

NORA E I BALOCCHI DELL'IPOCRISIA

PICCOLA INDAGINE PSICOLOGICA DENTRO *CASA DI BAMBOLA*

FEDERICA PIERINI

La conquista dell'emancipazione dal matrimonio è per una donna un reale segnale di libertà spirituale, di presa di coscienza in senso lato dei doveri che la vita impone verso se stessi, prima che verso gli altri? O è piuttosto un debole, mal celato schermo dietro cui nascondere, sebbene velato da una forma superficialmente più apprezzabile, la vacuità?

Henrik Ibsen dibatte a lungo in tutte le sue opere la possibilità (o forse meglio sarebbe dire la volontà) nell'uomo di modificare la propria sorte, il proprio destino, in accordo ad una fedeltà ai propri dettami interiori, rifuggendo da quello sterile schematismo che il conformismo sociale ci impone. Uomo e donna, genere maschile e femminile, entrambi vengono dal drammaturgo coinvolti in questa edificazione morale di sé, che si rivela via via un'acquisizione o un regresso verso le posizioni precedentemente acquisite. Il motore del cambiamento, egli sottolinea, deputato a portare aria vivificatrice nel chiuso degli angusti spazi mentali rigidamente classificati sul finire dell'Ottocento, sono, però, proprio le donne, depositarie del duplice

ruolo di mogli e di madri, e quindi capaci di innestare il seme dell'impeto, del risveglio istintivo tanto nei figli quanto nei mariti.

In un saggio del 1888, Ibsen espone questo concetto classificandolo con il termine *natura*, intendendo con ciò il libero dispiegarsi dello spirito:

Io credo che... la “natura” non sia elemento così materiale come molti sembrano volerla ridurre. Ma *ciò* che si nasconde dietro – ecco il grande enigma, il provvisorio segreto. Provvisorio, a mio parere. Perché io vivo nella speranza che l'evoluzione possa contribuire grado dopo grado a mutare il gran segreto in una totale emancipatrice conoscenza.

Pertanto, è ovvio aspettarsi dalla lettura di *Casa di bambola* l'apoteosi dell'indipendenza femminile, così come è stato inizialmente salutato al suo primo apparire dall'acclamazione mondiale, finalmente capace di porsi al di fuori di un universo esclusivamente maschile che detiene il potere di giudicare in base alle proprie leggi.

Non dobbiamo dimenticare, però, che l'azione (ovvero, la sua *essenza* trasposta in dialogo), l'intreccio si apre, vive e si chiude in uno di quei salotti borghesi che Roberto Alonge^[1] ha giustamente identificato come proiezione dei conflitti, delle tensioni inesprese da parte dei personaggi, gli uni inquisitori degli altri. E, ugualmente, è di fondamentale importanza evidenziare come la protagonista celeberrima, Nora, respiri sin dal primo apparire in scena l'atmosfera di quel mondo racchiuso e ordinato contro cui, alla fine, certe femministe (o profemministe) l'hanno vista scagliarsi, illudendo se stesse di un simbolico

manifestarsi della coscienza, che si ribella sì, ma non certo nel senso e nella direzione che le si è sempre attribuita, come molto giustamente aveva dimostrato Georg Groddeck nel 1910, pubblicando un libretto contenente quattro conferenze ibseniane, una delle quali, appunto, dedicata al personaggio di Nora.

Anzi: il puntiglioso dibattersi della protagonista in chiusura non fa che rovesciare quella che fino a poco prima era apparsa una *commedia* – seppure *la* commedia pietosa di chi è incapace di riconoscere il vero e di sondare il nulla sotto le spoglie del decoro – nel suo contrario, nella sua maschera, poiché l'intera *pièce* appare, ragionevolmente, come il teatro in cui i volti si celano dietro ruoli che non lasciano trapelare il minimo residuo di umanità, di quella umanità che renderebbe l'avvicinarsi dei dialoghi meno stridente, meno innaturale: in una parola, nella sua *tragedia*.

È la vigilia di Natale in casa dell'avvocato Torvald Helmer. La didascalia ci informa, non a caso, che il salotto è accogliente, pieno di gusto, ma privo di lusso (un'ossessione, quella del lusso, che più volte farà capolino nei dialoghi dei personaggi, a conferma di una gamma di valori poggiante unicamente sullo sfarzo visibile, sul di più – quando questo *di più* si può quantificare in termini economici).

La moglie, Nora, è intenta a nascondere l'abete portato in casa da un fattorino prima che sia decorato, in attesa del ritorno dei figli, ai quali sta preparando una sorpresa pari alla gioia, allo stupore, alla trepidazione che prova lei stessa nel sistemare gli ultimi regali dalle luccicanti confezioni, pronti per essere scartati di lì a poche ore. Tutto lascia quindi

presagire un'atmosfera di festosa letizia, di gaudio spensierato, nonostante suoni fin dall'inizio insolito, o quantomeno strano, che una *mamma* canticchi per le stanze allegramente, divorando, in gran segreto, alcuni amaretti gelosamente custoditi in tasca.

La non convenzionalità di quest'atteggiamento traspare maggiormente con l'entrata in scena del marito: costui, forte della propria posizione sociale acquisita recentemente – quella di direttore della Banca Azionaria – l'apostrofa bonariamente classificandola all'interno della casa, ma anche del loro rapporto coniugale, per quello che è e che lui vuole che sia: una *bambina*. Le si rivolge come una padre si rivolgerebbe ad una monella, sgridandola per le spese inutili ed eccessive in giro per la città, e per il sospetto che abbia gustato qualche dolciume di troppo che potrebbe cariarle i denti. Tutti i suoi epiteti, derivanti dal mondo degli uccelli, recano in sé l'idea del nido quale guscio contenitivo, perciò risultano improntati ad una fanciullesca dabbenaggine che relega quella donna in una posizione subalterna, quasi accessoria:

HELMER: È l'allodola che cinguetta lì fuori?... È lo scoiattolo che armeggia lì?

L'intero primo scambio dialogico tra marito e moglie rivela già la corrotta essenza di quel matrimonio: non parlano d'amore, né si rivolgono svenevolezze piuttosto consone a un rapporto non ancora consumato dall'usura dell'abitudine (sapremo in seguito che sono sposati da otto anni e che lei è molto giovane, di certo più giovane dell'uomo, così come si conviene ad un direttore di banca). Il continuo domandarsi e risponderci ha a che fare con la merce di comune scambio nella società borghese di

fine Ottocento: il denaro. Nora diventa allora un «uccello spendaccione», incapace di conservare il benché minimo spicciolo, ricalcando, in questo, una cattiva abitudine del padre (che non l'ha saputa educare a tempo debito). Ella però controbatte, adducendo il fatto di potersi permettere, ora, qualche spesa in più, considerato il nuovo posto di lavoro da lui ottenuto, che garantirà loro una «posizione sicura».

La logica stringente del vantaggio economico, in Torvald come in Nora, sta tutta qui: la rispettabilità, il successo di una relazione o di un affare dipende esclusivamente dal proficuo impiego delle proprie risorse finanziarie, tanto importanti per condurre un'esistenza "priva di problemi", ma ugualmente responsabili del tracollo morale di una coppia, specialmente in caso di debiti, considerati una vera depravazione morale, a detta del marito. Perciò occorre *giudizio*, anche se lo «scoiattolo imbronciato» tornerà ad essere un'«allodola canterina» quando vedrà soddisfatte le proprie richieste. Il dono tanto atteso da Nora per le feste non è certo, allora, un futile oggetto da utilizzare chissà dove, bensì alcune monete...

Il suo ritratto è già abbozzato in queste prime battute, e denuncia la corrosiva presenza in lei della legge imperante di una società rigidamente materialista, capace di misurare ogni aspetto del reale, l'astratto e il concreto, in termini di possesso. Non se ne distingue, né lo desidera, anzi: la sola idea di potere condurre una vita agiata la inebria di una gioia vuota e ottusa. Ella non aspira a nulla più che essere per sempre ciò che, al momento dell'inizio dell'opera, rappresenta agli occhi del marito: una moglie che deve essere guidata, sgridata anche, corretta, così come il decoro formale impone. È

quindi compito di Torvald rimproverarla per i suoi eccessi ed i suoi sprechi, ma è anche un suo diritto inorgogliersi per il successo che lei riscuote in società (si pensi, a questo proposito, all'effetto che la sfrenata tarantella di Nora provocherà durante la festa del console Stenborg).

Il successivo incontro con l'amica d'infanzia, che non vede da dieci anni, completa degnamente la figura della protagonista: Nora, infatti, prosegue in un atteggiamento da fanciulla capricciosa e insensibile persino di fronte all'enumerazione delle disgrazie occorse a colei che aveva a lungo frequentato in passato, Kristine Linde, riemersa in città dopo il lutto recente per la perdita del marito, che non le ha lasciato né figli né denaro per vivere. Nora non si cura affatto delle sue dolorose confessioni (proprio come i bambini, parla solo lei, senza ascoltare né concedere comprensione), e si pavoneggia spiattellando alla donna – che certo non è disinteressata – l'immensa fortuna della propria condizione economica. E, nel fitto reticolo del dialogo, solo un dio domina incontrastato, ed è quello che dimora nell'esaltazione, tipicamente borghese, della proprietà privata. Non dobbiamo dimenticare che si era da poco affermata l'età dell'imperialismo, dell'ideologia della ricchezza, che comporta l'affermazione del denaro come motore di tutto: amore, sesso, carriera, matrimonio, cambiamenti, vita, morte.

Direttamente connessa ad esso è l'ideologia del lavoro, di cui Kristine si fa chiara portavoce: il meschino mondo fondato sulla dura necessità non permette, non concede svaghi, distrazioni, misericordie, effettive realizzazioni personali. Di qualcosa bisogna d'altronde vivere... Per conseguenza, il lavoro emerge in tutto il suo potere di

guadagnar denaro, unico sintomo di una reale emancipazione. Da creatura esperta delle odiose costrizioni sociali, Kristine sa che Nora, una *bambina*, non può capire le leggi economiche, essendo sempre stata poco «giudiziosa» (e Torvald ha poco prima espresso lo stesso parere), «una sprecona».

Ciò che tutti però ignorano è il segreto che Nora custodisce gelosamente, e che rivela per la prima volta all'amica. Ella è sì, è vero, l'infanzia della femminilità, ma anela pur sempre ad un minimo spazio di autonomia, in nome del quale potere essere una *persona*, non solo una *bambola*. Ella venera il proprio ruolo di moglie dell'avvocato che, tempo prima, aveva salvato il di lei padre da un'inchiesta avviata dal Ministero, arrivando persino a collocarlo sullo stesso piedistallo del genitore. In questo, dunque, la posizione della donna di fronte ai due uomini non è cambiata, non ha mai subito modifiche: per entrambi una *figlia* da accudire, incapace di badare a se stessa, da proteggere e da gestire come si gestisce una proprietà.

L'istinto di Nora è perciò quello di *ricambiare* la devozione che pensa che Torvald le porti: ed è proprio per questo motivo che, quando se ne presenta l'occasione, non esita a falsificare la firma del padre morente per ottenere un prestito di denaro (cosa che, al contrario, il marito considera «laida e ripugnante») che porterà il coniuge a svernare in Italia, affetto com'è da gravi problemi di salute causati dal troppo lavoro: e qui di nuovo si torna ad assolutizzare il valore economico, capace di evitare fatiche e malesseri fisici se il denaro è guadagnato in «grandi quantità».

Il patto nascosto, stipulato tempo addietro con l'ambiguo Nils Krogstad, altro non è, allora, che il

tentativo di Nora di uscire dal proprio anonimato di moglie-oggetto, sia facendosi carico dei problemi di salute di Torvald, sia autogestendosi per la prima volta non solo al di fuori dell'autorità di lui – cui nulla rivela del debito, ben conoscendone l'opinione –, ma anche di quella del padre, che, malato, non vuole disturbare riferendogli penose questioni economiche. Il fato, però, macchina contro le sue aspirazioni, e fa sì che la donna che lei propone al marito di assumere in banca sia in realtà colei, ovvero Kristine, che andrà a sostituire Krogstad, il quale torna dal passato minacciando di rivelare l'antico patto. In un crescendo di tensione e sotterfugi, Nora sperimenta la propria ansia, che le fa presagire oscuri epiloghi, ma anche il proprio celato tormento, ossia che quel matrimonio, tanto da lei idealizzato, venga finalmente messo alla prova. In realtà, tutta l'opera, allegramente orchestrata fino a questo momento, è stata un preludio ed una preparazione allo snodo capitale della vicenda, quello secondo cui si compirà il vero momento epifanico della protagonista.

Resta da scoprire, da verificare, in ultima analisi, se il marito sia degno di rivestire a sua volta il ruolo che egli assume agli occhi della moglie: da censore, egli diviene così censito. In che modo dunque può avvenire questo? Il matrimonio deve connotarsi innanzitutto come unità d'intenti e di pensieri: perciò Nora si aspetta da lui ciò che lei chiama, in allusione quasi profetica, spettrale, *il meraviglioso*. Ibsen non ci svela subito il contenuto di questa voce, ma dalle successive battute di Nora si chiarisce il fatto che in esso lei idealizzi il senso stesso del legame in una coppia: si aspetta che il marito «prenda tutto su di sé», qualora apprenda del debito, salvando entrambi dal naufragio economico. Ella certo non ha intenzione di starsene a guardare,

ma crede comunque che sia, appunto, «meraviglioso» attendere il prodigio di un tale segno di devozione nei suoi confronti, quella che lei ha sempre manifestato verso Torvald, e che, seppur implicitamente, esige a sua volta.

La commedia sfuma lentamente nel dramma di una coscienza che da un lato freme all'idea che la rivelazione si compia, e dall'altro spasima per allontanare il momento della «resa dei conti» (così come dirà nell'ultimo atto), cercando di convincere il marito a non licenziare Krogstad, con l'abituale repertorio di terminologia ed immagini fanciullesche che le competono:

NORA: Lo scoiattolo correrebbe da ogni parte e farebbe buffonerie, se tu volessi essere gentile e compiacente.

HELMER: Parla allora.

NORA: L'allodola cinguetterebbe per tutte le stanze, in tutte le tonalità –

HELMER: Oh, in fondo questo l'allodola lo fa lo stesso.

NORA: Giocherei alla ragazza-elfo e danzerei per te al chiaro di luna, Torvald.

HELMER: Nora, – non sarà comunque ciò che hai insinuato questa mattina?

NORA (*più vicina*) Sì, Torvald, ti prego, ti supplico!

HELMER: E hai davvero il coraggio di ritornare ancora su questo problema?

NORA: Sì, sì, tu *devi* essere compiacente con me; tu *devi* consentire che Krogstad conservi il suo posto in banca.

HELMER: Mia cara Nora, io ho deciso che il suo posto sia per la signora Linde.

NORA: Sì, è immensamente gentile da parte tua; ma in fondo puoi semplicemente licenziare un altro impiegato dell'ufficio

al posto di Krogstad.

La decisione di Torvald pare irremovibile, ma la donna torna alla carica: dopotutto, e a dispetto di ciò ch'egli afferma, è stata lei a suggerirgli di aiutare l'amica in difficoltà offrendole un posto di lavoro. Per qual motivo, ora, dovrebbe rifiutarle l'ennesimo capriccio? Nora fa affidamento sul proprio impeto seduttivo, quando la seduzione significa continuare ad essere *esteriormente* la bambina che è sempre stata.

Eppure, nel suo animo, il desiderio di parità di diritti tanto nella società quanto nel matrimonio incombe indefessa, e pone l'accento sulla legge di cui il marito si serve per affermare il proprio ruolo. Il matrimonio non è un atto di gentilezza o di cortesia, è piuttosto, nel salotto borghese, un *dovere*. In nome di questo presunto (ma forse mai compreso fino in fondo) dovere, Nora prega Torvald di mostrarsi «compiacente», accontentandola in quella che appare come l'ultima trovata della sua vanità.

Purtroppo, la protagonista ben poco conosce i principi della società ottocentesca, rigidamente impostata secondo regole sessiste che, se da un lato affermano senza deroghe le priorità maschili, dall'altro non tutelano quelle femminili, in posizione affatto subalterna. Ella si trova perciò a vivere in un mondo di uomini che giudicano da uomini, in base agli imperanti valori sanciti dalla logica del decoro formale e della rispettabilità. Un decoro formale ed una rispettabilità cui Torvald si appella per delineare il proprio ritratto, ugualmente formale, ovvero solo esteriore, di uomo ideale, imbevuto di rettitudine ed onestà:

HELMER: Taluni possono rialzarsi moralmente se confessano

apertamente la loro colpa e soffrono il loro castigo.

NORA: Castigo?

HELMER: Ma Krogstad non ha seguito questa strada; si è aiutato con stratagemmi e artifici; ed è questo che lo ha distrutto moralmente.

NORA: Tu credi che sarebbe?

HELMER: Pensa semplicemente come un individuo del genere, cosciente della propria colpa, debba mentire e fingere e camuffarsi dappertutto, debba andare con una maschera di fronte ai propri intimi, persino di fronte alla propria moglie e ai propri bambini. È questo con i bambini, che è precisamente la cosa più terribile, Nora.

NORA: Perché?

HELMER: Perché una simile atmosfera di menzogna porta l'infezione e la sostanza del morbo dentro l'intera vita della casa. Ogni soffio che i bambini respirano in una casa del genere è saturo di germi di qualche male.

Secondo Torvald, non esiste dunque alcuna possibilità di assoluzione delle debolezze umane: Krogstad è il bandito, l'escluso dal microcosmo borghese in virtù di un'infrazione imperdonabile all'impero del buon gusto e dell'onore (l'aver falsificato delle firme per necessità o sconsideratezza), il che fa di lui un individuo detestabile. Nora è vittima della medesima colpa: il marito ancora non lo sa, ma da queste poche battute lei intuisce il suo giudizio, e ne viene investita come se avesse essa stessa tradito il focolare. Se è vero che tutti gli individui «moralmente finiti» hanno avuto «madri menzognere», Nora avverte l'irrimediabilità della propria colpa, nonché l'impossibilità di appellarsi al diritto di aver mentito proprio per amore di Torvald, le cui condizioni di salute, senza il

viaggio italiano, sarebbero gravemente peggiorate. Il pensiero del marito rispecchia quindi e riassume quello di una società intera, da cui la donna inizia a sentirsi esclusa: ella, in realtà, non si rende conto che non c'è focolare borghese che si possa tradire, poiché è esso stesso già corrotto, già tradito, già snaturato dal proprio incarnare una menzogna fondata sull'apparire. La speranza è allora che l'uomo che ha sposato possa fare un'eccezione in nome del sacro vincolo del matrimonio: che possa perdonarla, accoglierla, ed assumersi per amor suo ogni responsabilità.

Il vero animo di Torvald non si è ancora pienamente manifestato, e non lo farà se non alla fine; eppure Nora (e con lei noi spettatori) ne riceve già qualche fugace, ma significativo, barlume. Si considerino, a esempio, le motivazioni ch'egli adduce per giustificare il licenziamento di Krogstad: non si appella alla considerazione più ovvia, ossia all'incompetenza dell'uomo, bensì alla familiarità di lunga data con cui gli si rivolge in presenza degli altri impiegati. La meschinità di Torvald affiora con luce sinistra, e persino la moglie ne è incredula:

NORA: Torvald, tutte queste cose non le dici sul serio.

HELMER: Ah sì? Perché no?

NORA: No, perché questi in fondo sono soltanto meschini riguardi.

La nebbia lentamente si dissipa, e tutto l'apparire, *formalmente* decoroso, del marito è spazzato via dal suo essere mediocre ed ottuso. Secondo Nora, tuttavia, la rivelazione non è sufficiente: ci vorrà ben altro per scardinare le sue radicate convinzioni sull'inattaccabilità dell'uomo, venerato al pari di un dio, nonostante anche nel suo

passato ci sia qualche macchia irrisolta.

Non per nulla, come già anticipato, egli è stato il principale artefice della salvezza del padre della donna dalla gogna sociale, e certo non può averlo fatto senza prima “chiudere un occhio”. La sua irrepreensibilità, in fondo, non è così salda, come mostra al ritorno, la sera dopo la festa dagli Stenborg, in cui rivendica il proprio ruolo per un dovuto atto di possesso sulla merce-moglie, per lui equivalente a una manciata di banconote per cui si fa di tutto per ottenerle e goderne.

Un lusso di cui egli si pavoneggia con ambigua stranezza, così come innaturale appare il suo desiderio sessuale, se si considera la forma che ha dato a se stesso fino al momento culminante dell'opera intera: quello di padre pronto a rimproverare, non certo di marito capace di accogliere. Spesso, infatti, egli definisce Nora come una «giovane donna seducente», una «palpitante bellezza» dalle «spalle giovani e delicate», un trofeo, insomma, da esibire in ogni occasione mondana che lo consenta: un burattino, da governare a proprio piacimento, cui far ballare una sfrenata tarantella per l'intrattenimento personale, nonché degli ospiti (non senza essersi prima occupato di un'abbondante supervisione), e da allontanare dal palcoscenico prima che il favore riscosso diventi ingombrante, prima che il successo rischi di mettere eccessivamente in luce la donna, adombrando l'uomo.

Nulla di tutto ciò, comunque, turba l'infantile ingenuità della protagonista, tutta protesa, nell'atto terzo, a vedere compiersi l'apocalittica rivelazione, destinata non solo a riequilibrare i rispettivi ruoli, ma anche a darle prova di ciò che più lei sogna, l'amore assoluto, prima tanto decantato a parole, che si

aspetta che il marito le riserverà nei fatti. Il prodigio ultimo, la suprema, fragile consapevolezza che ella nutre sulla coppia, intesa come rifugio in cui trovare riparo dai guai del mondo.

Purtroppo, Torvald di *meraviglioso* ha ben poco, se non addirittura niente: non appena viene a conoscenza del gesto compiuto in passato dalla moglie per aiutarlo, perde in un colpo la propria placida superiorità, il proprio altezzoso autocontrollo, e dà prova di una furibonda disperazione al sol pensiero di vedere intaccata quella rispettabilità sociale a cui tanto tiene:

TORVALD: Oh, quale terribile risveglio per me. In tutti questi otto anni – lei, che era la mia passione e il mio orgoglio – un’ipocrita, una bugiarda – peggio, peggio – una criminale! – Oh, quale infinita bruttezza che c’è in tutto questo! Puah, puah!

Poche battute dopo, però, Torvald, da pragmatico affarista qual è, pur sconvolto dall’accaduto, non può non pensare a come uscire dalla situazione infelice in cui la sua *aurea mediocritas* è piombata, cercando di causare il minimo danno non alla moglie, bensì a se stesso:

TORVALD: È così incredibile che non posso accettarlo. Ma dobbiamo vedere di metterci d’accordo. Togliti lo scialle. Toglilo, dico! Devo vedere di soddisfarlo in un modo o nell’altro. La storia dev’essere soffocata a qualunque prezzo. Per quanto concerne te e me, dobbiamo far finta che tutto sia come prima. Ma naturalmente soltanto agli occhi del mondo. Tu dunque resterai in questa casa; è sottinteso. Ma i bambini non avrai il permesso di educarli; non oso affidarli a te. Oh,

dover dire questo a colei che ho amato così fortemente, e che ancora! Ebbene, bisogna farla finita. D'ora in poi non si tratta più della felicità; si tratta unicamente di salvare i resti, i rottami, l'apparenza.

Il prodigio si è compiuto, ed il tanto sperato miracolo non si è manifestato. Anzi, con lo svanire definitivo della maschera della gentilezza dal volto di Torvald, Nora è illuminata sul significato dal marito attribuito all'unione tra loro, prima solo adombrato: non l'essenza, ciò che conta è l'apparenza. E come una vacua apparenza lei ha vissuto accanto a Torvald, fintanto che lui lo ha ritenuto consono a dettami comportamentali socialmente accettabili, finché ella non gli ha causato questioni sostanzialmente più dannose del piacere derivante dall'esibirla al proprio fianco.

Ben altro, ben lontano era l'ideale di Nora, che non aspirava certo (contrariamente a quanto talune femministe hanno tentato voluto vedere) ad un'autonomia complementare a quella del marito, ma pure era pervicacemente legata ad un *ménage* che la faceva sentire la più fortunata delle regine, la più adorata delle principesse.

Il velo si squarcia ulteriormente alla successiva notizia dell'inconsistenza del rischio sociale corso da Torvald: l'uomo, una volta letta la lettera di scuse e pentimento di Krogstad, assume nuovamente la melliflua compassione esibita agli occhi di una moglie dichiaratamente sprovveduta:

TORVALD: Tu mi hai amato come una moglie deve amare suo marito. Sono solo i mezzi, che tu non hai saputo giudicare, probabilmente. Ma credi di essermi meno cara perché non sei capace di agire secondo il tuo cervello? No, no; appoggiati

semplicemente a me; io ti consiglierò; io ti guiderò. Non dovrei essere un uomo se appunto questo femminile stato d'abbandono non ti facesse doppiamente seducente ai miei occhi. Non devi fermare l'attenzione sulle parole dure che ti ho detto nel primo spavento, quando mi sembrava che tutto dovesse crollare su di me. Ti ho perdonata, Nora; te lo giuro, ti ho perdonata.

La beffa si è compiuta, e a Nora non resta che cambiarsi d'abito, ovvero uscire finalmente da quello stato d'incoscienza in cui l'abbiamo trovata all'inizio del primo atto. Ora che il pericolo della compromessa rispettabilità è sventato, per Torvald riaccogliere la moglie, facente parte di un'immagine approvata pubblicamente cui non intende rinunciare, è di gran lunga preferibile che vivere senza di lei. Dove risiede, allora, l'affetto? Dove l'amore coniugale? Per la protagonista il colpo è duro, ma non meno straordinario: tutto rientra nella logica mercenaria del profitto, dell'egoistico diritto di possesso, in un reticolo di compra-vendite morali in cui a farla da padrone è sempre il più sapiente affabulatore.

E tuttavia, che mai poteva aspettarsi – ci chiediamo da lettori – dopo che per l'intera opera è stata parte attiva di un ingranaggio volto esclusivamente al consumo e al far mostra di sé? A che mai poteva aspirare di diverso, se non a quella vacuità sostanziale cui ella stessa – con il proprio infantile attaccamento al denaro, all'idea del lusso come suprema gioia di vivere – ha contribuito ad alimentare?

Perciò, sebbene un risveglio abbia investito Nora alle ultime parole del marito, esso non è nella direzione di una complessiva presa di coscienza femminile di autonomia ed indipendenza. È,

piuttosto, il definitivo atto di ribellione di una bambina che, non riconoscendosi più tale agli occhi del marito-padre, corre in cerca di un altro *proprietario* per cui essere, in senso assoluto, la *bambola* che credeva di potere essere all'infinito per Torvald. Nessun compiacimento per il proprio ruolo sociale traspare dalle sue parole:

HELMER: E potresti anche rendermi conto di come ho perduto il tuo amore?

NORA: Sì, certo, lo posso. È stato questa sera, quando il meraviglioso non è accaduto; ché allora ho visto che non eri l'uomo che m'ero immaginato.

Entrambi gli uomini della sua vita, il marito e il padre, allora, preservandola in uno stato di fanciullesca allegria, le hanno precluso la possibilità di accedere (apprezzandole) alla capacità di scegliere, libera da vincoli e imposizioni: e ciò si riconduce anche ai possibili *mezzi* errati che Torvald le ha rinfacciato. Suo compito è allora quello di *guadagnare esperienza*, verificando se il suo ruolo sia prima come donna che come moglie e madre, se la religione è tale e quale le è stato insegnato, se è giusto o meno aver salvato chi più si ama con una bugia: se, insomma, il modello di fedeltà coniugale cui aspirare in ultima istanza è quello che credeva di avere prima dell'atto finale, prima cioè di scoprire in Torvald l'assoluta mancanza di interesse per lei come *creatura umana*. Nulla rinnega, ma piuttosto ribadisce la necessità che la loro unione diventi (ma dovrebbe dire *torni ad essere*) un matrimonio.

Se Nora resta invischiata fino alla fine – ed il sordo richiudersi della porta alle sue spalle decreta una totale mancanza di distinzione della sua individualità dalle altre borghesi –, al polo opposto

l'amica-*demiurgo* Kristine incarna perfettamente l'ideale connubio tra valori sociali e cortesi. Donna emancipatasi grazie al lavoro (per cui è già di un passo avanti rispetto a Nora, costretta invece a dipendere dal marito), ha vissuto buona parte della vita, prima e dopo la vedovanza, all'interno della logica del guadagno per vivere o sopravvivere. Costrettasi a rinunciare al giovanile amore per Krogstad, sposando un uomo più attempato e danaroso per provvedere alla madre anziana e ai fratellini, si è dedicata al lavoro fine a se stesso (lo stesso ideale su cui Torvald ritiene poggi la rispettabilità), ma ne ha scoperto la meschinità. Solo ora, dopo aver ottenuto un nuovo impiego (senza peraltro immaginare che ciò fosse andato a detrimento dell'antico innamorato), è pronta a ricostruire una vita insieme, finalmente, con Krogstad, per il quale può sperimentare la gioia di sentirsi indispensabile, uscendo dal convulso meccanismo del denaro portatore di altro denaro, e ricostituendo il nucleo familiare ben al di là di ciò che la borghesia impone o formalizza.

La stessa accoglienza che mostra verso l'uomo è nettamente opposta a quella che Torvald riserva a Nora: quella di Kristine rivela la compassione sincera per lo sbaglio che qualsiasi creatura può compiere, essendo entrambi «due relitti sulla stessa barca», mentre Torvald è marcato dalla chiusura nei confronti di ciò che giudica inammissibile. Sullo stesso piano, ed ugualmente distante dalle posizioni sia di Torvald che di Nora, si colloca Rank, il medico morente tutore della guarigione dell'anima dai veleni sociali, che non fanno che imputridire l'ingenuo infantilismo della protagonista, incapace di discostarsene al punto da sapere riconoscere, se non vagamente, in lui un amore autentico:

RANK: [...] Io non so se anche dalle sue parti sia presente questo genere di individui che se ne vanno girando, di qua e di là, di fretta e di furia, per rintracciare i più marci moralmente e fare in modo poi che queste persone siano ricoverate in osservazione in una qualche vantaggiosa posizione. Quelli sani invece devono accettare di starsene fuori.

Quello dell'esiliato è anche il destino di Rank, escluso dal cuore fanciullo della donna che ama, nonché dalla vita che prematuramente deve abbandonare, ricercando un completo isolamento. A lui resta solo la possibilità di sigillare l'uscita di scena della protagonista, già definita come la «beniamina della fortuna» prima che Nora partecipi al ballo mascherato. E nelle mani della sorte, andandosene di casa, Nora si consegna, il che equivale a farsi inghiottire nuovamente da quel mondo borghese che, là fuori, l'aspetta.

[1] R. Alonge, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, Guida, Napoli, 1983.