

Bibliografia

R. Alonge

- 1986 *Madri, puttane, schiave sessuali e uomini soli*, in AA.VV., *Studi pirandelliani - Dal testo al sottotesto*, Bologna, Pitagora, 1986.

G. De Benedetti

- 1945 *Saggi critici*, n.s., Roma, O.E.T.

S. Freud

- 1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Wien, Denticke (trad. it. in *Opere*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972).

L. Pirandello

- 1908 *L'umorismo*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960.
 1913 *Quando s'è capito il giuoco*, in *Novelle per un anno*, vol. II, Milano, Mondadori, 1957.
 1918 *Lettere di Luigi Pirandello a Ruggero Ruggeri*, in L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre - 1915/1940*, Genova, Dellacasa, 1968.
 1919 *Il giuoco delle parti - Dramma in tre atti*, in «Nuova Antologia», 1 gennaio e 16 gennaio.
 1920 *Immagine del «grottesco»*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit.
 1920a *Ironia*, ivi.
 1925 *Il giuoco delle parti*, in *Maschere nude*, vol. III, Milano, Mondadori, 1956.
 1933-1934 *Taccuino 1933-1934*, in *Almanacco Bompiani 1938*, riprodotto in *Almanacco Bompiani 1987 - Omaggio a Pirandello*, Milano, Bompiani, 1986.

Roberto Alonge

«Spettri», Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo)

È ben noto che uno dei pilastri su cui poggia il teatro di prosa ottocentesco - accanto alla proprietà dell'edificio, all'impresario e alla compagnia - è costituito dalle *agenzie*, già attive nel tardo Settecento, soprattutto in ambito musicale, ma giunte alla massima fioritura proprio nell'Ottocento. L'agente teatrale è un intermediario fra l'impresa e l'artista (attore o cantante), o anche fra l'impresa e la compagnia. È l'anello che unisce domanda ed offerta, tanto più necessario in una struttura teatrale come quella italiana, fondata sull'eterno nomadismo delle compagnie (e in gran parte girovago è anche il mondo dell'opera, con compositori e cantanti che si spostano da una città all'altra). Poter contare su un punto di riferimento fisso semplifica di molto il lavoro organizzativo. Naturalmente l'agente riceve un compenso, la «provvigione», che rappresenta in percentuale tra il 5% e il 6% sulla paga della persona scritturata. Indici che rimangono sostanzialmente stabili fin verso gli anni ottanta. Dopo il 1880 si riscontrano provvigioni dell'8% per l'Italia e fino al 10% per contratti di lavoro nelle Americhe. Si tratta peraltro di un *mestiere indefinito*, non ricondotto a norme rigorose dallo stato italiano. La legge di Pubblica Sicurezza del 1865 prevede solo che gli agenti siano obbligati ad iscriversi al registro, ma per ottenere questo era sufficiente la fedina penale pulita e una modesta tassa. L'agenzia si può occupare di tutto: di comprare o noleggiare costumi e di spedire qualunque oggetto teatrale; acquista commedia e tutela i diritti d'autore per la città dove ha sede (e che quindi può controllare).

A parte la provvigione, l'agente ha generalmente, come altro cespite, un po' di praticaccia giornalistica, sempre nel settore teatrale, ovviamente, come è facile comprendere. Il principale requisito dell'agente è infatti quello di avere un certo fiuto, una certa sensibilità critica, sì da poter orientare imprese e capocomici sulle caratteristiche di questo o di quell'artista. Tutte doti insomma che possono benissimo essere riciclate all'interno di una funzione giornalistica specializzata. Anzi, si viene a determinare una curiosissima saldatura fra agenzie e giornali e riviste teatrali, nel senso che

i secondi sono spesso organi – espliciti o camuffati – delle prime. La più vecchia agenzia italiana del teatro di prosa è fondata a Milano all'inizio degli anni settanta da Icilio Polese Santarnecchi e Pietro Ravizza che le affiancano, dal novembre del 1871, il periodico «L'Arte Drammatica». Nel 1874 nasce a Bologna il «Piccolo Faust»: giornale e agenzia. Ne sono responsabili Antonio Fiacchi, giornalista e commediografo, e Alarico Lambertini, attore e giornalista. Sia «L'Arte Drammatica» che il «Piccolo Faust», che sono non a caso i due organismi più solidi del settore giornalistico, possono avvalersi di un'ampia rete di corrispondenti in tutta Italia: firme significative si affiancano a quelle di figure più incolte e ambigue. Su «L'Arte Drammatica» ad esempio tiene una rubrica fissa di critica teatrale Felice Camerini, che vi pubblica altresì recensioni di romanzi e divagazioni varie¹. Il reticolo di collaboratori sparsi per tutta la penisola consente ai giornali di offrire un panorama puntuale dello stato delle cose teatrali. Se si tiene poi presente che accanto alle recensioni compaiono molti pezzi dedicati ai movimenti di attori, di compagnie, disponibilità, ecc., si capisce subito quale formidabile mezzo di potere diventi l'accoppiata agenzia-giornale. Il giornale tende a diventare foglio di pubblicità pagata. Giornale e agenzia si rinforzano vicendevolmente. Si consideri inoltre che l'Italia è un paese fortemente analfabeta, con un pubblico colto assai esiguo. I giornali si fondano così essenzialmente su abbonamenti riscossi nello stesso ambito teatrale².

Gli uomini di teatro più seri e preparati possono anche disprezzarli, per la loro pochezza culturale, ma è certo che gli attori li leggono con grande assiduità³. Perché ne sperano elogi che potranno valere una scrittura o ne temono stroncature rovinose. Il vecchio Zacconi, a più di settant'anni di distanza, nel suo tardo libro di memorie, rievcherà a tinte molto scure questo mondo affaristico delle agenzie, reo di aver contaminato il quadro di una professione attorica rimasta – secondo lui – sostanzialmente sana sino ai suoi «quindici anni» (siamo cioè ai primi anni settanta, ed è probabile che Zacconi si riferisca – senza nominarlo – a Icilio Polese): «Ma allora appunto un uomo, per esclusivo egoistico interesse, gettò nel terreno incorrotto e indifeso dell'arte i primi germi di un terribile male. Giovane piacente, di pronta furberia affaristica, costui capì che l'ingenuità che regnava nel vasto campo dell'arte drammatica era terreno da sfruttare con vantaggio e si mise alacremente all'opera. Fondò prima di tutto un giornale settimanale assai più ricco di notizie che non fosse il «Monitore dei teatri» e che aveva una pagina di critica teatrale. Subito dopo il giornale, fondò una agenzia in modo che il primo servisse agli interessi della seconda. Si può facilmente immaginare quanto profitto potesse trarre dalla doppia arma, l'agenzia e la critica, maneggiate senza scrupoli, usando la lode e il biasimo come armi insidiose contro le ingenuità e le debolezze degli attori e più ancora delle attrici. Quel giornale divenne una forza e seminò largamente malafede e menzogna. Altri subito imitarono quel primo af-

farista, sorsero altri giornali ed altre agenzie, la santa verità disparve avvilita, il successo si mercanteggiava con denaro o illecite compiacenze di attrici; chi non voleva subire il nodo scorsoio dell'agenzia l'aveva da fare col ricatto mascherato del giornale. E questa fu la primissima causa di corruzione e devastazione del nostro teatro»⁴. Ciò non toglie naturalmente che questi giornali fossero sorretti anche da motivi politico-ideologici e non solo da bassi interessi commerciali come vuol far credere Zacconi. A loro modo collaborano allo svolgimento di talune battaglie culturali. Proprio Icilio Polese era stato un garibaldino, vicino agli ambienti radicali, e questo spiega certe scelte di campo a favore del naturalismo. Polese, non a caso, è l'agente teatrale di Emanuel, cioè dell'attore che avrà una funzione determinante per l'avvento della nuova poetica realista sulle scene italiane. Camerini, testé citato come collaboratore dell'«Arte Drammatica», è uno dei più attivi propugnatori della poetica verista.

Icilio Polese muore nel 1894. Nella direzione dell'agenzia e del giornale gli subentra il figlio, Enrico, ventunenne ma precoce⁵. Altro personaggio sinistramente affascinante e meritevole di ricerche approfondite: incolto, persino sgrammaticato, eppure capace di usare la sua penna sgangherata per creare un piccolo impero, per tessere una rete sottile ma solidissima di condizionamenti, di lusinghe, di ricatti, sempre al centro – come il padre Icilio – del traffico instancabile dei poveri comici. Si veda il brano – riferito quasi sicuramente a Icilio – di questa lettera di Ermete Novelli indirizzata a Claudio Leigheb con cui si appresta a fare compagnia: «Intanto scrittura pure la coppia Ricci, lui secondo brillante e lei servetta e 2 donne di spalla: per la paga regolati con Polese, e mettiti in corrispondenza con Valenti, quello che stava con Emanuel [...]. Bada che tutti debbono passare per Polese... è un peso che bisogna subire, so quel che dico»⁶. E questo da parte di Novelli, che a Icilio Polese era unito da amicizia, da legami antichi⁷.

Ma anche Polese junior, come Polese senior, non è riducibile al semplice profilo del *trafficante di teatro*. C'è anche in lui uno straccio di dignità culturale. Continua lui pure la battaglia paterna per il trionfo del naturalismo. Le agenzie teatrali, nella loro spregiudicata polivalenza, esercitano anche funzioni di traduzione. E Enrico Polese è il principale traduttore e diffusore di Ibsen in Italia. Tra il 1892 e il 1895, nel giro di soli quattro anni, l'editore Max Kantorowicz di Milano mette fuori la bellezza di quattordici testi ibseniani. Polese, insieme a un certo «prof. Paolo Rindler», ne firma sette dei primi nove che escono. Ci sono tutti i drammi canonici dell'Ibsen borghese (*Le colonne della società*, *Spettri*, *Hedda Gabler*, *Il costruttore Solness*, *La donna del mare*, *Rosmersholm*, *L'anitra selvatica*. Manca solo *Casa di bambola*, stampata nella «traduzione dal francese» di Luigi Capuana, e il giovanile *Fru Inger til Østraat* (tradotto dal solo Rindler con il titolo *La signora Inger di Östrot*). E questo è già un avviso interessante:

Polese non è un ibsenista cieco, un cultore affezionato. L'editore pubblicherà altri lavori giovanili del drammaturgo norvegese nella sua collana «Biblioteca Ibsen» ma Polese non vi compare più come traduttore⁸. Il suo è un interesse *mirato*, puntato a valorizzare l'Ibsen utilizzabile per la generale battaglia del realismo, e non già quello romanticheggiante ed epico della produzione giovanile.

Questi restano tuttavia semplici accertamenti preliminari. Occorrerebbero ovviamente indagini più puntuali e serrate, capaci di mettere a fuoco le angolazioni strategiche, i modi concreti e minuti attraverso cui la scena italiana *assorbe* Ibsen. In mancanza di studi specifici dobbiamo limitarci alla verifica su un solo campione, peraltro significativo. Ci riferiamo a *Spettri*, il secondo dei due testi pubblicati nel 1892 (il primo è *Le colonne della società*). È anche la seconda pietra miliare nella storia degli spettacoli ibseniani: nel febbraio del '91 la Duse ha presentato *Casa di bambola*; nel febbraio del '92 la compagnia di Virginia Marini recita *Spettri* (primo attore Ermete Zacconi, prossimo a diventare capocomico e destinato a fare lunga strada con questo dramma), servendosi appunto della traduzione di Polese, la prima assoluta in ordine cronologico. La seconda esce da Treves due anni dopo, nel 1894. È una traduzione che segue da vicino la traduzione francese del conte Prozor, uscita a Parigi nel 1889, ed è quindi una traduzione fedele a Ibsen, esattamente come lo è Prozor (anche se Antoine poteva trovarlo un po' troppo letterario e compassato). Polese e Rindler traducono invece da una qualche traduzione tedesca⁹, ma la cosa è ininfluenza perché si tratta in realtà di una drastica *riduzione* che non esita neanche di fronte a mutilazioni che finiscono, in certi punti, per rendere poco comprensibile il *plot*. Si direbbe che il primo obiettivo dei traduttori-riduttori è quello di attenuare l'impressione di prolissità che i drammi ibseniani determinano sul pubblico, condivisa anche dal critico del «Corriere della Sera», recensore intelligente, preparato e ben disposto verso la novità della drammaturgia ibseniana¹⁰. L'intuito sapiente dell'uomo di teatro guida Polese a scorciare i passaggi oggettivamente più allentati del dramma (la lunga discussione sull'opportunità o meno di assicurare gli edifici dell'orfano-trofio; i particolari minuti sul libretto di risparmio, interessi bancari, modalità di impiego più fruttuose, ecc.). E ciononostante resta uno spettacolo di tre ore, di una qualche pesantezza¹¹.

La riduzione-adattamento di Polese e Rindler non obbedisce però soltanto alla necessità di definire un testo più *snello*, più funzionale ai gusti *gastronomici* del pubblico italiano di fine Ottocento. C'è anche l'adesione a un moralismo perbenista che suggerisce di sforbicare imprecazioni, invocazioni alla divinità un po' ambigue (cioè sull'orlo della bestemmia) del turpe falegname. Ma non si tratta solo di espressioni lessicali. Sono i *cattivi argomenti* che devono essere corretti, censurati. La signora Alving vorrebbe dire al figlio, a proposito di Regine: «Sposala o fate come volete;

badate però che non ci sia inganno» (citiamo dalla traduzione ricordata sopra di Treves)¹². Per Polese diventa invece semplicemente: «Sposa Regina se ciò può farti piacere»¹³. Scompare cioè l'alternativa immorale della convivenza concubina¹⁴. Johanne non conosceva Engstrand prima di essere messa incinta dal capitano Alving. Così infatti nella traduzione di Treves (come battuta di Engstrand): «La povera ragazza m'aveva già respinto parecchie volte, perché essa non aveva occhi che per le cose belle, e io avevo la mia infermità alla gamba» (ed. Treves, cit., p. 53). Ne vien fuori una sorta di scoperto cinismo da parte di Johanne, che non si perita di rifiutare le profferte matrimoniali dell'handicappato Engstrand *prima* della gravidanza (e con l'aggravante della reiterazione: «parecchie volte»¹⁵), ma che *dopo* non esita a prenderselo come marito, comprandone il silenzio con un po' di denaro. In Polese viene meno proprio il particolare secondo cui Johanne non l'aveva preso precedentemente in considerazione come possibile sposo (cfr. ed. Polese, cit., p. 44). La calcolata strumentalizzazione della serva risulta dunque alleggerita. Polese mira appunto a valorizzare i buoni sentimenti, i gesti che il pubblico si attende. Il medico parigino dice a Osvold che i peccati dei padri sono puniti sui figli, insinuando in questo modo che suo padre è stato un dissoluto e Osvold, da *buon figliuolo*, nel raccontare alla madre commenta: «Mi sarei sentita la volontà di schiaffeggiarlo» (ed. Treves, p. 62). Che è una buona approssimazione del dettato ibseniano che dice, più genericamente: «Jeg havde nær slået ham i ansigtet» [«Io ero sul punto di colpirlo in faccia»]¹⁶. In Polese invece: «Per poco non l'ho ammazzato!» (ed. Polese, p. 50). Tutto è più enfatico, grossolano (si noti il punto esclamativo). Proprio perché Osvold è un *buon figliuolo*, maggiormente violenta è la sua reazione contro l'offensore della memoria paterna. Anche con la madre Osvold si mostra più affettuoso, meno sfrontato. Non dice infatti che la madre gli può tornare «utile», adesso che è malato e ha pertanto bisogno di lei. Ci si consenta una citazione più ampia, che dà anche l'idea del tipo di *soltimento* praticato da Polese:

SIG.^A ALVING (*con calore*) Osvoldo!... Allora... tu non ami più neppure me?

OSVALDO In ogni caso tu... io ti conosco.

SIG.^A ALVING Mi conosci; ma... sta qui tutto?

OSVALDO E so quanto tu mi ami; devo pure essertene riconoscente! Eppoi... ora che son malato tu mi puoi essere d'immensa utilità.

(ed. Treves, cit., p. 86)

ELENA (*angosciata*) Osvoldo ma tu dunque non ami neppure me?

OSVALDO Ti conosco, so dell'affetto che mi porti e te ne sono grato...

(ed. Polese, cit., p. 69)

Persino lo sciagurato capitano Alving risulta migliore di quanto non fosse. Un giorno prese Osvold bambino sulle sue ginocchia e gli fece fumare la propria pipa dicendogli: «Fuma, fuma, ragazzo mio» (ed. Treves, cit., p. 25). Il nostro ci risparmia invece il particolare crudo e odioso della battuta

in discorso diretto del padre al figlio: «Ero salito nella camera di mio padre, era allegro quel giorno e volle che provassi a fumare nella sua pipa... io fumai e poi stetti male, malissimo...» (ed. Polese, cit., p. 25). Tutti i personaggi sono insomma tendenzialmente *più buoni* di quanto non emerga dall'originale (intendendo per *originale* anche solo l'onesta traduzione del conte Prozor, che è l'Ibsen che leggono Giovanni Pozza e tutte le persone colte del tempo). Siamo di fronte a una scelta strategica che aspira a un evidente *addomesticamento* di un testo considerato, già dai contemporanei, come particolarmente sulfureo. C'è insomma la volontà di adattarlo al gusto del pubblico italiano. Se la critica più acuta e più favorevole ha creduto di riscontrare nei primi spettacoli ibseniani «una certa nebulosità», un dialogo in qualche modo un po' faticoso ed oscuro¹⁷, ecco Polese che semplifica, chiarisce, *didascalizza*. Siamo al momento della grande rivelazione, mantenuta da Ibsen a una soglia di grande discrezione, al di qua di ogni caduta nel melodrammatico: «Anche troppo presto appresi come stavano le cose. Il ciambellano raggiunse il suo scopo con quella donna, e la relazione, Pastore, ebbe delle conseguenze» (ed. Treves, cit., p. 36). È traduzione, questa di Treves, abbastanza fedele alla matrice dano-norvegese; ma ecco con quanta maggior *teatralità* Polese rigira il passo: «Il ciambellano stimato, il capitano Alving era l'amante della mia cameriera... e, pur troppo, quella relazione ebbe delle conseguenze...» (ed. Polese, cit., p. 33). Polese cancella il prologo troppo raziocinante e frigidamente discorsivo («Anche troppo presto appresi come stavano le cose») e pone immediatamente in *incipit* il soggetto emozionale della storia, il ciambellano, che rinforza e duplica enfaticamente con l'aggiunta di un aggettivo non previsto («Il ciambellano stimato, il capitano Alving [...]») ¹⁸ chiudendo con forza sul pedale alto di un'espressione canonica, secondo accenti tipici da *scena madre*: «[...] era l'amante della mia cameriera». Il padrone che è l'amante della cameriera (Ibsen non dice «cameriera» ma solo, genericamente, «pige», cioè «ragazza»): l'alto e il basso, il sublime e l'umile, gli estremi sociali che si toccano peccaminosamente e ignobilmente nel letto del vizio e della dissipazione sessuale. Quanta sapienza scenica, quale sensibilità del gusto del pubblico nel giovane Polese, allora diciannovenne! L'ironia di quella iterazione (ciambellano e capitano, figura gerarchica molto stimata e in verità molto disprezzevole). Ma soprattutto quel termine «amante» che vale a riportare Ibsen al tracciato più consueto degli spettacoli usuali alle italiane orecchie, a suggerire una *durata* di relazione ancillare (laddove dal testo si evincerebbe che scoprire la tresca e cacciare la cameriera infedele sia tutt'uno per Helene Alving). Il fatto è che «amante» è parola che attrae, suscita curiosità morbosa, risveglia lo spettatore che dormicchia in poltrona con la forza di una frustata. E soprattutto *chiarisce*. Di contro alla nebbiosità un po' astrusa dell'originale ecco un po' di parole-spia disseminate opportunamente qua e là dai traduttori!

Discorso analogo vale infatti per altri snodi capitali del *plot*. Ricordiamo lo svelamento sconvolgente che Osvald e Regine sono fratellastri. Anche qui la tessitura ibseniana è come sempre controllata e leggermente reticente:

SIG.^A ALVING Eppoi ho riflettuto che Regina apparteneva a questa casa... allo stesso titolo di mio figlio.

OSVALDO (*volgendosi vivamente*) Regina!...

(ed. Treves, cit., p. 82)

E per l'opposto:

ELENA Non ho finito: Regina ha, in questa casa, gli stessi diritti di mio figlio... legittimo!

OSVALDO (*volgendosi rapidamente*) Regina, mia sor... (*non finisce la parola*)

(ed. Polese, cit., p. 66)

Polese inventa un altro aggettivo, «legittimo», riferito a «figlio» – posto peraltro in posizione enfatica, dopo una pausa di sospensione – che deve evocare per contrasto l'idea di un figlio (o meglio, figlia) *illegittimo*. Anche lo spettatore più disattento è messo in condizione di comprendere che Regine è la sorella bastarda di Osvald. E se non bastasse, ecco l'altra invenzione linguistica, il «Regina, mia sor...» che sta ovviamente per «Regina, mia sorella». Tutti i passaggi fondamentali della vicenda sono conclamati *ad usum spectatoris*: la cameriera amante del padrone, la figlia della cameriera sorella del figlio del padrone, e Engstrand che macchina per dare la colpa dell'incendio dell'orfanotrofio al pastore. È questo un altro punto su cui, come sempre, il dettato ibseniano rischia di risultare elusivo:

REGINA Ma come si appiccò il fuoco?

IL PAST. Non chiedetemi nulla, signorina Engstrand! Del resto, come lo potrei sapere? Voi pure volete!... Non basta che vostro padre...

(ed. Treves, cit., p. 74)

In verità il testo dano-norvegese è ancora più generico, dice semplicemente: «Men hvorledes kan det være gåt til...?» [«Ma in che modo è potuto accadere...?»]¹⁹. Aveva ben tradotto Darzens per la messinscena di Antoine: «Mais comment cela est-il arrivé?»²⁰, ma la traduzione di Treves discende – come si è detto – da Prozor, che, nell'intento di chiarire aveva già finito per modificare un po' l'originale: «Mais comment le feu a-t-il pris?»²¹. Ed ecco Polese:

REGINA Ma come è successo? lei deve saperlo.

MANDERS Che cosa posso saper io? Forse anche te come tuo padre pretendesti che...?

(ed. Polese, cit., p. 60)

Polese aggiunge un «lei deve saperlo» che vale a insinuare che è stato Manders a causare l'incendio. E il «pretenderesti che...» di Manders (an-

ch'esso interpolato) si muove nella stessa direzione²². In effetti il raggiro di Engstrand è contorto (è lui ad appiccare il fuoco ma vuole darne la colpa al pastore per poi prendersi la colpa sulle proprie spalle e sfruttare quindi la gratitudine del pastore in chiave di aiuto finanziario al locale-bordello che intende mettere in piedi) e c'è la possibilità che allo spettatore sfuggano alcuni passaggi.

Insomma, ogni cosa deve essere esplicitata, gridata, sì da venir compresa da chiunque, «alla portata d'ognuno, anche di chi non ascolta»²³. Già in Ibsen è evidente il gioco di specchi fra Alving padre e Alving figlio, fra la serva Regine e la serva Johanne sua madre, fra la relazione dei vecchi e la relazione dei giovani. Ma senza schematismi geometrici, con un minimo di sfumature divergenti. Dice Regine a Osvald che le sta mettendo le mani addosso: «Osvald, sei pazzo? Lasciami...» [«Osvald da! Er du gal? Slip mig!»] (ed. Treves, cit., p. 39). E diceva invece Johanne al padre di Osvald, dandogli del *voi*: «Lasciatemi, lasciatemi dunque, signor ciambellano» [«Slip mig, herr kammerherre! Lad mig være!»] (ed. Treves, cit., p. 36)²⁴. Polese sopprime invece la differenziazione tu/voi, distrugge la credibilità realistica dei rapporti Johanne-ciambellano per poter giungere a creare un *doppio* perfettamente speculare e altamente didascalico. Le due serve danno egualmente del *tu* al padrone, e usano addirittura sostanzialmente le stesse parole. Johanne: «Ma che fai?... sei pazzo?... lasciami dunque!» (ed. Polese, cit., p. 32); e Regine: «Ma che fai!... ma che fai! sei pazzo!... Lasciami dunque» (ed. Polese, cit., p. 35). Zacconi raddoppia persino il «Ma che fai, che fai...» di Johanne per far coincidere non solo *sostanzialmente* ma proprio *letteralmente* le due battute: «Ma che fai, che fai... sei pazzo?... Lasciami dunque...» (Copione, cit., p. 20). Ma non è tutto. Per Ibsen la signora Alving scoprì, nel passato che sta raccontando, le *avances* del marito alla cameriera mentre stava nella sala da pranzo (e il marito e la cameriera erano nel salotto), laddove adesso, nel presente, scopre l'intimità del figlio con Regine mentre lei e il pastore sono nel salotto (e il figlio e Regine sono nella sala da pranzo). Un dispositivo perfettamente invertito, pur nella specularità delle due situazioni. Polese invece è talmente accecato dalla logica dell'identico e del doppio da modificare le battute per far coincidere la scena trascorsa con quella attuale: «Essi erano là... nella sala da pranzo, quando ho scoperto ogni cosa... Io era in questa stanza, non mi ricordo a che fare e quella porta era socchiusa... la mia cameriera era di là...» (ed. Polese, cit., p. 32). E tralasciamo naturalmente le inezie. Per Polese il capitano Alving «se ne stava tutto il giorno sdraiato fumando e leggendo» (ed. Polese, cit., p. 33), mentre Treves – seguendo opportunamente la fedele traduzione francese di Prozor – omette il particolare del fumo: «lui che passava le giornate intere steso sul sofà, immerso nella lettura d'un vecchio almanacco ufficiale!» (ed. Treves, cit., p. 37). S'intende che l'aggiunta è fatta *ad hoc*, per far corrispondere meglio, specularmente,

padre e figlio: un padre che fumi come fuma Osvald, continuamente alle prese con pipa e sigari.

La conclusione sembra manifesta. Enrico Polese Santarnecchi sarà stato un *brigante* del caotico e avventuroso mondo della scena italiana di fine Ottocento, ma era anche, a suo modo, un geniale *drammaturgo*. Dalla sua traduzione-riduzione-adattamento di *Spettri* viene fuori una risistemazione del testo coerente e organica, che ridefinisce teatralmente i personaggi, casomai schiacciando e appiattendo i personaggi minori, come era prevedibile per un teatro fondato non sull'*insieme* ma sulla assoluta centralità dell'attore protagonista. Engstrand si caratterizza per un gustosissimo impasto linguistico, fatto alternativamente di allusioni canagliesche e di cadenze scritturali, di bestemmie e di invocazioni religiose. Nomina continuamente il diavolo, ma anche quando nomina Dio è come se bestemmiasse. I suoi insistenti «Jøss'» hanno l'ambiguità di certi nostri «Cristo!». L'aspetto più gustoso è che ogni tanto inverte i livelli linguistici. Gli scappa di interloquire con Regine secondo cadenze pietistiche («È la pioggia di Nostro Signore, questa, figlia mia»), e proprio nella scena iniziale del primo atto in cui la invita a venire a prostituirsi nel suo futuro bordello; e poi, per l'opposto, utilizza con il pastore spezzoni di parlato corrico, salvo ovviamente correggersi immediatamente. Si veda questo esempio tratto dal terzo atto:

ENG. Signor Pastore, pensate al mio rifugio per i marinai.

IL PAST. E perché no? è una buona idea. Vedremo; bisogna riflettere.

ENG. No, diavolo, punto riflessione... (*correggendosi*). Ah! buon Gesù!...
(ed. Treves, cit., p. 77)

La traduzione di Treves è, al solito, ricalcata su quella di Prozor laddove Darzens, come sempre più vicino all'originale, non ha la didascalia esplicativa, aggiunta da Prozor con il compito di chiarire e spiegare il cambiamento di registro del falegname²⁵. Ma ecco che cosa diventa in Polese:

GIACOBBE (*supplichevole*) Signor pastore, voglia ricordarsi del mio asilo pei marinai.

MANDERS Sì, sì, vi rifletterò.

GIACOBBE (*tra sé con stizza*) Al diavolo anche la riflessione!

(ed. Polese, cit., pp. 62-63)

Da un lato un'altra integrazione didascalica (il «supplichevole»), e dall'altro lato la perdita totale della contrapposizione diavolo/Gesù²⁶, resa ancora più pregnante dal fatto che si tratta comunque di un discorso fatto «tra sé», secondo indica un'ulteriore didascalia interpolata. Anziché lucido e diabolico ministro infernale, Engstrand si risolve nel consueto *schiaivo sociale*, strisciante davanti ai padroni («supplichevole») sebbene pieno di una «stizza» (contro i medesimi) che reprime ovviamente – da vile servo, appunto – «tra sé».

Commentando lo spettacolo del '92 ancora Pozza osservava: «Né il Calabresi [...] mostrò di aver veduto nel falegname Engstrand il tipo del Tartufo plebeo»²⁷. Giovanni Pozza è un galantuomo, un critico coscienzioso che si legge i testi prima di andare a teatro. Ha letto *Spettri* nella traduzione di Prozor di cui condivide pienamente quanto è scritto a proposito dei personaggi: «Le Tartuffe de la pièce, Tartuffe ignoble et grossier, c'est le menuisier Engstrand»²⁸. Ma il suo guaio è appunto di aver letto il testo in una traduzione (francese) e di voler poi giudicare, su quella base, un allestimento che poggia invece su un'altra traduzione (italiana), assai lontana da quella del conte Prozor. Pozza cerca invano (e naturalmente non può trovarla) una dimensione tartufesca di Engstrand che Oreste Calabresi non gli può in alcun modo restituire, visto che è prigioniero di una traduzione che sopprime sistematicamente questo aspetto. La preoccupazione censoria di Polese si estende sino a cancellare anche le semplici allusioni bibliche²⁹. Il che non toglie, naturalmente, che il moralismo prudente di Polese possa essere estremamente avvertito e in qualche modo giustificato. Ibsen ha infatti canalizzato nel personaggio di Engstrand una fortissima carica blasfema. C'è in lui qualcosa di diabolico, a cominciare dalla sua stessa sembianza fisica, deforme, zoppo, ma zoppo dalla gamba *sinistra*, quella del *maligno* appunto. E tuttavia, paradossalmente, il fuoco che egli appicca all'orfanotrofio è un fuoco purificatore. Bruciandolo egli realizza un'opera di giustizia e di pulizia morale. Quando si offre come capro espiatorio dell'incendio ha parole molto ambigue, equivoche: «Io conosco uno, che altra volta s'addossò una colpa altrui!» (ed. Treves, cit., p. 78). Engstrand allude, sì, a se stesso, che in passato ha assunto sopra di sé il fallo di Johanne, ma il suo linguaggio scritturale si riferisce chiaramente anche al modello sacrificale del Cristo, che si è fatto carico delle colpe del mondo. Si rifletta d'altra parte sul curioso mestiere di «falegname» di Engstrand. Ai fini del *plot* poteva essere tranquillamente presentato come muratore (è lì perché lavora a edificare l'orfanotrofio della signora Alving). Invece è un *falegname*, perché questa è la professione di San Giuseppe, visto che Engstrand è un *padre putativo* lui pure come Giuseppe. Se così è, la bestemmia si allarga a cerchi concentrici: la Vergine è la cameriera un po' squaldrina, e Dio Padre è il molto poco rispettabile ciambellano Alving. Uno scherzo empio perfettamente in linea con l'ispirazione occulta di *Spettri*. Ma ecco allora il previdente Polese come altera e stravolge: «ne conosco degli altri che si sono addossati una colpa che non avevano commessa...» (ed. Polese, cit., p. 63). L'uso del plurale anziché del singolare cancella ogni possibilità di allusione irriverente. Il singolare riporta necessariamente all'*exemplum* sacrificale per eccellenza, quello cristologico, ma il plurale svara in una serie infinita di casi anonimi.

Considerazioni analoghe valgono anche per Regine che Polese trasforma in un figurino di servetta tardo-goldoniana alle prese con il sogno romantico di evasione sociale attraverso il grande amore con il padroncino.

In verità Regine è una bellezza contadina, sana ma anche piena di forme, come aveva capito Prozor: «Régine est une chrysalide d'où va naître un papillon de nuit. Elle est la chair, la chair ferme et palpitante qui grise et achève Oswald [...] C'est la bête, elle aussi, la bête que n'a pu changer une éducation impuissante parce qu'elle ignore la nature. C'est le bel animal, né câlin et egoïste, que doit rendre l'artiste chargée de ce rôle»³⁰. Ancora una volta Giovanni Pozza consente pienamente e traduce quasi alla lettera: «né la signora Sichel comprese che nel dramma ella era chiamata a rappresentare la carne femminile, la vita sensuale, la bestia umana graziosa ed egoista. Ella riuscì scolorita dapprima, esagerata nella sua ultima scena»³¹. Ma, anche qui, sforzandosi di aderire al testo di Polese, la povera Emilia Saporetti Sichel – prima attrice giovane nella compagnia di Virginia Marini – non poteva che risultare «scolorita» e senza carica sessuale agli occhi del critico del «Corriere della Sera», che non tiene nessun conto dello specifico, concreto, linguaggio di cui si deve servire l'interprete. Quando Oswald dice alla madre «Hai osservato il suo incedere? Così franco, così ardito!» (ed. Treves, cit., p. 69), è sottinteso che ne sta ammirando i fianchi generosi, le natiche colme. Ma per Polese diventa: «Quanto è bella! guarda che vita snella, che figurina elegante...» (ed. Polese, cit., p. 55). Tutto opportunamente inventato, perché si tratta di puntare a costruire un'immagine di sognante spiritualità. Oswald collabora per parte sua a edificarne il ritratto: «ma l'altro giorno quando le ho domandato se era contenta che io mi stabilissi in Norvegia, sbarrandomi quei suoi begli occhioni in faccia, mi disse: 'E il nostro viaggio a Parigi?'» (ed. Polese, cit., p. 55). Inutile dire che i «begli occhioni» sono un'altra trovata di Polese per smaterializzare il profilo terrestre di questa serva di campagna; così come «il nostro viaggio a Parigi» – anziché «il mio viaggio a Parigi», come dice Ibsen – vale a modulare una cadenza ulteriore di questa patetica *love story* fra padroncino e camerierina. Il *sogno* è appunto la dimensione di questa vicenda sentimentale. Regine è personaggio affascinante proprio per la sua doppiezza, per il suo puntare su almeno due cavalli contemporaneamente: ha qualche suo progetto su Oswald, una velata speranza di matrimonio, ma non rifugge dall'idea di andare a sistemarsi come domestica-padrone in casa del pastore Manders³². Engstrand è stupito del rifiuto della ragazza ad andare con lui in città; le domanda se preferisce rovinarsi la salute per i sudici marmocchi dell'orfanotrofio. E Regine: «No, e se tutto andasse secondo i miei desideri, so benissimo... In fede mia, ciò può ben avvenire; ciò può avvenire!» (ed. Treves, cit., p. 8). Invece nella traduzione del nostro: «No... ho il mio sogno anch'io... (come parlando tra sé) e si realizzerà!» (ed. Polese, cit., p. 11). Non soltanto la parola chiave del *sogno* – più scopertamente mirata a evocare l'atmosfera fantastico-emozionale entro cui si colloca la gentil servetta –, ma anche la certezza patetica di un futuro che non potrà non compiersi («si realizzerà!») al posto della semplice eventualità prevista dall'originale³³. Insomma le ragioni del *cuore* anziché il freddo

argomentare del *calcolo*. Sicché, in maniera complementare, scompare quasi la scena di seduzione che Regine mette in atto nei confronti del pastore, quando si autocandida come sua futura cameriera personale, facendo valere al tempo stesso le proprie doti di efficienza professionale e le più sfumate qualità di *consolatrice* rispetto al destino di solitudine che deve pesare pure, in qualche modo, anche allo stesso Manders:

REGINA Inoltre non so se sia conveniente, alla mia età, il governare la casa d'un uomo solo.

IL PAST. Ma che dite!... signorina mia cara, poiché si tratta di vostro padre.

REGINA Può essere, però... Ah! se avessi in vista qualche buona casa, e presso qualche signore veramente dabbene...

IL PAST. Ma, mia cara Regina...

REGINA Un uomo che m'ispirasse del rispetto, ch'io sentissi superiore a me, e che mi tenesse, per così dire, come una figlia...

IL PAST. Sì, ma mia cara fanciulla...

REGINA Ah! Se avessi questa prospettiva, non rifiuterei d'andarmene in città. Qui mi sento così isolata... e il signor Pastore capisce benissimo che cosa voglia dire il sentirsi soli al mondo. D'altra parte, oso dire che sono attiva e che il lavoro non mi spaventa. Il signor Pastore non conoscerebbe un posto di simil genere?

IL PAST. Io? No davvero, non ne conosco.

REGINA Ma mio caro, mio buon Pastore, pensate a me, se vi capitasse...

IL PAST. (*alzandosi*) Certamente, non mancherò, signorina Engstrand.

REGINA Sì, perché se io...

IL PAST. Vorreste avere la bontà di avvertire la signora?

REGINA Essa non tarderà molto a venire, signor Pastore. (*Esce da sinistra*).
(ed. Treves, cit., pp. 12-13)

Polese scorcia le battute, le raggruppa, ma, così facendo, elimina proprio quella cadenza a *escalation* che ha il periodare di Regine, l'impressione di assedio crescente che costringe il pastore al gesto brusco dell'alzarsi, alla richiesta perentoria di avvertire la signora Alving. Cade anche il passaggio segretamente più subdolo, l'accento cifrato alla esperienza di drammatica solitudine umana che deve vivere il pastore non meno della fanciulla.

REGINA D'altra parte non so se sia cosa conveniente che io vada ad abitare con un uomo solo...

MANDERS Regina, è tuo padre quest'uomo!

REGINA È vero... ma se sapessi d'entrare nella casa d'un galantuomo... se potessi considerarlo come un vero padre... allora sì vi andrei volentieri in città... qui si vive tanto isolati!... se sapessi quale sciagura è la solitudine! io amo il lavoro, lavoro tutto il giorno, lei lo sa... e, mi dica, non avrebbe qualche posto da offrirmi?

MANDERS Io? ragazza mia che cosa vuoi che t'offra io?

REGINA Mi raccomando a lei, pensi a me.

MANDERS (*alzandosi*) Sta sicura che se potrò non mancherò di farlo... ma, ti prego, ora va a chiamare la signora Elena.

REGINA Subito, signor pastore. (*Esce da sinistra*).

(ed. Polese, cit., pp. 15-16)

Ne viene fuori, in definitiva, una linda servetta un po' esangue, senza la durezza sanguigna e il cinismo proletario che caratterizza stupendamente Regine nelle pagine di Ibsen. Polese lavora per sottrazione. Dice Regine nel primo atto: «Non voglio sposarmi con persone di quella razza. I marinai non hanno *savoir-vivre*. [...] Ti dico che li conosco. Non sono persone che si possano sposare» (ed. Treves, cit., p. 9). È una battuta inquietante, che conferma come Regine non abbia punto candori verginali, come ci sia in lei una disincantata *conoscenza del mondo*. Ma in Polese non per nulla cade il secondo segmento del discorso e resta soltanto: «Non sposerò mai un uomo di mare, essi non hanno il *savoir vivre*» (ed. Polese, cit., p. 12). Persino quando è impietosamente beffata, in finale di dramma, non riesce a far riaffiorare il giusto e rude risentimento di classe: «non voglio più restare qui in campagna, non voglio più affaticarmi per dei malati!» (ed. Polese, cit., p. 67). Ibsen è più forte: non già «per dei malati» bensì «for syge folk»³⁴, con una dose più evidente di estraneità e di disprezzo, «per della gente malata». Una finezza che Prozor aveva colto (al pari di Darzens peraltro)³⁵, e che l'edizione Treves raccoglie puntualmente: «No, non posso restarmene qui, e sciuparmi a vantaggio di gente malata» (ed. Treves, cit., p. 83)³⁶. In una traduzione-adattamento in cui tutti i personaggi risultano migliori di quanto non siano in effetti, anche Regine ha diritto ad essere un po' meno puttana. Non ha la sfrontata impudenza di chiedere del denaro a risarcimento dei torti patiti (è invece la signora Alving a offrirglielo liberamente)³⁷. Conserva cioè sino all'ultimo quel tocco di classe che fa di lei una graziosa ma troppo prevedibile servetta dell'italica borghesia di fine Ottocento.

In quanto a Manders – per arrivare all'ultimo dei tre cosiddetti personaggi minori – anch'esso appare di molto appiattito dalla traduzione-adattamento di Polese. Manders è un pastore, un uomo di chiesa (spesso severo, duro, ma autentico, con un suo *charme*, di un conservatore che crede ai propri valori; non è una caricatura di religioso, sicuramente non un ipocrita, come spesso è stato presentato sulle scene), ma è anche un uomo d'azione, un *manager*. C'è in lui il compiacimento un po' narcisistico dell'uomo di potere, che sa di essere tale. Arriva puntuale all'appuntamento con la signora Alving ma non si perita di sottolineare: «Potete pensare con quanta fatica abbia potuto fuggire, con tutte quelle Commissioni e Direzioni di cui faccio parte...» (ed. Treves, cit., p. 14). Ma Polese è scarsamente attento a questo risvolto e tira via sbrigativamente, in maniera sommaria e generica: «Non le nascondo però che mi fu difficile partire... ho tante occupazioni in città» (ed. Polese, cit., p. 16). Nel terzo atto, dopo che è scoppiato l'incendio, Manders è unicamente angosciato perché l'inchiesta potrà evidenziare le sue responsabilità, sì da costringerlo a ritirarsi come *uomo pubblico*. E tuttavia, anche nel bel mezzo di questa situazione psicologicamente di *stress*, è sufficiente che si accenni alla necessità della sua gestione della cosa perché immediatamente *rientri nella parte*, dimentici-

chi di colpo le proprie paure, il timore dello scandalo, riacquistando improvvisamente controllo, sicurezza, eloquio: «Me ne incaricherò molto volentieri. La prima disposizione del testamento, diventa purtroppo affatto inapplicabile. [...] Ecco dunque come io intendo accomodare la faccenda per adesso: il recinto di Solvik apparterrà al comune. La terra non è senza valore; potrà sempre servire a qualche cosa. In quanto alla rendita del capitale che resta alla Cassa di Risparmio, potrò forse impiegarla convenientemente pel bene della città» (ed. Treves, cit., p. 77). Anche qui Polese non concede il minimo indugio e stringe in una sintesi impietosa: «Va bene, farò quanto desidera. Lo impiegherò [il denaro] in istituti di beneficenza» (ed. Polese, cit., p. 62).

Manders è personaggio complesso. Può essere ingenuo (e come tale vittima dei raggiri di Engstrand), ma non stupido, non inconsapevole del male, non privo di una sua tormentata sensibilità al fascino femminile. Tutto questo travalica fatalmente l'orizzonte di Polese. Nel suo pastore non avvertiamo il sospiro dei sensi repressi, i brividi della tentazione. Abbiamo già visto a cosa si riduce la sequenza di allettamento che Regine conduce nei suoi confronti all'inizio del primo atto. Scompaiono anche le *nuances* relative a Manders che trova che Regine è cambiata senza rendersi conto che si è *svilupata*, che da bambina è diventata donna (e quando se ne accorge rimane turbato, come per un tradimento che la carne gli abbia fatto, spingendolo a parlare di cose su cui era meglio tacere):

IL PAST. Grazie, grazie, sto benissimo. (*Guardandola*) Sapete, signorina Engstrand, che mi sembrate molto cresciuta, dacché vi vidi l'ultima volta...

REGINA Il signor Pastore trova? Anche la signora dice che mi sono sviluppata.

IL PAST. Sviluppata? Hum! Mi pare di sì.
(*Un istante di silenzio*).

REGINA Forse desiderate che avverta la signora?

(ed. Treves, cit., p. 11)

MANDERS Grazie! grazie (*osservando Regine*) Ma lascia un poco che ti guardi. Sei diventata più bella! brava, brava!... (*breve pausa*).

REGINA Debbo chiamare la signora?

(ed. Polese, cit., p. 15)

Il Manders di Polese è solo un bravo parroco italiano di provincia, senza fremiti e pulsioni, perfettamente a suo agio anche quando deve restare da solo con Regine, cui dà peraltro familiarmente e paternalisticamente del *tu*. Le battute interpolate sopra citate mostrano una sua candida intimità con Regine che Ibsen non avrebbe mai potuto immaginare da parte del suo pastore Manders.

Nel personaggio ci sono anche alcune venature ironiche che però egualmente non attirano l'attenzione di Polese. Accingendosi a uscire per sempre di scena insieme al pastore, il solito *diabolico* Engstrand, dichiara che intollererà il suo Focolare del Marinaio al nome del capitano Alving. La trovata è gustosissima: quale miglior nome, infatti, per un bordello, di quello

del più grande frequentatore di prostitute della regione, quale fu appunto il capitano ciambellano Alving? Manders non può fare a meno di replicare con un «Hm!...» (ed. Treves, cit., p. 79) di contenuto imbarazzo. Nulla di tutto questo invece nel nostro (cfr. ed. Polese, cit., p. 64). Ma già nel secondo atto Manders aveva avuto modo di rivelare una certa caustica prontezza di spirito, come davanti a questo gesto di contenuta tenerezza da parte della signora Alving:

SIG.^A ALVING (*posando le sue mani sulle spalle del Pastore*) E aggiungerò che ho una volontà matta di gettarvi le braccia al collo.

IL PAST. (*retrocedendo vivamente*) No, no, che Dio vi benedica! Simili volontà!...

SIG.^A ALVING (*sorridendo*) Andiamo, non abbiate paura di me.

IL PAST. (*dopo essersi avvicinato al tavolo*) Avete talora un certo modo d'esprimervi...

(ed. Treves, cit., pp. 56-57)

Il gioco di parole fra «lyst» e «lyster» è colto bene da Prozor³⁸, e quindi, sulla sua scia, dal traduttore di Treves, anche se sarebbe stato più efficace una contrapposizione «voglia»/«voglie» piuttosto che «volontà»/«volontà». Per Polese sono minuzie di cui non occorre far caso. Resta comunque interessante la sua resa dialogica:

ELENA (*mettendogli le mani sulle spalle*) E penso anche che avrei desiderio di gettarle le braccia al collo...

MANDERS (*ritirandosi*) Ma signora Elena!

ELENA (*sorridendo*) Ha paura di me?

MANDERS (*avvicinandosi al tavolo*) Io?... no!...

(ed. Polese, cit., p. 46)

A Polese interessa semmai una comicità più grossolana, una chiave di lettura semplificata e involgarita che interpreta Manders come il prototipo dell'ingenuo e del goffo. In Ibsen (e in Prozor) c'è una esortazione – da parte di Helene al pastore – a non avere paura. Polese la riformula come domanda per poter giocare sull'effetto farsesco di un Manders che dice *no* a parole ma dice *sì* con il corpo, con i gesti, «ritirandosi» precipitosamente, intercalando una pausa calcolata fra le battute, come mostrano i puntini di sospensione («Io?... no!...»)³⁹. E non è neanche l'unico punto in cui Polese spinge Manders verso esiti macchiettistici. Nel primo atto, uscita di scena Regine, Manders scopre i libri *proibiti* di Helene Alving. La didascalia segnala che «prende un libro, ne esamina il titolo. Movimento di stupore. Ne guarda degli altri», commentando con un «Ah! Ah!» (ed. Treves, cit., p. 13). Secondo Polese invece Manders «prende un libro, ne guarda il titolo, lo lascia cadere, facendo atti di meraviglia, poi ne prende altri, sempre facendo la stessa azione» ed esclamando: «Ah!... Questi non vanno, non vanno!» (ed. Polese, cit., p. 16). È evidente come interpoli e inventi, sia a livello di gestualità che di battute. Crea una controcena pungente (e ripetuta) di libri che Manders *lascia cadere* come folgorato dal contenuto dei medesimi. Gli «atti di meraviglia» presuppongono un gioco mi-

mico facciale assai intenso, sottolineato com'è dal feroce cipiglio del moralista che lancia sentenze che mancano a Ibsen: «Questi non vanno, non vanno!». E un ultimo esempio (sempre a proposito di questi libri):

SIG.^A ALVING Ma, in fatto, che avete voi a rimproverare a questi libri?
 IL PAST. Io non ho nulla a rimproverar loro. Non crederete già ch'io mi occupi dell'esame di simili opere...
 SIG.^A ALVING Ciò vuol dire che non conoscete affatto quello che condannate.
 IL PAST. Lessi abbastanza di quanto fu detto di tali libri per biasimarli. [...] (ed. Treves, cit., p. 16)

ELENA Ma che rimprovera dunque lei a questi libri?...
 MANDERS Io, non li ho letti...
 ELENA E li condanna senza conoscerli?
 MANDERS Lessi quanto altri hanno scritto di loro e ciò mi basta per condannarli... (ed. Polese, cit., p. 18)

La risposta fulminante di Manders («Io, non li ho letti...»), candida e scoperta, tutta ingenuamente affermativa (laddove il dettato ibseniano rigira abilmente il discorso, con Manders che pone interrogativi a Helene)⁴⁰, ha una forza comica indubbia. Non ci stupisce dunque, neanche questa volta, che Giovanni Pozza abbia ad osservare che Libero Pilotto è bravo soltanto nel metterne in luce la «parte comica»⁴¹. La comicità come vettore portante del personaggio è inscritta infatti in questa traduzione di Polese che si offre – a chi sa leggerla, ma anche già agli attori dello spettacolo del 1892 – come un calcolatissimo e straordinario *piano di regia*. Cui peraltro sembra adeguarsi anche lo Zacconi capocomico del 1894, almeno a giudicare dal copione che taglia giustappunto tutta una serie di battute immediatamente prima e immediatamente dopo quelle in questione, con l'effetto di isolare viepiù la comicità macchiettistica del «Io, non li ho letti»⁴².

Minori osservazioni emergono, paradossalmente, dall'analisi di Helene Alving, ma la contraddizione è solo apparente. In realtà Helene, a differenza di Engstrand Regine Manders, è figura protagonista, è ruolo di primattrice. I tagli sono per forza di cose più contenuti. C'è solo un lavoro di cesello che accentua il tema dominante (e ben compreso da tutti i critici, fin dall'inizio) del personaggio, quello dell'essere madre, dello strazio materno a fronte dell'orribile sciagura. Racconta al pastore di aver dovuto mandare in collegio Osvald bambino per sottrarlo all'influenza di un focolare domestico insudiciato e corrotto: «Nessuno sa quanto m'abbia costato un passo simile» (ed. Treves, cit., p. 37). Polese piglia a piacimento sul pedale affettivo: «ed ecco perché per tanto tempo ho vissuto divisa da lui, soffrendo pene atroci per la sua lontananza...» (ed. Polese, cit., p. 33). Manders naturalmente la seconda, replicando con un «Lei fu un'eroina!...» (ed. Polese, cit., p. 33) che non ha alcun fondamento, né in Ibsen, né in Prozor, né infine nel traduttore (di Treves) di Prozor. Di qui, ancora, funzionalmente al profilo di questa Helene iper-materna, un Osvald particolar-

mente infantile, con una nota di paura che manca sia all'autore che ai suoi traduttori fededegni: «[...] eppoi quella terribile, quella mortale paura... ho paura...» (ed. Polese, cit., p. 54)⁴³. Zacconi, per parte sua, accoglie pienamente il suggerimento e accentua le cadenze filiali-patetiche con l'aggiunta di un «mamma» di sicuro effetto: «[...] eppoi quella terribile, quella mortale paura... mamma, ho paura!»⁴⁴. Naturalmente Polese ripropone il suo schema più avanti, nel terzo atto, con Osvald che implora: «Chiudi tutte le porte: ho paura! ho paura!» (ed. Polese, cit., p. 65)⁴⁵. Zacconi toglie il raddoppiamento di «ho paura» ma interpola una battuta della madre nella stessa direzione: «Ma di che vuoi aver paura qui in casa tua?»⁴⁶. Caratteristiche (e assai gustose) sono inoltre talune tonalità fra il casareccio e il pruriginoso. Helene parla del figlio con l'orgoglio un po' patetico di una mamma italiana: «Vedrà che pezzo d'uomo si è fatto...»; «Ebbene che cosa ne dice?... non è un bell'uomo, il mio Osvald?...»; «eccolo... è questo bel giovane» (ed. Polese, cit., pp. 17, 23, 24)⁴⁷. Quando Osvald dice che ha da riparare un'ingiustizia fatta a Regine, la madre si limita a un «Tu?» (ed. Treves, cit., p. 67), ma la Helene di Polese ha un guizzo sapidissimo:

ELENA (*spaurita*) Tu?... parla, spicciati, parla!...
 OSVALDO Non è che una dimenticanza...
 ELENA (*tra sé*) Ah! ora respiro!

(ed. Polese, cit., p. 54)

Il traduttore ha il barbaglio improvviso di una possibile commedia d'intrigo: il terrore che la cameriera possa essere stata messa incinta dal giovin signore di casa sprigiona l'invenzione della didascalia e della battuta angosciata, in crescendo («parla, spicciati, parla!...») con la ricaduta liberatoria («Ah! ora respiro!»)⁴⁸.

Certo Helene è stata sin da subito immobilizzata nel *cliché* della madre. Si è dovuto attendere Ronconi perché venisse posto in primo piano un *sottotesto* sicuramente presente nelle pagine ibseniane, cioè la storia d'amore che non si è data, che non è sbocciata, fra la giovane Helene e il giovane pastore Manders di un tempo, che si amavano ma che non si sono sposati⁴⁹. Lo stesso Antoine ha contribuito a imbalsamare Helene in questa ingessatura materno-ossessiva. Il copione del suggeritore del Théâtre Antoine (che si riferisce a una ripresa nel 1898 di un tipico cavallo di battaglia antoiniano quale fu ovviamente *Spettri*) presenta la soppressione di un passaggio capitale relativo alla vecchia fuga di Helene presso il pastore, dopo un solo anno di matrimonio con Alving⁵⁰. Per Antoine *Spettri* è uno straordinario studio sull'ereditarietà che assume la grandezza cupa della tragedia greca. La sifilide che colpisce Osvald, nonostante gli sforzi della madre di allontanarlo dall'influsso del padre, mostra il profilo oscuro del fato degli antichi. Osvald è una sorta di Edipo, ma Helene non è da meno, vittima anch'essa del destino crudele. Anzi, il suo personaggio tende a giganteg-

giare anche al di sopra di quello del figlio: è la tragedia di una madre e di una donna che combatte, da sola, contro la propria educazione e contro i condizionamenti del proprio ambiente. Nel 1922 un Antoine solo più critico teatrale riferisce degli *Spettri* zacconiani in *tournee* a Parigi, offrendo indirettamente indicazioni preziose sul suo modo di leggere il testo: «Le drame d'Ibsen réunit aux splendeurs de la Tragédie Grecque, les conceptions modernes les plus hautes et les plus hardies du théâtre psychologique et du drame d'idée. Oswald Alving est de la lignée d'Oedipe et d'Oreste, le chef-d'oeuvre scandinave s'alimente à l'un des thèmes fondamentaux de l'art humain, la lutte de l'homme contre son destin. [...] Oswald Alving n'est, au fond, qu'un élément secondaire, l'exemple à côté de la démonstration, dans cette tragédie de conscience moderne. Les débats moraux de Mme Alving avec le Pasteur qui occupent les deux tiers de l'ouvrage, sont, en réalité, la substance même et constituent la beauté nouvelle des *Revenants*. [...] Parmi toute l'oeuvre d'Ibsen, on ne trouve pas de caractère plus fermement, plus largement développé et fouillé que celui de cette femme en lutte avec son éducation et son milieu social, tandis que le pasteur Manders offre un symbole admirable, sans ironie et sans caricature facile, des thèses et des théories du vieux monde»⁵¹. Ma allora è evidente che il ricordo di Helene che si getta fra le braccia del pastore toglie decoro sublime a questa eroina magnanima. L'alleggerimento messo in campo da Antoine su questo segmento particolare del testo risponde pertanto a una logica interpretativa discutibile ma coerente. Zacconi non fa dunque che collocarsi nel solco di una tradizione consolidata e molto autorevole. Basti l'esempio di questo brano del copione (in parentesi quadra i tagli effettuati dall'attore):

ELENA [...] Lei disse che mio marito ritornò nel sentiero del dovere, ma lei questo non lo sa perché da quando ritornai sotto il tetto coniugale ella non volle più essere né il nostro amico né il nostro ospite di una volta.

MANDERS Avevano lasciata la città.

[ELENA Ella non ci vide che dopo la morte del capitano Alving.

MANDERS (a voce bassa, timorosa) Elena, sarebbe questo un rimprovero? Voglia riflettere...

ELENA Avuto riguardo alla sua condizione sì, eppoi anch'io ero una donna dalla testa leggera... davanti a donne come me, non si è mai abbastanza cauti...

MANDERS Oh, signora Elena, è una esagerazione.

ELENA Non parliamo di ciò.] Dunque lei crede ciò che credono tutti? Io le dirò la verità e badi che lei sarà l'unica persona che la conoscerà.

(Copione, cit., p. 19)

Zacconi sopprime proprio i passaggi che evidenziano l'intimità sentimentale dei due, i sospiri dei cuori, l'attimo in cui per la prima volta Manders la chiama per nome (quasi l'unico in tutto il dramma: c'è solo un altro punto all'inizio del secondo atto). Per Zacconi, non meno che per Antoine, la madre prevale di gran lunga su l'amante.

Ma è tempo ormai di introdurre il personaggio principale di questo dramma, il contestatissimo Osvold di Ermete Zacconi. Abituati come siamo a guardare a Zacconi attraverso il filtro *novecentesco* delle aspre censure di Silvio D'Amico e di Piero Gobetti⁵², abbiamo certamente qualche difficoltà a conquistare una capacità di analisi libera e spregiudicata. D'Amico e Gobetti ci hanno lasciato una massa ingente di notizie su tremanti sussulti balbuzie convulsioni ecc. che accompagnavano in Zacconi l'aggravarsi progressivo del male del protagonista ibseniano sino all'ebetismo finale. Ma non si tratta affatto di un virtuosismo attorico completamente avulso dal testo, come voleva far credere Silvio D'Amico che, in procinto com'era di combattere la sua battaglia per un *teatro di regia*, riteneva di dover indicare in Zacconi il capro espiatorio di una tradizione di *mattatori* che certamente a quel nuovo teatro si opponevano con forza. Scriveva D'Amico: «non c'è, in tutte le sue [di Ibsen] minute didascalie, una sola che accenni a segni esteriori del male in progresso! Le sofferenze fisiche patite da Osvoldo sono raccontate da lui: non mai vissute sulla ribalta»⁵³. Per D'Amico, per Gobetti, per tanti altri (e comunque già per i contemporanei della prima rappresentazione del 1892) *Spettri* è il dramma di una madre – dramma dunque tutto interiore, psicologico – e non già il dramma di Osvold (e tanto meno dramma delle sue sofferenze fisiche, della devastazione del suo corpo)⁵⁴. Ma proprio qui accertiamo un altro paradosso della storia e della cultura. I *devoti* del testo, quelli che sulla fedeltà al testo pensano di poter fondare il nuovo teatro di regia, in realtà si rivelano lettori della pagina drammaturgica meno attenti dell'attore senza troppa scienza libresco ma con sufficiente fiuto scenico. Sentiamo infatti Zacconi:

Nella sua prima scena Osvoldo parlando con la madre e col pastore cerca di essere tranquillo e sorridente (i paralitici come i paranoici sono abilissimi simulatori), ma mentre ragiona di principi morali, di libero amore, ecco che d'improvviso si esalta e si lascia trasportare al punto che la madre deve richiamarlo alla calma. Primo particolare dunque: collera sproporzionata alle cause. Alla fine del primo atto la voce interna di Regina e le sue parole ci fanno intendere che Osvoldo solo con lei nella sala da pranzo tenta compiere atti... diremo audaci e senza rispetto di persone e considerazioni di luogo, mentre il suo carattere vero non è quello di un libertino. Secondo particolare: erotismi improvvisi e irrefrenabili. La madre lo rimprovera di bere troppo un liquore fortissimo ed egli risponde che il liquore gli fa bene. Poco dopo, entrando in scena, chiede ancora del punch freddo. Terzo particolare: ingordigia irragionevole e bisogno di cercare nell'alcole le energie che il misero sente mancargli. [...] Vuole che la serva beva con loro... e vanta lubrificamente con la madre il bel corpo della ragazza. Quarto e tremendo particolare: Osvoldo non ha più alcun senso morale e proclama al pastore che vuole prendersi Regina anche a costo di sposarla⁵⁵.

Basta controllare il testo ibseniano (anche nella traduzione francese di Prozor o in quella di Treves citata del 1894 che potevano avere sott'occhio i Pozza i D'Amico i Gobetti e tutti gli altri) per dover ammettere la fondatezza dell'analisi di Zacconi (che ha ragione anche contro le argomen-

tazioni più articolate di Antoine). In verità Antoine – a differenza di D'Amico e di Gobetti – non negava affatto la messa a fuoco progressiva della disgregazione della macchina umana di Osvald, in un crescendo spaventoso che arriva alla crisi finale. La vedeva iniziare però a partire dalla metà del secondo atto, dall'entrata in scena di Osvald, e rimproverava quindi Zacconi di anticiparla erroneamente sin dal primo atto⁵⁶. Gli sfuggiva però, appunto, il particolare che Zacconi ricorda: Osvald che nel primo atto, nel fuoco della discussione con il pastore sul libero amore, si stringe improvvisamente il capo fra le mani⁵⁷.

È doveroso dunque prendere atto della correttezza dell'impostazione critica zacconiana. Semmai si può riconoscere che è la vocazione dell'attore per il patologico a rendere più sensibili le sue antenne, ma niente di più. O meglio, *qualcosa di più* c'è, ma non è imputabile a Zacconi. Si tratta piuttosto di un elemento a scarico di cui non si è mai tenuto conto, né allora e nemmeno ora. Ci riferiamo alla solita mediazione capitalissima della traduzione di Polese. Proprio riguardo al personaggio di Osvald Polese offre delle *varianti* di importanza notevolissima. Ibsen precisa che per la prima volta Helene Alving chiede a Regine di portare «una mezza bottiglia di champagne» (ed. Treves, cit., p. 64), ma Polese reca: «Regina portami anche una bottiglia di champagne» (ed. Polese, cit., p. 52). E siccome dopo dieci minuti la cit. signora Alving è costretta a chiederne un'altra (una *intera* questa volta) la differenza è di qualche peso. Vuol dire infatti che Osvald è bevitore così accanito e abituale da essersi scolata in poco tempo non una *mezza* bensì una *intera* bottiglia di champagne. E già prima, la madre avvisava il figlio: «Caro Osvaldo, guardatene da quel liquore, è un po' forte» (ed. Treves, cit., p. 58). Ma per Polese: «Osvaldo, non bere più liquori, ti faranno male...» (ed. Polese, cit., p. 47). È una semplice trasformazione del singolare in plurale, ma che vale – particolare minimo eppure fortemente connotativo! – a suggerire l'idea di una molteplicità di liquori, di una realtà alcolica più pregnante. Similmente, quando Osvald chiede qualche cosa da bere, cioè il punch, la sorpresa della signora Alving è ben diversamente calibrata: «Da bere? Che vuoi tu bere a quest'ora?» (ed. Treves, cit., p. 63); «Da bere?... ora?... che cosa vuoi?...» (ed. Polese, cit., p. 51). Il triplice interrogativo, enfaticizzato ancora più dalle pause indicate dai puntini di sospensione, ha l'effetto di *drammatizzare* la richiesta di Osvald. Insomma è già il testo – nella concretezza della traduzione di Polese – che finisce per orientare l'attore, per guidarlo alla definizione di un Osvald particolarmente ubriaccone. Né si tratta solo di ciò. Sempre in questa stessa sequenza Osvald domanda alla madre dove sia finito il pastore e la madre risponde che è andato all'orfanotrofio. Pochi minuti dopo Osvald ripropone il quesito, e lo scambio è il seguente: «SIGNORA Ti dissi or ora che se n'è andato all'asilo. OSVALDO È vero» (ed. Treves, cit., p. 58). È certamente una spia – come voleva Zacconi contro D'Amico – che Ibsen ha disseminato per mostrarci il progressivo istupidimento del giovane. Po-

lese però, al solito, la ingrandisce. La replica di Osvald diventa: «Ah sì, è vero! non me ne ricordavo più» (ed. Polese, cit., p. 47). Che è un modo più netto di rimarcare la preoccupante perdita di memoria da parte del personaggio. Naturalmente poi Zacconi procede per conto suo su questa pista. Se leggiamo il suo copione troviamo un'interpolazione (la riportiamo in parentesi uncinata) estremamente interessante:

ELENA L'odore del sigaro non mi dà noia, vieni.

(OSVALDO Ma il pastore non è più con te?)

ELENA Ma te l'ho detto, è andato all'asilo. Vieni.)

OSVALDO (c.s.) Eccoli, aspetta che beva ancora un bicchierino (*brevissima pausa dopo la quale Osvaldo col sigaro in bocca entra dalla prima porta di destra*). Dove è andato il signor Manders?

ELENA Non te l'ho già detto? all'asilo.

OSVALDO Ah! Sì è vero, non me ne ricordavo più.

(Copione, cit., pp. 34-35)

L'aggiunta accentua in maniera catastrofica l'impressione di indebolimento cerebrale di Osvald, ma il punto è che Zacconi si limita in fondo a *ricamare* a partire da un testo che gli preesiste e che egli ritiene (a torto o a ragione) degno di una misurata fiducia.

Ancora qualche minimo esempio. Osvald – per usare le parole di Zacconi – «vanta lubrificamente con la madre il bel corpo della ragazza». In realtà Ibsen è più sottile; il suo Osvald fissa, sì, le natiche procaci di questa servotta contadina, ma cerca almeno di nascondere i propri bassi appetiti sotto lo schermo di un linguaggio georgico che magnifica vigore e salute: «Non è splendida a vedersi? Robusta!... sana!» (ed. Treves, cit., p. 67). E invece il nostro: «Come è cresciuta! quanto è bella! quanto è bella!» (ed. Polese, cit., p. 54). Si insiste cioè con voluttà sulla dimensione del bello, del piacente. Oppure, per finire. Si è sempre detto che l'interpretazione di Zacconi poggia interamente sulla chiave di lettura dell'*atavismo*, nella prospettiva positivista del postulato dell'ereditarietà, ma è ancora Polese – e lui solo – che esibisce questo termine risolutore e illuminante. Osvald fa la grande confessione: «Il mio male è *atavismo*, malattia ereditaria ed è qui!... (*si batte la fronte*) È qui!...» (ed. Polese, cit., p. 70, corsivo di Polese). Inutile dire che la parola manca a Ibsen⁵⁸: in Polese acquista la stessa forza e la stessa centralità strategico-teatrale dell'*amante* o della *sor...* che abbiamo già visto.

La conclusione è chiara, e ci permettiamo di ribadirla rapidamente. Il modo di lavorare di Zacconi non è gratuito e non è arbitrario. C'è una predilezione personale per la sintomatologia clinica, certo, ma in *Spettri* è appoggiata oggettivamente sul testo, per lo meno sul testo tradotto da Polese. Semmai, ancora una volta, come già in occasione della polemica con Salvini sulla *Morte civile*, va osservato come la capacità di lettura della pagina non arrivi mai in Zacconi allo scandaglio ultimo, non intacchi mai lo strato più sotterraneo. È l'ottimismo un po' ingenuo dell'attore, la sua sostanziale bontà d'animo che gli impediscono di scorgere l'essenza più sfug-

gente del male. Ci sono in Polese un paio di passi inquietanti, che fanno indovinare un Osvald equivoco, sinistro, come se sapesse – chissà come! – sin dall'inizio che la sifilide l'ha ereditata da suo padre. Dice Osvald: «[...] ma non potevo più continuare a vivere come i miei amici e non potevo incolpare nessuno... perché è colpa mia, *almeno pare*, è colpa mia!...» (ed. Polese, cit., p. 51). Abbiamo posto in corsivo l'insinuazione oscura di Polese, che manca alle altre traduzioni, ovviamente, dal momento che si tratta di una interpolazione rispetto al testo originario⁵⁹. Zacconi la cassa, riscrivendo la battuta in questi termini: «Avrei dovuto allontanarmi dai miei compagni, non dividere la loro esistenza gaia, turbolenta. È colpa mia! È colpa mia!»⁶⁰. E similmente, poche battute più avanti: «Se almeno lo avessi ereditato non sarebbe colpa mia... *ma allora bisognerebbe che mio padre avesse condotto una vita... oh! è terribile!*» (ed. Polese, cit., p. 51, corsivo nostro). Anche in questo caso Zacconi respinge l'interpolazione del traduttore⁶¹. Per lui Osvald evidenzia indubbiamente tutta una serie di sintomi negativi (il gusto per l'alcool, per il fumo, per le donne) ma come segni di una maledizione che discende direttamente dal fato. Di per sé Osvald non può che essere un bravo ragazzo, rovinato da colpe non sue, spinto a diventare vizioso perché condizionato dalla malattia paterna. Il messaggio catartico del testo si giustifica proprio sulla base della innocenza di fondo del protagonista. Alla fin fine da *Spettri* esce fuori una lezione di igiene sessuale che respinge ogni commercio venereo di tipo mercenario. È Zacconi stesso a narrarci di un paio di casi umani indotti dal *terrificante* spettacolo a riportarsi improvvisamente sulla retta via («Oh, doverissimo basarghe le man a lu e al sior Ibsen, benedetti tuti do'» gli mormora saporosamente una anonima signora veneziana il cui marito dovette essere ricondotto agli esclusivi abbracciamenti coniugali dalla visione spaventevole di Osvald rincrinato)⁶². Qui veramente è il limite di Zacconi, in questa sua fiducia cieca e candida nella funzione etico-sociale dell'arte. Da cui discendono parimenti, sul risvolto speculare, le sue scelte in negativo, il suo rifiuto di certa drammaturgia decadente («arte malata – dice Zacconi – che «non può dare che una malsana sensazione, e pensieri e conseguenze funesti»⁶³). Zacconi è fra i primi a portare Strindberg in Italia, ma è lui stesso a smettere di recitarlo. C'è anche qui un racconto di vita vissuta. È uno spettatore che lo avvicina in un caffè e gli parla: «Ah, signor Zacconi, lei ieri sera mi ha fatto un gran male con quel dramma. (Avevo recitato *Il padre*). 'Ma perché?' domandai. 'Perché ieri sera a casa, quando sono andato nella camera dei miei bambini per baciarli, come faccio sempre, non ho potuto; avevo male al cuore e non ho potuto fare a meno di chiedermi: 'Ma saranno poi miei?'. Io sentii un brivido di freddo corrermi per la schiena, tentai di ragionare e di volgere la cosa in ischerzo, ma per tutto il giorno ebbi davanti agli occhi il viso turbato di quel galantuomo che mi rimproverava, ed entrando la sera in teatro ordinai al segretario di ritirare il copione del *Padre*. Non l'ho più, in seguito, rappresentato»⁶⁴.

⁵⁹ Cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, pp. 200-212.

⁶⁰ Sull'interessantissimo e poco indagato mondo delle Agenzie si può vedere il capitolo dedicato ad «agenti e giornalisti» di J. Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985, cit., pp. 136-151. Informazioni preziose sono anche reperibili nella sezione intitolata «Degli agenti teatrali» di E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, 3^a ed., Milano, Hoepli, 1893, pp. 674-708.

⁶¹ Anche la divina Duse sarà ad esempio una lettrice accanita de «L'Arte Drammatica». Si veda questo ricordo di Lugné-Poe: «Il lui apportait les journaux, ceux des potins de théâtre, ceux de la ville, ceux de Paris, les plus mesquines histoires de coulisse; elle les lisait ainsi que celles de *L'Arte Drammatica*, de Milan, publié par un certain Polese, aussi bien que toutes les autres» (A. Lugné-Poe, *La parade. Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard, 1933, p. 85).

⁶² E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, pp. 110-111.

⁶³ Per i dati cronologici e per una prima scheda orientativa sui due Polese cfr. P. D. Giovannelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1985-1986, vol. III, pp. 1476-1478.

⁶⁴ Lettera del 18 giugno 1890 riportata in Q. Galli, *Un capocomico nell'Italia borghese (Da lettere inedite di Ermete Novelli)*, Napoli, Conte, 1979, p. 129. Per Galli (cfr. *Ibidem*, nota 8) dovrebbe trattarsi di Enrico, che però nel 1890 ha appena compiuto diciassette anni. Sembra più probabile che Novelli, con l'indicazione «Polese», alludesse a Icilio, in quel momento ancora vivo.

⁷ Cfr. una sua lettera a Enrico Polese del 1899, *Ivi*, p. 150.

⁸ Per un quadro delle varie traduzioni italiane di Ibsen cfr. C. Wiborg Bonafede, *La Norvegia in Italia*, Oslo, Reale Biblioteca Universitaria, 1981, pp. 189-217.

⁹ «La traduzione era stata compiuta non sul testo norvegese, ma sulla traduzione tedesca, dal giovane Polese, che non sapeva una parola di tedesco, e da un anziano professore tedesco, certo Rindler, che parlottava solo per pratica un poco di italiano» (E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., p. 133). In realtà le biblioteche milanesi offrono traduzioni di Rindler dal tedesco (ma anche dal russo).

¹⁰ Si vedano le sue recensioni di *Casa di bambola* e dell'*Anitra selvatica* allestite nel '91 rispettivamente dalla Duse e da Ermete Novelli: G. Pozza, *Cronache teatrali (1886-1913)*, a cura di G. A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza, 1971, pp. 99-100, 106-107, 124.

¹¹ Il recensore de «L'Arte Drammatica» parla di «aver assistito per tre ore tormentose» agli *Spettri* di Ibsen («L'Arte Drammatica», 27 febbraio 1892, p. 1 [recensione a firma: gbl]). E sulla «lentezza» e «densità» della rappresentazione cfr. ancora G. Pozza, *Cronache teatrali...* cit., pp. 137, 143.

¹² H. Ibsen, *Spettri*, Milano, Treves, 1894, p. 46. D'ora in poi indicato per brevità come ed. Treves. Il volume non indica il nome del traduttore, cui dovrebbe essere comunque possibile risalire attraverso i registri della SIAE, visto che in pagina di servizio è presente questa didascalia: «Chi intende valersi di questa traduzione per la recita, deve assolutamente ottenerne il permesso dalla Società Italiana degli Autori».

¹³ H. Ibsen, *Spettri*, versione in italiano del prof. Paolo Rindler ed Enrico Polese Santarnecki, Milano, Kantorowicz, 1892, p. 40. D'ora in poi indicato per brevità come ed. Polese.

¹⁴ Il copione di Zacconi attenua ancor più la possibile carica edonistica: non già «Sposa Regina se ciò può farti piacere» bensì «Sposa Regina, se ciò deve farti felice». Il copione, posseduto dal Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, era della compagnia Zacconi-Pilotto-Sciarra e reca il visto della censura della Prefettura di Verona in data 9 febbraio 1894. È la prima stagione in cui Zacconi assunse il capocomicato. La traduzione utilizzata – quella di Polese appunto – è la stessa già impiegata con la compagnia di Virginia Marini, quando ci fu la prima assoluta di *Spettri*, nel febbraio del '92. Il passo citato è alla p. 28 del copione indicato.

¹⁵ In realtà per Ibsen Engstrand è rifiutato solo «una o due volte» come risulta dal testo: «Stakker, hun havde slået mig for en gang eller to» [«Poveraccia, lei mi aveva già rifiutato una o due volte»] (citiamo dall'edizione canonica del Centenario delle opere complete: H. Ibsen, *Samlede Verker*. Hundreårsutgave, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1928-1957; *Spettri* è compreso nel tomo IX (1932); il passo in questione è alla p. 97).

¹⁶ H. Ibsen, *Samlede Verker*, Hundreårsutgave, cit., tomo IX, p. 105.

¹⁷ Sempre a proposito di *Casa di bambola* del '91 cfr. G. Pozza, *Cronache teatrali...* cit., p. 106.

¹⁸ Zacconi amplifica ulteriormente: «Il ciambellano stimato da tutti, il capitano Alving [...]» (Copione, cit., p. 20).

¹⁹ H. Ibsen, *Samlede Verker*, Hundraårsutgave, cit., tomo IX, p. 115.

²⁰ H. Ibsen, *Les Revenants*, tr. fr. di R. Darzens, Paris, Tresse & Stock, 1890, p. 112. D'ora in poi indicato per brevità come ed. Darzens.

²¹ H. Ibsen, *Théâtre. Les Revenants. La maison de poupée*, tr. fr. di M. Prozor, Paris, Savine, 1889, p. 115. D'ora in poi indicato per brevità come ed. Prozor.

²² Zacconi integra la sospensione dei puntini con una battuta esplicita: «Che posso saper io? forse anche te, come tuo padre, pretendere che fossi stato io?» (Copione, cit., p. 46). Il linguaggio della scena è ancora più chiaro e trasparente del linguaggio del traduttore-adattatore.

²³ Ci riferiamo all'icastica definizione di Pozza, quando recensisce nel '91 quella *Casa di bambola* dusiana che suscita resistenze in una platea abituata a un diverso genere teatrale: «Per la folla del nostro pubblico l'arte drammatica è l'arte di preparare e di svolgere delle situazioni in modo da eccitare la curiosità e di raggiungere la verosimiglianza – null'altro. Una commedia sapientemente sceneggiata, con personaggi che abbiano le forme esteriori del vero, scritta nel gergo della conversazione usuale, adulatrice di ogni sentimentalismo della folla, obbediente alle leggi di tutte le convenzioni, tanto mediocre da essere alla portata d'ognuno, anche di chi non ascolta – ecco la commedia perfetta» (G. Pozza, *Cronache teatrali...* cit., pp. 101-102).

²⁴ H. Ibsen, *Samlede Verker*, Hundraårsutgave, cit., tomo IX, rispettivamente pp. 85, 82.

²⁵ «Non, d'antre, pas de réflexion... (Se reprenant). Ah, seigneur Jésus!...» (ed. Prozor, cit., p. 119); «Y réfléchir! Ah! diable... Oh! bon Jésus!» (ed. Darzens, cit., p. 117).

²⁶ Ripristinata però da Zacconi: «Al diavolo anche la riflessione. Dio mio!» (Copione, cit., p. 47). Nel testo ibseniano: «Nej fan' ikke overlægge... Å Jøss' da!» («No, diavolo, niente esaminare... Oh, Cristo!») (H. Ibsen, *Samlede Verker*, Hundraårsutgave, cit., tomo IX, p. 118).

²⁷ G. Pozza, *Cronache teatrali*, cit., p. 141.

²⁸ M. Prozor, *Notice sur «Les Revenants»*, premesso a H. Ibsen, *Théâtre. Les Revenants. La maison de poupée*, tr. fr. di M. Prozor, cit., p. 16.

²⁹ Come questa: «Però devo dirlo, io ho allevato la bambina, ho vissuto d'amore e d'accordo colla defunta Giovanna, ed ho esercitato l'autorità in casa mia, come sta scritto» (ed. Treves, cit., pp. 54-55). E cfr. ed. Polese, cit., p. 45.

³⁰ M. Prozor, *Notice sur «Les Revenants»*, cit., pp. 16-17.

³¹ G. Pozza, *Cronache teatrali*, cit., p. 141.

³² Su Regine, e su *Spettri* in generale, si veda R. Alonge, *Introduzione a H. Ibsen, Spettri*, tr. it., Milano, Oscar Mondadori, 1988, pp. 5-36.

³³ Zacconi ha: «No... ho il mio sogno anch'io... Oh! ma ha da essere» (Copione, cit., p. 4).

³⁴ H. Ibsen, *Samlede Verker*, Hundraårsutgave, cit., tomo IX, p. 123.

³⁵ Cfr. ed. Prozor, cit., p. 126; ed. Darzens, cit., p. 127.

³⁶ Zacconi reintegra: «[...] non voglio più affaticarmi per gente malata» (Copione, cit., p. 51).

³⁷ «È così facile intendersi col Pastore, e mi sembra d'aver altrettanto diritto su quel denaro, che lui... quello zoppo d'un falegname» (ed. Treves, cit., p. 84). In Polese invece: «REGINA Farò il viaggio con lui [il pastore], e con quel miserabile falegname... ELENA Se hai bisogno di denaro» (ed. Polese, cit., p. 67).

³⁸ «MADAME ALVING, posant ses deux mains sur les épaules du pasteur. – Et j'ajoute que j'ai une grande envie de vous jeter les deux bras autour du cou. LE PASTEUR, se jetant vivement en arrière. – Non, non, que Dieu vous bénisse!... De pareilles envies!... MADAME ALVING, souriant. – Allons! n'ayez donc pas peur de moi» (ed. Prozor, cit., pp. 92-93).

³⁹ Zacconi reintegra la battuta, ma senza rinunciare però al gioco mimico espresso dall'interpolazione *Io?... no!...*: «Ha paura di me? / Io no. Ma lei ha una certa maniera d'esprimersi che...» (Copione, cit., p. 34).

⁴⁰ «Men hvad har De da forresten egentlig at indvende imod de bøger? [Ma del resto che cosa ha esattamente da obiettare contro questi libri?] PASTOR MANDERS Indvende? De tror dog vel ikke, at jeg beskæftiger mig med at granske sådanne frembringelser? [Obiettare? Lei crede davvero che io mi occupi di esaminare prodotti di questo genere?...]» (H. Ibsen, *Samlede Verker*, Hundraårsutgave, cit., tomo IX, p. 64). Nella traduzione di Prozor diventa però: «MADAME ALVING. – Mais, au fait, qu'avez-vous à reprocher à ces livres? LE PASTEUR. – Je ne leur reproche rien. Vous n'allez pas croire que je m'occupe à examiner de telles oeuvres?» (ed. Prozor, cit., p. 39).

⁴¹ G. Pozza, *Cronache teatrali*, cit., p. 141.

⁴² Cfr. Copione, cit., p. 9. Anche l'ultima battuta di Manders è duramente scorciata (in parentesi quadra indichiamo i tagli): «Lessi quanto altri hanno scritto di loro e ciò mi basta per condannarli. [Mia cara signora, vi sono certi casi nella vita in cui dobbiamo avere fiducia nel giudizio degli altri... eppoi oggi giorno si usa così... non si può mutare la società]». Il lavoro di forbici toglie spessore umano a Manders e lo riduce a pura macchia di colore caricaturale.

⁴³ Basti il riscontro con Treves: «[...] eppoi quest'angoscia grande, quest'angoscia mortale. Oh... quest'orrenda angoscia!» (ed. Treves, cit., p. 66).

⁴⁴ Copione, cit., p. 40.

⁴⁵ Anche qui un unico esempio a fronte: «E poi... chiudete tutti gli usci! Quest'angoscia mortale...» (ed. Treves, cit., p. 80).

⁴⁶ Copione, cit., p. 49.

⁴⁷ Per consueta verifica: «Sono curiosa di vedere se lo riconoscerete»; «Che ne dite, Pastore?»; «Guardatelo, signor Pastore» (ed. Treves, cit., pp. 15, 23, 24). Zacconi si limita ad attenuare leggermente il testo di Polese. Sopprime la seconda battuta (che diventa un asciutto: «Ebbene, cosa ne dice, pastore Manders?», Copione, cit., p. 13), e conserva invece le altre due, regolarizzando però su «giovane» la sfasatura *uomo/giovane*. Sicché la prima battuta diventa: «Ma vedrà che pezzo di giovine s'è fatto...» (Copione, cit., pp. 8-9).

⁴⁸ Zacconi modifica la didascalia dell'ultima battuta di Helene: «tra sé con sospiro di sollievo» (Copione, cit., p. 40).

⁴⁹ Sugli *Spettri* ronconiani cfr. R. Alonge, *Ronconi da Ibsen a Ibsen*, in *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, pp. 61-66.

⁵⁰ Cfr. F. Pruner, *Le Théâtre Libre d'Antoine – Le répertoire étranger*, Paris, Lettres Modernes, 1958, pp. 79-80.

⁵¹ A. Antoine, *La semaine théâtrale*, in «L'Information», 2 janvier 1922, senza indicazione di pagina [microfiche consultabile alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi].

⁵² Di D'Amico su Zacconi si veda almeno: *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori, 1921, pp. 91-102, 123-130; *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, pp. 71-76; *Cronache del teatro*, a cura di E. F. Palmieri e S. D'Amico, Bari, Laterza, 1963-1964, vol. I, pp. 468-470; vol. II, pp. 119-127, 552-553. Gli interventi di Gobetti sono ora compresi nel volume di P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 14-23, 63-65, 125-148, 233-236, 251-254, 415-422.

⁵³ S. D'Amico, *Maschere...* cit., p. 128. Si tratta probabilmente di una recensione del dicembre 1918: cfr. la nota redazionale in S. D'Amico, *Cronache del teatro*, cit., vol. I, p. 124, n. 5, dove è riprodotto il pezzo di *Maschere*.

⁵⁴ Per tutti il Pozza a proposito della prima del '92 con Virginia Marini capocomico: «Gli *Spettri* sono il dramma di una madre [...]. È presumibile che Ibsen [...] abbia scritto gli *Spettri* per presentare al pubblico il graduale svolgimento di una malattia mentale? Ciò sarebbe puerile ed imperdonabile» (G. Pozza, *Cronache teatrali...* cit., pp. 138-139).

⁵⁵ E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., pp. 141-142.

⁵⁶ «Il demeure un peu surprenant que Mme Alving et le Pasteur ne s'émeuvent pas d'avantage de l'épouvantable spectre que nous montre Zacconi dès son apparition» (A. Antoine, *La semaine théâtrale*, in «L'Information», 2 janvier 1922, cit.).

⁵⁷ Si veda l'intero contesto (nella traduzione più fededegna di Treves): «Sicuro. E si può loro credere sulla parola. Tra essi ci sono di quelli che lo sanno per esperienza propria. (Si prende la testa tra le mani) Chi si permette di ricoprire di fango la bella, la superba, la libera esistenza di laggiù? SIG.^A ALVING Non esaltarti Osvaldo, questo non ti giova affatto. OSVALDO Hai ragione, mamma; non mi giova. Vedi, ne è causa questa maledetta stanchezza. Vuol dire che farò una passeggiatina prima di pranzo. Scusatemi, signor Pastore; voi non potete mettervi nei miei panni; ma ne fui preso così bruscamente... (Esce dalla porta di destra)» (ed. Treves, cit., p. 29). Si noti che nella traduzione usata da Zacconi viene enfatizzata la dimensione della malattia con un triplice richiamo al tema della «stanchezza»: «Hai ragione mamma mia... mi fa anche male! (porta le mani al capo) Oh!... questa stanchezza!... sempre questa stanchezza!... andrò a fare due passi prima di colazione... Mi scusi, signor pastore... ella non può immaginarsi quanto mi tormenta questa stanchezza... (esce dal fondo della seconda porta)» (ed. Polese, p. 28).

⁵⁸ Riscontro abituale: «Questa malattia che mi è toccata per eredità, è... (Posa il dito sulla fronte, ed aggiunge a bassa voce) È qui dentro» (ed. Treves, cit., p. 88).

⁵⁹ «Quella felice esistenza di gioventù, quella piacevole compagnia... Avrei dovuto astenermene. Avevo sorpassato le mie forze. Per mia colpa, adunque!» (ed. Treves, cit., p. 62).

⁶⁰ Copione, cit., p. 37.

⁶¹ Cfr. *Ibidem*. In quanto a Treves: «Se fosse stata un'eredità, una cosa contro cui non avessi potuto lottare... ma così! Aver dilapidato vergognosamente, leggermente, scioccamente, la propria felicità, la propria salute, tutto al mondo... l'avvenire, la vita!...» (ed. Treves, cit., p. 63).

⁶² E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., p. 146.

⁶³ *Ivi*, p. 47.

⁶⁴ *Ibidem*. Resta un ultimo problema (aperto). Zacconi - ma lo Zacconi vecchissimo del 1946 - dopo aver ricordato che Polese e Rindler traducevano *Spettri* da una qualche traduzione tedesca, aggiunge: «[...] in quel tempo erano fatte in Germania severe restrizioni agli scrittori, al teatro e ai giornali per ciò che riguardava le leggi, la morale, la politica e la religione. Le traduzioni tedesche d'allora delle opere di Ibsen erano guastate da tagli, abbreviazioni e prudenze che falsavano e distruggevano l'opera. L'impressione infatti che io ebbi dalla prima lettura fu di una assoluta mancanza di chiarezza, quindi mi preoccupai subito di cercare le traduzioni francesi e fra queste ebbi la fortuna di trovare quella approvata dall'autore e della quale si era servito Antoine per rappresentare *Spettri* al suo veramente famoso 'teatro libero'. Una volta in possesso della vera opera dell'autore mi diedi allo studio e del 'lavoro' e del 'personaggio'» (*Ivi*, pp. 133-134). In effetti il copione zacconiano si preoccupa talvolta di riaprire i tagli e di reintegrare certi passaggi, soprattutto là dove il senso non è troppo chiaro nella redazione Polese, ma il fenomeno è assai meno ampio e sistematico da quanto sembrerebbe emergere dalle affermazioni dell'attore. Non abbiamo condotto una analisi attenta ma effettivamente la traduzione tenuta presente per questi recuperi parrebbe proprio quella di Darzens utilizzata da Antoine. Del tutto contestabile ci sembra invece l'affermazione relativa alle traduzioni lacunose di Germania. Anche qui ci siamo limitati a qualche assaggio parziale su alcune traduzioni tedesche precedenti al 1892 e non ci sembra proprio che si possa parlare di stravolgimenti dell'originale. Insomma, il testo di Polese (e Rindler) è, sì, una traduzione infedelissima, ma non già perché *traduzione di una traduzione tedesca infedele*, bensì perché libero adattamento, casomai spudorato, ma logico e coerente all'interno della prospettiva scelta. Ma tutto questo potrà essere forse oggetto di una *seconda puntata*...

Materiali