volerelaluna LA POLITICA PUNTOACAPO

Le donne ibseniane, pilastri della società

Autore: Franco Di Giorgi

Giusto vedere in Henrik **Ibsen uno tra i pochi intellettuali europei della seconda metà del XIX secolo che si sono letterariamente spesi per la causa del nascente movimento femminista**. Altrettanto legittimo è ravvisare la centralità della figura femminile in tutte le sue opere, sia in quelle della gioventù, dal *Catilina* (1854) al *Cesare e Galileo* (1873), sia in quelle della maturità, da *I Pilastri della società* (1877) sino all'ultimo suo dramma, *Quando noi morti ci destiamo* (1899).

Nei loro disperati lamenti, i personaggi di Ibsen debbono innanzitutto vedersela, per dirla con Cervantes, con un "vero falso". Da un lato abbiamo individui che sono talmente veri da non accorgersi di esserlo (Haakon ne *I Pretendenti al trono*); dall'altro ci sono uomini che sono talmente falsi da non pensare che si dia per loro una vita vera (Hjalmar ne *L'anitra selvatica*). Ci sono uomini che, come Peer Gynt, vivono in continua trasformazione, uomini dall'io molteplice alla continua ma vana ricerca di sé stessi, esseri mutanti che si adattano camaleonticamente alle situazioni; e ci sono invece individui che, come Brand, possiedono già sé stessi e che costringono le situazioni ad adeguarsi e a piegarsi alla loro verità e alla loro volontà. Ancora ne *L'anitra selvatica*, troviamo individui come Relling che rappresentano la necessità salvifica della menzogna; e al polo opposto incrociamo uomini che, come Gregor Werle, sono invece kantianamente per la verità a tutti i costi, anche quando questa ha conseguenze distruttive (nel caso in specie, per gli altri ma non per sé). Vi sono esseri come Skule (*Pretendenti*) che si avvedono della loro falsità e che, grazie all'incontro *casuale* con un essere inverante (Jatgeir, il poeta islandese), riescono a ritrovare la propria verità e la propria vita; ma vi sono anche uomini come il costruttore Solness, il quale, nell'omonimo dramma, fa finta di essere vero e sul quale, pertanto, l'incontro con un Tu inverante (Hilde, la sua giovane "principessa") non può avere nessun effetto autentificante, proprio perché *non casuale*. Questo umanissimo gioco caleidoscopico di luci (esteriori e interiori) influisce non soltanto sul piano psicologico ed esistenziale, ma anche, ovviamente, su quello sociale e politico. Si può essere ingannati, diceva a tal riguardo Kierkegaard, sia "credendo il falso", sia "non credendo il vero". E ci si inganna sia credendo nel *falso sé stesso* sia non credendo nel *vero Sé stesso*.

È in questa *esistenza mancata* che Ibsen ritrae i suoi tormentati personaggi. Egli li riprende sfocati e in estenuante oscillazione, di fronte a un bivio, a un *aut-aut* ultimativo, a un'ultima *chance*, sebbene sappia che, pur volendo, essi non possono scegliere, poiché sono misteriosamente impossibilitati a scegliere. Il drammaturgo li svela e li osserva lì, a concuocere dietro la loro maschera, come in un festoso carnevale che ben presto si trasforma immancabilmente in una tragedia. Come fa Bernini nei suoi ritratti in pietra, così **Ibsen sorprende i suoi *in-dividui*, nel pieno della loro vita, non solo in mezzo agli altri, ma anche, come i nottambuli di Hopper, nella loro opprimente solitudine, nella loro ipocrisia, a recitare una parte che non è la *propria***, e quindi a far continuamente

buon viso a cattivo gioco. Li coglie insomma disperati e perplessi, in una doppiezza diventata una seconda natura.

In questo ampio arazzo drammaturgico ibseniano, popolato da soggetti falsi, sfumati e imperfetti, la donna rappresenta l'*elemento inverante* e *autentificante*. Essa è spesso l'essere che invera e che suscita inveramento, soprattutto negli uomini avvolti e abbandonati nelle spire della menzogna: sia in quelle angosciose della menzogna individuale, sia, specialmente dopo *I pilastri della società* e *Il nemico del popolo* (1882), in quelle, altrettanto invasive e deleterie che, come metastasi mefitiche e metafisiche, innervano capillarmente non solo il mondo della politica e dell'economica, ma, nello stesso modo contorto delle pennellate spiraliche di Munch, finanche l'intero cosmo. Non a caso, infatti, Lou Andreas-Salomé dedicherà un saggio proprio alle figure femminili ibseniane (*Figure di donne. Le figure femminili nei sei drammi familiari di Henrik Ibsen*, del 1892). Nel quarto atto de *I pilastri della società*, ad esempio, dopo essersi finalmente liberato, grazie all'incontro e al dialogo con la signorina Hessel, dal peso di una menzogna che, come un serpente, lo stava stritolando e il cui veleno stava intossicando la sua vita assieme a quella dei suoi concittadini, per ringraziarla il console Bernick le confessa: «Siete voi donne i veri pilastri della società!». «No, vedi», gli dice lei nelle battute conclusive – e da qui si intuisce il *valore rivelativo* e *inverante* che Ibsen conferisce alla figura della donna –, «il vero pilastro della società, è lo spirito di verità e di libertà».

Da questo punto di vista non possiamo essere d'accordo con Claudio Magris quando sostiene che non vi sia posto per la donna nei drammi ibseniani. Non v'è certo ancora posto per essa nel tempo e nel luogo in cui vive Ibsen, ma non nelle sue opere, perché qui anzi essa, come si è accennato, oltre a svolgere per gli esseri umani un imprescindibile ruolo *rivelante* e *inverante*, oltre ad avere una funzione *risvegliante* alla *propria* esistenza, rappresenta altresì lo slancio vitale, la visione ottimistica e la prospettiva futuristica rispetto al tetro mondo degli uomini schiacciato su un presente declinante e destinato all'estinzione.

Più condivisibile invece a tal riguardo l'opinione del critico Ruggero Jacobbi quando fra le diverse donne ibseniane, oltre che in Ellida (la *donna del mare*), vede proprio in Nora, la protagonista di *Casa di bambola*, una di queste figure inveranti, risveglianti e ottimiste. Diremmo addirittura che, più di Ellida, sia Nora ad assolvere a una tale funzione. Entrambe a un certo punto si troveranno davanti all'immancabile bivio, a una scelta difficile, a un *aut-aut* decisivo per la loro *propria* vita. Ma mentre, pur con la sua decisione responsabile e libera, la prima si chiude la porta alle spalle restando ragionevolmente e opportunamente *in casa*, in compagnia di un uomo benevolo e coscienzioso (il dottor Wangel) che non ama, rinunciando così all'uomo del cuore e del mare, al misterioso forestiero che ama, la seconda, anche lei, si chiude bensì la porta alle spalle, ma uscendo *fuori da* una casa comoda e fatta di bambagia in cui prima il padre e poi il marito la trattavano come un soprammobile, come una bambola senz'anima che, per parafrasare un'immagine rilkiana, si compiace nel distinguersi bellamente dagli oggetti inanimati che

la circondano timidi e muti. Ma Wangel, dice acutamente Piero Gobetti, «è il medico che cura il male delle anime nelle sue manifestazioni fisiche, senza mai penetrare le radici»; così pure Torvald Helmer, il marito di Nora, è un banchiere posato e benpensante, dinanzi alla cui spaventosa estraneità essa preferisce l'incerta e rischiosa estraneità della vita. Un vita che, come una sorta di forestiero, l'attende fuori da quell'uscio con tutta la sua carica di mistero e di inquietudine. Ansimante, oltre quella soglia, oltre quel limite, l'aspetta una vita *vera* e soprattutto *propria* che la invita ad affrancarsi finanche dai suoi tre figli. Scelta questa, certo immorale per quell'epoca, a seguito della quale, anche a fronte delle critiche ricevute persino da alcuni attori tedeschi, Ibsen (convinto comunque di aver già toccato nel segno) dovette concedere una variazione nel finale di quell'opera, facendo calare il sipario sulla riconciliazione dei coniugi.

Non sembrano pertanto del tutto giustificate nemmeno le critiche che Engels e lo stesso Gramsci mossero a *Casa di bambola*. Pur riconoscendone la popolarità, ai due intellettuali materialisti sembrò che tale dramma esprimesse solo sentimenti assorbiti dai libri e che vivesse in un mondo di carta, una sorta di mondo artefatto pirandelliano avulso dalle esigenze contraddittorie della realtà. Eppure che cosa, se non le laceranti contraddizioni dell'esistenza mette con forza in tutta evidenza Ibsen nei suoi drammi? Dove **va a rimestare egli con la sua penna se non nelle insanabili contraddizioni che continuano a minare i fondamenti della modernità industriale, ossia nel capitalismo**, vale a dire nel sistema che mostra palesemente e impudicamente la sua essenza falsificante? E in tal modo, pur dalla sua prospettiva drammaturgica, egli non anticipa forse di quasi un secolo quella critica socio-culturale che Horkheimer e Adorno esporranno nella *Dialettica dell'illuminismo*? E non fornirà forse alla psicanalisi freudiana, come pure alla stessa analitica esistenziale heideggeriana e all'antropoanalisi binswangeriana, la materia prima per le loro elaborazioni? Senza dimenticare tra l'altro che proprio quelle tragiche contraddizioni rilevate da Ibsen al fondo di un'esistenza umana gettata nelle gelide acque della modernità industriale (assieme a Nietzsche e a Marx, indubbiamente), sono alla base dell'analisi psicologica che Freud condurrà ne *Il disagio della civiltà* (1929), analisi di cui si servirà Marcuse per sviluppare le sue tesi in *Eros e civiltà* (1955) e ne *L'uomo a una dimensione* (1964), saggi che, a loro volta, rappresenteranno due dei testi base per il movimento giovanile del Sessantotto. Certo, **il contesto sociale in cui Ibsen ambienta i suoi drammi è quello borghese**, la fascia sociale impietosamente fotografata è la media borghesia. Ma gli effetti drammatici che, sul piano politico e sociale, le scelte scellerate di questa classe hanno prodotto – scelte tese soprattutto, come nei *Buddenbrook* di Thomas Mann, ad arrestare il suo inevitabile declino: lo si è visto soprattutto nell'*Anitra selvatica* e ne *Il nemico del popolo*, come pure ne *I pilastri della società* e ne *La lega dei giovani* (1869) –, si riflettono su tutto il proletariato, su quell'ampia e indeterminata fascia di emarginati, sulla cui condizione Ibsen dirige il suo impietoso obiettivo fotografico ad alta definizione.

Due sono in definitiva i messaggi, tanto chiari e decisivi quanto antitetici, che Ibsen lancia attraverso i suoi drammi. Il primo è *negativo* e *tragico* perché riguarda il destino

dell'umanità. In quanto soggiogata da quel sistema economico falsificante, egli ne presagisce la condanna a una condizione simile a quella in cui vivono gli Ekdal, gli abitanti della soffitta ne *L'anitra selvatica*. Si tratta di una falsificazione sistemica e di una alienazione strutturale che Orwell riprenderà a suo modo in *1984* solo cinquant'anni dopo la morte di Ibsen (1906). **Gli individui ibseniani, dice dal suo canto Scipio Slataper (uno dei più acuti interpreti dell'opera ibseniana), sono «resti e rifiuti d'umanità […], gente decaduta [e] fallita»**, a fronte dei quali i dostoevskiani personaggi del sottosuolo sembrano quasi degli eroi. Ma se agli occhi dell'irredentista triestino questi individui si possono considerare nello stesso modo in cui li considerava con preoccupazione Zygmunt Bauman, cioè come scarti, come esseri inutili al resto del mondo progredito, ai nostri occhi oggi, dal momento che quel sistema *li svuota dall'interno*, essi appaiono del tutto estranei e inutili soprattutto a sé stessi. Si tratta di uno svuotamento sistematico che, al solo scopo di garantirsi il profitto necessario alla propria sopravvivenza, il sistema falsificante mette in atto per calcificare e prosciugare negli individui ogni *vocazione* vera e autentica, mettendo tuttavia contemporaneamente a loro disposizione una quantità imprecisata e sempre crescente di alternative realizzative inautentiche, non proprie, e quindi false. Ma se sul piano individuale quest'opera di falsificazione capitalistica comporta in ciascuno degli individui l'estinzione del *Sé stesso* più proprio, sul piano etico e giuridico, avvertiva già Platone nella *Repubblica*, quest'opera falsificatoria predispone e mette capo all'ingiustizia morale e sociale. Giacché, secondo il filosofo ateniese, c'è giustizia solo là dove «si dà» (proprio nel senso della "vocazione") «conformità dell'anima con sé medesima», cioè, detto in altri termini, "quando tutti svolgono ciascuno il compito che gli è proprio». Un tale sistema è quindi *ingiusto* nel suo stesso fondamento perché esige esseri senza un radicamento in sé stessi, senza un fondamento stabile e quindi costretti a edificarsi su un terreno improprio, insicuro, oscillante e franoso, esseri dannati con un'*esistenza mancata*. E qui il "mancare" va inteso proprio nel senso paolino dell'*hamartía*, del *peccato*. Paolo è tra l'altro l'apostolo più volte evocato nei drammi ibseniani. Con la sua coessenziale opera di falsificazione, il sistema capitalistico, distopico per eccellenza, rende così quel Sé stesso un'atopia, ossia un'istanza che non può trovare luogo nella coscienza, sebbene, per quanto alienati, negli individui resti sempre quella spinta utopistica a ritrovarla.

Il secondo messaggio è *positivo* e *ottimistico*, perché fa sperare nella funzione risvegliante e inverante della donna. Nel vasto e frastagliato arcipelago ibseniano di fiordi contaminati, soprattutto Nora rappresenta una vera *eccezione*. E ciò non già e non solo perché si tratta di una figura femminile, capace come tale, come abbiamo visto, di inveramento e di risveglio; non già e non soltanto perché rappresenta l'*altro*, il Tu pathico essenziale per la presa di coscienza dell'Io, ma soprattutto perché essa, Nora, è l'unico soggetto nei drammi ibseniani che per liberarsi non ha bisogno d'altri che di sé stessa.

* Gli argomenti qui esposti sono stati da me ampiamente discussi ne *Il dramma dell'esistenza mancata. Dell'essere Sé stessi e della falsificazione. Saggio su Ibsen* (Mimesis 2020).