

Peer Gynt di Ibsen secondo Febo Mari

Beatrice Mattiello

La Biblioteca del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino conserva il “Fondo Febo Mari”, dedicato all’attore e capocomico operante nella prima metà del secolo scorso, reso famoso dalla sua collaborazione cinematografica con Eleonora Duse. Molto attivo in campo cinematografico, Febo Mari (pseudonimo di Alfredo Rodriguez, 1884-1939) fu anche attore affermato sui palcoscenici d’Italia, esemplare rappresentante di quel sistema divistico d’*ancien régime* che solidamente resisteva nella temperie teatrale italiana degli anni Venti e Trenta. Siciliano di nascita, Mari si era trasferito a Milano in giovane età, per lavorare come recensore teatrale per una testata messinese; ben presto, tuttavia, la sua passione per l’arte dello spettacolo gli fece capire che, a teatro, il suo posto era al di là delle luci di ribalta. Iniziò lavorando come attor giovane in alcune affermate compagnie di giro, tra cui quella di Sem Benelli; a 27 anni aveva già in mano la direzione del Teatro Manzoni di Milano e un anno dopo, nel 1912, si impose al pubblico accanto a Tina di Lorenzo e Armando Falconi¹ e proseguì la sua carriera tra il cinema e il teatro, divenendo, con gli anni, sperimentatore della Nuova Arte dietro la macchina da presa, nonché capocomico attivo e stimato. Non privo di un certo vezzoso egocentrismo (indispensabile, a dire il vero, per quelli del mestiere²), nei suoi allestimenti Mari riservava ovviamente a sé la parte del primattore, orientando non di rado le sue scelte testuali in direzione di opere d’impianto drammaturgico mattatoriale, che, pur dimostrando una certa predilezione per i testi di cassetta, a volte si spingevano verso più ambiziosi progetti di ricerca testuale e teatrale³.

1. Cfr. XXVIII Rassegna cinematografica internazionale - Messina, 24-31 luglio 1982, *Retrospettiva di Febo Mari. Febo Mari ed il cinema delle origini in Italia*, Samperi, Messina 1982.

2. Per le note sulle qualità caratteriali di Febo Mari cfr. N. Genovese, *Febo Mari*, Papageno, Palermo 1998.

3. Oltre a scelte drammaturgicamente canoniche che spaziavano da Shakespeare a Goethe, da

La notevole quantità di materiale raccolta nel Fondo comprende numerosi libri appartenuti all'attore, una consistente dose di lettere e telegrammi, riviste teatrali, *dépliants* illustrativo-pubblicitari (relativi alla sua attività di capocomico e alle compagnie da lui costituite, spesso in collaborazione con colleghi come Maria Melato), quaderni di appunti e poesie, alcune foto di scena ed un discreto numero di copioni. Tra questi giace la testimonianza di un sogno dell'attore, un sogno che non giunse mai a compimento; un figlio concepito con passione e slancio, ma abortito nel pieno della sua gestazione. Si tratta dei cinque copioni preparatori per la messinscena del *Peer Gynt* di Henrik Ibsen (ulteriore testimonianza della periodica tendenza dell'attore verso sfide artistiche non scontate). Questi testi, oggi, costituiscono la sola traccia documentaria di un intento performativo destinato a rimanere tale, la cui elaborazione risale ai mesi tra il gennaio 1927 e l'aprile 1928 e che avrebbe costituito la prima rappresentazione italiana del poema drammatico ibseniano.

Indagando tra le battute e le didascalie dei suoi copioni manoscritti e dattiloscritti, ho cercato di individuare, almeno in parte, le tracce del progetto teatrale di Mari, il quale si avvicinò – per primo in Italia – ad un'opera tanto complessa e lontana dalla sensibilità mediterranea. Quali furono, innanzitutto, i motivi del suo iniziale accostamento e quali quelli che, d'un tratto, lo fecero desistere dal suo intento originario?

La prima nazionale del dramma ibseniano fu data alle scene l'11 ottobre 1928, al Teatro di Torino⁴, dalla Compagnia per l'Arte Drammatica diretta da Sem Benelli, per il coordinamento scenico di Guido Salvini, su traduzione di Domenico Lanza, ridotta ed adattata dallo stesso Benelli. Ebbene, il copione definitivo di Mari, in versi endecasillabi, è datato 11 aprile 1928. Del 19 maggio è l'annuncio ufficiale dell'intento di Sem Benelli di debuttare con il suo *Peer Gynt*. Il motivo della rinuncia al proprio obiettivo da parte di Febo Mari è, allora, facilmente intuibile: venuto a sapere della clamorosa coincidenza di intenti con Benelli, l'attore siciliano si vide costretto a desistere dalla propria impresa per lasciare il campo al collega pratese, la cui produzione, all'epoca dell'ultimazione del suo adattamento, era, a quanto pare, ad un livello già avanzato⁵. Le poche tracce che ci rimangono a testimonianza di questi fatti (lettere, brevi trafiletti di giornale, cartoline) rivelano un Mari decisamente contrariato dinanzi al fatto. Un disappunto, d'altra parte, comprensibile, dato che l'attenzione da subito rivolta al suo protagonista e alle sfaccettature polimorfiche e contraddittorie del suo carattere, il coinvolgimento emotivo che diede vita al copione di scena, l'ambizione artistica e culturale di rivelare ai pubblici italiani questa storia così tipicamente nordica (secondo i preconcetti più comunemente diffusi), dalla quale tuttavia emergeva un'universalità filosofico-morale, dovettero rimanere frustrati proprio alla vigilia dell'*engagement* di una

D'Annunzio a G. B. Shaw, la creatività di Mari trovò forse il suo apice nel progetto – di chiara matrice futurista – per un *Teatro sintetico*, risalente agli anni Dieci. Cfr. Genovese, *Febo Mari*, cit.

4. *Peer Gynt. 1928-1972*, in "Quaderni del Teatro Stabile di Torino", 27, 1972.

5. La prima cronaca ufficiale che annuncia il progetto di Benelli è riportata da Enrico Polese tra le pagine dell'"Arte drammatica", 27, 19 maggio 1928.

compagnia *ad hoc*. Strane coincidenze astrali, a più di quarant'anni dalla prima rappresentazione dell'opera e a più di cinquanta dalla sua composizione, vollero che l'Italia fosse il teatro della contesa del testo di Ibsen tra due impresari che vi si accostavano contemporaneamente. Con un piccolissimo, ma decisivo, scarto di tempo, tutto a scapito di Febo Mari.

Non poche polemiche si susseguirono, intorno all'evento, scaturite con maggiore visibilità all'interno dell'"Arte drammatica", settimanale specializzato dell'epoca che riportava con puntualità i fatti ed i progetti teatrali relativi alle maggiori città italiane. In un suo breve trafiletto (e in altri successivi), il direttore della rivista Enrico Polese aveva reso pubblico lo sconcerto di Mari, il quale aveva evidentemente palesato il proprio acuto disappunto, dimostrandosi per nulla disposto a ritenere che l'equivoco fosse accaduto in buona fede. La testimonianza più palpabile del suo risentimento è, tuttavia, privata e la si legge in una lettera che Benelli scrisse all'amico e collega, in seguito alla polemica sollevata da Polese. Nelle sue righe vagamente mordaci, questi non risparmiava a Benelli frecciate che andavano a scagliarsi contro un costume diffuso – forse allora come oggi – tra gli operatori teatrali, ritenendo che «con un simpatico atto di *camaraderie* [Sem Benelli] fa annunciare come la sua nuova compagnia debutterà al teatro torinese del milionario Gualino... con *Peer Gynt* di Ibsen e con la musica di Grieg. Chiamateli Capocomici o Presidenti sono tutti eguali quando possono rendersi un vero servizio da amico!!!»⁶. D'altro canto, Benelli rispondeva privatamente a Mari, in una lettera che non nascondeva, accanto alle personali motivazioni che riscattavano la propria condotta, un certo giudizio di sufficienza nei confronti del grossolano Polese:

Caro Mari,
in sostanza tu credi che io abbia presa da te l'idea di rappresentare il *Peer Gynt* [*sic*]. Questo non onora la tua intelligenza.
Peggio ancora, tu credi, come un Polese qualsiasi, che io ti abbia carpito un affare. Non mi conosci: e forse non ti rendi abbastanza conto di quel che possa significare *il rischio* di tentare un... affare come quello del dare il *Peer Gynt* ad un pubblico come il nostro.
Io ti potrei dar cento prove che pensavo al poema ibseniano, a rappresentarlo, cioè, molti mesi prima che comparisse il tuo annuncio [*sic*]⁷.

Pur non possedendone traccia, gli ardenti attacchi di Febo Mari trapelano anche attraverso questa pacata risposta, che termina, nonostante tutto, con un saluto cordiale. Anzi, di questa faccenda Mari doveva aver fatto un gran polverone, tanto che dell'ondata polemica da lui provocata si sentiva ancora molto distintamente l'eco in un articolo successivo (che vedremo a breve) uscito nell'"Arte drammatica" all'indomani della prima milanese dello spettacolo di Benelli.

6. E. Polese, *Atto di cameratismo!*, in "L'Arte drammatica", 27, 19 maggio 1928, p. 4. Il corsivo è mio.

7. *Lettera di Sem Benelli a Febo Mari*, Roma, 4 giugno 1928. Il corsivo, in questa come nella citazione seguente, è mio, in corrispondenza di parti sottolineate a penna dal mittente.

Comunque sia, non sembrano esservi dubbi, tra i commentatori dell'epoca, circa il «favore» che, a conti fatti, Benelli avrebbe fatto a Mari, sgravandolo dell'erculeo fatica dell'allestimento di un'opera come il *Peer Gynt*, nonché dell'enorme rischio di proporla ai teatri italiani (i cui pubblici, stando alle recensioni di Enrico Polese, non erano preparati ad operazioni drammaturgiche di tale portata, troppo distanti, a suo giudizio, dalla sensibilità popolare e dal suo bisogno primario di divertimento e svago):

[...] perché ànno [*sic*] messo in iscena questo lavoro? Perché non ànno speso meglio tanta energia e tanti soldi? L'amico Febo Mari che molto si offese quando Benelli annunciò di volere fare rappresentare *Peer Gynt* si ricreda e mandi al Benelli una calda lettera di ringraziamento per avergli fatto risparmiare una somma! Nessuno tocca il valore d'arte dell'opera ma bisogna ricordare che lo stesso Ibsen scrivendo dei suoi primi lavori li giudicava inadatti alla rappresentazione e confessava di avere scelto la forma dialogata del teatro perché l'allettava di più, ma lui più che rappresentato amava essere letto⁸.

Non solo: Marco Praga, amico dello stesso attore siciliano, gli avrebbe spedito una cartolina dieci giorni dopo la prima assoluta torinese, scrivendogli: «[...] Fui a Torino per il *Peer Gynt*. Ebbene, credo che il Benelli ti abbia reso un grande servizio col farti desistere da quell'impresa»⁹.

In effetti, la prima del *Peer Gynt* ridotto ed adattato da Sem Benelli suscitò alcune perplessità fra la critica ed il pubblico, «in maggior parte di iniziati, che conosceva lo strano lavoro di Ibsen e non aveva quindi la sorpresa dell'ignoto»¹⁰. E se al principio le perplessità si mettevano a tacere con la giustificazione che la messinscena di Torino era «una prima» e non poteva possedere lo slancio di uno spettacolo rodato, d'altro canto, i successivi commenti di Polese nell'«Arte drammatica» dimostrano quella che – di fatto – era l'opinione condivisa: il buon Sem Benelli aveva davvero fatto a Mari un gran piacere, risparmiandogli il gravoso impegno di un allestimento così impegnativo.

Tale era, dunque, l'effettiva temperie culturale nella quale andavano ad inserirsi rappresentazioni di questo genere. Polese parla, in questo e in successivi articoli, dell'effettiva debole incisività della *mise en scène* di Benelli, pur constatandone anche i numerosi e notevoli pregi (tra cui l'«ammirevole» presenza attoriale di Corrado Racca nei panni del protagonista). Tali pregi, però, non sembrarono in grado, agli occhi del giornalista, di far fronte all'effettiva difficoltà di ricezione di una simile operazione drammaturgica da parte di un pubblico del tutto ignaro della consistenza dell'opera, impreparato allo sforzo critico e di attenzione che essa ri-

8. Cfr. E. Polese, *Cronaca dei teatri milanesi – Il debutto della Sem Benelli al Lirico*, in «L'Arte drammatica», 2, 10 novembre 1928, p. 1; le altre recensioni sono: *Cronaca dei teatri milanesi – Shakespeare al Lirico*, in «L'Arte drammatica», 4, 24 novembre 1928, p. 1 e *Cronaca dei teatri milanesi – Sem Benelli*, in «L'Arte drammatica», 6, 8 dicembre 1928, p. 1.

9. *Cartolina di Marco Praga a Febo Mari*, 22 ottobre 1928.

10. E. Polese, *La Sem senza Cam né Jafet all'opra!*, in «L'Arte drammatica», 45, 13 ottobre 1928, p. 3.

chiedeva. Un pubblico che andava a teatro più per svago che per elevazione culturale e dal quale, proprio per questa ragione, i capocomici dovevano sentirsi vincolati, tenendone in considerazione esigenze e aspettative. A ragione o no, Polese¹¹ rimproverava a Sem Benelli la ricerca esageratamente intellettuale di opere drammaturgiche con le quali i capocomici, i presidenti e gli impresari volevano dare un troppo largo respiro al loro *mestiere*, ma soprattutto ne biasimava l'ostinata incomprendimento delle esigenze del pubblico italiano, asserendo che la realtà dei fatti imponeva agli artisti e ai teatranti orizzonti più umili e più bassi.

Un discorso che coinvolge indirettamente, tra gli altri, lo stesso Febo Mari, la cui strenua fiducia nella comprensione dell'opera da parte delle platee italiane proveniva dalla sua fede nell'universalità del poema (dichiarata dall'attore nella prefazione al suo copione, di cui mi occuperò in seguito) e nell'universalità dell'animo di Peer, giudicato non solo uomo della Norvegia, ma «uomo di tutti i tempi e di tutti i paesi»¹². Ebbene, questo cieco affidamento nelle potenzialità del testo come della sua fruizione sembra decisamente essere smentito dai commenti di Polese riferiti a Benelli.

Al di là, tuttavia, delle polemiche, dei fatti, dei commenti e delle opinioni soggettive che ciascuno può avere in merito, tornando a noi ed ai copioni ritrovati nel Fondo, affronterò in sintesi i due principali esemplari del *corpus* testuale composto da Febo Mari, primo e sfortunato attore italiano che tentò l'approccio ad uno dei più complessi drammi di Ibsen.

Se si hanno a disposizione anche pochi dati relativi all'indole caratteriale di Mari e al periodo storico-artistico nel quale operò, non è difficile identificare le radici dell'approccio ad un dramma colossale come *Peer Gynt*. Egli fu un divo *fin de*

11. Nell'articolo citato e in altri di poco posteriori, leggiamo: «[...] pretendere che i pubblici nostri (intendiamoci: ricordiamo che siamo in Italia e gli Impresari [...]) debbono soprattutto ricordarsi che recitano per pubblici italiani, per gente nostra che paga a teatro, fidandosi del nome di chi li chiama [...] il pretendere, dico, che pubblici nostri si divertano a vedere rappresentati questi lavori che assolutamente non divertono perché non interessano è assurdità madornale. *Peer Gynt*, *Come vi piace* saranno due monumenti d'arte, ma costituiscono per noi due spettacoli che annoiano, che annoiano terribilmente. Divertiranno i critici, i letterati, vale a dire tutte le brave persone le quali vanno a teatro gratis ma annoiano quelli che pagano per andare a teatro, che sono presi al laccio per una sera... ma poi stanno un anno almeno prima di rimettere piede in un teatro. Questa è cruda e dolorosa verità, ne convengo, ma è verità e mercoledì sera la grande maggioranza del non esuberante pubblico pagante alla fine del noioso lavoro era addirittura esasperata tanto ferocemente si era annoiata. Ma quando si anno questi criterii non si fa gli Impresari!!» (cfr. Polese, *Cronaca dei teatri milanesi – Shakespeare al Lirico*, cit., p. 1). Un altro caso lo troviamo nel seguente frammento, riferito alla recensione di *L'uomo e il superuomo* di G. B. Shaw, sempre allestito da Sem Benelli: «[...] Alle nove precise il velario si aprì sulla commedia di Shaw e alla una precisa di notte calò sull'ultimo atto del lavoro! Per quattro ore precise continuammo ad annoiarci terribilmente sentendo due volte il lavoro: la prima dal suggeritore, la seconda dagli artisti. Anche per questo *Uomo e superuomo* v'è da ripetere quanto scrissi per *Peer Gynt* e per il lavoro di Shakespeare: l'idea di mettere in scena anche quest'opera fu bella, fu artistica, ma non seppero neppure questa volta l'opera presentare» (cfr. Polese, *Cronaca dei teatri milanesi – Sem Benelli*, cit., p. 1).

12. F. Mari, Copione preparatorio per *Peer Gynt* in versi n. 24, p. v.

siècle, figlio del sistema dei ruoli e del mattatorismo che negli anni tra le due guerre imperversava ancora sull'ambiente teatrale italiano.

Un aneddoto, rintracciabile tra i suoi carteggi conservati nel Fondo, si riallaccia a questa teoria e potrebbe, perciò, essere annoverato tra le cause dell'approccio al capolavoro di Ibsen. La prima traduzione italiana di *Peer Gynt*, datata 1908, fu a Febo Mari personalmente dedicata dal traduttore padovano Bruno Brunelli. In seguito, a lavoro ultimato, Mari volle donare a Brunelli, in segno di gratitudine, il suo copione ridotto e adattato alle scene, accompagnandolo a una lettera nella quale si legge: «Nel gennaio dell'anno scorso – vi ricordate? – mi faceste dono d'una copia del vostro prezioso lavoro, con questa dedica augurale: a Febo Mari, che sarebbe un magnifico Per Gynt [*sic*]». È probabile che l'idea che un critico – e traduttore – avesse pensato a lui come interprete ideale del protagonista ibseniano avesse costituito uno sprone non indifferente per l'attore. Un attore come Mari, che nella sua personale esegesi del poema drammatico – lo vedremo – dichiarerà la perfetta coincidenza tra il carattere di Peer Gynt e la sua stessa personalità da un lato, e la propria dote istrionica dall'altro, sostenendo che un personaggio difettoso come Peer Gynt non poteva trovare interpretazione più calzante se non in un attore tanto imperfetto quale Mari stesso, con una maliziosa vena di falsa modestia, si definiva. La sua convinzione era che l'opera – pur così apparentemente lontana dalla sensibilità cultural-teatrale mediterranea – sarebbe stata compresa ed apprezzata anche dal poco avvezzo pubblico italiano. Sarebbe stata inevitabile, in altre parole, da parte dello spettatore, l'astrazione di una riflessione in termini universali dalla privata e regionale vicenda di Peer Gynt, grazie anche alla chiave interpretativa che Mari, nella sua *performance*, gli avrebbe fornito.

Tuttavia è evidente: la smania protagonistica non è da considerarsi l'unica ragione della tentata impresa di Mari. È certo, infatti, che la sua individuale sensibilità artistica subì, sin dalla prima lettura del dramma, il forte fascino dei risvolti filosofici e poetici dell'immensa e contraddittoria epopea di Peer Gynt. Il suo amore per la poesia, e in particolare per un genere di personaggi decadenti e in un certo senso barocchi, come potrebbe essere definito il protagonista ibseniano, è identificabile, a monte, nell'interesse di Mari per la letteratura dannunziana, che lo spinse, così come alla messinscena di opere del celebre poeta, anche alla pratica in prima persona di una sua personale attività poetica, di cui resta traccia nel poemetto *Il solco e le spighe* pubblicato negli anni Venti. Un amore per la poesia – oltre che una certa dimestichezza con il comporre poetico – che potrebbe aver spinto l'artista non solo all'approccio, ma anche alla rielaborazione in versi del testo, di cui, come ho detto, era diffusa, sino a quell'epoca, la sola traduzione in prosa di Brunelli.

Questo discorso ci immette nel vivo del lavoro di Febo Mari, ovvero il suo adattamento in versi dell'opera. Nella già citata lettera a Bruno Brunelli, l'attore spiega i motivi ed i propositi che lo spinsero ad operare una sua personale rielaborazione del poema drammatico. Quasi giustificandosi con il letterato padovano per non aver fatto uso diretto della sua traduzione, Mari apporta, in suo favore, due

motivazioni: la prima riguarda la versificazione e chiama in causa proprio quella sensibilità poetica dalla quale egli stesso si sentiva dominato e da cui non poteva prescindere nel porsi di fronte ad una siffatta opera letteraria. Mari avvertiva, nel testo in prosa, l'emergere di una certa manchevolezza, percependone al contempo la profonda poeticità. Tale anima poetica richiedeva a gran voce, a suo avviso, una traduzione capace di esaltare la versatilità stilistica del dramma, nel quale si compenetrano perfettamente poesia e volgarità, «frasario commerciale» e «lirismo fantastico»¹³. La prosa, in tale contesto, non possedeva «la forza vivificatrice necessaria all'espressione di quelle scene dove il lirismo raggiunge – col fantastico – le più alte vette»¹⁴. I passaggi a cui Mari si riferisce, che sono compresi nei primi tre atti e nell'ultimo del poema, hanno per se stessi il «bisogno d'una espressione poetica – ritmica, metrica – [che sia] *d'aiuto* ai voli fantastici o lirici del personaggio»¹⁵.

La seconda spiegazione di Mari riguarda la riduzione. Mentre l'opera integrale non poteva che offrire se stessa al «*lettore italiano*», la riduzione di Mari, uomo di teatro, si poneva come prodotto utile, anzi necessario, per *la scena* nazionale. L'adattamento si sarebbe configurato, dunque, come un essere del tutto singolare e indipendente dall'opera originaria, dalla quale era nato e successivamente si doveva distaccare come erede disgiunto ma pur sempre legittimo.

Queste spiegazioni torneranno anche nel breve commento introduttivo posto in testa al quinto copione (ultimo di una serie di testi preparatori sviluppatasi a partire da una prosa leggermente ridotta, sino ad una composizione in versi ancor più condensata). Si tratta di un breve saggio interpretativo che potrebbe essere considerato al pari di quelle che, in tempi più recenti, saranno definite note di regia. La prefazione si apre da subito con l'idea di fondo che farà da *Leitmotiv* all'intera dissertazione: l'identificarsi di personaggio ed interprete. Secondo le sue parole, fu proprio questo sentimento di assimilazione della personalità del protagonista nella propria a dare a Mari il coraggio di avventurarsi nella fatica di un simile allestimento: «Confidare sulle mie deboli forze di attore e di scrittore, sarebbe stato, in verità, appoggiare carico troppo pesante su rami troppo deboli; ma, poiché Ibsen ha dato a Per Gynt [*sic*] ali così robuste da consentire non solo i rischi di temporanee soste su fragili e traballanti rami, ma i voli più alti ed arditi, ho creduto di poter osare»¹⁶.

Proseguendo con la presentazione del suo lavoro, Mari apre la questione interpretativa illustrando innanzitutto il senso della cifra stilistica del proprio adattamento: la versificazione in endecasillabi, che contraddistingue il proprio lavoro dalle versioni di cui egli si servì, non conoscendo – com'è logico – la lingua norvegese.

Prima di affrontare tale questione, è tuttavia utile soffermarsi su un particola-

13. Lettera di Febo Mari a Bruno Brunelli, Milano, 11 aprile 1928.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.* Anche in questo caso, come in quelli ove non sia segnalato diversamente, il corsivo corrisponde ad una sottolineatura tracciata dallo stesso autore della lettera.

16. F. Mari, Copione preparatorio per *Peer Gynt* in versi n. 24, p. 1.

re: i tre traduttori citati da Mari. Che Brunelli non sia stato il suo unico punto di riferimento può essere segno di quanto l'attore volesse impostare la sua operazione su basi tutt'altro che improvvisate. Oltre che del traduttore padovano Mari, lo dichiara, tenne conto dell'opera di Maurice Prozor, un funzionario dell'ambasciata russa in Francia che, avendo ottenuto personalmente da Ibsen il privilegio pressoché esclusivo di tradurre in francese le sue opere, era considerato una delle più autorevoli fonti in questo campo.

Il terzo traduttore citato, infine, è «Ricter». Ed eccoci di fronte al principale enigma che il copione abbandonato di Mari presenta ai posteri. «Ricter», *chi era costui?* Il suo nome non esiste negli elenchi bibliografici delle edizioni critiche scandinave¹⁷, né in quelli in coda alle suddette traduzioni italiana e francese del *Peer Gynt*, né infine nei cataloghi online dell'*Ibsensenter*¹⁸. Ammettendo che Mari – come probabile – abbia commesso un errore di ortografia, «Ricter» potrebbe essere la storpiatura di “Richter”. Ma nemmeno di tale cognome vi è traccia fra le traduzioni, tedesche e non solo, dell'opera di Ibsen. Accettiamo allora l'ipotesi che Mari si sia servito non di una traduzione ufficiale, ma di una versione manoscritta, magari diffusa esclusivamente presso il ristretto settore degli addetti ai lavori. Da questo punto di vista, una teoria probabile, anche se difficilmente verificabile, chiamerebbe in causa la versione di un traduttore belga, un esperto che aveva contribuito a diffondere in Italia l'opera di Ibsen e di altri autori scandinavi. Mi riferisco a Paolo Rindler¹⁹, professore di origini belghe che collaborò a Milano con Enrico Polese. Le sue traduzioni videro solo in parte la diffusione per mezzo di carta stampata, ma per lo più rimasero inedite, pur circolando nel campo dei professionisti del teatro. Un caso simile potrebbe essere rappresentato proprio dal *Peer Gynt*. Quest'ultima considerazione, inoltre, apre una pista ancor più probabile per interpretare l'imperfezione dell'attore e rintracciare, così, l'identificazione di questa personalità misteriosa. Infatti, la distanza cronologica dalla morte di Rindler (quando Mari si avvicinò al poema drammatico erano passati più di dieci anni dalla scomparsa del traduttore belga) potrebbe giustificare, in parte, l'errore grafico di Febo Mari. È ad ogni modo innegabile che la questione resti ancora piuttosto enigmatica e, per quanto inverificabile, ho tenuto conto della possibile influenza di questa terza traduzione di fronte alle disparità tra il testo di Mari e le versioni francese e italiana.

Ma ritorniamo in carreggiata affrontando la questione della composizione in versi. Dopo aver tratto una prima «traduzione integrale italiana del poema di Ibsen», afferma l'attore, «la trovai esuberante e manchevole ad un tempo. Esuberante, perché non mi pareva possibile contenere tutta quella materia, tratta dal poema, nei limiti assegnati ad uno spettacolo teatrale. Manchevole, perché mi pareva

17. Cfr. H. Ibsen, *Skrifter*, a cura di V. Ystad, Aschehoug, Oslo 2005-in fieri, vol V, 2, pp. 581 s., 855 ss.

18. <http://www.nb.no/baser/ibsen>.

19. A proposito di tale questione, rimando ai lavori di ricerca del dott. Giuliano D'Amico, che ringrazio per avermi fornito (e autorizzato a citare) il materiale inedito utile alla ricostruzione di questa non secondaria porzione del percorso di Febo Mari.

che la prosa della traduzione non rispondesse a quelle esigenze che il lirismo del poema, anche scenicamente, imponeva»²⁰. Questo «lirismo», di cui l'attore parla, nel testo di Ibsen si identifica con un'alternanza stilistica della forma poetica, che a sua volta viene ad identificarsi con lo stesso carattere del personaggio di Peer. Secondo Mari, le periodiche cadute del protagonista in senso volgare e grottesco furono condotte da Ibsen coscientemente, allo scopo di sottolineare i «valori poetici» del personaggio stesso, che risultano esaltati proprio in virtù di questo gioco di contrasti. «Esaltazione che – dice Mari – è tutta la ragion d'essere dell'opera»²¹. A tale gioco di luci ed ombre corrisponde, nel testo originale, un'alternanza di metri e di stili che il regista non ritrova altrettanto pregnante nella prosa italiana. Ecco perché, ai suoi occhi, la struttura in versi era la forma più adatta per far riemergere, in un'altra lingua, l'anima vivente del poema drammatico e del suo protagonista. Mari riprenderà l'argomento poco più avanti, in seguito ad una rapida scorsa sull'impostazione musicale, nella quale l'attore chiarisce brevemente le sue previsioni per l'utilizzo scenico delle composizioni di Grieg. Scelte non tanto in base all'ordine prestabilito delle due *suites*, ma secondo le personali suggestioni del capocomico, le musiche di scena avrebbero compreso un numero più ampio di brani, tratti non solo dalle musiche di scena composte per il *Peer Gynt*, ma anche dalle ampie raccolte di pezzi popolari arrangiati da Grieg per orchestra. E proprio a proposito dell'emisfero musicale dell'opera, Mari conclude la questione poetica e versificatoria con una breve discolpa relativa ad un'imperfezione del suo testo: non sempre i versi rispettano l'endecasillabo. Ma ciò è dovuto all'obbligo di adattare le battute al ritmo cantato dei cori e degli assoli, subordinate «al metro della frase ed al ritmo della stessa musica del Grieg». Convinto che «aggiungere o [...] togliere, a questo o a quel verso, una o più sillabe» non avrebbe deformato l'opera di Ibsen, Mari si sentiva anzi confortato dalla sua buona fede, che alle spalle aveva un ben più alto e coraggioso scopo, quello di «presentare al pubblico d'Italia un'opera di Ibsen nuova per esso»²².

Partendo da tale argomentazione, Mari si addentra nel nucleo interpretativo dell'opera, secondo una linea analitica che certamente si affida al supporto critico di Brunelli, la cui traduzione era preceduta da un ampio inquadramento storico-critico. L'idea che *Peer Gynt* sia definita un'opera «tipicamente norvegese» – presente sia nella prefazione del padovano sia in quella del conte francese – non spaventava Mari nel suo intento di portarla sui palcoscenici italiani, in quanto nella storia del protagonista l'attore non vedeva soltanto l'epopea di un «uomo della Norvegia», ma «la storia di migliaia e migliaia di uomini d'ogni tempo e d'ogni paese»²³. Uomini, continua Mari, che sono

20. F. Mari, Copione preparatorio per *Peer Gynt* in versi n. 24, p. 1.

21. Ivi, p. II.

22. Ivi, pp. III-IV.

23. Ivi, p. IV.

cresciuti e vissuti per tutto il periodo della loro infanzia e della loro giovinezza in un'atmosfera di sogno e di poesia – di affascinante menzogna o di sublime illusione dunque – chiusi nella roccaforte del loro IO – [che] messi, poi, a contatto colle più dure e più sporche realtà della vita di tutti i giorni, han dovuto transigere e capitolare, per non morire fisicamente [...]. E poiché morire si deve – e la vita dell'uomo, nel tempo, ha la risibile durata di un attimo – quanti ne abbiamo visti di questi uomini, vinti o vincitori della vita, anelare, nell'ora dell'agonia, ad un ritorno verso il primo sogno sognato?!²⁴

L'idea – tipicamente ibseniana – della vita non vissuta, della ricerca fallita dell'identità, della frustrazione del desiderio, si intreccia con il concetto romantico-decadente – abbracciato dal Mari poeta – di compenetrazione totale tra poesia e vita, che porta inevitabilmente alla chiusura deliberata verso il mondo delle cose. Mondo al quale è necessario «capitolare» (ed è qui che emerge il pragmatismo del Mari attore) per non soccombere. Questa chiave di lettura apre il varco a due livelli di interpretazione, di cui ho già parlato. L'universalità dell'opera, da un lato, in quanto la vita di Peer Gynt è assimilabile alla vita di ogni uomo, e la più intima sovrapposizione, dall'altro, tra l'individualità del protagonista e quella del suo interprete italiano.

Tale tema, però, è nuovamente messo da parte in favore di un'altra breve dissertazione, riguardante la protagonista femminile del dramma, Solvejg. Mari coglie, all'interno della sua virginale figura, un «simbolo». Ella è «il canto eterno della giovinezza, la simbolica personificazione del sogno, della fede e dell'amore»²⁵. È lei la figura romantica che non scende a compromessi con la vita e che, per questo, rimarrà per sempre se stessa, così come Peer l'ha conosciuta alla festa di nozze, nel primo atto. In virtù della sua essenza quasi ultraterrena che ne costituisce il nucleo pulsante, Solvejg donerà a Peer il ritrovamento di sé e la salvezza. Tale nucleo salvifico si cela nel «mistero dell'amore, che è, soprattutto, sacrificio» e che sarà la chiave della redenzione di Peer. Per Mari, l'allegoria della virtù sacrificale mariana racchiusa in Solvejg dovrà manifestarsi, in quanto tale, in una eterna giovinezza: ella sarà «al primo come all'ultimo giorno – cioè al primo come all'ultimo atto del poema – sempre d'una stessa età. Dopo anni ed anni i suoi capelli sono ancora biondi come quel giorno di primavera»²⁶. Questa interpretazione, precorritrice di zeffirelliane figure femminili, non è portata avanti, dice l'attore, «per isfida alla tradizione, al pubblico, alla critica od all'anacronismo [...]; ma per ossequio alla maestà del simbolo che il POETA volle espresso in lei»²⁷. Forte di questa convinzione, e tuttavia conscio dello strappo che la sua scelta apporterà alla regola di verosimiglianza, Mari offre la sua interpretazione – e, dice lui, non a torto: poiché gli danno ragione, oltre che le motivazioni derivate dal suo «attento studio», anche «tutta la poesia che la dei si trasfonde», per tramite della quale l'attore sente che,

24. Ivi, p. v.

25. Ivi, p. vi.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

schivato il malanno dell'aderenza alle più stimate interpretazioni del poema, questa è la strada per entrare in diretta reciprocità con l'idea dell'autore.

Ed ecco che i cerchi concentrici della doppia identificazione, quella tra protagonista e interprete, e tra il protagonista e l'*everyman*, ritornano in superficie, in un gioco incalzante di passaggi. Senza divagare ancora, Mari dichiara di aver riconosciuto se stesso nel giovane così come nel maturo Peer Gynt: «Io vedo Per Gynt [*sic*], sulle catene del Gendin o dei Ronden, nelle stesse spoglie di montanaro dell'Etna²⁸, in cui vidi me stesso vivere la vita di Robinson in un'isola deserta [...]. Lo vedo, come vedo me stesso, volare incontro al mio sogno: giungere alla vetta di questa mia arte, per cui tutto ho temuto e tutto ho osato, cui ho donato tutte le ricchezze della mia giovinezza, senza accorgermi che i capelli bianchi e le rughe non mi si contano più, e che la cima è lontana e, forse, irraggiungibile!»²⁹. Lasciandosi coinvolgere dalla sua stessa suggestione, Mari descrive con rapidità, ma non senza una certa malia poetica, gli incontri che segneranno indelebilmente la personalità del protagonista – il Vecchio di Dovre, il Gran Curvo, il Fonditore di bottoni – e le esperienze che lo segneranno, nel vivere la sua vita all'insegna del *sogno* di essere incoronato, un giorno, «imperatore del mondo». La meta cui Peer Gynt giungerà – conclude Mari – sarà niente più che la follia, «varcando – al Cairo – la soglia del CIRCOLO DEI SETTANTA, dove il presunto IMPERATORE DEL MONDO non riesce nemmeno a diventare IMPERATORE DI SE STESSO. Poiché egli è ESCLUSIVAMENTE “se stesso” SOLAMENTE quando è “fuori di sé”!»³⁰. In questa sua descrizione finale, Mari richiama in triplice appello la vita personale del protagonista ibseniano, la condizione degli insani di mente e l'attributo caratterizzante dell'attore, professione nella quale la perfezione è raggiunta solo quando l'artista esce da se stesso per dare vita ad una personalità altra.

La conclusione di Mari riprende e potenzia, per l'ennesima volta, questo gioco di trasparenze:

Pur serbando tutto il rispetto per tutti gli autorevoli letterati che hanno classificato Per Gynt, come opera tipicamente norvegese, la mia ignoranza che, assoluta nel norvegese, e relativamente meno grande in tante altre discipline [...], mi perette di osservare che, come i PRODOTTI, gli uomini mancati non sono un'esclusività della Norvegia.

Purtroppo!

È questa malinconica considerazione che alimenta in me la fede che il capolavoro di Ibsen sarà inteso ed apprezzato anche in Italia; sia anche solo per il merito del suo primo interprete, che, se dovrà constatare d'essere un PRODOTTO MANCATO, come attore e come riduttore, avrà, per suprema ironia, la gloria di essere l'interprete ideale del personaggio di Per Gynt, mediocre poeta ed eterno sognatore.

Dagli applausi di compatimento a compenso della frase finale ad effetto, c'è compensa³¹.

28. Febo Mari era originario di Messina.

29. F. Mari, Copione preparatorio per *Peer Gynt* in versi n. 24, pp. VI-VII.

30. Ivi, pp. VII-VIII.

31. Ivi, pp. VIII-IX.

Da queste ultime parole emerge un Mari che (al di là delle abilità retoriche che camuffano un certo autocompiacimento) presenta il proprio “io” in solida e stretta relazione con l’“io gyntiano”. Non solo: unendosi in comunione triadica con il protagonista e il suo creatore, l’attore perpetua un canone tipicamente romantico che, come si vede, persiste anche nell’immaginario decadente ed estetizzante di inizio secolo.

Il passaggio dalla riduzione preliminare in prosa al definitivo testo in versi (entrambi dattiloscritti) è segnato da una fase intermedia, forse la più complessa del suo lavoro. Di essa rimane traccia in una composizione manoscritta (unica in tutto il lascito relativo a *Peer Gynt*) che però, stando alle date annotate al termine di ciascuna versione, ha richiesto non più di diciassette giorni, dal 16 marzo (data presente in coda all’ultimo dei due dattiloscritti in prosa) al 5 aprile 1928. A meno che non si supponga che l’elaborazione poetica sia iniziata già durante la fase di riduzione in prosa, il periodo dedicato all’elaborazione in versi è stato davvero concentrato e veloce.

Senza tuttavia tener conto di questo passaggio intermedio, prenderò in considerazione i momenti del poema drammatico che, nelle sole due versioni principali – in prosa e in versi – sono particolarmente degni di nota.

I due esemplari presentano in realtà pochi mutamenti a livello interpretativo: l’evoluzione vera e propria sta – com’è ovvio – a livello metrico e magari quantitativo, nella misura in cui Mari sente di dover alleggerire ulteriormente porzioni di testo evidentemente ancora troppo prolisse. La gran parte del lavoro di semplificazione spazio-interpretativa, tuttavia, avviene a priori, nell’adattamento iniziale in prosa.

A livello macroscopico, l’impressione è quella di una generale volontà di semplificazione, soprattutto ambientale. Laddove l’opera di Ibsen presenta ampi slittamenti di luogo nel medesimo atto, Mari cerca di mettere da parte il funambolismo immaginifico originale per rendere il lavoro praticabile a livello scenico. Nello specifico, tra i casi più eclatanti vi è quello del secondo atto che colloca tutte le scene che precedono l’arrivo di Peer nella «fantastica sala del trono nel castello di Dovre»³², nel medesimo «pianoro fra sentieri di montagna»³³, nel quale saranno i personaggi ad alternarsi come in una continua rincorsa. Peer e Ingrid, dopo la fuga dalla festa di nozze del primo atto, si troveranno lì, dove poco dopo giungeranno alla loro ricerca Åse, Solvejg e la sua famiglia. Qui Peer, abbandonata la giovane sposa infedele, incontrerà le tre Pastorelle e, senza soluzione di continuità, la Donna Vestita di Verde.

A proposito di questo personaggio, è interessante soffermarsi su un particolare. La figlia del re di Dovre, sedotta ed abbandonata dal protagonista, rappresenta per Mari un Doppio dell’umano personaggio di Ingrid, la sposa rapita di inizio atto. Alla luce di ciò, la Donna Vestita di Verde e Ingrid saranno, nell’ipotetica mes-

32. Ivi, p. 37.

33. Ivi, p. 26.

sinscena di Mari, un unico personaggio. Conscio della non verosimiglianza di questa interpretazione, egli non esiterà ad interpretare l'incontro con il Doppio irreal di Ingrid, ed il successivo sprofondamento nell'antro di Dovre, come un delirio onirico del protagonista: «*scendono su lui e tutto intorno a lui, veli di nuvole e di sogno. E tra i veli appare Ingrid tramutata nella Donna Verde*»³⁴. Un appunto a penna, inoltre, puntualizza nuovamente: «*comincia il sogno*». Il contatto di Peer Gynt con il mondo dei troll è, quindi, niente più che una visione onirica, una fantasia: il retaggio della scappatella con Ingrid si infiltrerà nel suo inconscio sotto forma di incubo. La conferma di questa scelta di aderenza alla realtà si trova al termine del quinto atto, dove i colloqui di Peer con il Vecchio di Dovre e con il Personaggio Magro non avverranno in seguito all'incontro con il Fonditore di Bottoni. Il protagonista verrà condotto da Mari direttamente alla capanna di Solvejg. Ciò, evidentemente, sia per limitare la durata dello spettacolo eliminando le scene ritenute superflue, sia per rispetto alla propria interpretazione: se quello del secondo atto non è stato che un sogno, gli incontri del quinto, che si svolgono in un cruciale momento di veglia, non possono certo avvenire con individui irreali come l'ambiguo, mefistofelico Personaggio Magro e il Vecchio di Dovre (che, peraltro, nell'interpretazione di Mari, che tenta di avvicinare il testo alla tradizione fiabesca italiana, non è un troll ma uno stregone). Il giungere direttamente e senza ulteriori distrazioni al luogo della promessa di Solvejg renderà più intenso, lo vedremo in seguito, il rincontro con l'amata e il suo atto mariano di accoglienza salvifica.

Al termine del secondo atto il protagonista si ritrova al punto di partenza, quel «*pianoro di montagna*» nel quale avviene la manifestazione del Gran Curvo e dove finalmente Helga e Solvejg giungeranno a portare quel germe di speranza che salverà Peer dalla sua stessa angoscia.

Giusto a proposito del Gran Curvo si manifesta uno dei pochi scarti interpretativi presenti nel passaggio dalla prosa al verso. Nel copione in prosa, quello del colloquio con il Gran Curvo è il momento in cui Peer si sveglia e torna alla realtà (e a conferma di ciò stanno la prima battuta del Gran Curvo e la didascalia seguente, che Mari aggiunge di suo pugno: «Svegliati, svegliati, uomo, svegliati...! / Pe[er] (*ancora assonnolito*) Chi sei? Rispondi! Chi sei?»³⁵). Nella rielaborazione in versi, invece, l'incubo prosegue anche in questa scena, salvo poi trovar fine alla resa del Gran Curvo dinanzi alla potenza delle donne che proteggono Peer Gynt. Nella versione preparatoria, inoltre, una didascalia aggiunta da Mari rivelava in parte ciò che il pubblico avrebbe visto nella messinscena: «*l'ombra d'un uomo curvo fino a terra s'avvanza*»³⁶. Mari quindi, originariamente, aveva deciso di dare una consistenza concreta, per quanto ombratile, a questa entità. L'ambientazione realistica, inoltre, aveva costretto Mari a far lottare Peer non con un bastone, come indicherebbe il testo, ma con le sue sole mani, dato che egli non può essere fornito di un'arma

34. Ivi, p. 54.

35. F. Mari, Copione preparatorio per il *Peer Gynt* in prosa, p. 38. Il corsivo è mio.

36. *Ibid.* Il corsivo è mio.

dopo il risveglio. C'è da dire, però, che la sua «sete di realismo» non solo porta l'attore a compiere scelte registiche opinabili, ma lo devia anche dalla corretta interpretazione delle stesse parole ibseniane nella battuta successiva. Quando la voce nelle tenebre dichiara di essere «il Gran Curvo» e la sua sagoma appare in proscezio, il Peer di Mari risponde, in parte sollevato: «Ah finalmente! Prima era buio pesto, e non riuscivo a vederti... Ora mi pare che le tenebre sieno [*sic*] meno dense e si può meglio difendersi e lottare. Indietro, lasciami il passo!»³⁷. Questa interpretazione si distanzia assai dal significato che la battuta ha nell'opera originaria. Lì, infatti, Peer esclama: «Nå, så! / Før var gåden svart; nu tykkes den grå»³⁸.

Ma ecco che, più sensatamente, nella versione definitiva in versi l'incubo di Peer Gynt prosegue ed ora, grazie al delirio onirico ed inconscio, il Gran Curvo può manifestarsi non come presenza tangibile, ma soltanto come Voce; ecco che Peer non deve più usare soltanto i suoi pugni per combattere contro quest'entità invisibile, ma può ritrovarsi fra le mani, dal nulla, un bastone da agitare a vuoto nella penombra mattutina; ecco, infine, che la sua battuta torna ad avere un senso metaforico: «Ah, finalmente... Prima vedevo nero... ed ora vedo grigio...»³⁹.

Ma il sogno deve finire, poiché vi è la necessità di unire sia cronologicamente che spazialmente le scene. La soluzione di Mari è quella di far cadere Peer nuovamente nel punto in cui era svenuto prima di incontrare la Donna in Verde, e ciò accadrà proprio nel momento in cui egli vacilla e cede: il momento della sua preghiera alla «bimba dai capelli d'oro».

Anche il terzo atto presenta una semplificazione non indifferente, a livello sia narrativo che spaziale. Le scene, infatti, si susseguono non più secondo una doppia alternanza di esterno («nel folto di un bosco di conifere», nel quale Peer lavora alla costruzione della sua capanna) ed interno (nella casa della vecchia Åse); ma i quattro episodi si susseguono in due soli blocchi. Il primo avviene nel bosco, dove Peer Gynt, al termine di un lungo monologo sulla propria recidiva abitudine a raccontar frottole, incontrerà Solvejg e la Donna Vestita di Verde con il suo figlio illegittimo – incontri che in origine avvenivano dopo una parentesi nella casa di Åse. Il secondo episodio accorpa la suddetta scena di Åse e Kari – «Kari» nella versione di Mari – a quella della morte della vecchia madre che conclude l'atto.

I problemi di mutamenti scenografici si riducono considerevolmente, poi, soprattutto nel quarto atto, per il quale, nella sua versione in prosa, Mari riduce a quattro le dodici diverse ambientazioni previste nel poema drammatico di Ibsen, pur mantenendo sostanzioso il nucleo del susseguirsi degli eventi. Ancor più serrata sarà la sintesi spaziale nella versione definitiva, in cui il quarto atto è ambientato unicamente «sulla costa del Marocco»; alcuni «*palmizii*» faranno da cornice scenografica all'intero susseguirsi delle peripezie, escluse le scene ambientate al

37. Ivi, p. 38.

38. «Ecco, dunque! Prima l'enigma era nero; adesso si tinge di grigio» (cfr. H. Ibsen, *Peer Gynt*, in *Samlede Værker*, vol. III, Gyldendalske Boghandels Forlag, København 1898-1902, p. 342).

39. F. Mari, Copione preparatorio per *Peer Gynt* in versi n. 23, p. 52.

Cairo e nel manicomio, presenti nel testo in prosa ma definitivamente eliminate nel dattiloscritto in versi.

A proposito del quarto atto, è interessante considerare l'interpretazione scenica che Mari dà dello squarcio su quella capanna con corna di renna nel mezzo di una foresta norvegese. In entrambi i copioni principali il cambio scena non è previsto; non vi è un salto ambientale dai luoghi in cui agisce Peer Gynt a quello in cui Solvejg canta l'attesa del suo amore. Ma tra i due scritti vi è un'altra differenza, che, se nel caso del Gran Curvo delineava una crescita dal punto di vista interpretativo, in questo caso risulta invece un po' deludente. La didascalia nel copione in prosa spiega: «Tra il 9° e il 10° quadro, a sipario calato, si sente, oltre la tela, il CANTO DI SOLVEJG»⁴⁰. È un'indicazione sintetica, che tuttavia porta ad immaginare un momento scenico di un certo fascino. La scelta di Mari è di evitare tutto l'apparato scenografico che contestualizza l'evento, per isolarlo piuttosto in una "zona franca" dell'azione, in cui si verificherà una sorta di *visione* auditiva. Questo istante extrascenico si compie in autonomia, all'esterno del *plot* narrativo, sottolineando in tal modo la volatilità del canto di Solvejg e la consistenza quasi ultraterrena del personaggio.

Meno affascinante, forse perché, come al solito, più attenta alla comunicabilità e alla ricezione, è l'impostazione che della stessa scena Mari dà nel suo copione definitivo, forse nemmeno lui conscio del livello simbolico che avrebbe potuto raggiungere una soluzione scenica come la precedente. Se, da un lato, la parentesi su Solvejg acquista pregnanza nel concludere l'atto (dopo di essa saranno tagliate, infatti, tutte le peripezie in Egitto, dinanzi alla statua di Memnone, alla Sfinge di Gizeh, nel manicomio del Cairo), dall'altro, la soluzione adottata per la comparsa scenica della protagonista risulta vagamente patetica. All'uscita di Peer, la scena resta illuminata, mentre «l'aria risuona come di un sommesso canto lontano. È la canzone di Solvejg [...]. Nel cielo appare la visione di lei che conduce al pascolo un agnello. Appena la visione pastorale scomparirà, sipario»⁴¹. L'immagine, dai tratti debolmente sentimentali, si pone come allegoria religiosa, nel suo richiamo iconografico al simbolo sacrificale cristiano. La soluzione può apparire interessante in linea teorica, ma risulta quantomeno discutibile se immaginata concretamente, con quei tratti affettati e romanticheggianti, con quella languidezza un po' molle e convenzionale che, in tutta probabilità, avrebbe acquistato dal vero. Tuttavia essa è forse anche indice di un gusto generalizzato, che nel primo trentennio del Novecento italiano non lasciava spazio ad idee concettualmente troppo impegnative. Un rassicurante quadretto bucolico che trasmettesse l'amore idealizzato della salvifica Solvejg sarebbe stata di certo una soluzione valida.

Il quinto atto è quello che più di ogni altro subisce gli effetti della necessità di condensare l'opera. Dal punto di vista scenografico, anche in questo caso le ambientazioni spaziali si riducono da undici a due sole: «il ponte di una nave a vela

40. F. Mari, Copione preparatorio per *Peer Gynt* in prosa, p. 76. Il corsivo è mio.

41. Id., Copione preparatorio per *Peer Gynt* in versi n. 23, pp. 90-1. Il corsivo è mio.

che naviga verso il nord»⁴², e «l'angolo d'un cimitero»⁴³. Se il primo sfondo corrisponde a quello del poema originale, dal quale è esclusa solo la scena del naufragio (per ovvi motivi sia di effettiva impraticabilità di una scena ambientata tra le onde del mare, sia per il cinismo forse troppo esasperato che trasuda dal dialogo tra Peer Gynt e il Cuoco), il secondo quadro concentra tutte le scene successive in quell'angolo di cimitero, che assume, lo vedremo, un valore carico di simbolismo.

La nota introduttiva descrive diversi elementi allegorici caratterizzanti, che troveranno la loro ragion d'essere lungo lo svolgersi dell'intreccio. «Una fossa, presso il proscenio, seminascosta dalla terra scavata. Un albero che fa quasi piovere i suoi rami sulla fossa. Fra i due muretti, sul fondale, un crocicchio di vie che là s'incontrano. È la sola croce di quel cimitero»⁴⁴. La «fossa» semiscavata sul proscenio, ad esempio, potrebbe a prima vista sembrare pronta per il funerale e l'orazione funebre del prete. Soltanto all'incontro con il Fonditore di Bottoni si comprenderà, o meglio si avrà un sospetto, che in realtà la buca è quella per la tomba del protagonista: «[...] Vieni. È già tutto pronto. La tua fossa / scavata, la tua bara già ordinata»⁴⁵.

Anche l'albero non è un semplice corredo scenografico, e lo si vedrà di lì a poco: da esso cadranno le foglie che, insieme ai gomitoli, ai bisbigli d'aria e alle gocce di rugiada, avvolgeranno il protagonista con le loro voci recriminatorie. Infine, lo stesso crocicchio del Fonditore di Bottoni è già visibile, certamente dipinto, sul fondo della scena. Ma ciò che soprattutto lo caratterizza è il fatto di essere «la sola croce di quel cimitero». L'anomalo camposanto ideato da Mari non è dotato di croci, ma è proprio in tal modo che l'impatto visivo del crocevia si potrà caricare di uno spiccato connotato simbolico. Esso sarà non solo il luogo prefissato per l'ultimo incontro con il Fonditore, ma anche la lapide di tutte le tombe del cimitero. Non solo l'annuncio simbolico dell'imminente morte del protagonista, ma l'emblema sacro del Salvatore, che condurrà Peer dalla sua Solvejg, Sposa e Madre, per intercessione della quale Egli «concederà il suo perdono»⁴⁶ al peccatore pentito.

Nella didascalia di inizio atto vi è, inoltre, un'annotazione: «Per [sic] invecchiato. L'attore cercherà di rassomigliare, quanto più possibile, all'ultimo ritratto dell'autore»⁴⁷. Particolare, questo, che dimostra una certa sensibilità del Mari pre-regista, che coglie l'intima relazione esistente tra l'autore dell'opera e il suo protagonista. Gli elementi autobiografici di Ibsen nel *Peer Gynt*, è risaputo, sono numerosi; e non è improbabile che Mari ne fosse al corrente, forse, ad esempio, proprio grazie alla lettura dei saggi di Brunelli, o semplicemente influenzato dal-

42. Ivi, p. 92. Il corsivo è mio.

43. Ivi, p. 97. Il corsivo è mio.

44. *Ibid.* Il corsivo è mio.

45. Ivi, p. 105.

46. Ivi, p. 109.

47. Ivi, p. 92. Il corsivo è mio.

la tendenza, piuttosto diffusa (all'epoca e non solo), all'identificazione tra eroi e autori: un orientamento – già lo si è detto – di matrice sia positivistica sia romantica, che collocherebbe l'attitudine di Mari in una tendenza interpretativa consolidata.

L'unità di luogo diviene quasi un'ossessione per l'attore che, pur di mantenere una struttura lineare, è disposto a tagli piuttosto poderosi. Mi riferisco, ad esempio, al soliloquio – centrale nel quinto atto – del protagonista dinanzi ad una cipolla selvatica raccolta a terra. Questi, solo nel bosco, in balia dei propri fantasmi e vicino ai luoghi del proprio passato, metaforizza se stesso nell'umile frutto della terra che è «senza centro», privo di nocciolo. Un monologo capitale dal punto di vista del valore filosofico dell'opera, che tuttavia Mari preferisce amputare a favore della condensa drammatica e dell'unità di luogo (difficilmente in un cimitero è possibile trovare delle cipolle selvatiche).

La scena, inoltre, proseguirebbe con un altro importante nucleo: il primo incontro del vecchio Peer Gynt con il suo passato, con la capanna costruita anni prima, e quindi il contatto – seppure indiretto: è solo la sua voce che egli sente – con la donna che amava e che abbandonò per «girare al largo». Anche queste ultime battute, prima della fine della scena, sono tagliate. Ed anche per questo taglio vale il discorso precedente: se, da un lato, lo sfondo scenografico continua ad essere il cimitero, per cui non sono possibili spostamenti di ambientazione alla casa di Solvejg, dall'altro, forse, Mari pensa che, grazie a questa soluzione, il vero e proprio rincontro tra i due protagonisti acquisterà maggiore enfasi. Enfasi che sarà sottolineata anche dall'esclusione dei primi due rinvii concessi dal Fonditore di Bottoni. Dopo il primo colloquio, sarà la stessa Solvejg ad andare incontro a Peer Gynt (e non quest'ultimo a giungere alla capanna nel bosco) e subito egli le porrà la vitale domanda che determinerà il destino della sua anima. La soluzione, se, da un lato, risolve i problemi posti dalla lunghezza dell'opera e dall'impostazione scenografica, dall'altro, purtroppo, impoverisce l'ordito ibseniano di gran parte del suo valore allegorico. Quello che lo condurrà a Solvejg, nella fattispecie, sarà il terzo dei rinvii concessi a Peer dal Fonditore. In questo dramma dai forti risvolti religiosi, il numero tre ha certamente un valore non casuale: il richiamo al canone evangelico della risurrezione traspare, infatti, nella serie dei tre rinvii concessi dal Fonditore di Bottoni. Questo cammino verso la salvezza, rappresentata dall'accoglienza redentrice di Solvejg, non è percorso dal Peer Gynt di Mari, il quale è costretto a sacrificare molti passaggi in favore della funzionalità scenica e del successo di pubblico italiano medio al quale rivolge il suo spettacolo.

Tuttavia, da un altro punto di vista, l'unicità di quel rinvio lo carica forse di una maggiore intensità. La struttura piramidale che nell'originale portava a Solvejg, passando prima dal Vecchio di Dovre e dal Personaggio Magro, modifica ora i suoi assi portanti, divenendo un vero e proprio trittico sacro, dove la figura dell'uomo peccatore è cullata – e salvata – dal grembo della Sposa-Madre, la quale a sua volta si congiunge con il vertice divino della figura geometrica.

La conclusione di Mari, si capisce, non lascia spazio ad ambiguità sul finale dell'opera e, anzi, calca con forza sull'equivalenza Solvejg-Madonna:

Per	Puoi tu forse dirmi Dov'è stato Per [<i>sic</i>] Gynt da quel momento Che scomparve ai tuoi occhi?
Sol[veig]	Dov'è stato?
Per	Si [<i>sic</i>]... Dov'era... così come l'ha fatto Iddio... Col segno del destino in fronte...? Dimmi dov'è che sono stato IO STESSO Completamente e veramente?! Dove?
Sol.	Nella mia fede, nella mia speranza E nel mio amore!
Per	No... Zitta! Che dici? Son parole che ingannano, le tue! Quello che è nato in te, vive per te, Per te soltanto esiste; è creatura Tua... tu soltanto... tu ne sei la madre...!
Sol.	Sì... creatura mia... Che ha pure un PADRE... Ed è il padre di tutte le creature! È COLUI che, cedendo alle preghiere Della MADRE, concede il suo perdono!
Per	Vergine immacolata, sposa, madre, Nascondimi nel grembo.
Sol.	E così sia! ⁴⁸

E torniamo così al principio del quinto atto, dove l'impostazione scenografica era già una metafora interpretativa di questa ultima, allegorica parte del dramma di Ibsen.

La croce che si staglia al centro del fondale richiama, ora più che mai, il simbolo del Cristo Salvatore che, grazie «alle preghiere della MADRE», salverà l'anima del protagonista dal suo destino. Un'equazione che conferma la sua esattezza nell'ultima battuta di Peer Gynt che, con quell'appellativo («verGINE immacolata»⁴⁹), richiama con maggiore intensità il dogma mariano personificato da Solvejg, la quale pone fine al dramma con una altrettanto significativa chiosa liturgica («così sia!»).

48. Ivi, pp. 108-9.

49. Nella versione originale, l'epiteto corrispondente è «uskyldig kvinde» [donna innocente] (cfr. Ibsen, *Peer Gynt*, cit., p. 510).