

## IL TEATRO DE GLI INCAMMINATI

presenta

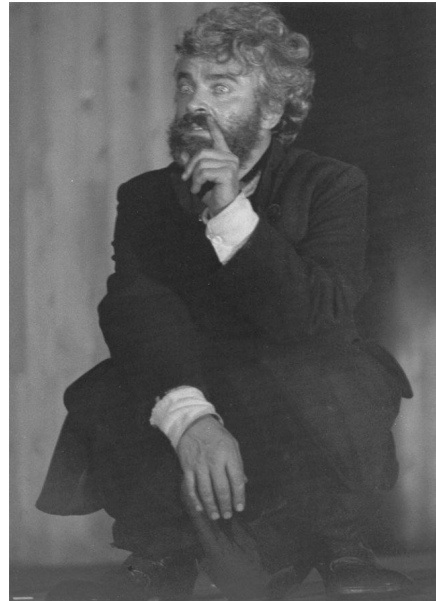
### PEER GYNT di Henrik Ibsen

con **Franco Branciaroli**  
Regia: **Franco Branciaroli**  
Scene e costumi: **Aldo Buti**  
Regista assistente:  
**Emanuele Banterle**  
Luci: **Gigi Saccomandi**

e con

Luca Del Gesso  
Jean René Lemoine  
Francesco Migliaccio  
Anna Maria Sanna  
Stella Fassone  
Giusto Lo Piparo  
Silvana Moranti  
Roberto Scappin  
Edoardo Florio  
Mirta Luoni  
Orietta Notari  
Ennio Tozzi  
Fernanda Hrelia  
Dario Manera  
Franco Olivero  
Dionigi Tresoldi  
Felice Invernici  
Claudio Marconi  
Mario Picciollo  
Mirton Vaiani

Musiche: Carlo Gramegna  
Direttore di scena: Gianni Gobbi  
Datore luci: Cesare Cantagalli  
Costumi realizzati da Ruggero Peruzzi per la Costumi d'arte - Roma - Firenze  
Calzature: Arditi - Roma  
Attrezzeria: Rancati - Milano  
Parrucche: Ronchetti e Carboni - Roma  
Sarta: Brunilde Botti  
Assistente ai costumi: Ivano Tortella  
Macchinisti: Gianfranco Congiu e Roberto Campolo



### IBSEN E IL PEER GYNT notizia di MICHAEL MEYER

Ibsen scrisse Peer Gynt nel 1867 all'età di trentanove anni, fra Roma, Ischia e Sorrento. Tre anni prima amareggiato, in condizioni di povertà e fallimento, lasciò la Norvegia per stabilirsi in Italia, ma nella primavera del 1866 con la pubblicazione del Brand raggiunse fama e sicurezza economica. Poco prima di questo evento fu eletto membro peggio vestito della comunità scandinava romana, ma subito dopo iniziò a vestirsi con un tocco di eleganza ricercata, sfoggiando, tra accessori di lusso, una giacca di velluto. In autunno chiese al suo editore di non spedirgli i diritti d'autore prima dell'estate successiva, in modo da non avere superfluità di liquidi in Italia.

Ibsen scrisse i primi due atti del Peer Gynt a Roma, in dieci settimane. A metà maggio si trasferì dal caldo della capitale a Ischia, dove visse per tre mesi nel villaggio di Casamicciola. Il tempo era eccezionalmente caldo, anche per la popolazione locale, ma Ibsen sembrava trarne godimento e lavorava tutto il giorno: non si riposava dopo pranzo, e passava i pomeriggi correggendo ciò che aveva scritto di mattina. Anche quando lo scirocco imperversava alzando la temperatura, continuava a lavorare, a volte anche di sera. Completò il testo il 14 ottobre a Sorrento, nove mesi dopo averlo iniziato. "La fortuna lo attende", scrisse al suo editore. "Speriamo che i critici siano benevoli. Penso che il libro sarà molto letto in Norvegia".

Infatti Peer Gynt ottenne, come molte delle opere successive, una contrastante accoglienza in Scandinavia. Molti norvegesi si offesero per il modo con cui l'autore satireggiava su alcune delle loro più consolidate abitudini.

Ibsen, nel suo volontario esilio, (scrisse quasi tutte le sue opere più grandi in Italia e in Germania) nutriva poca simpatia per i suoi compatrioti. L'ostilità con cui fu accolto Peer Gynt lo fece infuriare: "Il mio libro è poesia", scrisse, "e se non lo è lo diverrà, il concetto di poesia si plasmerà in armonia a questo libro".

Ibsen non pensava, quando scrisse Peer Gynt, ad una trasposizione scenica, egli aveva troppo disprezzo per il teatro norvegese e per coloro che lo gestivano. Egli scrisse Peer Gynt, come Brand, solamente perché venisse letto. Tuttavia, sei anni più tardi, il teatro di Christiania (l'odierna Oslo) passò nelle mani di persone di più larghe vedute, e quindi avvenne che Ibsen considerò opportuno adattare Peer Gynt al palcoscenico, nella convinzione, o speranza, di non fare un'operazione indegna. Avvertì il bisogno di un

accompagnamento musicale e scrisse a Edward Grieg per chiedergli se fosse stato disposto ad occuparsene. Grieg accettò malvolentieri. "Il testo non conquisterà mai la mia simpatia", scrisse ad un amico, "mi sarei spontaneamente sottratto al progetto di messa in opera musicale di questo libro pieno d'argomenti così poco musicali. Ma ho pensato ai soldi... e ho fatto questo sacrificio. L'intero testo mi sembra un incubo". Grieg continuò a lamentarsi durante tutti i diciotto mesi che furono necessari per comporre la musica, e Ibsen che confessava di non avere un orecchio musicale, non dimostrò grande entusiasmo al risultato.

Ibsen non si aspettava che Peer Gynt fosse apprezzato all'estero. "Di tutti i miei libri", scrisse, "considero Peer Gynt come il meno adatto ad essere compreso fuori dai confini scandinavi". E curioso, che sia diventata la più conosciuta delle sue opere. Distante dall'essere considerato esclusivamente norvegese, Peer sembra essere accettato ovunque come un prototipo nazionale: un critico giapponese lo descrive "tipicamente nipponico".

Tra le molte considerevoli interpretazioni in questo secolo del ruolo principale devono essere menzionate quella di Werner Krauss (Berlino 1928), L. M. Leonidov (Mosca 1928), Gösta Ekman (Stoccolma 1934), Ralph Richardson (Londra 1944), Max von Sydow (Malmö 1957, regia di Ingmar Bergman). Ma Peer Gynt è troppo spesso presentato come un'amabile e confusa pantomima ad esito felice. Al contrario, com'è scritto, è un testo che disturba, preoccupa, e scomoda come il Brand.

#### **NOTE PER UNA LETTURA DEL PEER GYNT** di Luca Doninelli

Ci sono, nella letteratura di tutti i tempi, opere la cui caratteristica strana è quella di costituire, per dir così, una spina nel fianco di qualsiasi lettore proprio a motivo di una certa apparente non-riuscita estetica; il giudizio di non-riuscita non riesce mai, in questi casi, a chiudere il discorso: anzi, è esso giudizio, generalmente, una tra le cause della continua riapertura del discorso su queste opere — un discorso che appare in partenza (o, meglio, ad ogni continuazione) minacciato dall'impossibilità a concludere, dalla consapevolezza che la parola fine non ci sarà mai. Così fu come ricorda Derrida nel suo splendido "La farmacia di Platone" — per il "Fedro" platonico; così fu, per antonomasia, per l'Amleto; così per Van Gogh, per l'"Ulysses" di Joyce, per i "Cantos" di Pound. Tra queste opere supremamente imperfette è sicuramente da annoverare il "Peer Gynt" di Ibsen, dramma la cui prima evidenza formale consiste nell'incredibile sforzo messo in atto dall'Autore per dispiegare rappresentativamente quello che, all'origine, è un nucleo tematico schiettamente concettuale. Un pensiero, non un'immagine, domina la fantasia di Ibsen, la cui scrittura drammatica (perché nel "Peer Gynt" la drammaticità del contenuto nasce dalla drammaticità della scrittura) è tutta volta, diremmo, alla trascrittura ditale pensiero in vista del suo accadere: far accadere l'idea è la titanica ambizione di questo grande testo.

Il racconto di questo pensiero e un abbozzo di cronaca dei nodi della sua scrittura è l'intento delle pagine a seguire.

#### **L'artista e sua madre**

Nel "Peer Gynt" un intero atto, il primo, si presenta dotato di una mera funzione pretestuale, in guisa d'introduzione generica alla personalità del protagonista; per molti aspetti, se questo atto non ci fosse, l'opera rimarrebbe, per quasi tutti i livelli a cui la si volesse leggere, perfettamente comprensibile.

Eppure, l'esistenza di questo primo atto ha una sua ragione che oltrepassa l'impressione iniziale, e che ci spinge alla ricerca di una maglia più sottile, più nascosta — di una chiave per l'intera opera, che nessuna fase successiva dell'azione avrebbe potuto salvaguardare. Ci riferiamo alla chiave autobiografica: quella donde nasce l'idea stessa del dramma, o, meglio, quella in cui l'idea del dramma si palesa come *meta fora*.

L'inizio del "Peer Gynt" ci presenta un figlio, Peer, e sua madre: la madre è vedova di un uomo dissoluto e malato d'idealismo, che ha dissipato il patrimonio di famiglia lasciandola in povertà con l'unico figlio, il quale, giunto alla fine dell'adolescenza, rivela un carattere disgraziatamente simile a quello del padre: fannullone, bugiardo, non alieno da una spiccata megalomania, Peer, in luogo di aiutare la madre nella stentata conduzione dell'economia domestica, si dedica ai vagabondaggi, dai quali rientra con racconti fantasiosi con i quali sospende, per la durata della narrazione, le ire della madre impotente a ridurlo a più responsabili consigli.

Due semplici osservazioni su questo inizio.

La prima è già stata accennata: Peer non mente per giustificarsi, per coprirsi le spalle; nessuno gli crede, tutti lo considerano uno stolto, Peer mente per *sospendere* il corso degli avvenimenti: non cerca scusanti per i propri sogni: solo, vuole affermarli, imporli nel solo modo in cui si può imporre un sogno: con la sua stessa bellezza.

Nell'ultima scena del terzo atto, quella della morte della madre, questo meccanismo verrà condotto al punto in cui il gioco tracima nella tragedia e, insieme, nel suo pieno disvelamento: il racconto non riesce ad arrestare il destino: è giunto il momento in cui i sogni e le fantasie devono mutarsi in destino, misurandosi con esso. La morte della madre trasforma il sognatore fanciullo nell'adulto desideroso di imporre al mondo le proprie aspirazioni.

In questa parabola s'intravede la parabola dell'artista: il padre (morto), la madre incredula e il paese ottuso e crudele, sono i contorni dell'emergenza del genio, che, da giovane, corre tra la buffoneria e il fascino irresistibile, tra il disprezzo e l'invidia.

Seconda osservazione (con la quale si chiude il cerchio): la storia della renna, con cui il protagonista si presenta al pubblico in veste di giovinastro scansafatiche, non è stata inventata da Peer: "Questa storia ora me la ricordo" esclama la vecchia madre d'un tratto, uscendo dall'incanto, "l'ho sentita quando avevo vent'anni! E successa a Gudbrand Glesne, non a te... Una bugia la si può trasformare, abbellire di fronzoli, renderla iriconoscibile rivestendo di un abito nuovo il suo corpo stecchito. Proprio quello che hai fatto tu: hai mescolato tutto alla rinfusa... tolto di qua e aggiunto di là finché m'hai fatto girar la testa al punto di non riconoscere più quel che già sapevo da un pezzo".

Come la storia della renna, così lo stesso "Peer Gynt" si basa su una leggenda preesistente; il che ci concede qualche argomento per rafforzare la tesi autobiografica: il primo atto di "Peer Gynt" ci parla della vocazione artistica; ciò che rende iriconoscibile la bugia di Peer è un elemento nuovo; la stessa storia, dice Peer alla madre, "può ben succedere due volte". Lo stesso vale per Ibsen: la sua identificazione con il protagonista rende nuova la vecchia leggenda mutandone il senso.

"Peer Gynt" sorge come meditazione su di sé e sul destino dell'artista; senza la comprensione di questo livello, riuscirebbe difficile ricomprendere, poi, tutto il dramma secondo l'apertura, amplissima e coraggiosissima, della metafora scelta: della meditazione, cioè, sul destino dell'uomo e sul senso di questo destino. E l'intuizione dell'io artistico come metafora di ogni io è ciò che concede il grande passaggio di Peer dai monti di Norvegia alle avventure nel mondo; che è come dire: il passaggio dell'artista dalla condizione giovanile a quella adulta — dove i sogni di un tempo saranno messi alla prova. Ma — e questo è il problema che ora dobbiamo affrontare —: qual è il *luogo* di tale prova? Dove, in altre parole, l'io troverà il suo baricentro, su cui misurare l'intero dei propri sogni? Quando l'artista

(l'uomo) diventa adulto, sa di dover partire, di dover affrontare l'avventura; ma, insieme, sa che questo imperativo non è il primo momento della maturità raggiunta, bensì l'ultimo della gioventù morente. E sorge il problema morale: il *dove* della prova.

### L'“io gyntiano”

Il caso fondamentale di tutta l'esistenza di Peer, nonché della sua consistenza drammaturgica (e drammatica), ha luogo nel finale del primo atto. Tuttavia, esso ha luogo, per così dire, nel segreto, deve essere ancora celato agli occhi dello spettatore e del lettore — ma, di più deve essere ancora celato *alla stessa struttura del dramma*. Ci si riferisce all'incontro di Peer con Solvejg, donde sorge l'amore. Ma che Peer ami Solvejg, si saprà soltanto al principio del secondo atto, mentre il senso di questo amore si paleserà addirittura al termine del quinto atto, allorché questo senso si paleserà (in un modo che lascia qualche ombra) come senso di tutta l'opera.

Ora, questi slittamenti tra evento e senso, questo bisogno (dovuto, indubbiamente non ad una carenza nella *scrittura* teatrale, ma ad un momento di crisi della *forma* teatrale, crisi epocale, periodica, da cui Ibsen saprà uscire, con un inevitabile sacrificio di ricchezza, solo in opere più tarde) — questo bisogno, si diceva, di ritagliare, all'interno di un'azione scenica, momenti il cui senso si mantenga nell'invisibilità; questa necessità di far intervenire eventi non immediatamente palesi, contro ogni legge teatrale, visibili e insieme invisibili, ci introducono a quello che, a nostro parere, è il vero motore tematico dell'opera: *il tema dell'occhio*.

Quand'è che noi *vediamo* realmente qualcosa? Quali sono le cose da vedere? Cosa significa vedere? Ogni grande opera dal profondo contenuto problematico si configura sempre anche come una messa in questione della forma in cui si esprime. Come Cézanne, dipingendo, ridefinisce alla radice la pittura, e come Proust ridefinisce il romanzo, così è per Ibsen in questo “Peer Gynt”. Parole come teatro”, “spettacolo”, sono definite nell'etimologia della radice, greca nell'un caso e latina nell'altro, indicante *l'azione* dell'occhio: lo sguardo: ora, proprio lo sguardo domina la forma del capolavoro ibseniano, cosicché si può dire che, nello scandire la dinamica della vita di Peer, esso scandisce insieme la sua dinamica scenica, riproponendo da capo la questione sul senso e le possibilità del teatro tout-court.

L'occhio, dunque. Due episodi, entrambi nel secondo atto, sono rivelatori del livello concettuale su cui Ibsen svolge il dramma dell'occhio. Il primo consiste in un esplicito aggancio del tema dell'occhio al tema antropologico (non dimentichiamo, come già s'è accennato, che “Peer Gynt” è dramma dalla forte caratterizzazione filosofica; che un pensiero ne è l'anima prima, non una storia né una situazione). Mentre si trova fra i troid, il re di Dovre pone a Peer il quesito capitale: quello sulla differenza fra un uomo e un troid. Peer non vede (non *vede*) alcuna differenza, ed è perciò lo stesso re che s'incarica di istruirlo: “...una differenza c'è. Ora ti dico in che cosa consiste: là fuori, sotto i raggi del sole, gli uomini si dicono l'un l'altro: ‘Sii te stesso’. Invece qua fra i troid il motto è: ‘Ti basti essere come sei’. Lasciando perdere, per il momento, il merito di detta differenza, su cui, palesemente si costruirà tutta la successiva avventura di Peer, a noi basta, qui, rilevare come si tratti, ovviamente, di una differenza *antropologica*. Per istituire tale differenza (poiché Peer vuole diventare un troid), tutta una serie di strane usanze dev'essere assunta: l'aspirante troid deve imparare a mangiare focacce di vacca e idromele di bue, avere la coda, smettere gli abiti cristiani. Ma una cosa è più necessaria delle altre, affinché, come dice il vecchio di Dovre, Peer guarisca dalla sua “cocciuta natura umana”: “Ti graffierò l'occhio sinistro, appena un pochino; diventerai strabico, ma tutto ti sembrerà nobile e bello... E ricordati che la vista è la sorgente delle lacrime, un ramo che macera e corrode”. Insomma, si può rispettare il motto dei troid solo a patto di perdere la vista, altrimenti la natura umana tornerà ad avere il sopravvento. Ciò che è notevole, è che il troid non è cieco: semplicemente, la sua vista viene modificata in modo tale da indurlo a identificare ciò che appare con ciò che è — l'essere e l'apparire. Viceversa, nell'uomo la vista ha un'altra funzione, che è, esattamente, quella di salvaguardare la differenza tra l'essere e l'apparire. Letteralmente, la funzione antropologica dell'occhio è quella di *vedere l'invisibile* come differenza del visibile.

Tornando all'amore di Peer per Solvejg, dobbiamo notare come esso si palesi per la prima volta esattamente in questo gioco della differenza, che è il gioco dell'occhio.

Nella festa di nozze ove ha conosciuto Solvejg, Peer, ubriacato ad arte da alcuni malevoli compagni, concepisce il disegno, peraltro piuttosto agevole nella realizzazione, di rapire la sposa, di lui innamorata, e non del futuro marito. I due si danno alla fuga per i monti, ma la mattina successiva, dopo aver posseduto la ragazza, di nome Ingrid, Peer la rifiuta. L'artificio retorico mediante il quale Peer afferma di amare un'altra donna s'impenna sul rimprovero all'incolpevole Ingrid di non possedere alcuno dei requisiti con i quali Solvejg ha accesso, dal mondo visibile (i requisiti che Peer elenca sono tutti visibili) a quello, invisibile — ma suggellato quale termine della *vera* visibilità — del cuore di lui. L'occhio non è il semplice strumento di registrazione del mondo esteriore, bensì il punto di rispecchiamento, o di rispondenza, tra il visibile e l'invisibile; carattere dell'occhio è, nell'uomo, l'anelito all'invisibile. Tema questo, di derivazione prettamente romantica.

D'altra parte, nel dialogo con Ingrid si fa luce una coscienza ancora istintiva di quel rapporto, e la saldatura fra il visibile e l'invisibile, fra il segno e il significato, fra la forma della parola e il suo corpo e il suo luogo, non è ancora completa. Si potrebbe stabilire un triplice rapporto evento-segno-significato come costituente la trama dell'avventura dell'io gyntiano, e, insieme, come punto di slittamento della lingua teatrale impiegata. Quando, nel terzo atto, Peer incontra il Grande Curvo (che, con il Passeggero Ignoto e il Fonditore di Bottoni, forma un particolarissimo trio del destino, quasi tre nordiche Parche), un'espressione di questo personaggio rimane impressa nella mente di Peer: “Fa' il giro”. Molte cose sono già accadute al momento dell'incontro con il Grande Curvo. Peer, rimasto solo nel bosco, bandito dagli uomini, ingravida la figlia del capo dei troid; ma rifiuta di farsi un troid egli stesso, e fugge; si costruisce una casa in mezzo alla foresta, e qui viene raggiunto da Solvejg, che per amor suo ha abbandonato, con gran dolore, i genitori e la sorellina. Ma la principessa dei troid si rifà viva, dopo aver dato alla luce un mostriciattolo, e pretende la sua parte di affetto e di cure. L'amore con Solvejg non può ancora realizzarsi pienamente, perché metà della vita di Peer è nell'ombra — perché Peer è metà uomo e metà troid, per metà alla ricerca di sé e per metà condiscendente alla propria natura, per metà conscio della necessità che l'evento sia riconosciuto come segno e per metà prigioniero dell'insignificanza del semplicemente-visibile. Fare il giro, dunque, secondo l'indicazione del Grande Curvo, vuol dire compiere la strada che conduca al genitivo del segno, ossia al significato, là dove il rapporto tra visibile e invisibile, ricompaginandosi nell'io, si configura come destino — là dove la gnoseologia si fa antropologia.

Ciò che, alla fine del terzo atto, ancora manca a Peer, è una storia. Ciò che, alle soglie della maturità, la parabola dell'artista da giovane ha realizzato è la necessità di trasformare il temperamento fantasioso (e abnorme) in disciplina, in arte, in scienza del segno — simboleggiato dall'amore per Solvejg; ma ciò che, anche qui, fa difetto, è l'inserimento di questa tecnica della significazione entro un orizzonte in cui tutti i punti risultino parimenti illuminati a partire da un centro che l'esperienza giovanile — dell'uomo come dello scrittore — percepisce come vuoto. L'esperienza della morte della madre è l'esperienza di questo vuoto; e come allo scrittore non basta il *sapersi* tale per attingere anche al significato del proprio essere scrittore, così all'uomo che percepisce la realtà come segno è necessario l'esilio, l'apprendistato (che qui assumerà una forma opposta rispetto a quella del romanzo classico) sino al punto in cui il genitivo del segno, il suo *dī*, non diventi anche la forma dell'io.

Una notazione fondamentale rispetto a quanto siamo venuti fin qui dicendo: fa capolino, qui, il mito moderno della morte come momento in cui l'io si riappropria, o, ancor meglio, conduce a compimento, il sogno romantico della perfetta corrispondenza di sé con il cosmo; a Peer Gynt e a tutti i Peer Gynt del mondo la morte è concessa quale suggello dell'avvenuta ricompaginazione, nell'io, dell'esperienza nel segno e di questo nel destino: della ricompaginazione in cui il dire "io" corrisponda con l'indicazione del punto ove tutte le parole acquistano la loro pienezza di senso.

Ora, a dispetto delle ironie e dei sarcasmi del quarto atto, questo ideale viene perseguito da Ibsen con un'enorme fiducia — e sarà, a nostro parere, proprio questa fiducia di poter operare la ricucitura all'interno del dramma una delle ragioni del suo pur grandioso, immenso fallimento. Come si vedrà nelle pagine successive, questa operazione risulta impossibile all'interno di una cultura ormai frammentata, qual è quella nel cui sistema Ibsen si trova ad operare. Altri artisti coevi, quali Flaubert, o Tolstoj, pagheranno invece la coerenza artistica (pensiamo a "Madame Bovary" e ad "Anna Karenina") con l'assunzione di un ultimo sarcasmo nel cui pozzo andrà a finire il cuore stesso dell'ideale romantico così commoventemente amato, fino allo strazio, da Ibsen.

### La morale protestante

Il quarto atto del "Peer Gynt" si presenta, per esprimerci con una metafora musicale, come un gigantesco "scherzo" sinfonico: sulfureo e dinamico, brahmsianamente prelusivo al finale, esso si caratterizza, dal punto di vista del contenuto, per il vuoto esperienziale, ironicamente sottolineato, in cui il protagonista viene ad imbattersi nella sua presunta avventura per il mondo: partito per conquistare il potere, Peer si ritrova, alla fine, incoronato re dei matti. Avventurieri, nomadi del deserto, alienati, dottori, scimmie popolano il bazar di questo quarto atto, la cui semplice morale potrebbe essere così riassunta: tutte le avventure del mondo possono, sommate, non contenere un solo grammo di esperienza umanamente significativa, se... Ma il se, la protasi onde l'autore ha disposto in anticipo l'apodosi, s'incontrerà (se lo si incontrerà) soltanto al termine del quinto atto. E difficile, senza il soccorso di questo registro ironico, poter apprezzare questa parte del testo ibseniano.

Prima, però, di avventurarsi sul lungo ponte che, dal quarto atto, conduce al quinto, gioverà porre una serie di osservazioni, strettamente legate fra loro, allo scopo di isolare alcune coordinate culturali e filosofiche dell'opera ibseniana in vista di una più esatta valutazione della sua avventura estetica. "Peer Gynt" costituisce infatti, per più d'un aspetto, una vera e propria "summa" di quattro secoli di cultura europea. Torniamo per un attimo, innanzitutto, al rilievo critico che ha dato l'avvio a questa indagine — quello riguardante lo slittamento osservato fra l'evento, la sua significanza, e il significato di essa significanza; il senso si istituisce nella somma-percorso di questi tre elementi: qui risiede la funzione del fruitore, dello 'spectator' (colui che guarda), il quale diviene il punto focale del momento teatrale proprio in quanto lettore, cucitore, compaginatore dell'opera. Lo spettatore non è più semplicemente, l'usufruttuario di eventi che recano, nel loro stesso accadere, il proprio significato; gli eventi, qui, sono invece tali solo se tali li dichiara il lettore; compito dell'autore è quello di operare, nello spazio aperto dell'opera, una disseminazione che induca il lettore alla propria funzione attiva. Per riprendere la metafora dell'occhio, è nell'occhio, sulla retina e poi nel cervello dello spettatore, nella sua coscienza, che lo sparpagliamento dell'opera torna a far gruppo, con i suoi 'prima', i suoi 'adesso' e i suoi 'dopo'. Ci troviamo, con quest'opera, ad un momento di passaggio non solo nella storia della scrittura teatrale, ma, forse, nella storia della cultura europea fra l'età classica (che il Romanticismo rispetta nel suo aspetto che qui c'interessa, quello formale) e l'età moderna; sarà lo stesso Ibsen a risollevare lo spettatore dal compito che il "Peer Gynt" gli richiede allorché, nelle opere successive, compirà uno storico mutamento di rotta verso un teatro di tipo borghese, ossia un teatro in cui la situazione rappresentata non sarà più, come in età classica, determinata dal linguaggio, bensì dalla coscienza onde il linguaggio s'incaricherà di fungere da specchio. Nasce l'illusione scenica, nasce il realismo (che in Ibsen rimane pur sempre visionario). Fare teatro consisterà nel costruire l'occhio con cui il mondo guarda se stesso, mentre lo spettatore diverrà ad-sistens, ossia 'colui che siede davanti'. Peer Gynt" sta a metà fra il teatro classico e quello borghese: non più classico per la sfasatura sopra detta, non è ancora del tutto borghese proprio perché opera non contiene ancora in sé il proprio occhio — e proprio perciò essa è dramma dell'occhio, dal momento che esso si trova ad essere ancora un *oggetto* del linguaggio teatrale, non un suo *strumento*.

La portata filosofica di questo passaggio è notevole.

Con il dramma borghese il teatro si fonderà sull'illusione di una completezza autosufficiente che eserciterà sullo spettatore un'alchimia curiosa, provocando in lui un rispecchiamento di sé proprio in virtù di uno spettacolo in sé concluso, in sé privo della necessità di un qualsiasi spettatore. Lo spettatore, insomma, non farà più parte dell'evento teatrale — ma proprio perciò egli assisterà ad una rappresentazione *completa* della coscienza: e qui otterrà il rispecchiamento desiderato. La corrispondenza di questa situazione con la parabola della filosofia moderna, che ha in Kant la sua punta sanguinante, è notevolissima. Ciò che, in "Peer Gynt", è, poi, ancor più notevole, è la mancata conquista di questa nuova funzione del linguaggio; in questo dramma, Ibsen cerca di salvare il vecchio linguaggio teatrale: ma proprio qui fa naufragio, costringendo lo spettatore a una faticosissima opera di riconnessione. E per questa situazione, formalmente drammaticissima e irrisolvibile, che Ibsen è costretto, tra l'altro, ad inserire personaggi, come il Grande Curvo, la cui funzione principale è quella di costituire la concrezione di un percorso che non può essere rappresentato, ma solo suggerito (che, in teatro, è un controsenso): "Fa' il giro" è un'indicazione che il Grande Curvo rivolge forse meno a Peer che allo stesso spettatore.

Un'ulteriore notazione si rende, però, qui necessaria. L'uscio d'ingresso del teatro borghese è, in Ibsen, religioso così come lo è, in Kant, l'uscio della filosofia critica così come rifulge soprattutto nella "Critica del giudizio": nella teoria del 'giudizio riflettente' non è possibile non avvertire il culmine della conoscenza (quello estetico) come implicante la nozione, pur tradotta in un linguaggio intramondano, di 'totalità'. La spinta ateistica del pensiero moderno rende forse ancor più commovente ogni impennata del genio religioso, che è nell'uomo. Tutto ciò è, nel "Peer Gynt", evidentissimo, essendo questa un'opera religiosa nel dettato medesimo, Ibsen è, come Kant, genio prettamente protestante — e l'arte dell'uomo come il pensiero dell'altro traducono con grande esattezza la grande dicotomia religiosa del protestantesimo: la sfasatura, Kantiana fra fenomeno e cosa in sé, e ibseniana fra segno e significato, consiste, forse, all'origine, nella sfasatura protestantica fra *natura* e *grazia*. La dicotomia fra l'antropologia umana e quella dei troidi rimane, nell'orizzonte protestante (e nell'orizzonte del dramma ibseniano), assolutamente inconciliabile: la prima consiste nella grazia, la seconda nella natura. E questa è la chiave, semplicissima, del quarto atto: alla continua ricerca del luogo della prova, Peer non si accorge (solo nell'atto successivo glielo rivelerà il Vecchio di Dovre) di aver vissuto sempre come un troid: e come un troid lo tratterà il Fonditore di bottoni, che costituisce il momento di maggior chiarezza del dissidio, e proprio perciò il personaggio più riuscito di tutto il "Peer Gynt". Solo Solvejg è la grazia, che Peer riconosce alla fine del dramma, sfuggendo così al giudizio del Fonditore di bottoni: ma, entrando nella grazia, ridiventato uomo, egli si rinnova in modo così totale, che tutta la sua esistenza da troid smette di esistere, perdendo ogni significato: non sono i suoi errori a condurlo sulla soglia della grazia; alla luce di questa, il passato non acquista un significato nuovo: la natura continua ad essere irredenta, permane tutta immersa nel peccato d'origine (e sarebbe notevole un

approfondimento in questa direzione, alla scoperta, ad es., dei nessi fra questa concezione e quella, solo apparentemente opposta, del panteismo).

Dramma protestantissimo nel contenuto, il "Peer Gynt" conserva questa dimensione nella forma, racchiudendo in sé (senza tuttavia sintetizzarle) tutte le traduzioni che quella divisione fondamentale generò nel pensiero e nel linguaggio.

### La mancata compaginazione

Tutto il finale del "Peer Gynt" è indubbiamente splendido. Eppure, esso sarebbe forse meno commovente se la struttura del dramma lo giustificasse meglio. Cerchiamo, giunti a questo punto, di leggere il finale a partire dai diversi livelli di lettura (letterale, letterario, filosofico, teologico, antropologico) individuati nelle scorse pagine.

1. **Livello letterale.** Un giovane sognatore di nome Peer Gynt, bandito dagli uomini, si rifugia fra i troid, dai quali poi fugge, sentendosi uomo, ma la cui maledizione lo perseguiterà finché non riconoscerà di consistere nell'amore della donna abbandonata tanti anni prima.
2. **Livello letterario.** Un giovane scrittore scopre la consistenza delle parole: esse sono *segno*, indicano un vuoto, e questo vuoto lo separa dal loro autentico significato. Presentando la pienezza di quel vuoto nella conquista piena del proprio io, egli parte per l'impresa, cercando, il punto speculare, esterno, su cui misurare la sostanza del proprio intimo. E trova la radice del proprio dire nel momento in cui si riconosce, a sua volta, detto:

PEER: Di' dunque ciò che sai. Dov'ero? Dov'era il mio io vero, intero? Dov'ero col segno di Dio impresso in fronte?

SOLVEJG: Nella mia fede, nella mia speranza e nel mio amore.

3. **Livello filosofico.** Nessun evento è segno, se non a partire dalla conoscenza umana, che lo realizza come sintesi conoscitiva. Questa sintesi si compie nella bellezza (Solvejg, naturalmente), in cui, nell'armonia del fenomeno conosciuto con la totalità della propria coscienza, l'io giunge al possesso di sé. L'io è l'unico vero evento per l'uomo; l'uomo vive perché l'io accada.

4. **Livello teologico.** La parabola della salvezza si svolge nel cerchio maligno della natura (i troid: "E' facile entrare qui dentro, ma verso l'esterno la mia porta non si apre", dice a Peer il Vecchio di Dovre), che egli tenta invano di fuggire. Solo l'incontro pieno con la grazia guarirà l'uomo malato. Si noti: la natura deve essere abbandonata: nel terzo atto, Peer si trova diviso fra Solvejg e la principessa di Dovre: solo la vicinanza del giudizio gli farà riconoscere la verità dell'una e la falsità dell'altra.

5. **Livello antropologico.** L'uomo trapassa il livello della propria consistenza sociale (il paese) per tuffarsi alla ricerca del senso del proprio sogno giovanile ("Io sarò re, imperatore!"): senso che, però, non si compirà nelle diverse imprese della sua vita — semplici proiezioni, ma probanti —, ma nell'amore di una donna. Non a caso i due episodi più belli di tutto il dramma sono i finali del primo atto (incontro con Solvejg) e del quinto (ove si palesa il senso di quell'incontro).

Il vizio di fondo si ripete, in questi cinque livelli: ciò che è estromesso è, di volta in volta, il senso della avventura, la natura delle parole, il significato pedagogico dell'errore, l'evento extracosciente, ecc. Esteticamente, il problema è semplice: l'avventura gyntiana non ha, in sé, alcun significato: essa costituisce solo un *esempio* dell'insignificanza cui la vita è condannata, fuori della grazia, in preda all'istinto; ma le avventure potrebbero essere altre: basterebbe che mantenessero lo stesso valore simbolico. Gran parte del dramma è priva di una reale struttura: qui, la scrittura si affida alle risorse del simbolo — il quale, però, in questo registro non può aspirare a sostenere una funzione portante nei confronti del dramma. Esteticamente, in altri termini, l'opera sarebbe riuscita se tutti gli eventi che dipana avessero luogo *fin dall'inizio* entro lo sguardo di Solvejg. Invece, lo sguardo di Solvejg entra in scena nel momento in cui il dramma si chiude, e ancora una volta toccherà allo spettatore di riandare, con la memoria, alle battute iniziali, per ricucire quel che lo scrittore ha lasciato smembrato. Solo se *tutto* "Peer Gynt" si svolgesse dentro la fede, la speranza e l'amore di Solvejg, la parola potrebbe essere piena — pur nel suo vuoto, pur nella sua drammaticità — fin dall'inizio: così com'è nella Commedia, in cui l'agnizione di Par. XV, XVI, XVII è possibile proprio perché *tutta* la Commedia si svolge, per così dire, sotto l'occhio di Dio; ma c'è sempre un dio, ad intridere le parole di ogni grande capolavoro.

In "Peer Gynt" questo non avviene. Come abbiamo visto, la soluzione formale era, e sarebbe stata, quella dell'illusione scenica: quella della creazione di uno spazio auto-guardante più consono alla coscienza borghese. Ma, per far ciò, si sarebbe reso necessario un sacrificio in ampiezza dell'ideale dell'io romantico. Cosciente della follia dell'impresa di *far accadere* l'io senza, semplicisticamente (e nichilisticamente) *rappresentarlo* (infatti, un vuoto s'inserirà nella mimesi moderna, cui il tempo darà il nome di 'nihil', e la cui origine risiede nel concetto moderno di rappresentazione, da cui l'Ibsen di "Peer Gynt" si ritrae), lo scrittore affronta l'enorme impresa di questa scrittura destinata al fallimento. Eppure, due cose vengono esaltate da tale fallimento: l'immensità del disegno — e, di più, la determinazione a mantenere il disegno entro questa immensità — e la smagliante bellezza in cui il grande genio norvegese risolve, senza risolverla, la controversia della trama. Si tratta di episodi, nulla più. Ma in essi accade l'inaccadibile — e ciò basta a dar credibilità alla follia del disegno lungo il quale, come ricalcando, o ricopiando, verso l'inevitabile rovina, la mano dell'artista si è avventurata.

## INTERVISTA A FRANCO BRANCIAROLI

### Perché il Peer Gynt?

**BranCIAROLI:** Nel mondo del nostro teatro troppe volte scelte comodissime e banali richiedono poi giustificazioni concettuosissime e fumose per apparir intelligenti e necessarie. Questa volta, invece, il motivo della nostra scelta, pur essendo serissimo e grave, è semplicissimo. Questo grandissimo testo che veramente inaugura l'era moderna del teatro era stato rappresentato sulle nostre scene, dal '45 ad oggi solo quattro volte. L'ultima sua messa in scena risale addirittura al 1972 e si trattò di una versione non integrale. Era quindi un dovere incombente quello di prendere tutto il coraggio e di assumere tutte le fatiche necessarie all'affronto di questo testo enorme per riportarlo sulle nostre scene e riproporlo al pubblico italiano. Ma devo dire che s'è trattato di un dovere gratificante perché il Peer Gynt obbliga l'attore e il regista che lo assumono ad una avventura creativa affascinante e bellissima.

### Qual'è l'aspetto che più ti ha intrigato di questo testo, il tema che in te ha trovato più significative risonanze?

**BranCIAROLI:** E' un testo talmente vasto ed onnicomprensivo che è difficile e fors'anche sciocco tentar di enucleare dei particolari e singoli motivi di interesse all'interno di quest'opera. Non a caso il Peer Gynt è spessissimo indagato dalle discipline più diverse, dalla psicoanalisi alla teologia, dalla antropologia alla filosofia. Eppure nessuna lettura pare esaurire il testo che in definitiva rimane enigmatico e aperto.

D'altra parte il Peer Gynt è veramente un'opera che segna ed inaugura un cambiamento epocale, dal dramma romantico ad un teatro che persegue la ricerca interiore, è il primo dramma che mette a tema la crisi del soggetto e la perdita della nozione dell'io, è il primo testo che mette in scena il sogno non in maniera strumentale ma col suo proprio linguaggio. Basterà pensare alle conseguenze

antinaturalistiche che proprio dal Peer Gynt trarranno Strindberg e Jarry.

Ma se dovessi indicare sinteticamente ciò che più mi ha coinvolto dovrei indicare quella sorta di suggerimento che pervade tutto il testo e che Ibsen esprime bene là dove fa dire a Peer: 'E' davvero strano tutto questo tranbusto! La vita, si può ben dire, è un po' come una volpe; e se s'allunga una mano per ghermirla, la volpe salta, e si agguanta qualcos'altro. . . o niente.'. Ecco, per scoprire il senso della vita non abbiamo null'altro che la vita stessa, eppure quando ti pare di averla capita la vita essa ti rimanda subito a qualcos'altro e rimani con le mani vuote. Forse non possiamo far altro che inseguire la continua serie di rimandi che la vita stessa ci propone ed abituarci a guardar tutto come un segno.

### **La tua regia che itinerario propone all'interno di questo grande testo?**

**Branciaroli:** Di fronte ad un'opera talmente enorme e lunga il problema da risolvere è innanzitutto quello della narrazione, soprattutto volendo fornire la versione integrale di quest'opera. Lo spettacolo si apre sul momento più ambiguo e affascinante del testo, l'inizio del V atto, quando Peer Gynt si trova a bordo di una nave sul mare in tempesta. E' un momento dal valore chiaramente metafisico, è il momento del ritorno, del passaggio, è la nave che forse conduce all'aldilà. È il momento della resa dei conti, il giorno del giudizio. Peer in mezzo al mare burrascoso, appeso ad un relitto, in un momento quasi tra la vita e la morte, ha la possibilità di rivedere e rivisitare tutta la sua vita. L'azione reale dello spettacolo sarà questa prima scena dell'atto V, per il resto sarà un grande viaggio nella memoria e nell'interiorità e nell'inconscio. Anche la scena spoglia vuoi essere innanzitutto un luogo, quasi una scatola della memoria in cui tutta una vita viene evocata e rivissuta.

## **PEER GYNT: IL PROBLEMA DELL'IO**

di CLAUDIO MAGRIS

Kantiano e luterano, Ibsen contrappone dovere e piacere e sembra talvolta indulgere al concetto borghese della virtù come mortificazione; il suo kantismo è però anche quello che aveva insegnato a Schiller l'ideale dell'armoniosa umanità conciliata, che esercita la virtù nella gioiosa esplicazione di tutte le sue capacità vitali, per cui Ibsen giunge a denunciare la disumanità repressiva e dunque colpevole della rinuncia e ad additare il piacere come un diritto o meglio come un dovere, come una legge della vita che non si può violare.

Ibsen non è mai un moralista riduttivo: nel dramma *Imperatore e Galileo* (1873) vagheggia non a caso l'accordo fra Cristo e Dioniso, tra virtù e felicità, fra natura e civiltà. Perfino Brand, l'eroe etico, vuoi combattere in nome della pienezza vitale e cerca nella religione la gioventù, la forza, la salute del pino delle foreste e dell'erica delle lande, non già la mortificazione. Ibsen è sempre alla ricerca di una sintesi fra *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867), fra la greve unilateralità dell'impegno e la proteiforme indeterminazione della disponibilità, fra ciò che sostanzia ma irrigidisce e ciò che libera ma dissolve. Brand, l'eroe della morale, si perde a causa del suo ascetico dilemma: «Tutto o niente». Ma anche il poeta di *Brand* non cercava la morale bensì sognava di afferrare, attraverso il dominio morale della vita, l'inafferrabile fluire di quest'ultima, pensando che soltanto costringendolo in una legge - in una forma, in un decalogo, in qualcosa di determinato - fosse possibile cogliere e possedere quel trascorrere fugace e demonico. Il cristianesimo - e, in particolare, il suo severo luteranesimo - appariva ad Ibsen (com'egli diceva negli appunti stesi durante la sua preparazione degli *Spettri*), particolarmente megalomane, non perché sacrificasse la vita, ma perché s'illudeva, dandole forma con quella disciplina, di stringerla in pugno.

Col suo «Tutto o niente» Brand cerca di evitare quello stallo ironico, quell'irrisolta e irresolubile oscillazione fra gli opposti che, dal romanticismo in poi, è un contrassegno essenziale della modernità, quell'ironia romantica che Hegel accusava di essere non già una mediazione fra gli opposti, bensì una retorica. L'ironia, lo stallo estetico compiaciuto di sé, non risolve - secondo Hegel - le contraddizioni, bensì le contraffà e le incrementa, adagiandosi in una negatività e in un'ineffettualità permanenti e spacciandole per un superamento. In questo spostamento dei problemi e in questa simulazione Hegel - riluttante a scorgere quel nesso fra sospensione ironica e tensione utopica che fa dell'ironia romantica l'origine dell'arte d'avanguardia - vedeva il momento negativo della modernità.

Nel kantiano e luterano Ibsen echeggia il richiamo hegeliano all'agire, all'azione risanatrice della scissione - un richiamo che presto svanisce nella delusione. Brand vuole stringere e costringere la vita, imporle quella forza perpendicolare che Nietzsche identificava nel grande stile, ma richiamandosi - a differenza di Nietzsche - a dei valori fondanti, a un senso centripeto, unitario e unificante. Per edificare il mondo, Brand edifica anzitutto se stesso, con spietata repressione. La compattezza e la forza del suo io monolitico spezzano chi gli sta intorno, e seminano non già la gioia e la salute, ma l'infelicità e la morte.

Brand è un io forte, è un'identità robusta - ma ogni essere, osserva giustamente Giorgio Negrelli, è fatalmente anche avere. L'antitesi *Avere o essere?*, divulgata in un famoso libro di Fromm, è un utile monito a indirizzare le modalità della propria esistenza piuttosto in una direzione che in un'altra, e giova a moderare le tendenze più aggressive del possesso, ma mistifica, con una falsificazione edificante, la radicalità del problema: essere è avere, significa occupare uno spazio e affermarsi in luogo di un altro. Quanto più un individuo è, tanto più la sua personalità si espande a spese degli altri, tanto più spazio - materiale o spirituale - egli occupa, tanta più vita ingloba e integra in sé. L'identità forte di Brand travolge gli altri, li domina e soggioga; pecca - come dice la voce di Dio, nella valanga che alla fine lo abbatte - contro la carità. Colpevole di questo peccato è la morale, l'etica rigorosa e consequenzialista che costituisce la compattezza del suo io; *Brand* è una delle grandi parabole poetiche di fine secolo, nelle quali il cristianesimo insorge contro se stesso.

Peer Gynt, opposto speculare di Brand, cerca la salvezza nella direzione contraria. In luogo della verità, egli ama la menzogna, la favola e la fantasticheria; la sua identità non ha un centro ma è costituita soltanto da sostituibili superfici, come la cipolla che è tutta bucce, sfogliabili una dopo l'altra senza che s'arrivi a un nucleo, perché esso non esiste. Egli stesso definisce il suo io «l'esercito di desideri, voglie e appetiti, il mare di capricci e fantasie» che si agita sotto il suo cranio. Peer Gynt cerca di esistere disfandosi continuamente di se stesso, in una centrifuga e schizofrenica dispersione del suo io, che anzi egli dichiara di avere portato ai Monte di Pietà. Le favole e le menzogne di cui s'avvolge sono un principio di piacere che recalcitra ad ogni principio di realtà, ed a quel suo cardine che è la struttura unitaria dell'io, salda e compatta a prezzo dell'autorepressione. Egli vuol essere pura poesia, ma non poesia che fonda, bensì poesia che si diffonde nella natura, che diviene o ritorna natura.

Al «tutto o niente» di Brand si contrappone la saggezza dei troll, gli spiriti elementari della natura, per i quali tutto è duplice, ambivalente e interscambiabile, il grande sembra piccolo e il sudicio pulito. E la vita immediata, ignara di senso e valore, è dello stesso principio di non-contraddizione. Questa saggezza dice a Peer «ti basti d'essere come sei», mentre un'altra voce lo esorta «sii te stesso».

Weininger, in un grande saggio, ha visto in *Peer Gynt* il poema del vero io, intelligibile e trascendentale, che si afferma lottando contro il

viscidume dell'io empirico. Groddeck, il geniale analista selvaggio, ha sostenuto invece che nel *Peer Gynt* si assiste al conflitto fra l'io, del quale ci si deve liberare, ed il Sé, quella più vasta unità della persona che trascende il mero piano conscio, la sfera della coscienza. Da questo punto di vista la cipolla, tutta bucce e niente nucleo, non sarebbe la metafora di un'eterogenea pluralità dell'individuo priva di un centro, bensì di una superiore unità della persona, il cui centro è dovunque, in ogni punto, ma è pur sempre centro, fondante e unificante. Peer, incoronato imperatore dell'io nel manicomio, rivelerebbe l'exasperazione patologica del senso dell'io, che induce alla perdita del Sé, di quella visione superiore che vede o vive se stessa in terza persona, oggettivamente; il Gran Curvo - o meglio Curvatore - che vuoi piegare Peer non sarebbe, come per Weininger, la miseria dell'immediatezza e della psicologia che tentano di abbattere l'io spirituale, ma sarebbe il Sé, che piega la consapevolezza angusta dell'io conscio, per ampliarla e portarla ad una dimensione superiore, non per dissolverla.

Per Groddeck il conflitto del *Peer Gynt* si riduce al conflitto fra due forme di unificazione della molteplicità vitale nella coscienza, una inferiore e l'altra superiore. Il conflitto è invece forse più radicale, è quello fra unità e dispersione, fra il senso della vita - che la determina - e la vita nella sua indeterminatezza, nel suo balenare di mere possibilità, pura favola. Fra le due saggezze, «si te stesso» e «ti basti d'essere come sei», Ibsen esita. Brand gli ha insegnato che la ricerca dell'autentica identità può essere violenza, rivolta contro se stessi e contro gli altri; Peer identifica la memoria - sede dell'unità e della continuità della persona - con il diavolo. L'esigenza dell'identità vera può essere ingannevole, può coartare e falsare l'individualità imponendole modelli ad essa estranei, imperativi categorici che violano la sua armonia e la sua musica, costringendola ad altri modi e ritmi. «Ti basti d'essere come sei» può essere la chiara coscienza ed accettazione dei propri limiti, della propria vera armonia. Il grande stile oscilla fra l'imperturbabile ritratto di ciò che è l'esigenza utopica di fondare ciò che dovrebbe essere.

Ma senza l'esortazione ad essere «te stesso», l'altra voce rimane un ottuso appagamento dell'immediatezza. È la tensione al dover essere che rende struggenti e piene di seduzione anche le cose così come sono, le quali altrimenti rimarrebbero opache e banali. Ibsen si è certo anche ribellato alla tirannide del rigido dover essere, al senso della vita che, come si dirà nel *Rosmersholm*, per elevare lo spirito uccide la felicità. La critica al cristianesimo nasce da questa difesa della vita da ogni senso e valore che vogliono reprimerlo; nasce dalla nostalgia di *Peer Gynt* verso una fluida, indefinibile indeterminatezza dell'esistere. Nei drammi *Imperatore* e *Galileo*, Giuliano l'Apostata rinnega per tale ragione il cristianesimo. Ma senza il senso che l'illumina, sia pure limitandola, la vita pura resta inafferrabile e dilegua nell'inconsistente: dinanzi alla festa pagana ed orgiastica, Giuliano l'Apostata pensa che, quando voleva cercare la libera felicità, egli intendeva qualcosa d'altro, di ben diverso da quelle retoriche ebrezze bacchiche.

Questa delusione è, di nuovo, nostalgia o esigenza del senso, trascendimento, perfino cristianesimo, sia pure paradossale: la filosofia della vita approda al nichilismo, perché rifiuta i valori, ma non si appaga della loro mancanza. L'esistenza imprevedibile svanisce nell'inconsistente; *Peer Gynt* viene accusato dai pensieri che egli non ha saputo «alzare ai cieli», dalle parole ch'egli non ha detto e dalle canzoni che attendevano in fondo al suo cuore ma che egli non ha cantato, dalle azioni che vivevano nei suoi sogni ma che egli non ha compiuto, lasciandole compresse e soffocate nell'indeterminatezza.

Quest'ultima perde *Peer Gynt*, che si salva - com'è stato Osservato da Weininger e da Groddeck - nell'amore di Solvejg. E una salvezza imperfetta, notava Weininger, perché in tal modo egli trova un'identità fuori di sé; egli possiede unità e continuità della sua persona soltanto nell'immagine che Solvejg ha di lui; il suo io esiste, compatto e duraturo, solo nel cuore di Solvejg. Weininger scorgeva perciò nei *Peer Gynt* una parabola della grande ma parziale redenzione dell'individuo nell'amore: invece di realizzare da sé l'idea della perfezione, diceva Weininger, l'individuo s'illude che, nell'amore, l'idea si sia già realizzata e il miracolo sia già avvenuto, senza bisogno di combattere per esso - ma il miracolo è avvenuto in un altro. Il nucleo della propria cipolla *Peer* lo trova solo nell'animo di Solvejg. Forse ciò non basta a salvarlo, ma indica che la salvezza risiede comunque nella ricerca di una forma, di un centro, di un'identità nel mutamento - di qualcosa che, nella vita, sia più che la vita.

(da *"L'anello di Clarisse"*, ed. Einaudi)