

Gli arnesi del mestiere.
L'etica della sofferenza
e *vanitas vanitatum*

Roberto Alonge

Piccola riflessione in margine a una piccola impresa che mi ha *traumatizzato*, la traduzione degli ultimi dodici testi di Ibsen, condotta all'interno di un collettivo, vecchi e giovani, generazioni di studiosi lontane negli anni e in tutto. Il giovane più brillante (italiano, ma dottorando in una prestigiosa Università della Scandinavia) è quello che mi ha fatto soffrire di più. Lo chiameremo l'Anonimo. La tavola dei personaggi di un dramma ibseniano da lui tradotto, fra gli altri personaggi (nomi e battute di fantasia, per rispetto della *privacy*) prevede:

Il ciambellano Bergman
La figlia del ciambellano

E come traduce, l'Anonimo?

Il ciambellano Bergman
La figlia di Bergman

Non si tratta di un caso isolato, di una svista. Tutta la sua traduzione è condotta in questo modo, *liberamente*, con piccoli aggiustamenti, adattamenti, modifiche leggere ma costanti, continue. La battuta è «Sembra che lui sia stato un ricco commerciante in passato», ma l'Anonimo corregge *didascalizzando*: «Sembra che Bergman sia stato un ricco commerciante in passato». Oppure: il testo dice «Non ho mai saputo che il ciambellano Bergman fosse sposato», e l'Anonimo traduce «Non ho mai saputo che Bergman fosse sposato». Qui, di nuovo, manca «ciambellano»; si vede che l'Anonimo detesta i ciambellani, forse vota per Rifondazione Comunista...

Ohibò! Perché non tradurre esattamente come dice il testo? Perché ci si deve consentire di variare il testo? Perché non c'è più rispetto per il testo? Sono cose che, personalmente, non mi verrebbero mai in mente. Sarà ancora colpa del '68, come dico sempre, che ha azzerato il principio di autorità, che ha esaltato oltre misura, fino alla licenza, la libera soggettività?

Ibsen scrive una imprecazione, «Jøss!», che ripete tale e quale poche righe dopo. Stesso personaggio che impreca, stessa imprecazione. La si può tradurre «Gesù!» ma anche «Cristo!», che sa un po' più di imprecazione, come i nostri *Cristo!*. Cosa fa l'Anonimo? Varia, prima mette «Cristo!», ma, arrivato alla seconda (solo poche righe più avanti!), si dimentica, e mette «Gesù!». Ma il massimo è in una triplice variazione del nome di un personaggio: UN SIGNORE CALVO/UN SIGNORE PELATO/IL PELATO. È sempre lo stesso personaggio, ma uno e trino, indicato in tre modi differenti. Che senso ha questo? Come possiamo chiamarla? Sciatteria? Cialtroneria?

Peggio ancora, quando dalla banale *esteriorità* della lingua ibseniana si passa alla musica profonda della scrittura del nostro. È davvero una *lingua musicale*, che procede per ritorni tematici e variazioni. Uno stesso aggettivo può essere ripetuto fino a quattro-cinque volte, identico, nel giro ristretto di sei-sette righe di dialogo. L'Anonimo è assolutamente insensibile a questo ordine di problemi; traduce a suo piacimento, svariando e svolazzando in una vasta serie di sinonimi. Come fanno tutti i traduttori di Ibsen. Ma perché, allora, fare una nuova traduzione? C'è quella di Anita Rho (Einaudi), che è anche bella, esposta in un bellissimo italiano, persino con qualche tocco poetico. Che bisogno c'è di fare una brutta copia di Anita Rho?

Il dubbio non sfiora l'Anonimo. Io – che sono cattivello – capisco subito che sarà dura, e metto le mani avanti: «Giovinotto, siamo ancora in tempo, se non se la sente, se non condivide, non importa, lasci stare. Cerco altrove. Lei è troppo bravo. Sa troppo bene il norvegese. È come uno che guida benissimo: va molto forte, e finisce che ha degli incidenti. Preferisco uno che guida male, si sente insicuro, va piano, ma va sano e va lontano». Non riesco a convincerlo a desistere. Mi assicura che rifarà la traduzione da capo, secondo le indicazioni. Io insisto: «Per fare carriera in Università c'è una virtù che è fondamentale, l'umiltà. Vale anche per la ricerca scientifica. Lei saprà benissimo il norvegese, ma c'è una *tradizione di traduzioni* consolidata. Sul suo tavolo, lei deve mettersi, a destra, l'originale ibseniano, ma, a sinistra, una qualche traduzione che lei considera fededegna. Quella che vuole, inglese, francese, tedesca, o anche italiana. Prima che lei abbia a tradurre, guardi sempre come fa l'altro».

Com'è che si dice? Non c'è peggior sordo di chi non vuole sentire. Dopo quindici-venti giorni arriva la seconda traduzione, rivista e corretta. Quasi peggio della prima versione. Un tale sostantivo, ripetuto tre volte da Ibsen, nella prima traduzione veniva almeno reso due volte con *trasformazione*, e la terza mancava. Nella seconda traduzione, la terza frequenza è sempre omessa, ma nei primi due casi scompare l'iterazione, troviamo *trasformazione* e *cambiamento*. Cioè, appunto, *peggio di prima*. Protesto. Risposta: «Purtroppo, devo aver preso una svista con il correttore automatico di word. Mentre per quanto riguarda la terza ripetizione, non ho ritenuto opportuno riprodurla in italiano, perché non mi sembrava idiomatica».

Non gli sembrava *idiomatica*... Ma guarda! Umiltà vo cercando, che è sì cara, ma non la trovo. Che diritto ha l'Anonimo di «ritenere opportuno» di cambiare la cadenza ternaria di Ibsen?

Martello con metodo su altre infinite cose che non vanno. Risposte varie, che allineo in ordine sparso:

«Questa è una traduzione non fedele, che avrei dovuto vedere in fase di revisione. Mi è sfuggita».

«A proposito della mancata ripetizione di *buonanima*. Era mia intenzione mettere la ripetizione, ma una svista con il correttore automatico ha fatto sì che mancasse».

«I *delfini* che invece sono *balene*: nella stessa pagina c'è la parola *delfini*, e inavvertitamente l'ho ripetuta».

«Professore, lei mi fa notare altri errori, ma queste sono sviste, cioè errori involontari».

«Le sviste non ci dovrebbero essere, non mi rimane che vergognarmi di esse. Ma lavorando si può sbagliare, succede, è inevitabile. A mia parziale giustificazione posso portare la fretta con cui abbiamo lavorato, e il fatto che fosse prevista una fase successiva di correzione delle bozze».

Per un attimo mi sono chiesto se l'Anonimo *non lo fa apposta*. Se non proprio lui, diciamo almeno *il suo inconscio*. Anche quando il termine norvegese è vicinissimo a quello italiano, e dunque dovrebbe suggerirgli la traduzione più ovvia, lui sente il bisogno irresistibile di cambiare, di variare, di inventarsi qualcosa di peregrino. Ma poi mi rasserenano, capisco che no, non è che lo faccia apposta. È che non rispetta Ibsen perché non lo ama. Amare significa prendere l'altro così come è, con i suoi limiti e i suoi difetti. L'Anonimo non intende *amare* Ibsen, ma, semmai, *stuprarlo*. Chissà perché... Può anche essere una pulsione irresistibile, non discuto, ma – ad assecondarla – si finisce in galera...

Resta il fatto che nella seconda traduzione rimangono ancora tre casi di traduzioni imprecise, del genere «la figlia di Bergman» invece di «la figlia del ciambellano». Vi sembrano pochi *ancora tre errori* dello stesso genere banale/banalissimo nella seconda revisione? E che direste di due errori assolutamente stupidi (il nome di un personaggio al posto di quello di un altro, nella indicazione di battuta: BERGMAN invece di JOSEPHSON)? Gliene ho segnalati 2 nella prima traduzione. L'Anonimo ne ha preso nota. Si è fatto ridare il testo della sua prima traduzione (con i miei segni a biro) per poter prenderne visione con calma. Ebbene, nella seconda traduzione quei 2 errori stupidissimi c'erano ancora! Tutti e 2! Direte che 2 errori sono pochi, in tutta una traduzione, ma 2 su 2, vuol dire il 100%. Una seconda traduzione con il 100% degli errori banali già corretti sulla prima traduzione a me sembra enorme, inaccettabile.

Ma il punto è un altro. Il punto sono le risposte che l'Anonimo ha fornito, e che ho riprodotto fedelmente. A guardarle bene, se ne traggono tre conclusioni che a me sembrano stupefacenti:

1. La fiducia cieca nel computer. Che è roba da studenti, semmai, non da docenti (o anche solo da dottorandi). È ovvio che il correttore automatico o il *trova e sostituisce* sono strumenti eccezionali, ma restano *strumenti*, che vanno monitorati,

tenuti sotto controllo. Il computer fa un lavoro all'ingrosso, ma la rifinitura va fatta a mano. L'uomo ha fatto il computer e non viceversa. Il computer fa più errori di un uomo attento e concentrato.

2. La tendenza ad autoassolversi sempre e comunque, a distinguere cavillosamente fra *errori* ed *errori involontari*. Come la studentessa che ho visto su un tram, che finiva di fumare la sua sigaretta, mentre la porta del tram era aperta, in attesa del semaforo verde. Quando il tram è partito ha gettato fuori la sigaretta, ma per sbaglio l'ha tirata addosso a una persona seduta sulla pensilina (che ha protestato). La ragazzetta si è giustificata: *Quante storie, per un po' di cenere...* Io le ho detto che non doveva fumare in tram, e lei ha ribattuto che *non era in tram, ma sulla soglia*. Come se la *soglia* non fosse *dentro il tram*. Appunto, *errori involontari* che non sono *errori*...

3. La pratica del rinvio. L'Anonimo non si preoccupa troppo, degli errori, perché conta di correggerli in bozze. C'è sempre una dilazione, la possibilità di *fare domani*. In realtà l'Anonimo è fatto proprio così: ha pubblicato una traduzione, ma – mi dice l'editore – apportando correzioni alla traduzione in prime, seconde e financo terze bozze! Peccato che l'editore non gliel'abbia fatte pagare, tutte quelle correzioni! Ai miei tempi, i miei vecchi editori usavano così.

In conclusione, a me non sembra dubbio che la differenza vera fra uno *studioso vero* (che può essere geniale oppure anche soltanto semplicemente scolastico) e uno *studioso finto* è solo qui, sul filo dell'attenzione, della cura meticolosa (*manuale!* e non delegata ciecamente al computer!), della dedizione assoluta al proprio lavoro, la capacità di soffrire sul testo, vedendolo e rivedendolo, anche quando ti esce dagli occhi, lavorando di notte se non ce la fai di giorno.

E qui raschiamo il fondo del barile. Sarà colpa del '68 (e dunque della nostra generazione). Sarà anche colpa del *lavoro precario*, che c'è oggi, e che non c'era ai tempi della mia generazione. È indubbio che un dottorando di oggi, incerto del suo futuro, non è motivato a fare bene. Non vede (e nemmeno *intravede*), a breve-medio termine, sbocchi professionali, un posto, uno stipendio. Finisce che sviluppa verso il lavoro culturale un *atteggiamento operaio*, una forma di *estraneità*. Non gliene frega molto, o quasi nulla. Si sente sfruttato, e dunque *tira via*, timbra il cartellino, e quando è ora è ora, *stacca*. Ciò che mi ha traumatizzato maggiormente – in tutta questa storia – è stato infatti di scoprire che il mio Anonimo ha tradotto Ibsen *senza avere il testo con sé*. Veniva a lavorare in biblioteca, al nostro Dipartimento. Non ha ritenuto essenziale fotocopiarsi l'originale. Tanto c'era in biblioteca... E come avrà lavorato in biblioteca? Tre-quattro ore al giorno, forse più o forse meno. Come una donna di servizio che va a fare le pulizie in casa di qualcuno: tante ore al giorno, tanti giorni alla settimana. Non gli è passato nemmeno lontanamente per il cervello – all'Anonimo – che un testo da tradurre bisogna amarlo, ma che per amarlo bisogna averlo lì, sottomano, guardarlo, riguardarlo, farlo sedimentare nel tempo. E avere il tempo di *tornarci su*. Ma come *tornarci su*, se il testo non c'è, se sta *altrove*? È la differenza che passa fra *avere una donna* e *andare a tro-*

varne una, a ore, in una casa di piacere. Fra *coltivare un amore* e *prendersi un amore mercenario*.

Quando si sente dire tutte queste cose, l'Anonimo si offende, si avvilisce. «Professore, non sono un cialtrone. Io, il norvegese, lo so». Non c'è dubbio che sappia il norvegese. Ci sono anche altri cinque milioni di norvegesi che sanno il norvegese, e probabilmente almeno cinquecento norvegesi che sanno anche l'italiano. Ma non per questo pensiamo di invitarli tutti a tradurre Ibsen o a insegnare all'Università.

* * *

Si dirà che me la prendo con i poveri dottorandi e che incrudelisco con i giovani. Provo a prendermela con un ordinario confermato, dunque non propriamente di primo pelo, facendo alcuni esempi, tratti da un paio di capitoli di un libro regolarmente consegnato a un editore, ma passato fra le mie mani (di indegno direttore di collanina). Capitolo su Brecht, *Madre Courage*, primo quadro, che si svolge nella primavera del 1624, in Dalarne. Così dice Brecht, sommariamente. L'Ordinario Confermato (chiamiamolo in questo modo) vuole spiegare giustamente dove sia questo benedetto Dalarne. «Siamo nella regione finlandese di Dalarne». Ma quattro pagine dopo ci ripensa: «Il carro si sposta da Dalarne, nella Svezia centro-occidentale, alla Polonia». Dunque: è in Finlandia o è in Svezia? In teoria, potrebbe essere sul confine fra i due Stati, ma la Finlandia è a est della Svezia, e non a occidente della Svezia... Poi c'è Kattrin, la figlia muta di Madre Courage, la quale «sale sul tetto col tamburo», e si intende il tetto della casa dei contadini. Ma otto pagine più avanti l'Ordinario Confermato cambia idea: «sale sulla cima del carro». Insomma, ci domandiamo – per battere il tamburo – sale in cima al carro o sale in cima alla casa? E ancora: «Kattrin torna violata e ferita» (dai soldati, nel quadro VI). Ancora otto pagine più avanti l'Ordinario Confermato ha cambiato di nuovo idea: «Si becca una ferita che la sfigura ancora di più e forse è violentata mentre va a fare il rifornimento merci». Ancora una volta: è stata violentata o non è stata violentata? In verità Brecht non lo dice chiaramente, lo fa intuire. Il critico può interpretare come vuole, ma non può dire una cosa a p. x e un'altra otto pagine più avanti. Non è pedagogico, tanto più se il libro finirà prevalentemente nelle mani di quelle *povere creature* che sono i nostri studenti.

Più ampia (e più divertente) la messe che si raccoglie a s-proposito di *Spettri* di Ibsen: «Engstrand, complici Manders e Regine, edificheranno un equivoco ostello per i marinai». In altri punti, l'Ordinario Confermato dice più chiaramente che l'ostello è un «bordello». Ma vi pare possibile che un rispettabile uomo di Chiesa, un pastore luterano come Manders possa essere *complice* nella costruzione di un «bordello»? Semplicemente, il diabolico Engstrand gli estorce del denaro, ma senza mai dirgli propriamente che l'iniziativa riguarda l'edificazione di un bordello. In quanto alla procace Regine, è chiaro che Engstrand la vorrebbe volentieri nel suo bordello, ma la fanciulla è abile ed astuta, e gioca almeno su due tavoli (se non

su tre). Inizialmente punta a farsi sposare dal signorino Oswald, ma accetterebbe anche di fare la serva-padrone in casa del pastore Manders. Alla fine, spera che il pastore le troverà un marito adeguato, ma, se proprio non riuscirà a farsi sposare da qualche altro gonzo, certo, non è affatto escluso che vada a finire nel bordello del patrigno, ma proprio e soltanto come ultima soluzione.

Eguale strampalato è parlare di «attrazione per il denaro» da parte del pastore Manders. È un uomo di potere, ovviamente, che si compiace di stare in molti consigli di amministrazione, ma è interessato al prestigio, al riconoscimento sociale, non necessariamente al vile denaro. Come peraltro sempre nei personaggi ibseniani di potere.

Ma lasciamo il territorio banale delle *sviste*, e inoltriamoci nel più *spirabil aere* delle *temerarietà interpretative*. L'Ordinario Confermato accenna a un (supposto) *profetismo ibseniano* (in realtà male intendendo quanto scrive la fonte, ma non voglio farla lunga su questo punto) per concludere con queste mirabili righe (comprendendo della *nota* che è assolutamente da non perdere):

E allora con la nostra sapienza del poi leggeremo il fuoco che annienta l'asilo come un'intuizione simbolica di un disastro storico: quello in cui scomparirà l'Europa ottocentesca e il sole che nella sua demente fissazione Oswald ripete alla fine come un disco, si collega nella nostra mente con quel grande "sole"* che brillerà su Hiroshima e Nagasaki dissolvendo un mondo.

* Si sa che l'atomica è stata paragonata a un sole e che Nobel, connazionale di Ibsen, inventa la dinamite nel 1867 e la balistite nel 1887, protagoniste dei conflitti mondiali.

Dal «Mamma, dammi il sole!» di Oswald al sole di Hiroshima e Nagasaki: *cosa da smascellarsi per le risa*, diceva il Prologo della *Mandragola*. Per non parlare di Nobel considerato «connazionale di Ibsen», mentre tutti sanno che Ibsen era norvegese e Nobel svedese... (e per non parlare di quelle date circa dinamite e balistite, tutte da accertare con maggior cura).

Non meno memorabile l'approccio alla metodologia delle *concordanze*. Scrive l'Ordinario Confermato: «Le *Concordanze ibseniane* registrano l'occorrenza del termine "Angst" (anche nelle forme "Angsten", "Angstens", "Angstfuld") un centinaio di volte nei testi ibseniani e almeno sei volte in *Spettri*». In realtà le *Concordanze* registrano solo "Angst" e "Angstfuld", perché "Angsten" e "Angstens" sono solo semplici variazioni di "Angst" (significano "l'angoscia", e "dell'angoscia"). Peraltro, l'Anonimo Ordinario non distingue fra *angst* sostantivo e *angst* aggettivo. Le *Concordanze* sono scritte, sì, in norvegese, ma è facilmente intuibile che *subst.* vale *sostantivo* e *adj.* vale *aggettivo*. È chiaro che l'Ordinario Confermato non conosce il dano-norvegese, e nemmeno semplicemente *si orienta* (ma perché, poi, allora, il partito preso di voler citare in lingua nordica, con traduzione in nota? Misteri gloriosi della vanità umana...). Resta comunque del tutto ridicola la definizione di «almeno sei volte». Le *Concordanze* hanno una unica certezza, sono dei *registri numerici*, non ci può essere la logica dell'*almeno*. I numeri sono numeri. I nu-

meri sono comunque poi questi: 12 *subst.* e 1 *adj.* Per un totale di 13. Dunque l'«almeno sei volte» non ha proprio senso.

Ahimè, la metodologia delle *concordanze* è tentatrice, e l'Ordinario Confermato non resiste. Un po' più avanti ci riprova una seconda volta (per fortuna *seconda e ultima*). Sta parlando del bistrattato pastore Manders:

C'è del comico e persino una vena macchiettistica nella sua falsa coscienza di fronte al denaro, come nella indignazione subito seguita dalla curiosità di quanto ha guadagnato Engstrand dal matrimonio con la sedotta serva di casa Alving. Anche "denaro" ("penge" e le sue forme grammaticali), stando alle citate *Concordanze*, è parola chiave, ricorrendo almeno ventiquattro volte nel testo.

Si tratta di osservazioni che risultano al tempo stesso generiche, confuse ed erronee. Per intanto le ricorrenze sono 14 e non 24, e ho già spiegato che «almeno» non ha senso. Ma il bello (o il peggio) è l'*utilizzo delle concordanze*. Nel caso in questione le 14 ricorrenze di *penge* potrebbero anche avere un significato, se riguardassero prevalentemente Manders, ma così non è. Al pastore ne toccano tre sole, e tutte remano in direzione opposta alla interpretazione del nostro. Limitiamoci a leggere la più importante:

PASTORE MANDERS. E poi l'immoralità di una simile unione! Per denaro – ! Quant'era la cifra, a disposizione della ragazza?

SIGNORA ALVING. Trecento talleri.

PASTORE MANDERS. Sì, pensi, – per trecento miseri talleri contrarre il matrimonio con una donna caduta!

È del tutto manifesto che non c'è alcuna malevola "curiosità" nel domandare l'entità della cifra. Anzi! La conoscenza della cifra serve a ribadire il moralistico rifiuto del denaro da parte del pastore! Meno che mai si possono trarre da citazioni di questo genere prove a sostegno di una (fantasiosa) «attrazione per il denaro» da parte del pastore.

Ma non va meglio quando l'Ordinario Confermato, evitando di avventurarsi perigliosamente in metodologie per lui nuove, ritorna prudentemente all'antico, utilizzando la più consueta strumentazione psicologica. Dire infatti (come dice l'Ordinario Confermato) che Helene «ha mortificato, e alla fine se lo rimprovera, la gioia di vivere del giovane brillante marito, ma ne ha difeso tenacemente le sostanze, assecondandolo nei suoi disordini privati, per dominarlo e sostituirlo nella gestione e nell'incremento degli affari», significa non saper leggere il testo, puramente e semplicemente. Affermare che Helene ha *assecondato i disordini privati del marito* rivela una autentica *insensibilità morale* al dolore della povera donna, che ha soltanto sbevazzato un po' con il coniuge perché questi non andasse fuori di casa a sbevazzare con donnacce e a dare scandalo. Basta sentire come parla al pastore: «Ho sopportato molto in questa casa. Per tenerlo qui la sera – e la notte ho dovuto farmi compagna dei suoi reconditi festini su in camera. Là ho dovuto stare a

quattrocchi con lui, ho dovuto brindare e bere con lui, ascoltare le sue chiacchiere impudiche e senza senso, ho dovuto combattere a colpi di pugni per trascinarlo a letto –».

Egualemente gretto è il commento malevolo rispetto alla dimensione economico-lavorativa. Per Helene il lavoro è stato solo e soltanto un modo per non pensare troppo alla sua infelicità coniugale, come dice peraltro lei stessa, al pastore: «Non ce l'avrei fatta mai, se non avessi avuto il mio lavoro. Già, perché posso dirlo, io ho lavorato! Tutto questo ampliamento dei beni, tutte le migliori, tutti gli adeguamenti proficui, per cui Alving è stato lodato ed è famoso, – crede che *lui* ne fosse capace?».

Un po' più lungo deve essere infine il ragionamento intorno alla «gioia di vivere» (che l'Ordinario Confermato prende per buona). Per metà dramma Helene ripete (al pastore) che il marito era un farabutto. Ma quando sente l'amato figliuolo discettare della «gioia di vivere», Helene ha una sorta di improvvisa e incredibile epifania. Dice che *ha capito*, che anche suo marito aveva quella «gioia di vivere», che lei – la moglie – ha represso con la sua educazione un po' troppo repressa e repressiva. Con questo improvviso rovesciamento di carte, il capitano Alving diventa miracolosamente una *vittima*, anziché un *carnefice*. In realtà si tratta di una *bufala*, messa chiaramente in luce – in quanto *bufala* – dallo spettacolo del 2004 di Massimo Castri (per il quale mi permetto di rimandare al mio intervento su “Il castello di Elsinore”, 55, 2007). La signora Alving pensa sempre male del marito cattivello, *prima e dopo*, ma *mente sapendo di mentire*, al fine di salvare capra e cavoli: vuole dire la verità al figlio (per impedirgli il legame incestuoso con Regine), ma vuole – al tempo stesso – conservare la buona memoria paterna agli occhi del figlio. La «gioia di vivere» è l'*escamotage* che consente la quadratura del cerchio.

Certo, la mia (e quella di Castri) sono interpretazioni *materialistiche* (per la mia, rinvio alle note del volume – a mia cura – Ibsen, *Drammi moderni*, Rizzoli, Bur/radici, Milano 2009), ma già lo *spiritualista* (cattolico) Silvio D'Amico era arrivato sostanzialmente alle stesse conclusioni, sin dal 1922, là dove scriveva:

Osvaldo confessa alla madre che egli troverebbe l'oblio, la felicità e (s'illude) la sanità nell'amore di Regina: ma Elena, che poco prima ha sostenuto col pastore la legittimità d'un tale amore, davanti a lui lo condanna inorridita. Osvaldo grida alla madre il suo disprezzo pel padre morto: ed ella, che pure in cuor suo disprezza il morto ben di più, insorge, reagisce, lo difende.

Sia pure in modo non troppo motivato, D'Amico intuisce che c'è una natura *doppia* nella signora Alving, ci sono spinte e contropinte. Helene Alving difende – in pura linea teorica – l'idea di una unione fra Osvald e Regine, ma poi, quando questa si profila concretamente all'orizzonte, la respinge con disgusto. Ma più pertinente – per noi – e più preziosa, l'altra osservazione, circa la sua *difesa d'ufficio* del marito. Come dire che D'Amico intuisce ciò che l'Ordinario Confermato proprio non riesce a sospettare: che la palinodia della vedova inconsolabile non è del

tutto sincera. Ma su tutto questo nodo cfr. il mio articolo su Duse/*Spettri* in “Il castello di Elsinore”, 59, 2009, p. 66).

Non si sa, poi, se ridere o piangere, a leggere che «Osvald acquista la fisionomia della vittima innocente, un Cristo sofferente cui la Signora Alving asciuga l'acqua e il sudore dal volto, come la Veronica». Può darsi che io esageri nella mia lettura di un Osvald puttaniere incallito, che si è beccato la sifilide non già per eredità paterna (che curiosamente avrebbe *risparmiato* Regine, come notò ai suoi tempi Joyce), bensì per i suoi commerci sessuali con modelle parigine, ma anche uno studioso cattolico serio come Mario Apollonio (*serio* anche perché, lui, il danonevegese lo leggeva per davvero e non per finta) non faceva troppi sconti al personaggio. Basta ripensare a certe sue frasi taglienti: «allungando intanto le mani, ebro, alla ragazza di casa, Regine [...] obbedisce anche egli alla voce del sangue paterno avvelenato» (Mario Apollonio, *Ibsen*, Morcelliana, Bergamo 1944, p. 139).

Infine, ultima perla. Osvald, prima di diventare scemo, chiede alla madre di ucciderlo con la morfina, cioè chiede l'eutanasia. Ibsen chiude il dramma con la madre che si mette le mani nei capelli dicendo – a un di presso – *Lo faccio o non lo faccio?* Finisce così, sul dubbio. L'Ordinario Confermato, invece, non ha dubbi, e delibera che «la morte liberatrice non ci sarà, perché la Signora Alving non potrà dargliela». Ho il sospetto che nel caso drammatico di Beppino Englaro l'Ordinario Confermato fosse schierato *per la vita*, e non *per la morte*: suo diritto, perché no? Ma non ha diritto a *schierare anche la signora Alving*, che era donna *emancipata*, lettrice di libri che scandalizzano il pastore Manders, pronta persino ad accettare il legame incestuoso dei due frateLLastri (almeno a parole).

Il punto è che l'Ordinario Confermato non legge abbastanza: né Alonge né Castri, ma nemmeno Silvio D'Amico e Mario Apollonio. La riprova è nel capitolo relativo a Brecht, dove mostra di ignorare anche Molinari e Meldolesi. L'Ordinario Confermato stende un capitoletto piattamente divulgativo, per nulla problematico (fatta salva una dichiarazione tanto fulminante e perentoria quanto stupefacente e incongrua: Katrin che sarebbe «un'Antigone muta»), e prende per oro colato ciò che Brecht dice di voler fare, cioè impedire alla platea di immedesimarsi con quella che potrebbe risultare una commovente *Mater dolorosa*. Brecht pretende che il pubblico comprenda il carattere puramente *mercantile* della guerra, frutto naturale del sistema capitalistico; che giudichi severamente il fatto che Madre Courage creda nella guerra, che pure le rapisce i tre figli. Ma in realtà il tessuto dialogico, spesso, spinge in un'altra direzione. E se Madre Courage si affanna per la possibile perdita del proprio carro, se accetta di vivere tutta immersa nella orrenda realtà bellica, è perché quella costituisce, in ogni caso, la sua unica maniera di sopravvivere. Come ha scritto incisivamente Cesare Molinari (studioso, peraltro, *politicamente corretto*): «E la Courage, di che cosa sarebbe vissuta, lei vivandiera, se non della guerra che l'avrebbe schiacciata?».

Dopo la prima mondiale a Zurigo la stampa borghese parlò «di una tragedia di Niobe e di una impressionante forza vitale dell'animale materno». Esattamente il contrario di ciò che si aspettava Brecht, il quale si affrettò ad apportare alcuni mu-

tamenti al testo, tali da evidenziare maggiormente il cinismo di Madre Courage, la sua implacabile ferocia. Nello spettacolo berlinese del '49 la Weigel inventa una serie di movimenti mimici stranianti, che dovrebbero risultare illuminanti per il pubblico. Eppure, nonostante tutti questi sforzi, anche gli spettatori proletari (e comunisti) di Berlino Est del 1949 non sono da meglio degli spettatori borghesi di Zurigo del 1941 (che già *non avevano capito*). Lo riconosce lo stesso Brecht che in *Theaterarbeit* annota sconsolatamente:

Tuttavia molti dibattiti con gli spettatori e diverse recensioni rivelarono che la Courage era concepita da parecchi semplicemente come la rappresentante della «povera gente», che «viene implicata nella guerra», che «non può farci niente», «è esposta senza difesa agli avvenimenti bellici» ecc. Un'abitudine profondamente radicata fa sì che lo spettatore colga sempre nel teatro soltanto le manifestazioni emozionali dei personaggi e passi sopra a tutto il resto. [...] Così nei dibattiti la guerra emergeva sempre come qualcosa di astratto e di atemporale, per quanto ci sforzassimo di rappresentarla come una somma di intraprese affaristiche.

L'Ordinario Confermato rinuncia a usare questo brano di Brecht, e ignora il libro brechtiano di Cesare Molinari, là dove sottolinea giustamente che i numerosi effetti di straniamento «non riescono a cancellare la pietà che il personaggio suscita, nonostante le ripetute dichiarazioni in contrario di Brecht. Il dolore sovrasta, e la Courage della Weigel, come quella simile e opposta della Giehse, non è racchiudibile nella definizione di "piccolo borghese" che Brecht vorrebbe appiccicarle». Parimenti ignora il libro brechtiano di Meldolesi, che coraggiosamente riconosce che «*Madre Courage* è un testo ambiguo» che «per il *côté* dei personaggi, tende al dramma sentimentale».

Certo, si può anche pensare che l'Ordinario Confermato *conosca ma non condivida*. È un suo diritto. Non è obbligato a tener conto della critica più aggiornata. Ma, allora, ha il dovere di contestarla in via preliminare, di dire (anche solo in una nota, succinta ma esaustiva), qualcosa come: *So bene che Alonge Molinari Meldolesi ecc. dicono questo e quello, ma sono asinerie per questi e questi motivi. Dunque, tiro dritto per la mia strada*. Così, almeno, mi hanno insegnato i miei maestri, cinquant'anni fa. Diversamente, c'è solo *autoreferenzialità*, vale a dire *critica autistica*.

Ecco, anche questa volta ho detto il peccato ma non il peccatore. Ma sono sicuro che, tempo quattro-cinque mesi, il libro uscirà (in un'altra collana, ma uscirà), e l'Ordinario Confermato avrà nome e cognome. Naturalmente, mi piacerebbe se l'effetto di questa mia piccola *recensione preventiva* fosse l'azzeramento (e la riscrittura) dei due capitoli contestati, ma non mi faccio troppe illusioni. Alla fin fine, mi viene da concludere che l'unico *umile* sono io, che pure non ne ho affatto l'aria. Una decina di anni fa Nicola Savarese mi commissionò un *Pirandello* nella collana *Il teatro del xx secolo* che dirigeva da Laterza. Io lo feci, lui lo lesse, e disse che non andava bene. Cosa era successo? Avevo fatto un *Pirandello da italianista*, una cosa da *drammaturgia* più che da *spettacolo*. Riconobbi – con molta umiltà – che ave-

va ragione lui, e rifeci il libro. Naturalmente ci tenevo al *mio Pirandello*, così come me l'ero sognato, e tenni il punto. Il *mio Pirandello* uscì nel 1997 da Costa&Nolan con il titolo *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*. Lo stesso anno in cui uscì da Laterza *il (mio) Pirandello (di Nik)*. La vera intelligenza è sempre questa, saper accettare le critiche (che – se non sono pretestuose – sono sempre costruttive), far di necessità virtù, *scrivere due libri invece di uno*. Peraltro, Nik aveva ragione. Il Pirandello di Laterza ha avuto tre ristampe, quello di Costa&Nolan si è fermato alla prima (sebbene innalzato alla gloria dei siti porno – come mi segnalò il mio vicepresidente, illustre pedagogista cattolico –, sviati evidentemente da quel termine un po' audace di *baldracche*, ma in realtà tutto autenticamente pirandelliano).