer Gynt* in chiave di anti-idealismo, si sofferma sul quarto atto del dramma, sull'esperienza della modernità che qui si concentra e sul nuovo emergente ordine capitalistico che il testo rappresenta, dove la grandiosa, «univocal selfhood» del protagonista si trova nel proprio elemento. Gynt, argomenta Lisi, rimane più volte con *mynt* (moneta) nel testo; la lingua dei soldi e delle transazioni ne diventa una dominante, a sottolineare il mondo «allegorico» di Peer, dove ogni cosa è riportata al suo valore di merce e di scambio. Dopo questa esperienza, conclude Lisi, nessuna ricomposizione o riconciliazione in termini idealistici è possibile per Peer, nemmeno nel grembo della ritrovata Solvejg (2013, 87-116).³⁷ L'intuizione da parte di Peer Gynt del deserto e dell'Egitto come luoghi non solo del passato dell'umanità, ma del futuro globale legato ai commerci e ai trasporti si avvera, osserva Julia A. Walker (2014), proprio con l'inaugurazione del Canale di Suez, opera che non solo apre a una nuova fase storica della globalizzazione, ma che contribuisce a precisare la consapevolezza di Ibsen dell'esperienza della modernità pochi anni prima della sua svolta verso il dramma realistico e borghese.

La selvaggia fantasia che si dipana nel corso del quarto atto sembra trovare nelle immagini del manicomio e della reclusione un suo coerente e conclusivo sunto. Tra le metamorfosi e i molteplici ruoli del protagonista durante il viaggio nell'Africa del nord è opportuno rammentarne due, prima di analizzare i passi che si svolgono all'Asilo del Cairo. Questi toccano infatti alcuni nodi importanti per l'interpretazione del suo percorso. Solo nel deserto, Peer deve a un certo punto competere e lottare contro le scimmie per riuscire a mantenere il possesso del ramo di un albero, dove ha dormito la notte (Ibsen 2007a, 620-2; 1959, 1: 756-7). L'immagine rende la straordinaria adattabilità e resilienza di Peer, ma può anche essere vista come l'inquietante simbolo di un'umanità decaduta al livello di una brutale sopravvivenza del più adatto, in termini darwiniani. Come osserva Aarseth, Peer cancella la distinzione tra uomo e animale se questo soddisfa i suoi bisogni del momento (1975, 49; 2010, 25). Lo studio che Aarseth dedica all'animalità in *Peer Gynt* nel libro del 1975, ripreso nell'articolo del 2010, si sofferma sull'insistito motivo dell'intreccio tra uomo e animale nel dramma. Oltre a Kierkegaard, importanti matrici filosofiche presenti nell'orizzonte di Ibsen sono l'imperativo categorico

37 Su questa accezione di allegoria, che rimanda alla teoria di Marx sulla differenza tra valore d'uso e valore di scambio del prodotto e sull'imporsi totalitario del valore di scambio nel capitalismo avanzato, cf. l'analisi di Ulf Olsson (1996, 22-56) sulla scorta di Theodor Adorno e Benjamin, in particolare a proposito di *Inferno* di Strindberg (§ 8.2).

di Immanuel Kant e la fenomenologia dello spirito di Georg Wilhelm Friedrich Hegel; essi rimandano alla presa di coscienza dell'uomo della sua diversità dall'animale; il suo diventare uomo in virtù dello spirito, della razionalità e della facoltà morale; dunque, il successo o fallimento del protagonista Peer nel compiere questo percorso quale domanda centrale cui il lettore-spettatore di *Peer Gynt* deve provare a dare una risposta. In relazione all'estetica di Hegel, Aarseth legge anche la diffusa egittologia presente nella parte conclusiva del quarto atto di *Peer Gynt*: secondo Hegel l'arte antica si evolve dalle forme enigmatiche e simboliche dell'Egitto, che ancora intrecciano forme zoomorfe e antropomorfe, alle forme più consapevolmente umane dell'arte classica greco-romana.

Nell'episodio successivo Peer, ancora nel deserto, ha la grandiosa visione di una trasformazione futura: canalizzare e irrigare il Sahara; farlo fiorire; fondare il proprio stato di Gyntiana con la sua capitale di Peeropolis. Potrebbe rappresentare una nuova versione del moderno homo faber occidentale per eccellenza, il Faust di Goethe, se solo la visione corrispondesse a un vero progetto e non fosse invece un momentaneo impulso egotistico, subito abbandonato per qualcos'altro (Ibsen 2007a, 626-7; 1959, 1: 759-60). Si sono osservate nella tradizione critica certe somiglianze tra *Faust* di Goethe e *Peer Gynt* di Ibsen, in relazione soprattutto alla matrice di moralità medievale che si può riscontrare in entrambe le opere - la lotta per la salvezza dell'anima di Ognuno (2007b, 558; commenti scritti da Aarseth). Per quanto riguarda Gyntiana e Peeropolis, si è sottolineato più spesso l'effetto quasi parodico, il carattere estemporaneo e inconsistente del 'progetto' di Peer, diverso dall'impegnativo progetto di trasformazione moderna come Goethe lo rappresenta nella seconda parte di *Faust*, e che per Berman diventa un archetipo dell'ambivalente esperienza della modernità, potenzialmente liberatoria e distruttiva al tempo stesso.³⁸

Peer raggiunge infine il manicomio. Nel corso di tutto il quarto atto egli ha dimostrato di volere e sapere fuggire dalle identità fisse, e di essere sempre pronto ad assumere nuovi ruoli a seconda dei bisogni del momento. Arrivato al manicomio - lì condotto in modo ingannevole dal suo direttore, il bizzarro dottore tedesco Begriffenfeldt - Peer

38 Kaufmann osserva: «Peer Gynt may be considered a nineteenth-century caricature of Faust who deludes himself into the belief that his superficial and aimless activities will contribute to his self-realization, the fool of a morality play in a modernized version» (1965, 26). Secondo Walker, invece, Peer coglie nella sua visione, per quanto estemporanea, la realtà dei mutamenti epocali e, in concreto, la realtà del canale di Suez in costruzione (2014, 143-7). Sul *Faust* di Goethe e la modernità cf. Berman 1988, 37-86; 2012, 57-116. Sul legame tra la tradizione faustiana e *Peer Gynt* riflette Oxfeldt (2005, 145-6), anche in relazione alla posizione di Berman. Un precedente tentativo di leggere Ibsen attraverso l'idea di esperienza della modernità di Berman si trova in Østerud 1994, che si concentra però sul problema dell'emancipazione nei drammi borghesi.

Gynt è diventato l'apoteosi dell'individuo, per così dire, totalmente libero, che nessuno può mai ingabbiare, dominare o perfino definire. Se Ibsen poté esprimere qualcosa che in termini anacronistici si è definito un punto di vista foucaultiano attraverso l'immagine dell'ospizio-prigione-manicomio in *Brand*, il personaggio di Peer Gynt può legittimamente essere visto come la ribelle alternativa a essa, l'individuo vitalmente indisciplinato che fugge e si mantiene fuori della gabbia sociale; in ciò risiede per altro un indubbio ingrediente del fascino del protagonista. Questa chiave di lettura libertaria del personaggio Peer Gynt presenta contributi rilevanti fino ai nostri giorni. Groddeck si sofferma, nella sua fondamentale lettura psicoanalitica, sull'importanza delle fantasticherie di Peer quali espressione di un inconscio non represso, connesse alle esperienze dell'infanzia e al forte legame con la madre Aase (1965).³⁹ Knut Brynhildvoll ha sottolineato in diversi articoli l'importanza della mancanza di univocità nella dialettica del soggetto moderno che *Peer Gynt* rappresenta. Da un lato, una lettura etica e idealistica troppo normativa, centrata sull'imperativo di essere se stesso, rischia di soffocare la dimensione estetica e creativa del soggetto, che include il grottesco, lo scurrile, il burlesco (e, si può aggiungere, l'animale) e che resta sovversiva e irriducibile all'ordine razionale (2002); d'altra parte tale domanda di origine hegeliana e kierkegaardiana, chiaramente iscritta nel testo e posta al lettore-spettatore, nemmeno può essere elusa: come e in virtù di che cosa può un io così fluido, molteplice e incostante restare unitario, diventare uomo (1978; 2010)? Resta il problema del manicomio che conclude il quarto atto, il quale secondo Brynhildsvoll non può essere letto in termini mimetici e di referente reale (2002, 165). Nell'analisi di Eli Martinsen - rilevante in questo contesto perché si fonda sugli studi di Foucault su follia, devianza e reclusione - Begriffenfeldt e il suo manicomio non possono che configurarsi come ulteriori tentativi di ricondurre Peer alla disciplina, distruggendo la sua particolare individualità deviante; all'interno di tale lettura Peer Gynt appare un individuo così svincolato dalla norma da riuscire perfino a impersonare e adoperare lui stesso i meccanismi sociali della disciplina, della punizione e della segregazione (ad esempio la schiavitù) «ironicamente» (1999) - conclusione che pare problematica se si ritiene che la realtà economica, sociale e interculturale rielaborata nel quarto atto di *Peer Gynt* abbia avuto una sostanza storico-politica tale da lasciare poco spazio all'ironia. La linea interpretativa inaugurata da Martinsen trova la sua più forte formulazione nello studio di Rees che ha per oggetto specifico la ricezione di *Peer Gynt* nella cultura norvegese, cioè gli usi, i riusi e gli adatta-

39 Groddeck (1866-1934), psicoanalista tedesco, si occupò del teatro di Ibsen già in uno studio del 1910. Il presente contributo, incluso nel volume a cura di Rolf Fjeld (1965), è tratto dall'edizione inglese degli scritti di Groddeck *Exploring the Unconscious* (1950).

menti - seri o parodici, da parte della cultura alta o di quella popolare - che hanno avuto luogo in Norvegia dalla comparsa del dramma fino ai nostri giorni. Una tesi fondamentale di Rees, feconda dal punto di vista dello studio della ricezione, è che la molteplicità degli adattamenti attualizzi di volta in volta caratteristiche insite nel testo, relative alla natura proteiforme, fluida e adattabile, eternamente aperta e dinamica del suo protagonista (2014, 7-32). La caratterizzazione che Rees dà di Peer Gynt trae ispirazione da un altro lavoro politico-filosofico francese, influente tanto quanto quelli di Foucault nella cultura postmoderna: *Mille plateaux* di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980; 1987). Nella particolare terminologia di Deleuze e Guattari, mutuata da Rees, Peer Gynt è un soggetto antigerarchico e «rizomatico», erratico, in costante movimento e «divenire», che rifiuta qualsiasi «territorializzazione» limitante e totalizzante, e che dunque mette in discussione la validità della nozione stessa di un'identità fissa e stabile. Di fronte a un simile soggetto, argomenta Rees, la categoria della verità va messa tra parentesi perché non funziona nel testo (2014, 20); le traiettorie di Peer si oppongono a ogni mappatura o comprensione e non producono significato riconoscibile (2014, 24-5). Dopo avere letto questo stimolante studio, diverse domande restano aperte. In fondo Deleuze e Guattari immaginano un soggetto capace di uno spazio di libertà rispetto alle leggi totalizzanti del sistema capitalistico; ma come sappiamo, uno dei ruoli del Peer internazionale si conforma perfettamente a tali leggi, e con notevole successo. Secondo Rees, Peer si pone al di fuori dell'economia basata sui beni di consumo rifiutando di applicare una «pratica etica» al libero commercio (2014, 26-7); viene da domandarsi quando l'economia capitalistica basata sui beni di consumo sia stata guidata dall'etica. L'affermazione «Peer has not undergone any deep or psychological transformation during the five acts» (Rees 2014, 22-3) sembra inoltre in contraddizione con la definizione di «Peer's status as a subject in a constant state of change» (Rees 2014, 27). Infine appare problematica l'idea di Rees secondo cui le traiettorie di Peer e le sue «linee di fuga» non siano affatto interterritorializzabili, poiché ogni mappatura produrrebbe una costrittiva «territorializzazione», idea formulata contestualmente alla proposta di fare del soggetto secondo Deleuze e Guattari *la* matrice interpretativa che contenga tutte le possibili, infinite trasformazioni di Peer Gynt. Non finirebbe, tale non-interpretazione, per diventare la più normativa delle interpretazioni? *Peer Gynt* rimane un testo che pone al lettore-spettatore, e in modo insistito, domande etiche ed esistenziali che è difficile eludere, e l'assenza di risposte risolutive a riguardo non significa l'inutilità di queste domande.⁴⁰

⁴⁰ Prendendo spunto da Ivo de Figueiredo (2006, 338-9), Perrelli osserva come non sia scontato «[e]saminare *Peer Gynt* in una chiave plurale», e come la critica tenda a una polarizzazione in lettura avventurosa o etico-religiosa o satirico-ideologica (2011a, 23-4).

2.6 Realtà capovolta secondo Begriffenfeldt

Il manicomio che Peer incontra alla fine del quarto atto è una vera istituzione psichiatrica, non un edificio solo fantasticato come accadeva al Prefetto in *Brand*. La scena dell'Asilo del Cairo ha attirato più attenzioni critiche che non la scena del quarto atto di *Brand* precedentemente analizzata. Non si sono invece trovate fonti che mettano a confronto i richiami alla follia nei due drammi. In *Peer Gynt* si tratta nuovamente di un passaggio inquietante ed enigmatico, tanto crudele quanto grottesco nella scansione degli episodi. È tuttavia anche un passaggio culminante, del quale molti critici sottolineano l'importanza, sebbene divergano sulla sua interpretazione. Anche sui possibili modelli del manicomio è possibile formulare solo ipotesi. Nei commenti al volume di *Henrik Ibsens skrifter* si menziona l'articolo di un visitatore inglese al manicomio del Cairo, ripreso in un giornale norvegese del 1848, che Ibsen può avere letto. L'articolo descrive condizioni di estremo degrado, con una reclusione punitiva e violenta (Ibsen 2007b, 644). Non si sono invece trovati, nelle fonti critiche ibseniane esaminate, riferimenti a Foucault, il quale offre una breve ma interessante descrizione dei manicomi orientali e della loro tradizione umanitaria risalente al Medioevo. Il manicomio del Cairo, in particolare, praticò a partire dal XIII secolo una cura dello spirito attraverso danza, musica, teatro e racconti (1961, 146; 1998, 121-2). È un'annotazione interessante per la discussione che segue, anche per il carattere molto poco orientalista dell'approccio di Foucault (ovvero orientalista ma non nel senso peggiorativo, non teso a sottolineare il sottosviluppo dell'Oriente da una prospettiva occidentale). Una questione aperta è che cosa conoscesse Ibsen di tale tradizione, visto che il suo viaggio in Egitto, per l'inaugurazione del Canale di Suez, fu successivo al *Peer Gynt* ed ebbe luogo nel 1869. Inoltre, poiché le due possibili fonti rappresentano versioni diametralmente opposte, l'interpretazione che si dà alla scena in *Peer Gynt* può fare propendere per la maggiore attendibilità dell'una o dell'altra.

Quando si rende conto di essere stato rinchiuso in un manicomio, Peer è terrorizzato. Il suo direttore, o meglio, l'ex direttore dottor Begriffenfeldt chiarisce subito che l'Asilo rappresenta un mondo capovolto. L'individualità apparentemente più fluttuante e adattabile, Peer Gynt, teme di fatto la *déraison* di Begriffenfeldt poiché teme di perdere se stesso. Si deve osservare che Peer incontra questa *déraison* alla fine del suo viaggio nel nichilismo del quarto atto,⁴¹ proprio

⁴¹ Cf. Brynhildsvoll 1978, 98: «Vom Standpunkt des imperativen Anspruchs der Seinsverwirklichung bedeutet diese Fremdvertretung des eigenen Ichs die Nicht-Existenz. [...] Er [Peer] ist in der Tat niemand, weil er alle ist» (Dal punto di vista dell'imperativo della realizzazione dell'essere, questa rappresentanza straniera del proprio io significa la non esistenza. Poiché è tutti, Peer non è in realtà nessuno).

mentre, in quanto finto storico (la sua ultima, estemporanea identità), è impegnato a tenere la realtà a distanza. Begriffenfeldt dichiara tuttavia che «[l]a ragione assoluta è morta e trapassata ieri sera alle 11» o - come si corregge successivamente - che essa, la ragione, è uscita fuori di sé («Han er gaaet fra sig selv»; Ibsen 2007a, 657). La conclusione di Begriffenfeldt è:

Nu er det klart, og det la'er sig ikke dølge, -
denne Fra-sig-Gaaen vil have till Følge
en hel Omvæltning till Lands og Vands.
De Personligheder, som før kaldtes gale,
blev nemlig iaftes Kl. 11 normale,
konforme med Fornuften i dens nye Fase.
Og ser man endvidre paa Sagen rett,
er det klart at fra nyssnævnte Klokkeslett
begyndte de saakaldt kloge at rase.
(658)

Ora è chiarissimo e non si può nascondere... che questo fatto provocherà un rivolgimento totale, universale. Gli individui considerati finora dementi, dalle undici di ieri sera sono normali, conformi alla ragione nella sua nuova fase. E se si interpreta la cosa correttamente è chiaro che, da quell'ora, i cosiddetti savi han cominciato a farneticare. (Ibsen 1959, 1: 779-80)⁴²

In questa situazione capovolta le guardie sono recluse nelle celle mentre i pazzi sono lasciati liberi; il mondo normale equivale a follia, e la follia alla normalità. Tale capovolgimento può essere visto nei termini liberatori espressi da Ibsen nelle lettere precedentemente indicate: un punto di vista «folle» in quanto sovversivo e critico, dal quale giudicare un raziocinio diventato assurdo (§ 2.4). O è forse il raziocinio calcolatore di Peer Gynt a essere arrivato al capolinea? Un problema che riguarda l'interpretazione di Begriffenfeldt, così come di diversi altri personaggi singolari che compaiono in *Peer Gynt*, è se essi siano da intendere come allegorie o proiezioni psichiche nella mente del protagonista, il cui viaggio è più interiore che fisico e reale, o se invece essi abbiano una loro oggettività e plausibilità psicologica. Possono essere rappresentati sulla scena come personaggi reali? E come? Dov'è il confine tra reale e fantastico? Le interpretazioni di Begriffenfeldt oscillano, grosso modo, tra un intenderlo come oggetto della critica satirica e parodica - ad esempio dell'«orientalismo scientifico» secondo Oxfeldt (2005, 151-5) o con riferimento al bilinguismo norvegese secondo Oftedal Andersen (2014, 79-83) - e un intenderlo

⁴² Vedi la traduzione in versi in Ibsen 2011, 227.

come veicolo della critica a Peer Gynt. Più spesso è letto come un insieme di queste due cose. Arne Lidén (1940) considera Begriffenfeldt una caricatura di Hegel e della terminologia hegeliana, oltre che uno spirito simile a von Eberkopf, l'adulatore tedesco di Peer all'inizio del quarto atto; Lidén stabilisce poi un nesso tra le idee sulla follia di Hegel e di Begriffenfeldt, che illustrano il problema della perdita di umanità e spiritualità da parte dell'uomo, e conclude che l'idea hegeliana di uomo è fondamentale per Ibsen. Alla fine non si capisce perché, secondo Lidén, il personaggio sia parodico, o perché sia accostabile a von Eberkopf se non per il cognome tedesco. Il problema si ripresenta in Aarseth, che sviluppa le idee di Lidén e vede ugualmente in Begriffenfeldt un oggetto di ironia da parte dell'autore (1975, 180-3); al tempo stesso questa «caricatura di Hegel» è colui che sancisce la critica a Peer come «a kind of mock emperor» (Aarseth 2010, 27; vedi anche Aarseth 1975, 171, 178-80, 191). L'idea che, tramite Begriffenfeldt, si esprima una critica all'egocentrismo di Peer è delineata con maggiore incisività in Hammer (2009, 39-40), Brynhildsvoll (2010, 39, 42), Lisi (2013, 100-1, 109-10) e Lombnæs (2013, 157).

Volendo vedere questo interlocutore critico di Peer Gynt in termini di plausibilità realistica e rappresentabilità sulla scena, lo si potrebbe intendere come un carattere borderline, un medico perspicace e bizzarro che è vissuto abbastanza a lungo con i matti per esserlo un poco anche lui, e per potere dire a Peer Gynt verità scomode sul suo conto, prendendosi selvaggiamente gioco di lui e maltrattandolo. Sarà questa, in verità, un'esperienza traumatica per Peer, diventato a questo punto del suo percorso un autocompiaciuto opportunista e calcolatore. A sostegno di questa ipotesi si può osservare che soltanto il buffone può, dalla posizione-limite che lo contraddistingue, smascherare falsità e ipocrisia: è questa la sua tradizionale funzione nei confronti del re o imperatore. D'altro canto, dal Dottore in *Brand* fino a Relling in *Vildanden*, i dottori dei drammi di Ibsen svolgono spesso questa funzione: dicono al protagonista/antagonista una principale e scomoda verità, spesso riassunta in una formula eloquente, come, nel caso di Peer Gynt, «selvets Kejser», l'imperatore del sé. Sia che Begriffenfeldt sia consapevole della sua critica, sia che egli stia vaneggiando, questo dottore appare uno strumento della critica a Peer Gynt, piuttosto che oggetto di una critica.

2.7 Chiusi «nella botte dell'io»

Riguardo al successo moderno di Peer, il manicomio di Begriffenfeldt rappresenta il capolinea di una direzione eticamente assurda. È infatti difficile negare che le parole del dottore difendano un'etica razionale contro il raziocinio strumentale di Peer basato sul calcolo e il vantaggio personale. Anche Peer Gynt, nonostante i suoi innumerevo-

li ruoli e le identità fluttuanti, ha un ego irriducibile, che non è libero quanto piuttosto ingabbiato. *Begriffenfeldt* dice infine a Peer che nessuno potrà mai essere *self-made*, perché il sé può solo evolvere in relazione all'Altro. Con Peer, i pazzi hanno trovato il loro imperatore:

PEER GYNT

Ja, det er just Knuden.

Jeg er mig selv i et og i alt;
men her, saa vidt jeg forstod, det gjaldt
at være sig selv, saa at sige, foruden.

BEGRIFFENFELDT

Foruden? Nej, der taer De mærkelig fejl!
Her er man sig selv aldeles forbandet;
sig selv og ikke det ringeste andet; -
man gaar, som sig selv, for fulde Sejl.
Hver lukker sig inde i selvets Tønde,
i selvets Gjæring han dukker tillbunds, -
han stænger hermetisk med selvets Spunds
og tættner Træet i selvets Brønde.
Ingen har Graad for de andres Veer;
ingen har Sans for de andres Ideer.
Os selv, det er vi i Tanken og Tonen,
os selv till Springbrættets yderste Rand, -
og følgelig, skal der en Kejser paa Tronen,
er det klart at De er den rette Mand.
(Ibsen 2007a, 660)⁴³

Peer Gynt È proprio questo il punto. Io sono me stesso in tutto e per tutto; ma qui, se ben comprendo, si tratta di essere fuori di se stesso, per così dire.

Begriffenfeldt Fuori di se stesso? No, lei sbaglia di grosso! Qui ciascuno è assolutamente se stesso; se stesso e non un briciolo d'altro; si naviga, in quanto se stessi, a vele spiegate. Ciascuno si chiude nella botte dell'io... sta immerso completamente nel fermento dell'io... si rinchioda ben bene col cocchiere dell'io, e nel fonte dell'io fa gonfiare le doghe. Nessuno ha lagrime per i dolori altrui; nessuno ha comprensione per le idee del prossimo. Anche noi... nei pensieri e nelle parole siamo noi stessi fino all'orlo del trampolino; e per conseguenza, se dobbiamo avere un imperatore, è lei senza dubbio l'uomo che ci occorre. (Ibsen 1959, 1: 780-1)

Parlando del quarto atto di *Peer Gynt*, John Northam vede la «demonstration of the consequences of self-obsessed living, not just in Pe-

⁴³ Vedi la traduzione in versi in Ibsen 2011, 228.

er but in the world at large», osservando che «the final scene in the Cairo madhouse represents a universal bankruptcy, though its bitter ironies are focused on Peer» (1994a, 41). Impersonata da Peer, la libertà occidentale è diventata follia egotistica, smansiosa promozione di sé, un punto di non ritorno. L'accusa 'folle' di Begriffenfeldt a Peer mostra come la libertà apparentemente sconfinata del protagonista produca una gabbia ancora maggiore, in cui il soggetto non riesce a vedere una relazione di responsabilità tra il sé e il mondo dove anche gli altri vivono.⁴⁴ In un bell'articolo su Ibsen, più precisamente sul dramma *Et dukkehjem* del 1879 (*Casa di bambola*), Kristin Gjesdal si richiama ancora a Hegel e alla sua *Fenomenologia dello spirito*, secondo cui il soggetto moderno può sviluppare autonomia e conoscenza di sé solo a patto di porsi in relazione con l'altro da sé. Gjesdal chiama in causa

a phenomenological model that, although it, like aesthetic consciousness, defends the idea of self-determining subjectivity, also takes into account the sociality of reason and sees subjectivity as constituted through intersubjective practices, bonds and relations. (2010, 4)

Gjesdal sottolinea inoltre - riferendosi al personaggio di Torvald, il marito di Nora - l'occasione mancata di una sua transizione dall'idea di libertà come autosufficienza a una di libertà in quanto realizzata attraverso il riconoscimento degli altri (2010, 7). Giustamente Gjesdal osserva infine come la contrapposizione netta tra la filosofia di Hegel (il grande Sistema) e quella di Kierkegaard (il Singolo) possa risultare schematica ed errata, e come l'opera di un autore successivo quale Ibsen abbia invece tratto spunto dal terreno comune offerto dal discorso sull'uomo di entrambi i filosofi (2010, 13-14).

Portando queste riflessioni morali e filosofiche su un piano politico, osserviamo come anche la fantasmagorica irrequietezza di un homo faber occidentale quale Peer Gynt possa produrre una brutale realtà, per gli altri: la schiavitù, l'imperialismo, la guerra e il profitto che genera, lo sfruttamento e l'uso dell'altro. Noi ricchi del mondo occidentale potremmo tutti domandarci ancora adesso, così come domanda a Peer Gynt il Passeggero ignoto nel quinto atto: qual è la sede di questi nostri sogni?⁴⁵ Una lettura postcoloniale di *Peer Gynt* si è dimostrata testualmente possibile oltre che eticamente necessaria.

Nel fare di *Peer Gynt* una traduzione in forma drammatica delle idee di Deleuze e Guattari in *Mille plateaux* (Rees 2014, 13, 17-21,

⁴⁴ Una conclusione simile si trova in Groven Myhren 1979.

⁴⁵ Ibsen 2007a, 682: «Hvad jeg navnlig vil søge, er Sædet for Drømmene»; Ibsen 1959, 1: 793: «Soprattutto mi interessa osservare la sede dei sogni».

32) o di quelle di Foucault in *Surveiller et punir* (Martinsen 1999, 45, 49) si decide di non considerare l'eredità hegeliana e kierkegaardiana di Ibsen, cioè il problema etico della scelta e della responsabilità personale connesso al problema del riconoscimento dell'Altro. Se il mondo intero è una gabbia come ce lo rappresenta Foucault, se la libertà e la soggettività non esistono, né tantomeno qualsiasi idea di essenza (il nocciolo che Peer cerca invano nella cipolla), nessuno può scegliere qualcosa di autentico e personale, ma solo essere la vittima, anzi il prodotto di un potere disciplinare che esercita un controllo totale e pervasivo sebbene invisibile. Foucault rifiuta una posizione etica, nonostante la tensione morale che continuamente rivela nella sua lucida analisi delle istituzioni totali. Qui si sostiene invece un'idea etica secondo cui Peer Gynt è responsabile della sua gabbia e potrebbe perfino liberarsene, cosa che comporterebbe però la sua rinuncia alla libertà totale. Se poi egli torni in tempo o meno da Solvejg, alla fine del quinto atto, è un mistero cui ogni lettore e spettatore deve provare a rispondere. Il Peer Gynt di Martinsen diventa invece vittima delle circostanze, un uomo al quale non è permesso di essere così illimitatamente libero come vorrebbe. Poiché la libertà non è possibile secondo Foucault, alla fine della sua tesi Martinsen cerca di dare a Peer un'ultima possibilità facendo ricorso a Berman, il quale ha proposto una visione della modernità che, per quanto problematica, rimane aperta e possibile (Martinsen 1999, 91). Andrebbe tuttavia considerata la fondamentale critica di Berman all'approccio di Foucault:

Just about the only writer of the past decade who has had anything substantial to say about modernity is Michel Foucault. And what he has to say is an endless, excruciating series of variations on the Weberian themes of the iron cage and the human nullities whose souls are shaped to fit the bars. Foucault is obsessed with prisons, hospitals, asylums, with what Erving Goffman has called «total institutions». Unlike Goffman, however, Foucault denies the possibility of any sort of freedom, either outside these institutions or within their interstices. Foucault's totalities swallow up every facet of modern life. He develops these themes with obsessive relentlessness and, indeed, with sadistic flourishes, clamping his ideas down on his readers like iron bars, twisting each dialectic into our flesh like a new turn of the screw.

[...]

After being subjected to this for a while, we realize that there is no freedom in Foucault's world, because his language forms a seamless web, a cage far more airtight than anything Weber ever dreamed of, into which no life can break. (1988, 34; trad. it. 2012, 46-7)

Berman menziona Kierkegaard in più punti del suo studio sull'esperienza della modernità, sebbene nessuno dei suoi capitoli tratti in modo specifico dell'opera dello scrittore e filosofo danese. Nella prefazione alla prima edizione si legge:

We might even say that to be fully modern is to be anti-modern: from Marx's and Dostoevsky's time to our own, it has been impossible to grasp and embrace the modern world's potentialities without loathing and fighting against some of its most palpable realities. No wonder then that, as the great modernist and anti-modernist Kierkegaard said, the deepest modern seriousness must express itself through irony. (1988, 14; trad. it. 2012, 22)

Ibsen condivideva questa consapevolezza e questa ambivalenza con Kierkegaard. In *Brand* e in *Peer Gynt* incontriamo l'Ibsen anti-modernista, lo scrittore che percepisce le gabbie interiori ed esteriori della vita moderna e che rifiuta pessimisticamente le moderne fantasie di progresso.⁴⁶ L'Ibsen modernista, per altro, non si compiace della nostra reclusione, e in ogni riga che ha scritto incoraggia a perseguire l'emancipazione, l'autenticità e la realizzazione di noi stessi, a dispetto dei possibili, anzi probabili fallimenti. Potrebbe trattarsi di un anelito megalomane, come sottolinea Magris, ma senza quell'anelito verrebbe a mancare il nerbo che rende Ibsen lo scrittore così grande e indispensabile che è (1984, 86-119). Il problema della vita in cattività e dei nostri tentativi di liberazione è indagato con forza nei successivi drammi borghesi di Ibsen. I personaggi femminili di Ibsen, scrive Andreas-Salomé, comunicano il senso dell'oggettiva gabbia in cui vive l'umanità moderna, ma anche un inesauribile anelito alla liberazione e alla soggettività (1892; 1997). Andreas-Salomé individua un interstizio in un'originale idea di casa, in cui sia possibile conciliare la nostra natura selvaggia con quella addomesticata, la nostra individualità con la nostra dipendenza dagli altri, senza negare né le une né le altre. In realtà sia *Brand* che *Peer Gynt* - l'uomo etico che cerca di compiere il salto verso lo stadio religioso e l'uomo estetico - scartano in modi diversi ma speculari la possibilità della casa e della vita condivisa.

In *Brand* e in *Peer Gynt*, Ibsen pone un problema di equilibrio tra una necessaria liberazione da norme che soffocano lo sviluppo della

⁴⁶ Brandes riassume: «Han [Ibsen] havde et skærpet Blik for den Egoisme og den Usandhed, som Fantasilivet kan rumme, for den Stymperagtighed, som den politiske Friheds- og Fremskridts-Frase kan dække over, og efterhaanden blev en storartet, aandelig eller sædelig *Mistænksomhed* hans Muse» (1900b, 277; corsivo nell'originale) (Ibsen osservava con acume l'egoismo e la falsità che la vita dell'immaginazione può contenere, la miseria che la retorica della libertà politica e del progresso può nascondere; infine una grandiosa *diffidenza* spirituale o morale diventò la sua musa).

vita individuale e soggettiva, e il bisogno di norme che permettano agli individui di vivere come esseri sociali, impedendo loro di soffocarsi l'un l'altro. È, come si è cercato di mostrare, un problema tanto esistenziale e individuale quanto storico-sociale e collettivo. La definizione del sé autentico di Brand e di Peer Gynt non può estromettere il resto dell'umanità.

2.8 Identità e cambiamento

Come chiosa alla conclusione cui si è pervenuti sopra, si vuole infine riflettere sui concetti di identità e cambiamento, così centrali e, anche, così ambivalenti per le dimensioni che sviluppano nei drammi *Brand* e *Peer Gynt* di Ibsen. L'identità può comportare un'integrità e una coerenza assolute, talmente granitiche da risultare distruttive per chi sta accanto a Brand. Specularmente, il cambiamento continuo di Peer Gynt gli impedisce di vedere i nessi della sua vita, di percepirla come continuità autobiografica; la scena della cipolla, con la sorpresa di vedersi fatto a strati, è indicativa della disgiunzione di Peer. Per altro il suo concetto di identità può essere altrettanto irremovibile – il solipsismo di chi è chiuso ben bene nella botte del proprio io – e parimenti doloroso per gli altri. Si dà un'identità nel cambiamento, cioè nell'apertura al mondo e agli altri? La questione è tuttavia complicata e mai del tutto risolvibile. Ci si può ad esempio domandare se Peer sia cambiato dal sognatore a occhi aperti e mascalzone che era da giovane, quando imperversava nelle valli e montagne norvegesi – se egli sia o meno diventato un altro dalla persona che era nei primi tre atti. In un certo senso egli non è cambiato: era e rimane affascinante e bugiardo; voleva e tuttora vuole diventare imperatore; commetteva e commette crimini dei quali è incapace di pentirsi. Tuttavia appare anche chiaro che egli ha subito una metamorfosi, ma in negativo, nel senso che è diventato una maschera opportunistica di sé. Da giovane escapista, traditore e outsider, egli preservava una sua umanità tormentata e dannata; ed è proprio tale umanità che Edvard Munch (1863-1944) il grande artista norvegese contemporaneo di Ibsen, ha colto in una serie di disegni ispirati al dramma del 1867, come mostra Astrid Sæther in un bell'articolo corredato di immagini (2010b). Tuttavia quell'umanità sembra ormai perduta al tempo del quarto atto, o perlomeno essa è ben celata dietro una spessa coltre di autocelebrazione, rispettabilità e ipocrisia.⁴⁷ Misanthropia, cinismo e disperazione costituiscono l'unico esito pos-

⁴⁷ Un'opinione simile è espressa da Francis Bull (1931, 39-40), mentre Aarseth non vede cambiamenti fondamentali in Peer tra il terzo e quarto atto, e sottolinea la continuità tra il sogno del giovane Peer di diventare imperatore e la realizzazione ironicamente deformata di quel sogno nel quarto atto (1975, 56-7, 72-3).

sibile di questa scissione, la quale caratterizzerà il Peer del quinto atto, quando egli tornerà in Norvegia da uomo molto anziano.

Il vecchio Peer, che tanto successo ha riscosso nel mondo, sembra essersi lasciato dietro qualcosa di essenziale, ed egli deve tornare sui suoi passi per capire che cosa sia. Una variazione sul tema, un *subplot* in cui alla dimensione esistenziale individuale se ne intreccia una storico-sociale e collettiva, si incontra quando il vecchio Peer, di ritorno in Norvegia, ascolta per caso l'omelia dal Prete durante un funerale, dove è rievocata la vita del defunto. Si tratta di un coetaneo di Peer, il ragazzo che, in un tempo lontano, si mozzò il dito per evitare di diventare soldato; della sua onta e, nonostante tutto, del suo sacrificio come umile contadino per il bene degli altri, i figli, i quali, emigrati e diventati benestanti negli Stati Uniti, lo hanno scordato. In questo destino secondario e parallelo a quello di Peer Gynt - relativo a una persona che ha sbagliato, ma è rimasta nondimeno se stessa, fedele alla sua norma morale - si scorge qualcosa di importante anche per Peer Gynt, il quale resta catturato e suggestionato dal racconto (Ibsen 2007a, 691-6; 1959, 1: 798-801). Si tratta di un testo potente, un epos in miniatura, un racconto all'interno del macro-racconto di *Peer Gynt*, autonomo ma collegato al tema portante dell'opera.⁴⁸

Esso parla infine del passaggio dalla povertà del villaggio rurale al benessere della modernità; della scelta se rimuovere la memoria delle premesse o se serbarla; conseguentemente, della scelta che riguarda l'identità. La fondamentale questione dell'autenticità dell'individuo, che rende *Peer Gynt* un capolavoro della letteratura universale, si intreccia al problema delle profonde ambiguità del moderno, che rende possibile l'emancipazione personale, ma il cui incalzante procedere in avanti può diventare insensato e implicare un'alienante perdita di memoria e radici. Vedremo gli sviluppi di questo nodo tematico negli autori studiati nei capitoli che seguono.

⁴⁸ Questo racconto rivela un ulteriore legame tra *Brand* e *Peer Gynt*, che meriterebbe un approfondimento critico e qui si può solo menzionare. Il torso dell'episodio del giovane disertore che si mozza il dito è già presente nel poema narrativo incompiuto di Ibsen detto *Episk Brand*, mentre non viene ripreso nel *Brand* 'maggiore'. In *Episk Brand* ha però connotazioni diverse rispetto a quelle che assume in *Peer Gynt*, e solo negative: segno della viltà del popolo norvegese rispetto al dovere di mobilitarsi per la guerra dano-prussiana del 1864, viltà in stridente contrasto con la vuota retorica ufficiale. Nella versione definitiva quale racconto nel racconto in *Peer Gynt* - straordinariamente arricchita con la storia successiva della vita di dedizione e umiltà dell'ex disertore - la plausibilità cronologica e storica fa piuttosto pensare allo stato di allerta di truppe dano-norvegesi durante le guerre napoleoniche, quando, dal 1807 al 1814, il regno di Danimarca era alleato della Francia. Vedi Ibsen 2007a, 63-7, 165-9; 2007b, 17-18, 27, 137, 226, 233, 811-12.

