

zza del largo cranio, la temibile e nervosa zampa dove si incastrano
ati, pronti a combattere, il petto rigonfio, le mobili reni — insomma,
mulata di questo animale forte, fatto per l'amore e la carneficina...»

indi, è sentito da Colette nella sua affascinante doppiezza:
e docile da un lato, ma misterioso, imprevedibile e perfino
ro. Si traduce così la simmetria che si realizza, nel rapporto
lette con la natura, tra il bello e il mostruoso.

Donne teriomorfe nell'opera di Henrik Ibsen: quattro casi di metamorfosi

Rita: Dio mio, non siamo che figli della terra dopo tutto.

Allmers: Ma siamo imparentati anche col cielo e col mare, Rita.

(Henrik Ibsen, *Il piccolo Eyolf*)

Uno dei cardini dell'intera opera ibseniana risiede nel conflitto tra la libertà individuale e la prigione dei vincoli sociali¹: le figure femminili costituiscono a loro volta il centro di questa problematica e la interpretano in maniera del tutto peculiare.

Questo studio tratteggia le dinamiche di liberazione di alcune donne ibseniane in relazione alla loro capacità di cambiare e di trasformarsi, ed intende osservare questa predisposizione "metamorfica" alla luce delle connotazioni marino-ornitologiche che costantemente Ibsen assegna alle sue creature femminili.

Si prende l'avvio dal suggestivo saggio di Andreas Lou-Salomé sulle figure femminili nei drammi familiari di Ibsen, nella cui prima sezione, intitolata *Una fiaba per introduzione*, la scrittrice propone la lettura di sei donne ibseniane come possibili *anitre selvatiche*², individuando implicitamente le potenzialità metamorfiche che si annidano in esse.

L'alta montagna ed il mare da una parte ed il salotto dall'altra sono i luoghi peculiari del dramma ibseniano, i quali configurano una simbolica bipolarità *fuoril dentro* funzionale alla comunicazione dell'idea di conflitto tra libertà e prigionia. Lo studioso Asbjørn Aarseth, in un saggio sulla funzione dello spazio scenico in Ibsen³, mette in luce la centralità del binomio *fuoril dentro* nell'apparato scenografico dei suoi drammi, significativamente in con-

¹ Per uno studio di questa tematica nei drammi di Ibsen si veda CLAUDIO MAGRIS, *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*, in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984 e 1999, pp. 86-119.

² Cfr. ANDREAS LOU-SALOMÉ, *Una fiaba per introduzione*, in *Figure di donne. Le figure femminili nei sei drammi familiari di Henrik Ibsen: Casa di bambola, Spettri, L'anitra selvatica, Rosmersholm, La donna del mare, Hedda Gabler, Introduzione* di Laura Meattini, Milano, Iperborea, 1998, pp. 15-28.

³ ASBJØRN AARSETH, *Dalla «Pernice dello Justedal» all'«Anitra selvatica»: la funzione dello spazio scenico nella drammaturgia ibseniana*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava: testo dram-*

comitanza con la presenza di ragazze-uccello, ovvero di creature femminili dai tratti ornitologici.

1. ALFHILD

Questa caratteristica appare già rilevante nei tre drammi giovanili *La Pernice dello Justedal* (1850), *Olaf Liljekrans* (1856) e nell'opera incompiuta *L'uccello di montagna* (1859), che tematizzano l'incontro di un individuo libero e solo con i valori corrotti della società umana. Al centro delle vicende si trovano ragazze dalle spiccate connotazioni ornitologiche che possono, con le dovute riserve, essere lette come varianti di un unico personaggio. Le tre protagoniste condividono il nome di *Alfhild* e sono creature non intaccate dalla cultura, anime sognanti ed infantili in intimo contatto con gli elementi visibili ed invisibili della natura. La loro stessa appartenenza alla razza umana sfuma nell'indeterminatezza e l'irrompere di elementi magici accentua il carattere metamorfico dei personaggi.

Le tre *Alfhild* si dicono infatti sorelle degli animali del bosco, dei fiori e degli elfi (nella radice del loro nome - *Alv* - è racchiuso il richiamo alle creature elfiche), e sono caratterizzate da una forte musicalità, leggerezza nei movimenti e abilità nel nascondersi, tratti ornitologici che si sposano perfettamente con l'elemento montano dello sfondo, il loro ambiente naturale. L'idealizzazione dell'identità selvatica è enfatizzata dalla drammatizzazione della discesa di queste ragazze-uccello dall'alta montagna alla valle, in un volo discensionale sia fisico che ideale proprio in quanto il matrimonio, e dunque l'inserimento nella società, celano la minaccia di snaturamento. Viene qui rappresentato il movimento dal *fuori* al *dentro*, nella sua doppia connotazione di passaggio dall'isolamento all'illusione di un'appartenenza, ma anche dalla libertà alla gabbia.

2. NORA

Nora in *Una casa di bambola* ed Hedvig, l'adolescente protagonista de *L'anitra selvatica*, possono essere intese come uno stadio successivo dello stesso personaggio in quanto, una volta presa coscienza della "Verità", si trovano intimamente costrette a cambiare e ad abbandonare la sicurezza del nido. Esse condividono una forte connotazione infantile, tanto che il gesto spettacolare che compiono assume la dimensione di una vera *trasformazione* rispetto al loro essere bambine, ed entrambe sono caratterizzate da decisi tratti ornitologici, che in Hedvig si spingono alle soglie della metamorfosi. È perciò rilevante che i due drammi presentino un drastico mutamento scenografico, che dai precedenti esterni di montagna si muta in un interno, un salotto, luogo del disve-

matico e sintesi scenica, Atti del VII Convegno Italiano di Studi Scandinavi, Firenze 21-22-23 maggio 1986, a cura di Merete Kjølner Ritzu, Roma, Bulzoni Editore, pp. 27-36.

lamento d
cio liberat

In *Una
dolina*...
Nora ma
un'incredi
conferma
marito all
vita di gal
creatura s
necessario
fino a que

3. HEDVIG

Nel dram
re il gran
il cui dest
nata, un
L'anitra è
il luogo d
fuori spav
tiva, dà il
scena cul
Hedvig i
una "ban
cende di
vera e de
però No
Hedvig è
infantile
miglia E
probabil
al padre.

Ma H
li che su
dramma
la bambi

Antic
successiv
del sacri
nili, e lo
gionia: r
sta a sup

lamento della "Verità" e simbolico nido/gabbia dal quale prende avvio lo slancio liberatorio verso un *fuori* dal carattere oscuro ed ignoto.

In *Una casa di bambola* Torvald si rivolge a sua moglie chiamandola "alodolina", "uccellino" o "lucherino", nomignoli che lasciano intuire la natura di Nora ma che nello stesso tempo la deformano. Quest'ultima dimostra infatti un'incredibile forza dinamica e stupisce con il volo della sua liberazione, che conferma la sua metaforica portata ornitologica. Mentre i vezzeggiativi del marito alludono ad un uccello domestico e snaturato, che sappia adattarsi alla vita di gabbia, la vera natura della moglie si avvicina piuttosto a quella di una creatura selvatica bisognosa di grandi spazi. Nora conquista appunto lo spazio necessario al suo sviluppo come individuo libero, scardinando una gabbia che fino a quel momento le era sembrata un morbido nido.

3. HEDVIG

Nel dramma *L'anitra selvatica* è di nuovo un personaggio femminile a compiere il grande gesto catalizzatore degli eventi, ossia l'appena adolescente Hedvig, il cui destino si intreccia a quello di un'anitra selvatica ferita che le è stata donata, un uccello in carne ed ossa che tuttavia non compare mai sulla scena. L'anitra è infatti relegata nella soffitta che fa da sfondo al salotto degli Ekdal, il luogo che rappresenta per Hedvig un'evasione profonda ed esistenziale, il *fuori* spaventoso ed attraente cui la bambina, nella sua natura infantile e creativa, dà il nome di "fondo dei mari". È proprio nella soffitta che si consuma la scena culminante dello scambio di identità tra la bambina e l'anitra, che fa di Hedvig il fulcro di questa parabola femminile ibseniana. Come Nora essa è una "bambina" capace di amare senza riserve e, sempre parallelamente alle vicende di *Una casa di bambola*, il suo cuore viene spezzato dalla scoperta della vera e deludente natura dell'oggetto amato, in questo caso suo padre; mentre però Nora capisce di dover diventare una donna diversa, il sano sviluppo di Hedvig è impedito dalla malsana idea del *sacrificio* insinuata nella sua mente infantile da Gregers, il portatore dell'Ideale e della Verità che distrugge la famiglia Ekdal. Quest'ultimo infatti, dopo aver rivelato a Hjalmar che Hedvig probabilmente non è la sua figlia naturale, suggerisce alla piccola di sacrificare al padre, per riconquistarlo, ciò che ha di più caro: l'anitra selvatica.

Ma Hedvig è l'anitra selvatica, e infatti sono numerosissime le spie testuali che suggeriscono questa identificazione al lettore/spettatore lungo tutto il dramma, ed è perciò inevitabile che si assista ad un vero e proprio scambio tra la bambina e l'uccello, nella scena del suicidio.

Anticipato dalla Signora Alving nel dramma *Spettri* e portato avanti dalla successiva importante donna ibseniana, ovvero Rebekka in *Rosmersholm*, l'idea del sacrificio di sé si insedia nel percorso di emancipazione delle figure femminili, e lo fa nel senso di una drastica risoluzione del conflitto tra libertà e prigionia: non potendo accettare le barriere, infatti, la donna ibseniana è disposta a superarle fino al dissolvimento del sé, approdando ad un'estrema libertà

che coincide con il nulla. L'eroina di Ibsen non cede al compromesso e giunge al paradosso di un *Io* che affrancandosi soccombe, che si afferma e si nega nel medesimo gesto. Questi passaggi sono marcati, nei drammi ibseniani, dalla presenza di animali metaforici e simbolici⁴, ed è proprio con Hedvig che si raggiunge uno dei momenti più alti del metamorfismo femminile: il drammaturgo gioca infatti sapientemente con il "doppio", mettendo a fuoco le problematiche dell'identità⁵ e creando una specularità tra il suo personaggio ed un animale altamente simbolico, l'anitra appunto, che allude contemporaneamente alla libertà del volo e alla caduta, all'inabissamento nei fondali: nel testo viene infatti spiegato che le anitre selvatiche, se gravemente minacciate, si immergono nelle profondità dell'acqua e si ancorano al fondale, preferendo annegare piuttosto che essere catturate. Figurativamente *L'anitra selvatica* anticipa dunque il motivo dell'annegamento, che diventerà una costante dell'opera ibseniana⁶.

4. ELLIDA

Dal "fondo dei mari" emerge una nuova donna ibseniana, Ellida, *La donna del mare* dai tratti di sirena. Sul palco-acquario, nella chiara notte estiva di un fiordo norvegese, si consuma nuovamente il conflitto cardinale tra libertà e costrizione, ed è ancora una volta la donna il luogo dove si svolge la battaglia e la sua risoluzione.

Ne *La donna del mare* il conflitto tra *dentro* e *fuori* si capovolge rispetto alle vicende di Nora e di Hedvig: come nei drammi delle prime ragazze-uccello, la protagonista si muove da un esterno ad un interno, dal mare aperto al salotto borghese, in un percorso che paradossalmente rappresenta la presa di coscienza da parte di Ellida della propria costrizione interiore, ovvero il legame con il mare, ed il suo processo di emancipazione attraverso la libera scelta del matrimonio. Assistiamo dunque ad un metamorfismo inverso rispetto ai precedenti, in cui la Ellida-sirena cede il posto alla *donna*.

La protagonista è legata al mare aperto per nascita e soprattutto per via di un misterioso contratto stipulato con lo *Straniero*, uomo in carne ed ossa e contemporaneamente demone marino e fantasma che tiene Ellida avvinta alla

⁴ Per un approfondimento sull'utilizzo da parte di Ibsen di figure animali, specialmente mitiche e leggendarie: SILVANA SINISI, *Henrik Ibsen's Bestiary*, in *Ibsen: The Dark Side*, «North-West Passage», Yearly Review of the Centre for Northern Performing Arts Studies, Università degli Studi di Torino, Carocci editore, Roma, 2005, pp. 107-115.

⁵ Ponendo al centro il problema dell'identità, il dramma è stato anche letto con i parametri della fiaba, come illustrazione del passaggio dall'infanzia all'età adulta. Cfr. NINA SCHARTUM ALNÆS, *Varulv om natten. Folketro og folkedikning hos Ibsen*, Oslo, Gyldendal, 2003.

⁶ Ben tre personaggi in *Rosmersholm* si gettano nel fiume, mentre nel mare si spegne il *Piccolo Eyolf*, che non riesce a nuotare; se si leggono questi inabissamenti come varianti dell'immagine di discesa verso il basso o di caduta, si noterà come essa sia presente in quasi tutti i drammi ibseniani. Cfr. specialmente *Brand*, *L'anitra selvatica*, *Rosmersholm*, *La donna del mare*, *Hedda Gabler*, *Il costruttore Solness*, *Il piccolo Eyolf*, *John Gabriel Borkman*, *Quando noi morti ci destiamo*.

loro comune identità marina, malattia, e quando la donna stino, essa sceglierà l'amore.

Apparentemente conciliante, *La donna del mare* è un dramma dall'atmosfera un'ironica confusione tra umano ed animale (molti dei personaggi sono storia e leggenda, tra lucidi e oscuri), presentata come una donna intrappolata e sciolta dall'incantesimo, opprimita, ed in questo caso il finale è aperto.

Il mare rappresenta così un elemento informe, e la prigione da cui si libera, la morte, il luogo della caduta, tutto questo rispecchia l'immagine

loro comune identità marina. Questo legame assume però i connotati di una malattia, e quando la donna potrà finalmente scegliere *liberamente* il suo destino, essa sceglierà l'amore coniugale ed un'identità *terrestre*.

Apparentemente conciliante, con la sua piacevole chiusa finale, *La donna del mare* è un dramma dalla marcata ambiguità: lo scrittore insinua nello spettatore un'ironica confusione nelle opposizioni tra libertà e prigionia, tra uomo ed animale (molti dei personaggi presentano infatti caratteri teriomorfi), tra storia e leggenda, tra lucidità ed allucinazione. La stessa Ellida può essere intesa come una donna intrappolata in un corpo di sirena, che viene finalmente sciolta dall'incantesimo, oppure come una sirena costretta in un corpo di donna, ed in questo caso il finale si riaprirebbe sull'abisso.

Il mare rappresenta contemporaneamente una libertà estrema, caotica ed informe, e la prigione da cui non si può evadere, è lo spazio della nascita e della morte, il luogo della caduta delle barriere e della soluzione dei conflitti, e in tutto questo rispecchia l'immagine che Ibsen ci dà delle sue donne.