TEATRONAZIONALE
TEATRO STABILE TORINO

teatro stabile di bolzano

CASA DI BAMBOLA

DI HENRIK IBSEN

TEATRO CARIGNANO | 4 - 31 OTTOBRE 2021 TORINO | PRIMA NAZIONALE

Deniz Özdoğan, Filippo Dini

CASA DI BAMBOLA

DI **HENRIK IBSEN**

CON
FILIPPO DINI *L'AVVOCATO TORVALD HELMER*
DENIZ ÖZDOĞAN *NORA, SUA MOGLIE*
ORIETTA NOTARI *ANNE MARIE, BAMBINAIA E DOMESTICA*
ANDREA DI CASA *IL PROCURATORE NILS KROGSTAD*
EVA CAMBIALE *LA SIGNORA LINDE*
FULVIO PEPE *IL DOTTOR RANK*

REGIA **FILIPPO DINI**

SCENE **LAURA BENZI**
COSTUMI **SANDRA CARDINI**
LUCI **PASQUALE MARI**
COLLABORAZIONE COREOGRAFICA **AMBRA SENATORE**
MUSICHE **ARTURO ANNECCHINO**
VOCE SOLISTA **MARTINA SCIOCCHINO**
REGISTRAZIONI E MIX **MICHELE FIORI**
AIUTO REGIA **CARLO ORLANDO**
ASSISTENTE COSTUMI **ELOISA LIBUTTI**

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO
RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA
RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO

DIRETTORE DI SCENA MARCO FILIPOZZI, CAPO MACCHINISTA FLORIN SPIRIDON, MACCHINISTA MANUEL BUSCO
CAPO ELETTRICISTA DANIELE COLOMBATTO, ELETTRICISTA GIACOMO EMANUELE GALLO, FONICO ADRIANO CAPORASO
ATTREZZISTA DELIA COLANINNO, PRIMA SARTA MICHELA PAGANO, TRUCCATRICE/PARRUCCHIERA GLORIA CORRADINO
SCENOGRAFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI
COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE
COORDINATORE LABORATORIO SCENOTECNICO ANTIOCO LUSCI, MACCHINISTI ANDREA CHIEBAO, LORENZO PASSARELLA
LUCA DEGIULI, IN COLLABORAZIONE CON FAST EVENTS -TORINO E LABORATORIO GRUPPO 5 - SETTIMO TORINESE (TO)
FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA
SI RINGRAZIA BLU GARDENIA TORINO

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE
TEATRO STABILE DI BOLZANO

CON IL SOSTEGNO DI
Fondazione CRT

DURATA SPETTACOLO: I TEMPO 1 ORA E 40 MINUTI - II TEMPO 1 ORA

Un progetto realizzato con **Università degli Studi di Torino /DAMS - Università degli Studi di Torino /CRAD**

RETROSCENA / TEATRO GOBETTI / MERCOLEDÌ 13 OTTOBRE 2021 | ore 17.30

Filippo Dini e gli attori della compagnia dialogano con **Federica Mazzocchi** (DAMS/ Università di Torino) su ***CASA DI BAMBOLA***, di **Henrik Ibsen**.

Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti disponibili. **Prenotazione online obbligatoria www.teatrostabiletorino.it/retroscena**
Info Centro Studi tel. 011.5169405 - centrostudi@teatrostabiletorino.it

Deniz Özdoğan, Eva Cambiale

Accogliere in sé la differenza

Intervista di Maura Gancitano a Filippo Dini

MG: *Casa di bambola*, e in particolare il personaggio di Nora, appartengono ormai al nostro immaginario, ed è sempre difficile mettere in scena un testo classico cercando di avere una giusta misura tra fedeltà e innovazione. L'idea di questo spettacolo è stata tua o del Teatro Stabile di Torino?

FD: È stata una scelta completamente mia. Tutto è nato da quando ho messo in scena *Così è (se vi pare)* di Pirandello, perché ho imparato a conoscere il suo mondo, quindi il teatro di quel periodo e il dramma borghese, e così sono arrivato inevitabilmente a Ibsen. Il primo testo che mi ha colpito, in realtà, è stato *Rosmersholm*, che in italiano potremmo tradurre con *Casato Rosmer*, anche se in realtà è quasi intraducibile.
L'ho analizzato per dieci giorni con un gruppo di attrici e attori, ed è stato sorprendente: sono entrato in contatto con un modo assolutamente unico di intendere la letteratura, l'arte, la drammaturgia.

MG: Com'è avvenuto il passaggio da *Rosmersholm* a *Casa di bambola*?

FD: Il tema di *Rosmersholm*, i personaggi, l'atmosfera mi appassionavano moltissimo, ma mi sono reso conto che c'era qualcosa che mi rendeva incapace di comprenderlo fino in fondo e di poterlo restituire alla scena.
A quel punto ho ripercorso le mie letture e alla fine è come se *Casa di bambola* mi fosse apparso per la prima volta: mi è sembrato un argomento urgente e estremamente contemporaneo.

MG: Come sono avvenute le scelte registiche? Nora canta delle canzoni di Mina, c'è un albero al centro della scena, alcuni aspetti che nel testo sono appena accennati qui sono molto in evidenza. È stata una costruzione graduale o hai avuto da subito in mente la condizione che volevi creare?

FD: Io credo che questa storia abbia moltissime componenti, una delle quali è quella di essere attraversata dalla cultura italiana. Ibsen ha concluso *Casa di bambola* ad Amalfi, e non è un dettaglio. In particolare, questo carattere emerge quando Nora scopre la sua unicità al mondo, che per me è il momento più importante dello spettacolo. Si accorge di essere viva sul pianeta Terra in quanto essere unico e irripetibile, una scoperta fisica prima che mentale. La scoperta mentale, cioè la presa di coscienza, avviene solo alla fine del terzo atto, quando deciderà di separarsi da suo marito, mentre la prima volta che scopre la possibilità della sua libertà lo fa fisicamente, al di là della sua consapevolezza. Lo fa ballando la tarantella, e per me è davvero il punto di svolta.

MG: In effetti Ibsen inizialmente aveva pensato al tema della danza di Anitra, un personaggio di una sua commedia precedente, *Peer Gynt*, quindi doveva essere un'autocitazione. Poi, invece, ha cambiato idea e ha deciso di far ballare a Nora la tarantella, e non può davvero essere un caso. Forse, come dici, è stata l'influenza del suo soggiorno amalfitano, che l'ha fatto entrare in contatto con i costumi del Sud Italia e con una cultura molto diversa dalla sua. Forse, oltre al fascino, voleva restituire l'ardore e la potenza di quel ballo, che in fondo è legata a un'altra danza estatica e quasi dionisiaca: la taranta, che secondo la tradizione è nata per liberare le donne dal morso del ragno. Un morso che rendeva apatiche, disinteressate al mondo, oggi forse diremmo depresse. Io ho sempre pensato che queste donne fossero prima di tutto oppresse da una vita che non le rendeva libere, che è esattamente quello che Nora riconosce e scardina, riprendendosi la propria libertà.

FD: Anch'io immagino queste donne oppresse dalla vita familiare, da un maschilismo che le schiacciava, da lavori durissimi, e che cadevano di conseguenza in questa apatia da cui potevano uscire ballando, con un passo ripetuto che simboleggiava l'atto di calpestare il ragno. È davvero molto simile a quello che vive Nora, e questo mi ha molto molto esaltato perché ha a che fare con Čechov, dato che la noia è il tema fondamentale di tutta la sua drammaturgia, e poi perché racconta, molto prima della nascita del femminismo, un malessere interno e inconsapevole nell'animo femminile, che cercava e voleva manifestarsi. Io credo che Ibsen abbia capito tutto questo.

MG: Qual è il collegamento con Čechov?

FD: Se Ibsen è il padre del dramma borghese, Čechov ne è un successore, e sicuramente ha scritto i più bei personaggi femminili del teatro, rappresentando in qualche modo la rinascita dell'animo femminile nella società, grazie alla detonazione di quella organizzazione sociale che siamo abituati a chiamare famiglia.

MG: Nora è ormai quasi un archetipo, una figura a cui si ispira pressoché chiunque scriva personaggi femminili, e non solo nel teatro. Come hai immaginato la sua relazione con il marito? All'inizio sembra quasi una bambina - nella voce, nei movimenti, nel suo rapporto con Torvald - e non si può non provare fastidio per lei. Qual è il rapporto tra Torvald e Nora?

FD: In Ibsen il personaggio di Torvald, che interpreto io, è molto più pedante e autoritario di quanto non sia nello spettacolo. Io ho cercato di renderlo meno duro, o almeno il più possibile.

MG: In effetti, in questo spettacolo più che autoritario nei suoi confronti sembra tenero, come se lei fosse sua figlia.

FD: Un po' è così, soprattutto nel primo atto. Bisogna tenere presente che alla fine dell'Ottocento la donna era totalmente sottomessa all'uomo sotto tutti i punti di vista, non poteva chiedere un prestito, non poteva votare. L'infantilismo molto spesso era una maschera, una parte che la donna recitava. Io ho cercato di raccontare una donna diversa in tre atti, separandoli nella maniera più netta possibile all'interno della commedia. Nel primo atto si raccontano la madre e la moglie; nel secondo la donna fredda, l'amante algida; nel terzo atto l'amante calda che, nell'epilogo, prende, si cambia d'abito e fa una scelta irreversibile. Lì per me diventa la donna libera.

MG: Quindi più che un percorso di emancipazione che da bambina la rende donna vedi anche una certa intenzione nel suo modo di comportarsi all'inizio? Per te Nora finge di essere così dipendente dal marito?
È una farsa?

FD: Chi non ha mai recitato, in un modo o nell'altro, per la sopravvivenza dell'equilibrio familiare? E nel momento in cui ognuno è costretto a recitare un ruolo, sta fingendo. A volte si interpreta un ruolo al di là della propria volontà e al di là soprattutto della propria consapevolezza, per rendere il matrimonio più felice.

MG: Forse, nel caso delle donne, anche per avere una vita più comoda.
Nel primo atto è chiaro che, prima per il padre e poi per il marito, lei era una bambina di cui prendersi cura, e forse questo le poteva permettere di non farsi schiacciare da un mondo che non voleva che fosse libera, indipendente e quindi felice.

FD: È quello che dirà alla fine, ed è poi il senso dello spettacolo: Nora dirà a Torvald di essere stata una bambola nelle mani del padre e del marito, e che i suoi figli erano a loro volta le sue bambole. Lei giocava con loro come da bambina giocava con le bambole.

MG: In questo è centrale il rapporto con il denaro, e mi ha colpita che nello spettacolo ci sia una sola parola per parlarne: non "soldi" o altri termini simili, ma sempre e solo "denaro", una parola che viene pronunciata continuamente e che viene sempre calcata da attori e attrici. Che effetto ha secondo te questa scelta sugli spettatori? Perché il rapporto con il denaro sembra indicare sempre qualcosa di sporco, di torbido. Fin dall'inizio Nora sembra affamata di denaro.

FD: Io credo che all'inizio Ibsen faccia un gioco molto volgare con il pubblico, facendo apparire Nora come un'avida, una viziata spendacciona.
La sua amica d'infanzia le dice che è sempre stata una grande dissipatrice, il marito dice che a mantenerla è una bella fatica perché deve continuare a tirar fuori dei soldi, compra anche cose inutili, spende per il gusto di

Andrea Di Casa

spendere. Ma poi Ibsen rivela perché Nora ha bisogno di denaro, e lì capiamo per la prima volta che ha faticato per ottenere qualcosa. Ci appare una donna che ha cercato con le proprie forze un lavoro e che solo in quel momento ha provato quel senso di dignità che ti dà un'occupazione, che non è il denaro. Il denaro è la moneta necessaria per gestire le dinamiche e le relazioni che intercorrono tra gli esseri umani. Non a caso il marito è diventato direttore della banca azionaria, cioè della cassaforte nazionale.

MG: Una donna che è stata disposta ad adattarsi a una sfera non sua perché voleva a tutti i costi salvare la vita del marito, eppure appena rivela all'amica cosa ha fatto per lui, il loro amore si incrina, appaiono delle crepe.
Sembra quasi che ora che lui è salvo lei inizi ad allontanarsi. Forse non era un rapporto così solido.

FD: No, non era così solido. Ma quando un amore è solido?

MG: Secondo te? Cos'è un amore solido? Può esistere?

FD: Non lo so, è qualcosa che rimando alla coscienza e alla sfera sentimentale di ciascuno, ma io credo che l'uomo e la donna siano diversi e che in qualche modo debbano scoprire la loro diversità. Questa scoperta è imprescindibile per il raggiungimento di qualcosa che ha a che fare con l'amore e i suoi derivati, tipo il matrimonio. Nora afferma nella sua ultima battuta: «noi dovremmo vivere e pensare in modo che la nostra vita in comune diventi un matrimonio», come a dire che fino a quel momento non lo è mai stato. Perché sia un matrimonio bisogna accogliere in sé la differenza, ma la differenza è qualcosa che continuamente ha a che fare con le nostre difficoltà, con le nostre sfere più profonde.

MG: Per quanto il Torvald che interpreti sia più tenero che autoritario, all'inizio mi sembra che lui abbia comunque l'idea di avere Nora sotto controllo, mentre poi si accorge di non avere più alcun potere su di lei.
Come pensi che viva i cambiamenti della moglie? Li riconosce?

FD: Il desiderio di controllo risiede anche negli uomini più teneri e più empatici, perché è un desiderio antico che ha a che fare con tutta la storia, con la paura dell'abbandono e con la paura della donna, del femminile.
È qualcosa che sta lì dentro di noi, più o meno zittito, ma è dentro ogni maschio. La scelta della *Genesi* apre lo spettacolo anche per questo, perché si dice: «Dio creò l'uomo, maschio e femmina li creò», cioè il maschio e la femmina sono dentro ogni umano. È il terrore di guardare forse il nostro lato femminile, che ci porta a voler avere controllo sulle donne con le quali abbiamo contatto.

MG: Cosa significa per te dirigere e interpretare uno spettacolo allo stesso tempo?

FD: Da diversi anni sono sia regista sia interprete, non è sempre facile e non è sempre un ruolo idoneo a tutte le commedie, ma è la cosa che mi fa stare meglio. A volte, è più o meno doloroso il fatto di dover stare dentro e fuori lo spettacolo, ma in questo caso ho avuto vicino Deniz Özdoğan, una compagna di scena estremamente attenta al suo lavoro e alla poetica della sua Nora. Quando Torvald predominava anche nella mia regia, lei era subito pronta a farmelo notare e questo mi ha molto aiutato. La ritengo non soltanto una donna illuminata, ma anche un'attrice illuminata. Ho cercato fin dall'inizio di accogliere la mia femminilità e quindi accogliere Nora dentro di me, proprio per il desiderio personale di liberarmi da questa diffidenza e da questo senso di controllo; in me per primo è molto forte. Mi piacerebbe che prima di tutto che questo spettacolo fosse utile a me, a me in quanto uomo.

MG: Credi che per Ibsen abbia rappresentato la stessa cosa?

FD: Credo che per Ibsen abbia rappresentato, se non la stessa cosa, qualcosa di molto simile. Credo che lui fosse molto interessato alla dinamica familiare dei personaggi. All'inizio del terzo atto Ibsen scrive una delle scene d'amore forse tra le più belle che siano mai state scritte. Ci racconta la nascita di un sentimento prima di raccontarci la fine di un altro; ci racconta la vita prima della morte, anzi ci racconta sempre la vita, anche nella morte. Il futuro di Nora, ma io credo anche quello di Torvald, sarà luminoso, confido.

MG: Mi piacerebbe che approfondissi la questione della diversità di cui parli tra femminile e maschile, perché mi sembra che tu parli proprio di una alterità radicale.

FD: Credo ci siano due modi di pensare completamente differenti e inconoscibili, forse inconciliabili. Non si può arrivare a un incontro, ma si può arrivare a un compromesso, che è poi un modo per organizzare la vita insieme, un modo per confrontare le diversità. Non si può pensare di essere uguali, di concepire le cose allo stesso modo, di organizzare le cose nella stessa maniera, la vita, il pensiero, lo studio, ciò che è bello e ciò che non lo è, ciò che è piacevole e ciò che non lo è.

MG: Al di là di questa alterità, di queste caratteristiche e di queste coscienze morali diverse, ogni persona ha la sua individualità e la sua identità che non si può del tutto fondere con quella di un'altra.

Deniz Özdoğan, Orietta Notari

Deniz Özdoğan, Andrea Di Casa

FD: Non credo che si possa e non credo che si debba fondere. Per questo Ibsen dice che «dovremmo faticare insieme perché la nostra vita in comune possa diventare un matrimonio»: la nostra vita in comune in quanto individui singoli. Tentare di mantenere questa individualità da entrambe le parti, ma facendo sì che possa diventare un matrimonio.

MG: Forse la relazione può essere anche un'esaltazione dell'individualità. In altre parole si può diventare, nella relazione, individui migliori?

FD: Certo, perché è proprio nel confronto con la diversità che comprendiamo la nostra individualità. È proprio nella ricchezza degli altri che riconosciamo la nostra.

MG: *Casa di bambola* è un "dramma borghese", ma questa espressione oggi può essere equivocata: sembra che si parli di problemi inesistenti di famiglie ricche, della borghesia in quanto classe sociale, ma non è esattamente così. Potremmo dire che il dramma borghese ci apre prima di tutto un interno familiare, ci fa entrare nelle case e ci mostra quello che accade davvero, e in questo modo ci mostra le dinamiche diffuse in qualunque tipo di relazione e forse in qualunque tipo di famiglia.
Cosa ne pensi?

FD: Quella del dramma borghese è stata una rivoluzione letteraria, perché non c'è più un eroe al centro della scena, non ci sono più bene e male, ma l'essere umano viene guardato per quello che è, in tutte le sue possibilità e le sue ricchezze, ma anche in tutti i suoi lati oscuri, quelli che raccontano i punti di crisi del nostro vivere comune.

MG: Non è un caso che tanti drammi siano ambientati nei giorni del Natale, la festa che segna la fine dell'inverno, in cui la famiglia si raccoglie e in cui spesso compaiono le crepe, i conflitti irrisolti.

FD: In effetti, con un'ironia davvero molto norvegese, Ibsen ambienta tutto nei tre giorni di Natale, e così fa Eduardo in *Natale in casa Cupiello*. Anche in quel caso la moglie, Concetta, conserva un segreto che il marito non conosce; quando ne verrà a conoscenza, ne morirà. Anche in *Sabato, domenica e lunedì* Rosa porta un segreto che confesserà solo alla fine: aspettava la loro primogenita prima che lui le chiedesse di sposarsi. In fondo anche la drammaturgia eduardiana racconta, come in Ibsen, la sconfitta dell'organo familiare. E come Nora, anche Concetta e Rosa sono straordinari personaggi femminili.

MG: Concetta e Nora, però, non abbandonano la famiglia, e qui forse si gioca la potenza deflagrante di *Casa di bambola*.

FD: *Casa di bambola*, in maniera forse più precisa degli altri, mette in evidenza il rapporto tra uomo e donna. Questa, secondo me, è la più grande rivoluzione nella storia dell'umanità nell'ambito del vivere sociale. Dopo millenni di dominazione dell'uomo sulla donna è chiaro che la scoperta dell'animo e della coscienza femminili facciano tremare la terra sotto i piedi, non soltanto degli uomini ma anche delle stesse donne.

MG: In effetti, come si fa a concepire la parità laddove la schiavitù è sempre stata raccontata come un fatto naturale? Ecco da dove nasce la paura, ed ecco perché *Casa di bambola* ha creato così tante reazioni fin dalla sua prima rappresentazione. Non si poteva fare a meno di parlarne, suscitava domande, paure, dubbi, quindi possibilità di comprensione e cambiamento. In questo senso, Ibsen ha avuto un'intuizione che a quel tempo era inimmaginabile, specie per un uomo. E se negli ultimi decenni è stato necessario conquistare dei diritti sociali, civili e politici, quelle che ancora non abbiamo affrontato davvero sono le relazioni tra uomini e donne come esseri umani, a cui sono connesse tantissime paure.

Filippo Dini

FD: Stanno emergendo proprio le paure e il terrore, sia dell'uomo nei confronti della donna sia della donna spesso con un senso di repulsione verso l'uomo. Alla fine, alla richiesta di Torvald di aspettare la mattina successiva prima di andare via, Nora dice di no, perché non può dormire nella casa di un estraneo, lui le è estraneo, e lei è estranea a lui. Forse lì per la prima volta si guardano, si parlano e si riconoscono come estranei. Se ricominciamo a riconoscerci in quanto estranei, forse possiamo iniziare a guardarci con curiosità, forse possiamo riconoscerci diversi e forse possiamo iniziare un processo di incontro l'uno verso l'altro. Secondo me, se non si affronta questa diversità, difficilmente se ne potrà venire a capo. Io non credo sia stata affrontata in questo centinaio d'anni che abbiamo alle spalle, perché sarebbe stato impossibile.

MG: Leggevo che due riferimenti in questa regia sono stati *La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock e *Quell'oscuro oggetto del desiderio* di Luis Buñuel: nel primo il protagonista si innamora di una donna che nel film appare in due modi diversi, mentre nel secondo la donna viene interpretata addirittura da due attrici diverse, l'amante fredda e l'altra calda. L'uomo vede due donne diverse, anzi l'una l'opposto dell'altra.

FD: Per questa ragione nel secondo atto la nostra Nora ha un tailleur molto simile a quello di Kim Novak in *La donna che visse due volte*. Parliamo di due registi, Buñuel e Hitchcock, che hanno raccontato straordinari personaggi femminili, spesso estremamente emancipati. Io credo che sia il racconto della difficoltà dell'universo maschile di rapportarsi con l'universo femminile. Se non è questo il racconto di una impossibilità di comprensione tra due mondi completamente diversi! Sarebbe interessante invertire il punto di vista: la Conchita di Buñuel avrebbe visto due Mathieu o uno solo? Il mistero della donna c'è perché è sempre stato raccontato dall'uomo; non saprei definire che cosa ci sia dall'altra parte. Spesso il maschio viene identificato come un essere estremamente semplice, che però è altrettanto difficile da comprendere.

MG: Forse in fin dei conti ogni persona ha tante personalità diverse. Oggi anche le neuroscienze dicono che ciascuno di noi ha tanti Io, quindi la difficoltà, in una relazione profonda, sta nel fatto che hai a che fare con la complessità inesauribile di un'altra persona, che non si conosce del tutto e che non puoi conoscere mai fino in fondo. Il bisogno di controllo nasce dalla paura di questa immensità. La persona che vedi cambia da un momento all'altro, e forse quello con cui ci stiamo confrontando è questa nostra umana frammentarietà, che è anche ciò che Pirandello ha raccontato molte volte.

FD: Sì, e fa una paura tremenda. Noi vorremmo riconoscere noi stessi e gli altri come qualcosa di solido e immutabile.

MG: Eppure, se fosse così, ci annoieremmo moltissimo.

Deniz Özdoğan

Alcune considerazioni su *Casa di bambola*

di Filippo Dini

Del suo scandalo

Vissi qui con la famiglia dal settembre passato e il più del mio tempo l'ho bene impiegato con l'idea d'un nuovo dramma, che presto finirò e che verrà pubblicato in ottobre. È un dramma serio, un vero dramma famigliare, tenuto sulla linea dell'idee moderne e in particolare sul problema complicato del matrimonio.
(lettera di Henrik Ibsen a Edmund Gosse, 1879)

Henrik Ibsen terminò di scrivere *Casa di bambola* ad Amalfi nel 1879. Da subito, dalla sua prima apparizione sulle scene, questo testo scatenò i più violenti conflitti, in ogni ordine sociale - dagli intellettuali, ai teatranti, agli scrittori, alle femministe, ai politici, - generando accesissime discussioni intorno ai più disparati argomenti che riguardassero la condizione della donna nella società, le contraddizioni del legame matrimoniale, piuttosto che la personale "fedeltà alla vita", ovvero il raggiungimento della propria compiutezza nella società, al di fuori dei vincoli che la stessa ci impone.
Tali disquisizioni furono così accanite e frequenti che spesso sui cartoncini d'invito dell'alta aristocrazia scandinava, c'era scritto: "Si prega di non discutere di *Casa di bambola*".
Insomma, questo testo fu recepito come qualcosa di intollerabile, di scandaloso, di inaccettabile, tanto che, alla sua prima rappresentazione in Germania, l'attrice che interpretava Nora si rifiutò di recitare la scena finale così com'era scritta, e Ibsen stesso (solo in quell'occasione), non avendo all'epoca nessuna tutela riguardo ai diritti d'autore in quella nazione, temendo che altri mettessero mano al suo testo in maniera poco esperta, decise di fornire una versione alternativa del finale.
Ma quale fu davvero lo scandalo?
Cosa riesce a turbare ancora oggi le nostre coscienze?
Forse la risolutezza di Nora? La sua decisione di lasciare la sua famiglia e quindi anche i suoi figli?

Forse. Certamente, come dice Torvald, la moralità di Nora, nell'ultimo atto, viene ad essere seriamente compromessa, ma Ibsen ci lascia intendere che il suo abbandono non sarà definitivo, ovvero prima o poi tornerà ad essere madre, e forse, anche se su questo punto pare essere categorica, addirittura moglie.
Allora in cosa, in quale remoto antro della nostra coscienza, il nostro poeta riesce a scardinare le certezze, i pilastri secolari del nostro vivere civile?
O meglio, quali sono i dubbi e le domande e le paure più segrete, alle quali l'uomo si è rifiutato di dare risposta nei secoli, che *Casa di bambola* riesce a risvegliare con tanta insopportabile disumanità?
Nelle sue *Annotazioni per una tragedia attuale* Ibsen scrive: «Ci sono due tipi di leggi morali, due tipi di coscienze, una in un uomo e un'altra completamente differente in una donna. L'una non può comprendere l'altra; ma nelle questioni pratiche della vita, la donna è giudicata dalle leggi degli uomini, come se non fosse una donna, ma un uomo».
E poi ancora, descrivendo la sua protagonista: «Stranita sotto il peso del suo rispetto all'autorità, perde la fede del suo diritto morale e della sua capacità d'educar figlioli». Da sempre, da quando la commedia andò in scena la prima volta, queste e molte altre affermazioni, per non parlare dell'ultimo famoso monologo di Nora, furono interpretate secondo una logica femminista e quindi a vantaggio della durissima lotta politica che iniziò a manifestarsi nel mondo, proprio in quegli anni, per l'affermazione sociale della donna e l'eguaglianza dei diritti tra l'uomo e la donna.
Non sarebbe, credo, completamente inesatto, affermare che in qualche modo, questo fu anche negli intenti del nostro autore, ed è nota anche la sua vicinanza alle idee e ad alcune esponenti di questa lotta, ma temo ridurrebbe e impoverirebbe la complessa e misteriosa "cattedrale" che si cela nei meandri oscuri di quest'opera straordinaria.
E di fatto non risponderebbe alle nostre domande.
Dopo aver terminato la stesura del dramma, Ibsen dichiarò: «È facile studiare un uomo, ma una donna non la si comprende mai del tutto, è un mare che nessuno riesce a scandagliare».
Credo che il centro della questione in *Casa di bambola* si celi proprio all'interno e tra le righe di queste poche dichiarazioni, ovvero nel tentativo da parte dell'uomo di comprendere (nella migliore delle ipotesi), o più frequentemente di controllare, dominare o limitare la natura della donna.
Il mistero che avvolge la donna, da sempre, nella letteratura, come nella pittura e in definitiva, in tutte le arti, è perennemente legato al giudizio dell'uomo su di lei. La definizione del suo mistero non la si può scindere da colui che lo ha inventato e quindi dichiarato e demonizzato, ovvero l'uomo.
La Nora di Ibsen nasconde un segreto che, se scoperto e interpretato dalla logica maschile, rappresenterebbe una colpa.

Deniz Özdoğan

Filippo Dini, Deniz Özdoğan

Come avviene questa trasmutazione del linguaggio, e quindi dell'essere? Come può l'atto d'amore di Nora, teso a salvare la vita di suo marito, trasfigurarsi in una colpa e divenire motivo di vergogna e causa di dannazione per la sua famiglia?
L'atto d'amore di una donna diventa colpa nella legge degli uomini. Esattamente come le necessità di Antigone si scontravano con le leggi, altrettanto inoppugnabili, di Creonte, così i coniugi Helmer smarriscono il loro amore (o presunto tale), di fronte al reciproco mistero, incapaci di trovare una soluzione all'enigma millenario che si cela tra i due sessi.
Il confronto che ci propone Ibsen è il vero scandalo di questo dramma: una coppia perfettamente assortita, che ha generato tre figli e, con loro, un focolare perfettamente compiuto, sotto ogni singolo aspetto della morale, del reciproco rispetto e dell'amore più affettuoso. Ma qualcosa si nasconde tra le maglie del vivere quotidiano, qualche apparentemente impercettibile stranezza, qualche infinitesimale insoddisfazione, qualcosa che non riusciamo a comprendere vicendevolmente, sia che siamo uomini o donne ad assistere alla tragedia di casa Helmer. E non potendola comprendere, non siamo in grado di accettarla. Qui il "matrimonio" (secondo la risolutiva e quanto mai enigmatica "ricetta" che ci dà Nora nella sua ultima battuta) smette di essere tale, e i coniugi si trasformano in "estranei" (sempre secondo la terminologia "noriana") l'uno all'altra e, io credo, viceversa. Il mistero di Nora è rappresentato dal suo segreto, proprio come la colpa di Eva nella *Genesi*. Ibsen ci dice che la colpa, in quanto tale, esiste solo nelle leggi che l'uomo ha creato anche a nome della donna e che vigono su di lei.
Non credo nell'interpretazione, molto frequente in passato, di una Nora che si libera da un marito pedante e ottuso, ma credo piuttosto in una interpretazione più contemporanea di un legame che si dissolve a causa di una reciproca diffidenza, nata dall'incomprensione mai risolta tra i due sessi. La cronaca ci ha abituato alle efferatezze e alle violenze generate da questa incomprensione. I "mostri" di tali episodi sono sempre accolti e talvolta molto amati dalle proprie vittime. Fino a quando continueremo a chiamarli mostri e fino a quando continueremo a parlare di masochismo riferendoci alle vittime, temo continueremo a leggere terribili notizie della brutalità maschile sulla donna.
Credo si debba tentare di risolvere l'enigma che Ibsen ci propone, che non è comprendere, poiché impossibile, ma accettare, accogliere dentro di sé la diversità e dare ad essa eguali diritti, poiché generata da eguali passioni, fragilità, ambizioni ed errori. Il rapporto tra l'uomo e la donna, da quando sono comparsi sulla Terra, è stato regolamentato da leggi chiare, semplici e incontrovertibili, ma sbagliate e solo da un centinaio d'anni si è cercato di mutarle. Ibsen ci dice che esiste un problema nella codificazione di nuove leggi, esiste una differenza tra i due sessi, due coscienze appunto, quindi sarà necessario affrontare questa differenza prima o poi.

NORA *Ah, Torvald, dovrebbe accadere allora la cosa più meravigliosa. –*

HELMER *Dimmi che nome ha questa cosa più meravigliosa!*

NORA *Dovremmo proprio, sia tu che io, trasformare noi in modo che –. Oh, Torvald, non credo più alla cosa meravigliosa.*

HELMER *Ma io voglio crederci. Dimmi che nome ha! Trasformare noi in modo che –?*

NORA *Che la vita in comune fra noi due possa diventare un matrimonio. Addio.*

(Nora esce attraverso l'anticamera. Helmer sprofonda in una sedia vicino alla porta e si copre il viso con le mani.)

HELMER *Nora! Nora! Vuoto. Lei non è più qui. (Una speranza sorge in lui) La cosa più meravigliosa?*

Si sente sotto il rimbombo di un portone che si richiude.
Fine.

(*Casa di bambola*, III atto)

Spesso le donne ibseniane, che devono giustificare la loro condotta, rispondono: tant'è inutile, son fatta così. E perciò nella nostra ammirazione, simpatia, schifo, rabbia verso di esse, non c'è quasi mai un vero atto di stima o di condanna. Pensate alla differenza di contenuto fra le due frasi "È un uomo stimabile", "È una donna stimabile". E lo stesso vale, anzi è lo stesso, per l'intelletto. È luogo comune nella vita e nell'arte, la scena dell'uomo che fa il lungo ragionamento alla donna, la quale ad un tratto gli rimbalza seccata al punto di partenza, alla sua affermazione primitiva, tale e quale, come se non avesse ascoltato neanche una sillaba. Ed è luogo comune la strana e inquietante situazione dell'uomo di fronte a lei, senz'arma che la tocchi, se non l'appello, che in quel momento è degradante, all'affetto. Solo la donna, e il bimbo, è capace di rinchiudere un uomo in uno stato di cose da cui egli non sa uscita, se non ridiventando per un momento bestia. È questa l'origine del "tradito" ridicolo con le sue conseguenze; e del finale schiaffo o del bacio (equivalente) applicato alle dolci guance come unico argomento possibile.

Scipio Slataper, *Ibsen*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1916.

Deniz Özdoğan, Filippo Dini

Del suo titolo

Questa è una commedia traboccante di mistero, rivelazioni e accadimenti straordinari. La sua trama è colma di continui ribaltamenti e sorprese, tesa a conservare lo sguardo dello spettatore in un continuo atteggiamento di stupore, di incredulità e talvolta anche di vergogna.
Il primo dei misteri è racchiuso nel titolo.
Nell'immediato, e motivati dal successo di questo titolo in questo secolo, saremmo portati a considerarlo come interpretazione della "gabbia" in cui la protagonista si sente rinchiusa fin dall'infanzia, in quanto prima bambola di suo padre e poi di suo marito.
Successivamente ci si rende conto che il termine usato da Ibsen riguarda proprio il nome del giocattolo, ovvero: la casa delle bambole.
Il solo pensare che appunto il giocattolo in questione si possa riferire a più abitanti della casa, anziché una sola, già cambia la nostra prospettiva e suggerisce la curiosità di un'indagine in merito.
Ai primi del Novecento infatti, in Italia, la commedia circolava proprio con questo titolo: *Casa di bambole*, al plurale, poi per ragioni che sinceramente mi sfuggono, fu trasformato in *Casa di bambola* e in questa forma ha ottenuto la fama che meritava nel nostro paese.
Inoltre, l'articolo indeterminativo, del tutto trascurato, davanti al soggetto, rende oggi l'indagine ancor più interessante.
Quindi per essere precisi il titolo suonerebbe come: *Una casa delle bambole*. Ma chi sono le bambole? E perché il nome di un giocattolo dovrebbe essere rappresentativo di un'opera così straordinaria?
Se proviamo a fare la conoscenza dei personaggi che la popolano, credo inizieremo ad intravedere qualche informazione utile, poiché scopriremo un piccolo universo, ricchissimo di dettagli e legami, che, sono certo, faranno risplendere il nostro titolo misterioso in tutta la sua chiarezza, e la sua ironia.

Troviamo, prima di tutto, una coppia: un marito che ha appena ricevuto un'importante promozione professionale, infatti è diventato direttore della banca azionaria e (ironia dell'autore) inizia la commedia lamentando le troppo frequenti spese sconsiderate della moglie.
Al suo fianco, quest'ultima, ci appare come un'infantile spendacciona che dissipa le fortune che il consorte ha guadagnato con tanta fatica e tanta rettitudine. Scopriremo poi che la donna, in realtà, paga di nascosto uno strozzino che una quindicina d'anni prima gli ha prestato una cospicua somma per salvare la vita di suo marito, che per troppo lavoro, stava andando all'altro mondo. Poi giunge in questa casa una lontana amica della moglie, una donna che ritorna

da un lontanissimo passato, solo per chiedere lavoro al marito di lei, ma in realtà si rivelerà il perno degli accadimenti più importanti della nostra storia, quelli più intimi e inconfessabili, essendo l'unico personaggio a conoscere quasi tutta la storia. Proprio per goderci il mistero nella sua pienezza, l'autore ha composto la commedia in modo che soltanto gli spettatori conoscano tutti i risvolti della trama. Nessuno dei personaggi sarà in grado di conoscere tutti i dettagli, con due estremi interessanti: Nora sarà il personaggio con più informazioni di tutti rispetto alla storia, e suo marito Torvald sarà quello più all'oscuro. Proseguendo la nostra breve panoramica nella identificazione delle bambole che abitano questa casa, troveremo il dottor Rank (per il quale l'autore non ci ha fornito neppure il nome di battesimo, pur essendo il migliore amico della famiglia), un uomo affetto da una malattia terminale, prossimo alla morte, dotato di una

straordinaria, cinica ironia nei confronti dell'esistenza. L'uomo consapevole della sua condizione compie l'atto più vitale e scandaloso di tutti: confessa alla sua migliore amica Nora, l'amore per lei, che ha celato per tanti anni.
Poi troviamo appunto lo strozzino Krogstad, un uomo consunto dalla disperazione e dalla frustrazione, per essere stato, anni prima, demonizzato dai suoi concittadini come truffatore, in cerca di una rivalsa, che passerà attraverso il ricatto nei confronti di Nora. Un uomo, incapace di qualsiasi gesto di empatia, insopportabile ed orribile, un mostro che, ritrovando l'antico amore per Kristine (l'amica di Nora), si libererà dall'incantesimo che lo aveva trasformato in bestia.
Per ultima, assolutamente non per importanza, la buona Anne Marie, la bambinaia, che dopo aver cresciuto Nora, adesso si occupa dei figli di lei, unica e sola regina della casa e del focolare che, per ottemperare ai suoi doveri, e garantirsi uno stipendio, ha dovuto abbandonare, tanti anni prima, la sua unica figlia, senza poterla crescere, né vedere, se non, ormai donna, il giorno del matrimonio.
A questi sei, potremmo aggiungere coloro che vengono evocati e che occupano ruoli di primo piano nella comprensione del dramma: i tre figli dei coniugi Helmer, molto citati nel corso della storia, ma ben poco seguiti dai genitori. I bambini infatti trascorrono tutto il loro tempo con la bambinaia; il padre di Nora, che Torvald molti anni prima ha salvato dal licenziamento, e che ha contribuito in modo fondamentale alla formazione della figlia; il padre del dottore, che ha contagiati il figlio con una malattia mortale, contratta per le assidue frequentazioni con prostitute di mezza Europa; i fratelli e la ormai defunta madre di Kristine; il defunto marito di Kristine; i figli di Krogstad; la figlia di Anne Marie e l'orribile responsabile della sua maternità, che la sedusse e la abbandonò.

Pur dopo una così rapida e approssimativa carrellata dei personaggi, ci si rende conto che ci troviamo di fronte ad una gigantesca composizione, un'intricata tessitura di rapporti, legami e passioni che hanno condizionato e infine determinato i nostri sei personaggi.
Li hanno formati e definiti in modo che si potessero presentare a noi spettatori e quindi all'appuntamento con la nostra coscienza esattamente come li vediamo muoversi davanti a noi, nel corso di questa commedia, o meglio dovremmo dire di questo gioco. Ibsen ci presenta il gioco, e ce lo porge come ad invitarci a giocare insieme a lui.
Ci presenta una casa delle bambole che è l'avventura dell'uomo nel corso dell'esistenza. Attenzione: non ha scelto il teatro dei burattini o qualunque altra raffigurazione antropomorfa che potesse dare spettacolo di sé, ma ci ha invitato ad un gioco da bimbe, un'infantile rappresentazione da consumare e di cui gioire (o meno) in solitudine, nell'intimo della propria

cameretta, o della propria coscienza, ma con l'innocenza di una bimba, con la curiosità, le aspettative, le ambizioni, i sogni, i desideri di una bimba. Per questo tutta la vicenda che si svolge in questa casa, che appunto è "una" e non "la", quindi assolutamente non esaustiva, si concentra intorno alla donna e al suo rapporto con l'uomo e a quell'enigma irrisolvibile che li lega. Come una bimba, sembra dirci il nostro poeta, dovremmo tentare di scrutarlo, di conservarlo come il bene più prezioso, tentare di osservare, gioire di esso, della straordinaria opportunità di guardare un uomo e una donna (e noi stessi in loro) con la gioiosa disponibilità e la fantasia vivace di una bambina che si appresta a fare il suo gioco preferito.

Orietta Notari

Nora è nata con il «meraviglioso»

di Scipio Slataper

Nora, abbiam visto, è nata con il «meraviglioso». (...). Infatti, tirata su come una bambola, ella non può ragionare che così: Questi uomini che prendono su di sé tutte le noie e le fatiche per lasciar libera lei, devono essere creature straordinarie, capaci di qualunque eroismo.
E di più: Questi uomini che la lasciano in margine della vita, pretendendo da lei soltanto ch'essa li ami, devono necessariamente intervenire quando questo suo amore, per sua propria cieca natura, abbia cozzato contro leggi fatte da loro, ch'ella ignora, per merito loro, del tutto. Helmer pretende che proprio così, ciecamente, essa lo ami: dunque è naturale ch'egli ne accetti tutte le conseguenze. Tutto ciò, si capisce, è da parte di lei assoluta mancanza di vita morale. Ma è appunto in questo terreno che spunta e prospera la pianta del meraviglioso e dell'eroico. Quando nel mondo la legge morale è rilassata nasce l'eroe: e par sempre venuto da Dio, miracolo. Il *sogno* dell'eroe è in tutti noi, nei momenti che subentra una pausa nella nostra persona, cioè nella nostra attività. In una donna come Nora, nella maggior parte delle donne, questa pausa è la condizione normale. Essa è sempre pronta all'eroismo, perché è convinta che anche l'amato saprebbe essere eroe. Nora ha deciso d'ammazzarsi perché il marito saprebbe difenderla, a costo del suo onore. A eroismo eroismo. Ma appena che su questa animazione entusiastica il marito butta addosso la freddezza orribile del suo egoismo, quando la donna vede che a Helmer non balena neanche da lontano l'idea di accettare la responsabilità del fallo, allora *tutto* il suo mondo è distrutto. (...). Ammazzarsi era per lei difendere la propria opera, il sacrificio di cui è orgogliosa. Ma poiché il marito, senza comprender niente, la giudica un'ignominia, ne è schifato, rifiuta ogni responsabilità, anzi il solo pensiero che altri gliela possa attribuire lo atterrisce - ella deve accettarla lei, veramente, tutta. È questo il momento in cui nasce in lei la vita morale: con la subitanea rivelazione e sbalordimento che sono propri di quella nascita - e che fa stupire tutti i malaccorti interpreti di Nora.(...)
E s'inizia quel meraviglioso dialogo represso, in cui Nora a poco a poco, via via che la crisi le si manifesta, trova le nuove parole, tutte nuove, e che aprendosi con lo scatto brutale di Helmer si muta nell'atto d'accusa di Nora contro di lui. È qui che l'amore crolla e la donna diventa un essere umano. O per lo meno s'accorge di dover tentar tutto per diventare un essere umano. «Io credo d'essere prima di tutto una creatura umana come te - o meglio: io voglio tentare di diventar una creatura umana».

Quegli uomini (e quelle donne) che han gridato contro di lei, e quelle donne che l'hanno entusiasticamente approvata, e si sono fatte di lei un segnacolo in vessillo per la richiesta dei loro diritti, non hanno capito né gli uni né le altre, niente. Nora non è né debole né forte: è una povera bambola che sentendo battere in lei per la prima volta l'anima umana, si rifugia in solitudine per comprendere che cosa essa sia. Il non cedere alla sua carne, il non continuare a essere incosciente moglie e madre è un atto di forza: ma solo relativamente alla sua infinita debolezza. Ella perché è debole non può rinascer nuova nella casa dove è stata bambola, non può compiere nessun altro dovere che verso se stessa, deve andar via perché qui non riescirebbe mai a verità. Ma se ella è veramente come ce la mostra il poeta (e che altro potrebbe mai essere?), manterrà naturalmente il suo proponimento di viver sola, come una povera creatura sperduta che coraggiosamente vuol guardare in sé.

Agli esseri umani una sola medicina: il dolore, prodotto dalla verità; una sola salute: l'uomo. In tutto Ibsen non c'è altra massima che questa. Partito, come abbiam visto, dal concepimento di due leggi, maschile e femminile, deve arrivare al suo dramma, che è dramma d'eticità. Per questo nel finissimo discorso del 26 maggio '98 tenuto a un banchetto offertogli dal

Deniz Özdoğan, Fulvio Pepe

circolo norvegese «Per la causa della donna» rispondeva con un garbato e perfido sorriso alle acclamazioni delle accanite femministe che salutavan in lui il profeta: «È, certo, molto desiderabile risolvere il problema della donna, cosi, lateralmente ... Io ringrazio per gli evviva; ma devo rinunziare all'onore di aver agito volontariamente per il problema della causa della donna. Io, a dir il vero, neanche non so proprio chiaramente cosa sia: la causa della donna. A me essa è sembrata sempre come una causa dell'essere umano». Che nessuna suffragetta abbia a imparar niente da queste parole, almeno, se pur niente non ha imparato da *Casa di bambole*? Perché l'accoglienza a Nora fu strepitosa, ma ignorante. Appena pubblicata, fu rappresentata via via, cominciando dalla Norvegia, attraverso la Germania e la Francia (più tardi), in tutti i paesi d'Europa. I teatri ogni sera rimbombavano di applausi, fischi, imprecazioni, discussioni, entusiasmi. Ibsen aveva messo il dito sulla piaga della sua epoca, come Goethe col *Werther* in quella della sua. E come allora non si capiva Werther, ora non si capiva Nora. E come Werther trovò centinaia di imitatori, centinaia di imitatrici trovò Nora. Nora, diventa il «tipo Nora», serve a coprire ogni sorta di contrabbando. Del resto ogni imitazione· è intima bugia. Il Gosse cita un satirico svedese che nel 1886 disse: «Se Ibsen avesse potuto prevedere quante donne incomprese avrebbero voluto lasciare le loro case a imitazione di Nora, e quante "donne di chiavi" avrebbero bevuto veleno malate d'amore come Rebecca, egli si sarebbe sparso cenere sul capo e si sarebbe ritirato nel deserto dei tartari». La malattia noriana fu tale che in Norvegia, nell'inverno 1879, sugli inviti di festini familiari l'ospite metteva un *N.B. Si prega V.S.I. di non parlare assolutamente di Nora.* (...) Ma siccome il peggior nemico della donna, diceva Weininger, è la donna, molte donne, per la stessa falsità in fondo con cui le più acclamavano, si ribellarono contro di lei, che abbandona i figli.
E passi per le buone mamme di famiglia che non hanno poi l'obbligo di star a metafisicare su un'opera d'arte; ma il bello fu che si ribellarono anche alcune attrici, fra cui p. e. la Niemann-Raabe; la quale dichiarò non avrebbe recitata *Casa di bambole* se Ibsen non la faceva restare a casa sua (Naturalmente la sera prima essa avrà recitato *Lady Macbeth*: nota lo Schlenter). E Ibsen dovette cedere, perché nessuna legge difendeva i diritti d'autore danese o norvegese in Europa (la Danimarca accetta la convenzione di Berna [1883] appena nel 1903); e per non subire impiastramenti d'un qualunque suggeritore o capocomica bestia, amputò lui, protestando, l'arto sanissimo. Del resto egli era un autore molto accondiscendente, quando il dramma era già scritto come voleva lui e tutti lo potevano leggere: all'amico Conrad (diario pubblicato nel libro del Lothar) confessava che secondo lui il pubblico bisognava educarlo a piccole proporzioni.

Scipio Slataper, *Ibsen*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1916.

La prima italiana di *Casa di bambola*

A Torino Casa di bambola *viene allestito per la prima volta in prima italiana al Teatro Gerbino, una sala teatrale demolita ai primi del Novecento, che si trovava all'angolo tra via Plana e via Maria Vittoria. Vestiva i panni della protagonista la famosa attrice Emilia Pieri Aliprandi.*
Un anonimo cronista ne diede notizia su La Gazzetta Piemontese *(poi* La Stampa*) sabato 16 febbraio 1889.*

Teatro Gerbino - Com'era da prevedersi, la serata della valente prima attrice signora Emilia Pieri-Aliprandi è riuscita delle più animate e, diciamo pure, dello più attraenti della stagione.
Si trattava in primo luogo di giudicare una novità drammatica straniera, e poi di udire la seratante in una parte irta di tante difficoltà come quella di Nora, la protagonista del nuovo dramma di Enrico Ibsen. E da questo lato il pubblico ha dato all'attrice tale attestato d'onore da commuovere anche le più provette e lo più celebri in arte. Quanto al dramma norvegese, tradotto dal Galletti per le scene italiane, esso venne ascoltato con religiosa attenzione e giudicato un buon lavoro.
Il primo atto, piuttosto lungo, ritrae con maestria l'ambiente di una famiglia di buoni borghesi, la famiglia Helmer, composta dell'avvocato Torvaldo, della moglie Nora, e dei tre bambini.
La signora è felice perché il marito fu nominato direttore della Banca Commerciale. Col nuovo impiego si potrà viver meglio e godersi la vita allegramente. Ma la signora Nora nasconde un terribile segreto. Essa, per salvare la vita del suo Torvaldo, che fu gravemente ammalato, contrasse un debito di 6000 corone (moneta norvegese) per condurlo in Italia ed ottemperare così alle prescrizioni dei medici. Torvaldo guarì completamente, e quando chiedeva a sua moglie: «Chi ti ha dato il denaro?» Essa rispondeva: «Mio padre!». Intanto, per pagare il debito del viaggio, la buona signora copiava carte di notte all'insaputa del marito e quanto prima si sarebbe liberata dall'obbligazione che aveva col signor Krogstand, un impiegato della Banca Commerciale. Costui però è un cattivo soggetto ed il nuovo direttore Helmer ha deliberato di licenziarlo dall'impiego. Siamo alla vigilia di Natale.
La signora Nora, che è sempre bambina perché cosi l'aveva

Andrea Di Casa, Eva Cambiale

Deniz Özdoğan, Fulvio Pepe

Filippo Dini, Deniz Özdoğan

avvezzata suo padre e tale la chiamava il marito, si dispone a preparare l'albero di Natale per i bambini e si diverte a suonare le trombette che dovranno fare la gioia dei suoi piccoli Ivar, Bob ed Emmy. Entra il signor Krogstand, e la prega di usare tutta la sua influenza sul marito perché non lo mandi via dalla Banca.
La signora rifiuta - Ah si?! - dice l'altro, ebbene mi servirò di questa sua obbligazione per avvelenarle l'esistenza - Ma io vi pagherò. - E cosa importa a me? Su questa carta vi è la firma di vostro padre da voi falsificata ed io vi denuncerò al procuratore del Re e vi farò condannare. La signora rimane allibita.
Poi soggiunge: - E che male c'è? - Ci sono le leggi. Ma io l'ho fatto per salvare mio marito. Il Krogstand fa un inchino e parte.
La signora è talmente impressionata da quella minaccia che non ha più il coraggio di parlare. Ed è attorno a questo incidente che si svolge il dramma. Al secondo atto si assistono a due o tre potenti scene in cui la signora, per non svelare il segreto del prestito a suo marito, lo prega a non congedare dalla Banca il Krogstand. Fa in seguito la prova di una tarantella che dovrà ballare in una festa di famiglia, mentre ha la disperazione nel cuore. Ed è in questo punto che la signora Aliprandi-Pieri si è rivelata attrice distintissima. All'ultimo atto la signora ha deciso di suicidarsi anziché confessare la propria colpa al marito - ma costui viene a sapere il tutto da una lettera del Krogstand ed inveisce contro la moglie. Più tardi però, mercé i buoni uffici di un'amica di Nora, la signora Linde, che ha un grande ascendente su Krogstand, la terribile obbligazione viene abbruciata.
Allora l'avv. Helmer vuole abbracciare la moglie, la quale si rifiuta e dice: «Finora sono stata una bambola, ora non lo sono più. Lascio la tua casa, lascio i bambini e vado a provvedere alla mia educazione, che non avete saputo darmi né mio padre, né tu.» E cala la tela. A questo finale un po' astruso ed inaspettato il pubblico ha fatto il viso arcigno. Tuttavia la signora Pieri è stata chiamata al proscenio un'infinità di volte, come ai due atti precedenti, ed è stata regalata dì eleganti mazzi e ceste di fiori e di oggetti di valore. Aggiungiamo che nel dramma dell'Ibsen vi è un curioso personaggio, il dott. Rank, uomo uggioso, il quale, credendo prossima la sua fine, si ubbriaca e poi manda agli amici la carta di visita listata in nero con una croce.

TEATRONAZIONALE
TEATRO STABILE TORINO

Presidente Lamberto Vallarino Gancia
Direttore Filippo Fonsatti
Direttore artistico Valerio Binasco

Regista residente Filippo Dini
Artisti associati Kriszta Székely
Leonardo Lidi

Consiglio d'Amministrazione
Lamberto Vallarino Gancia (Presidente)
Anna Beatrice Ferrino (Vicepresidente)
Caterina Ginzburg
Giulio Graglia
Licia Mattioli

Collegio dei Revisori dei Conti
Claudio De Filippi (Presidente)
Desir Cisotto
Flavio Servato

Consiglio degli Aderenti
Città di Torino
Regione Piemonte
Fondazione Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT
Città di Moncalieri (Sostenitore)

CASA DI BAMBOLA
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 14

ISSN 2611-8521
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
FOTO DELLE PROVE LUIGI DE PALMA
FOTO DI COPERTINA LAILA POZZO

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2021
PRESSO TIPOGRAFIA SOSSO (TO)

© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

Benvenuti allo spettacolo inaugurale “Casa di Bambola”

Questa produzione è stata realizzata con il contributo straordinario della Fondazione CRT, che è parte della storia della Fondazione Teatro Stabile di Torino. La Fondazione CRT conferma il proprio significativo supporto alla stagione 2021/2022 e all’iniziativa “Un posto per tutti” che offre mille abbonamenti ai cittadini a basso reddito.

fondazionecrt.it