

---

## NORA: UN'IMMAGINE LETTERARIA DELL'ESALTAZIONE

*Giacomo Calvi e Lorenzo Calvi*

---

È noto che Binswanger ha dedicato molta attenzione al teatro di Ibsen e che ne ha tratto alcuni elementi di riflessione, soprattutto nella preparazione degli studi sulla esistenza mancata e sulla proporzione antropologica. Abbiamo pensato di affrontare anche noi almeno un dramma del medesimo autore per calarci nella stessa atmosfera culturale e partecipare più intensamente allo spirito della *Daseinsanalyse*. Abbiamo riletto *Una casa di bambola*, trovando nel personaggio di Nora un'immagine stupenda della esaltazione.

Per riassumere brevemente il dramma di Nora, basterà ricordare che si tratta d'una giovane donna, madre di due bimbi e moglie d'un uomo in carriera. La sua casa è una casa di bambola, perché Nora è infantilmente vivace, gioca con i figli, vezzeggia il marito e si lascia vezzeggiare in un clima di perpetua gajiezza. Questo clima tocca un vertice all'inizio del dramma, perché la posizione del marito ha avuto un forte miglioramento. Proprio in questo momento emerge un episodio del passato, che minaccia di distruggere tutto. Nei primi mesi del matrimonio il marito si era ammalato gravemente ed abbisognava per guarire d'un soggiorno al sole d'Italia. Nora si procura nascostamente il denaro necessario facendo un debito e firmando una cambiale, che lei stessa avalla

con la firma falsa del padre. Per anni Nora paga le rate del debito sottraendo faticosamente l'importo dalla spesa quotidiana. Nel momento del successo e della gioia più grande, il possessore della cambiale la ricatta. Ella dapprima pensa al suicidio o alla fuga, poi decide di raccontare tutto al marito, che le esprime la più grande riprovazione per il suo atto. Desolata e disillusa la donna abbandona la casa.

Anche senza vederlo su un palcoscenico, si deduce chiaramente dal testo che il personaggio di Nora richiede una attrice giovane, bella, elegante, agile e flessuosa, che gioca a rimpiattino con i figli, si accoccola sulle gambe del marito, riempie la casa di cicalecci, moine, canti e passi di danza. Il suo atteggiamento si mostra, in ogni scena, intessuto di slanci armoniosi.

Adempiendo egregiamente la funzione propria del teatro, il dramma ibseniano ci regala un'immagine esemplare della esaltazione, tale da scolpirsi in modo indelebile nella mente dello spettatore. Tuttavia, fin dalle prime scene, veniamo a sapere che l'esaltazione di Nora è ben altra rispetto a quella che si vede. Quando ella racconta la sua angoscia per la malattia del marito, la sua prontezza nel correre ai ripari, la sua risolutezza nell'infrangere il codice sociale e la sua determinazione nel tenere il marito all'oscuro di tutto, allora siamo costretti a conoscere Nora sotto una luce ben diversa. Noi veniamo a sapere, ma non lo sa il marito, non lo sanno i suoi amici più intimi (tranne la confidente, messa a parte del segreto per un tradizionale *jeu de théâtre*), che il nerbo della sua vita non è quello di tenere allegra la sua famiglia. L'esaltazione di Nora risiede nel suo coraggio, nel suo sacrificio, nella sua abnegazione.

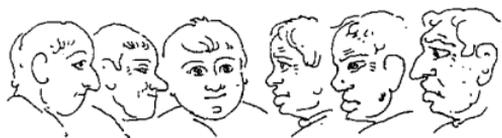
Tuttavia il dramma di Nora non si consuma nella contraddizione. Non è mai possibile sospettarla di finzione e d'ipocrisia. La sua gaiezza è sincera non

meno del suo coraggio. E non è possibile neppure sospettare Nora lacerata fra due diversi e contrastanti modi di essere. Dobbiamo riconoscere invece che Nora persegue un progetto di vita nel quale s'intrecciano due filoni concorrenti al medesimo fine (la felicità dei suoi cari), a tutti conosciuto il primo, chiuso in lei stessa il secondo.

Cerchiamo ora di rispondere alla domanda: chi è Nora? Quello che Nora fa l'abbiamo già visto: fa la moglie sottomessa e civettuola, la madre scanzonata e vivace, la donna coraggiosa e spregiudicata. Queste azioni di Nora le veniamo a conoscere, perché alcune sono agite ed altre sono raccontate sulla scena. Sono appunto i suoi atti che ci permettono di attribuirle per deduzione determinate qualifiche. Senonché, nello stesso momento in cui operiamo secondo questo procedimento psicologico, siamo indotti a ritenere che, al di là del comportamento di Nora, il suo personaggio ci suggerisca ch'ella non si lasci porre questi limiti. Tale intuizione, di cui gode lo spettatore dalla sua posizione privilegiata, viene a poco a poco condivisa dagli altri personaggi. Tutti gli interlocutori di Nora (l'amica, l'amico, l'usuraio e, infine, il marito), tutti quanti scoprono che Nora è assai di più di quel che ciascuno conosceva di lei. La conoscenza di Nora attraverso le sue azioni è quindi una conoscenza parziale. Osservando o ricostruendo il fare di Nora, veniamo a sapere molto, magari moltissimo, sulla storia della sua vita e questo ci permette, come si è già visto, di conferirle determinate qualifiche. Qualifiche, d'altra parte, soggette a variazioni anche vistose, anche a rovesciamenti (come quello che travolge il marito) non appena si apprendano altre azioni prima ignorate.

Noi ci siamo prefissati di andare oltre le azioni di Nora ed ora possiamo dire perché. In pratica non c'è resoconto possibile della storia d'una vita che si pos-

sa legittimamente considerare esaustivo, di modo che la conoscenza diacronica si condanna in partenza alla lacunosità. Per giunta, anche laddove si potesse presumere di avere inventariato completamente tutte le azioni d'una persona, questa rifiuterebbe di identificarsi in una raccolta di dati, rivendicando tutto il non fatto come parte integrante della sua storia, asserendo così la preminenza del progetto sulla realizzazione.



Pensiamo ora a riprendere la posizione privilegiata dello spettatore e cerchiamo di osservare sincronicamente quello che abbiamo sotto gli occhi. Ci accorgiamo allora che possiamo vedere assai più di quel che Nora dice e fa sulla scena. Nella gioia della festa il suo corpo si slancia a disegnare uno spazio armonioso e pieno di luce, dilatato oltre l'attimo attuale per il tempo lunghissimo, che si prepara ad una famiglia florida e felice. Nel rievocare con l'amica il suo gesto audace e generoso, il suo corpo si contrae nello spazio soffocante della malattia, che preclude l'avvenire e subito dopo trionfa nello spazio glorioso del sole mediterraneo e della riacquistata salute, anticipando il tempo senza fine del matrimonio rassicurato. Quando incombe la minaccia dell'usuraio, il corpo di Nora si fa esangue nella prospettiva d'una esistenza immiserita e senza futuro al punto di farle balenare la resa con il suicidio. Quando il marito la-

scia cadere su di lei l'opprimente magnanimità d'un tronfio perdono, Nora si rattroppisce di fronte al programma d'una esistenza spenta e monotona.

Non è difficile rendersi conto che la sostanza del dramma consiste nel succedersi di queste figure. Rispetto a quel che ci offre la visione sincronica, la conoscenza diacronica della storia di Nora è poco più espressiva di quel che sarebbe un succinto riassunto della vicenda. Peraltro se volessimo ottenere un'accentuazione espressiva ancora più intensa, non avremmo che da immaginare lo stesso dramma rappresentato come balletto, dove le metamorfosi di Nora sarebbero sottolineate dal gioco pantomimico. Il riassunto della trama ed il balletto costituiscono i due poli ai quali veniamo a mettere Nora se ne enfatizziamo i comportamenti oppure le metamorfosi. Se la nostra attenzione va ai comportamenti, possiamo parlare di Nora come io empirico che è soggetto di alcune azioni ed è oggetto di altre. Invece, se la nostra attenzione va alle metamorfosi, non possiamo non riconoscere che Nora ne è allo stesso tempo il soggetto e l'oggetto e quindi dobbiamo aspettarci che il suo io reclami uno statuto diverso da quello di io empirico.

Fintanto che rimaniamo sul piano empirico, possiamo dedurre psicologicamente, come si è già detto, che Nora è generosa, spregiudicata, ecc. ecc., interpretare i suoi atti, capire i suoi gesti. Tutto quello che Nora fa e subisce può essere collocato nell'ambito della causalità e può avere una spiegazione. È precisamente quello che fa suo marito, quando viene a sapere ch'ella ha falsificato una firma. Un atto così criminale può essere spiegato soltanto facendo riferimento alla figura di suo padre, che egli bolla come degenerato immorale. Il dogma "scientifico" dell'ereditarietà non lascia adito a dubbi ed esime dal porsi altri perché sull'azione di Nora. Alla quale

non può spettare altro che una vita ridotta allo stato minorile, schiacciata dalla colpa e da un programma di "rieducazione" presieduto dallo stesso marito.

Ma noi non riusciamo ad essere solidali col marito e ad approvare il suo giudizio ed i suoi propositi. Egli non ci ha convinti neppure all'esordio del dramma, quando attribuisce al perpetuarsi dell'indole paterna la presunta tendenza di Nora al dispendio. Una spiegazione così limitativa e impersonale ci sembra incongruente con l'entusiasmo di Nora nello sciorinare le sue compere, soprattutto dopo aver appreso ch'ella spende il denaro in modo assai più calcolato e rigoroso di quel che sembri. Noi tutti siamo disposti a vedere assai più di quel che vede il marito, siamo trascinati a cogliere quelle metamorfosi, che Nora offre di sé e del suo ambiente fino a far loro assumere una cifra inconfondibile.

Anche se fossero presi uno per uno, tutti i gesti di Nora non sarebbero riconducibili al principio di causalità. Rimarrebbe sempre da spiegare perché emanano da lei con un certo ordine, perché si collocano in una certa armonia, perché risultano fondere corpo, spazio e tempo secondo un disegno espressivo globale. Mentre il marito si limita ad una lettura semantica degli stati di Nora, noi ne facciamo anche una lettura sintattica e morfologica. Grazie a quel che abbiamo saputo del passato con le tempestive rivelazioni di Nora, noi non possiamo non riconoscere che la sua presenza non è superficiale come sembra, ma ha tutto uno spessore. Spessore fatto non soltanto di alcune azioni in più rispetto a quelle messe in scena, ma anche e soprattutto della motivazione con la quale un giorno Nora ha deciso di affrontare la vita e continua ad affrontarla.

Essendo impossibile riferire tutto questo al principio di causalità, non può non sembrare inadeguato ridurre Nora al suo io empirico, quello, tanto per in-

tenderci, cui suo marito vorrebbe ridurla quando sente il bisogno di spiegarsene il comportamento. Al contrario del marito, al quale, per la necessità dialettica del dramma (dove non è estranea la tradizione del marito inconsapevole fino all'ultimo) è imposta dall'autore una singolare "cecità", noi tutti abbiamo sotto gli occhi, nel personaggio di Nora, una presenza che non si esaurisce nella sfera delle azioni e delle spiegazioni, ma che va oltre se stessa ed i rimandi della vita quotidiana, così da doversi chiamare io trascendentale.

Il conflitto tra Nora e il marito, ed il dramma, si concludono con la partenza di lei. Ma non è il marito che vince, tutti i cuori seguono Nora. Si può discutere, e a suo tempo si è discusso moltissimo, chi dei due abbia ragione. Al di là del piano giuridico (Nora non sa nemmeno, tra l'altro, d'aver infranto il codice), al di là della ragione e del torto sul piano individuale, domestico e sociale, non c'è dubbio che l'arte di Ibsen ha creato un inattaccabile consenso intorno alla figura di Nora. Il marito non può, non dico vincere, ma neppure affrontare il confronto con lei, perché la sua presenza è poco più che funzionale. Egli si risolve completamente nelle poche azioni del suo personaggio, ma, per dirla in forma molto sintetica, non riempie la scena di sé. Soltanto Nora riempie la scena. La riempie nel modo che abbiamo già descritto nei particolari e che abbiamo indicato come esaltazione. Il consenso suscitato da Nora dipende non tanto da una generica e superficiale simpatia quanto dalla pienezza esemplare della sua persona. L'esaltazione porta Nora al di là di se stessa senza disperderla né frammentarla, ma, al contrario, affermando con lei valori sia femminili che maschili, doti sia convenzionali che eccezionali, tratti di carattere sia dolcissimi che fermi. Aiutati, naturalmente, dalla magia del teatro, gli spettatori si identificano volentieri con

Nora, anche se, il mattino dopo, non hanno per lo più alcuna esitazione a pensare e ad agire come il marito.

Magia del teatro ed intensità poetica fanno almeno quanto la più approfondita analisi fenomenologica nell'offerirci, con Nora, quella che Binswanger chiama figura antropologica, intesa come ciò che aduna in sé le forme della presenza, permettendoci di coglierla nello spessore della sua esistenza anziché nella sua determinatezza storica<sup>1</sup>.

Tutto questo deve indurre a riflettere che il personaggio di Nora presenta sulla scena l'esistenza autentica e che l'io in carne ed ossa merita di chiamarsi io trascendentale (Husserl) o *Dasein* (Heidegger, Binswanger) assai più che io empirico.

La *Daseinsanalyse* di Binswanger discende fondamentalmente – come è ben noto – dalle filosofie di Husserl e di Heidegger, a segno che il dibattito intorno alla sua opera ed alla psichiatria fenomenologica tutta non smette di riaccendersi ogni tanto a partire da questa duplice radice. Qui non si vuole riprendere questo dibattito. Il nostro intento è quello di visualizzare, per quanto possibile, dall'evidenza delle cose il cuore dell'antropologia fenomenologica. Abbiamo analizzato lungamente il personaggio di Nora per far toccare con mano (o meglio per permettere, appunto, di visualizzare intensamente) la nozione di *Dasein* o io trascendentale. Affermato una volta per tutte che l'economia del nostro discorso tollera di parlare senza differenza di io trascendentale o di *Dasein* (ciò che un filosofo non farebbe), va precisato anche che abbiamo in mente un'idea di *Dasein* assai più vicina a quella di Binswanger che a quella di Heidegger.

«Io stesso – dice Binswanger – ho mosso una critica positiva alla dottrina heideggeriana contrappo-  
nendo all'essere-nel-mondo come essere dell'esserci-

in-vista-di-me-stesso, che, come è noto, Heidegger definisce preoccupazione (*Besorge*) o cura (*Sorge*), l'essere al di sopra e al di fuori del mondo come essere dell'esserci in vista del Noi, che ho definito *amore*. L'analisi delle forme di esistenza psicotiche tanto più deve tener conto di questa modificazione della dottrina heideggeriana in quanto vi constatiamo spesso modificazioni della trascendenza nel senso dell'esaltazione (il corsivo è nostro) dell'amore, piuttosto che nel senso del superamento della cura»<sup>2</sup>.

Ripercorriamo ora brevemente l'itinerario, che comincia quando Nora entra in scena. Abbiamo proposto più su di immaginare che Nora si muova molto vivacemente per suggerire fin dal primo momento che ci si deve aspettare da lei una grande vivacità interiore. Si tratta ora di mettere in parentesi la sua movimentazione fisica e di mantenere dentro di sé l'immagine d'una persona che nel presente gioca armoniosamente col suo corpo così da infondere legiadria nella sua casa; nel passato acquista un ancoraggio doloroso ma sicuro nella stanza dell'usuraio e nel sole d'Italia; nel futuro anticipa la gioia d'una casa ancora più armoniosa, estendendo i suoi propositi o perfino alla banca del marito. Tutto questo si svolge costantemente in rapporto a qualcuno, perché Nora è sempre riuscita a rendere felice il marito, gioiosi i bambini, soddisfatto l'usuraio, appagato l'amico, rassicurata l'amica bisognosa, fondendo insieme il suo corpo, lo spazio, il tempo e gli altri in un solo progetto. Se noi ora fermiamo la nostra attenzione sul progetto di Nora e riusciamo a vederlo come manifestazione globale della sua esistenza, allora arriviamo a coglierlo come un intreccio di operazioni psichiche, che chiamiamo movimenti, perché vibrano ancora in noi i movimenti scenici di Nora. Questi movimenti psichici li definiamo intenzionali, perché ciascuno di essi è diretto non tanto e non soltanto

dove c'è qualcosa da fare, quanto dove c'è qualche significato da mettere in luce.

Non volendo ripercorrere – come si è già detto – l'approccio teoretico alla nozione di *Dasein*, ci siamo proposti di offrirne con Nora un approccio immaginativo. Abbiamo suggerito di assistere all'esaltazione psicomotoria della sua figura come se fosse un segnale della sua esaltazione intenzionale. A questo punto si tratta di raffreddare, se così si può dire, l'immagine offerta da Nora, con un procedimento simile a quello col quale si estrae il concetto dall'allegoria. L'esaltazione intenzionale si spoglia di quel tanto di eccesso che la parola esaltazione contiene e conserva la sua indicazione di "saltar fuori". L'unità io-mondo o io-spazio-tempo-altri, che abbiamo conosciuta col nome di Nora, ci si offre come esempio in carne ed ossa dell'io trascendentale.

Non dimentichiamo lo sconcerto del marito. Egli non ha seguito il nostro processo e quindi crede fino all'ultimo di poter continuare a gestire Nora empiricamente. Egli non si rende conto che le recenti rivelazioni impongono di convivere con l'intera progettualità di Nora oppure niente. Non può neppure capire cosa vuol dire sua moglie affermando che vuol "diventare una persona"! Non si rende conto che Nora è tutta amore. L'amore, che scaturisce dalla pienezza esistenziale ed è l'impressione compiuta della presenza. È precisamente questa la convinzione che Binswanger colloca al centro della sua *Daseinsanalyse*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> BINSWANGER, L., *L'indirizzo antropoanalitico in psichiatria* (1946), trad. it., *Il caso Ellen West*, Bompiani, Milano, 1973, p. 96.

<sup>2</sup> *Ivi.*, p. 25.