



Alberto Savinio
Vita di Enrico Ibsen



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al
sostegno di:



E-text

Web design, Editoria, Multimedia
(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)

www.e-text.it

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Vita di Enrico Ibsen

AUTORE: Savinio, Alberto

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE:

CODICE ISBN E-BOOK: n. d.

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza
specificata al seguente indirizzo Internet:
www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze

COPERTINA: n. d.

TRATTO DA: Vita di Enrico Ibsen / Alberto Savinio. -
Milano : Adelphi, 1979. - 90 p. : ill. ; 18 cm.

CODICE ISBN FONTE: n. d.

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 4 dicembre 2023

INDICE DI AFFIDABILITÀ: 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità standard

2: affidabilità buona
3: affidabilità ottima

SOGGETTO:
BIO007000 BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA / Letteraria

CDD:
839.8 LETTERATURA DANESE E NORVEGESE
301.412 SCIENZE SOCIALI. DONNA
305.42 DONNE. RUOLO SOCIALE E CONDIZIONE

DIGITALIZZAZIONE:
Virginia Vinci

REVISIONE:
Paolo Alberti, paoloalberti@iol.it

IMPAGINAZIONE:
Paolo Alberti, paoloalberti@iol.it

PUBBLICAZIONE:
Catia Righi, catia_righi@tin.it
Claudia Pantanetti, liberabibliotecapgt@gmail.com

Liber Liber

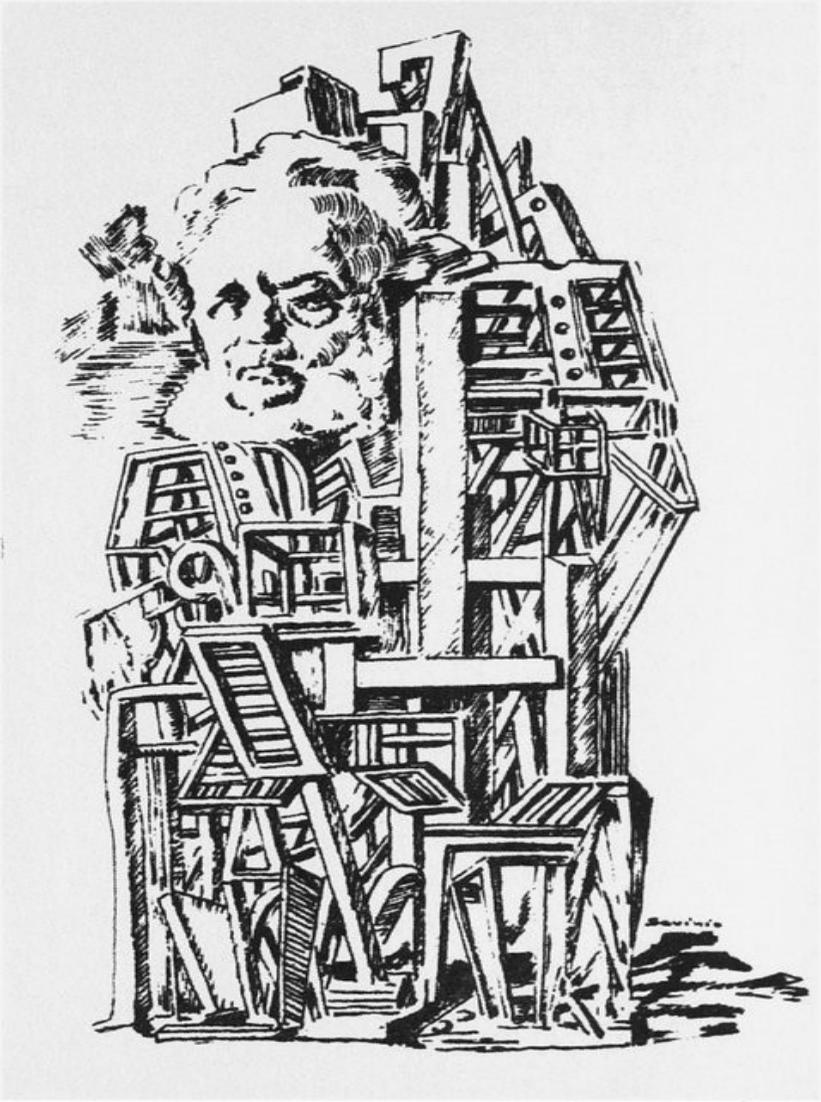


Se questo libro ti è piaciuto, aiutaci a realizzarne altri.
Fai una donazione: www.liberliber.it/online/aiuta.

Scopri sul sito Internet di Liber Liber ciò che stiamo realizzando: migliaia di ebook gratuiti in edizione integrale, audiolibri, brani musicali con licenza libera, video e tanto altro: www.liberliber.it.

Indice generale

Liber Liber.....	4
VITA DI ENRICO IBSEN.....	8
APPENDICE.....	71
MONOGAMIA O POLIGAMIA?.....	72



Ibsen il costruttore

Alberto Savinio

Vita di Enrico Ibsen

VITA DI ENRICO IBSEN

Vita di Enrico Ibsen fu pubblicato, in sei puntate, sul periodico «Film» (nn. 20, 22, 24, 26, 28, 30) dal 15 maggio al 24 luglio 1943.

Il Northmannaland, che con parola più mite noi chiamiamo Norvegia, è l'«ultima Grecia» dell'Europa. Per ora. E da quando la sua faccia si è inalbata. Una volta, quando la faccia di questa iperborea signora era velata ancora, essa rientrava in quel circuito di misterioso nulla in mezzo al quale come un cono di nebbia sorgeva l'ultima Tule. In progresso di tempo può darsi che una Grecia supplementare sorga in zone anche più settentrionali; che so? nella Groenlandia forse, ove alla nascita di un'«altra» Grecia soccorrerebbe anche il nome *Terra Verde*.

S'intende per «Grecia» un modo di pensare, di vedere, di parlare che la mente, l'occhio, l'orecchio possono afferrare «di colpo»: possono afferrare in un pensiero solo, in uno sguardo solo, in una sola audizione. S'intende per «Grecia» una mente portatile e nei modelli più alti tascabile. S'intende un cervello, un occhio, una voce in comparazione ai quali ogni altra voce diventa muta, ogni altro occhio cieco, ogni altro cervello «materia grigia». S'intende la facoltà consentita a taluni popoli e negata ad altri di intellighere la vita nel modo più acuto e assieme più «astuto», più lirico e assieme più «frivolo» (i nostri dèi sono leggeri)...

Non dico «più profondo», perché la chiarezza porta luce *fino all'imo degli abissi* e distrugge la profondità.

«Profondità» implica «oscurità». Profondità rimane, ma cambia carattere, cambia «illuminazione», cambia dunque anche nome. «Profondità chiara» è troppo antitetico, troppo fuori linguaggio e riservato a pochi. Si dovrebbe dire «superficialità» se non fosse parola malfamata, perché la luce porta *in superficie* anche il fondo della profondità più profonda.

Segno non c'è nell'opera di Ibsen ch'egli abbia capito il valore di questa «non profondità»: di questa *superficie*. Che importa? La sua opera ultima e più alta è tutta una *scoperta della superficie*, e tanto basta.

La parte ultima e più alta dell'opera di Ibsen – quella nella quale Ibsen «scopre la superficie» – è per certuni (Weininger) la parte «borghese», minore, di rinuncia, in confronto alla plasticità orgogliosa e «voluminosa» del *Peer Gynt* e delle liriche. Questo errore di valutazione durerà finché durerà l'errore di considerare le tenebre più profonde della luce, la profondità più profonda della superficie.

Ibsen stesso era un illuso della profondità. Questa illusione non ha mai sgombrato il suo testone massiccio e irsuto di northmann. Questa illusione egli se l'è portata nella tomba, e laggiù essa continua certamente a tormentarlo – il greco scende nella tomba pulito, sgombro di ricordi, di nostalgie, di illusioni –: in quella tomba del cimitero di Vor Frelsers che intorno al pedale di alcune betulle traccia il suo cerchio di granito.

Parlo a ragion veduta. Il monumento funerario di Enrico Ibsen è stato disegnato da Susanna Ibsen, moglie

del poeta. Questo monumento consiste in un fusto di granito, nudo di nome e d'iscrizione, sul quale è inciso soltanto un piccone di minatore.

Ci siamo capiti? Susanna ha ripreso il simbolo di colui che scava sempre più profondo. Susanna si è richiamata a quei versi del *Minatore* che Ibsen non ancora Ibsen aveva scritto al tempo del suo *Catilina*, e che sono l'ingenua «presa di posizione» di lui illuso di profondità:

*Roccia, schianta con fracasso
Sotto i colpi del mio piccone!
Verso il basso io mi apro la strada
Finché il metallo risuoni!*

*Dalla notte in fondo al fjeld
L'opulento tesoro mi chiama...
Diamanti e pietre preziose
Tra filoni d'oro.*

*In quel fondo si sta in pace
Vuoto e pace da sempre...
Martello pesante, aprimi la strada
Fino al cuore di ogni mistero.*

(Bisognerebbe studiare la ragione «organica» nell'uomo di questa difficoltà di accesso alle «cose preziose». Il mio lettore certamente sa andare in bicicletta, sa nuotare, sa guidare l'automobile – e come potrei «io» avere lettori che non sanno andare in

bicicletta, non sanno nuotare, non sanno guidare l'automobile? La bicicletta oltre a tutto è il veicolo di Mercurio, del «nostro» Mercurio: con questo in più che Mercurio ciclista sa andare anche sui muri come una mosca a ruote, sa andare sopra le case, scavalcare i monti, correre il mare, girare intorno alle nuvole, attraversare come un lampo d'alluminio il cielo più sgombro, più puro, più vuoto. E dunque il lettore sa la differenza tra prima di saper andare in bicicletta e dopo, tra prima di saper nuotare e dopo, tra prima di saper guidare l'automobile e dopo. Prima è tutto difficoltà e il «tesoro è sepolto in fondo alla roccia». Poi, d'un tratto, si scopre il tesoro; d'un tratto ci si sente in equilibrio, ci si sente a galla, ci si sente il volante leggero tra le mani: il tesoro viene a portata di mano, si offre, si concede: è nostro... Ibsen non ha mai imparato a andare in bicicletta? Peccato! Enrico e Susanna in tandem poteva essere la figurazione più suadente dell'amore ibseniano, con Enrico e Susanna che si alternano al comando, per la perfetta uguaglianza fra uomo e donna).

Se non fosse una semplice *gaffe*, il piccone del minatore sul monumento funebre di Ibsen sarebbe lo scherzo più maligno che si poteva fare all'ibsenismo, il più sottile tradimento al «matrimonio ibseniano». Ibsen tradito da Nora! Un giorno noi incontriamo colei nella quale, soccorrendo affinità elettive e il resto, riconosciamo il complemento di noi stessi; colei con la quale uniti torneremo a comporre quella creatura perfetta e forte che Giove un giorno tagliò in due per

sua difesa, e che ricostituita decreta la morte dei Giovi presenti e futuri. E ci uniamo con lei. E rimaniamo uniti per tutta la vita. Sempre più convinti che l'unione – che l'«unificazione» – si rinsalda sempre più e perfeziona. Non provvediamo nemmeno più a saggiare di tanto in tanto questa unione perfetta, tale sicurezza è in noi che il nostro pensiero è il «suo» pensiero, i nostri desideri i «suoi» desideri, i nostri sentimenti i «suoi» sentimenti, che il nostro pensare non lo formuliamo più in parole e godiamo di sapere, di sentire unisoni il pensiero nostro e suo; più che unisoni: uno. Questa la ragione del matrimonio più felice, del matrimonio *ohne Worte*, del matrimonio «muto». Nietzsche diceva che il matrimonio è *una lunga conversazione*, perché di matrimonio non se ne intendeva lui lo scapolo per natura, per fisiologia, per destino; a meno che volesse intendere conversazione «interiore», conversazione «silenziosa». Finché un incidente fortuito (la morte, nel caso di Ibsen), uno di quei fatti inaspettati e crudeli che si voltano in altrettante testimonianze perché rivelano improvvisamente lo stato vero delle cose, ci mostra che noi abbiamo camminato soli: peggio, che noi abbiamo camminato *in compagnia di un fantasma*. Questa la testimonianza che dà il piccone del minatore inciso da Susanna Ibsen sulla tomba di Enrico Ibsen: la testimonianza che Susanna non ha camminato insieme con Enrico; la testimonianza che mentre lui, morendo, s'illudeva che Susanna lo avrebbe «continuato» nella vita e magari portato a compimento quello che lui era

costretto a lasciare in sospeso, Susanna invece, rimasta indietro, lontanissima, tirava fuori quello che Enrico non ricordava più, non riconosceva più: quello che Enrico ormai *voleva nascondere*.

Nel secondo capoverso di questo capitolo, là dove io ho scritto «nel modo più acuto», la mia fedele macchina da scrivere (devo cominciare, o Enrico Ibsen, a mettere in dubbio la fedeltà «anche» della mia macchina da scrivere?) aveva scritto «nel modo più aucot»... *Aucot!* Che significa *aucot*? In quale lingua a noi sconosciuta, in quale lingua inesistente la voce *aucot* ha un significato? E perché «inesistente»? Chi garantisce l'inesistenza della lingua che tra le sue voci ha la voce *aucot*?... Noi – noi e il nostro vocabolario, questo pesante codice delle parole – ci comportiamo nei riguardi delle parole come Torvaldo si comportava nei riguardi di Nora. Giochiamo con le parole, ce ne serviamo, ma non ci passa nemmeno per la mente che le parole sieno da considerare, sieno da *rispettare* anche per altre ragioni: per qualche ragione loro personale: che le parole sieno anche diverse di come esse sono per noi. E per le parole noi siamo dei mariti borghesi, esigenti, ciechi e grassi di orientalismo. E le parole, assetate di libertà, assetate d'indipendenza, assetate di «personalità» ci mostrano di tanto in tanto, con la complicità delle macchine da scrivere (questi strumenti della emancipazione della parola: prima delle macchine da scrivere – prima della tipografia – le parole erano condannate a una infrangibile schiavitù, erano «nella

mano» dell'uomo) le parole ci mostrano anche l'altro loro volto: il loro «vero» volto: il volto della loro anima libera. E viene fuori la parola *aucot*; e viene fuori qui sopra la parola *rifostituuta*, dal *ricostituuta* che io avevo voluto scrivere, e che per noi ha un significato diverso ma più umano, perché in *rifostituuta* c'è un senso di «luminoso» ricostituire. Ibsen non è arrivato in fondo alla propria opera: è rimasto appena alla randa. L'ibsenismo, questa esplorazione immobile, questa messa in luce e conoscenza delle parti buie e nascoste, l'ibsenismo va propagato in altri campi di quello della psiche umana. Va portato tra noi e gli animali, tra noi e le cose naturali (mare, fiumi, vulcani, monti, aria, fuoco, acqua), tra noi e gli oggetti, tra noi e *le parole*; e anche tra noi e gli animali, anche tra noi e le cose naturali, anche tra noi e gli oggetti, anche tra noi e *le parole* noi aspettiamo l'avvento di quel miracolo che è avvenuto tra Nora e Torvaldo. Ma è avvenuto?

Tra Grecia e Norvegia c'è affinità anche fisica: affinità di forma. Sono due equivalenti che si stanno a spalla a spalla ai due lati del corpo massiccio dell'Europa, come gli «ff» tra il ponticello del violino. Sono due foglie di platano posate ai due capi estremi dell'Europa, quella rivolta con tutte le sue anse a oriente, a pompare finché pompare si poteva quello che davano l'Africa e l'Asia riunite, questa rivolta con tutte le sue anse a pompare tutto quello che possono e potranno dare l'artide e l'occidente.

Enrico Ibsen nacque a Skien il 20 marzo 1828, nella

cosiddetta *Casa Stockmann*, che sembra il titolo di una delle opere future, anzi dell'opera per eccellenza del futuro «costruttore».

Scrive Halvdan Koht, biografo di Ibsen: «Un giorno, a Oslo, Erik Werenskiold (pittore e autore di un ritratto di Ibsen, molto brutto del resto, di quella bruttezza stupida e disinvolta che imperversava in pittura nella fine del secolo scorso) incontrò Ibsen per strada, che camminava lentamente e andava esaminando con estrema attenzione alcune case nuove. “Vi interessate dunque di architettura?”. “Certo,” rispose Ibsen “è il mio mestiere”. E delle proprie opere parlava come di costruzioni architettoniche».

Skien sua città natale, Ibsen la odiò vita natural durante, profondamente e tenacemente. Questo odio è imputato generalmente alle «umiliazioni» che i 4000 abitanti di questa cittadina procurarono a Ibsen e ai suoi. Ma è imputazione troppo naturale e forse la ragione dell'odio è un'altra. Che mentre le anse della «foglia di platano» Norvegia sono volte a pompare quanto può dare l'artide e l'occidente (sulla forza d'ispirazione del nord noi, lettore, ci siamo capiti), Skien volta le spalle a quel misterioso e tenebroso fascino e domesticamente se ne sta seduta sulla riva dello Skagerrak, come uno che, per pescare con la lenza, si mettesse con le spalle al mare!

La nascita di Enrico determinò la morte del suo fratello maggiore. Uno dei due era di troppo e vinse il più prepotente, il più «destinato».

C'è in Ibsen il poeta epico e c'è il poeta «borghese». Risuona in questo esordio un tono desanctisiano e ne chiedo scusa al lettore: egli mi terrà conto tuttavia che io ho messo «c'è» e non «ci è», il quale «ci è» avrebbe portato il tono della frase a un desanctismo totale e davvero orripilante. C'è il poeta che vede grande e c'è il poeta che microscopizza. C'è il poeta di *Brand*, di *Peer Gynt*, di *Imperatore e Galileo* e c'è il poeta dei *Ritornanti*, dell'*Anitra selvatica*, della *Donna del mare*. Diciamolo senza indugio, l'Ibsen degno di più lunga vita non è l'Ibsen epico, sì l'Ibsen borghese. Difatti è l'Ibsen borghese che rimane ancora e certamente continuerà, mentre l'Ibsen dall'altisonante fiato è dimenticato e da molti non è stato mai conosciuto. Non ho detto l'Ibsen borghese «migliore» dell'Ibsen epico. Non faccio quistione di qualità. Benché a dir vero l'Ibsen epico dia quel medesimo suono sordo e vacuo che quando ormai erano vuote del loro contenuto davano le grandi scatole di cartone, bianche e lustre come il levigato marmo delle tombe e ineffabilmente circondate del loro eccitante odore di colla, in cui nei tempi favolosi dell'infanzia San Nicola mi recava i doni natalizi. Il criterio da seguire è un altro. Il collettivismo sta da questa parte: dall'altra, ossia nel mondo dell'intelletto, si ha un campionario di tipi. Ha diritto di

sopravvivere quella sola cosa che nel campionario dei tipi è venuta a empire un posto vacante. Sia presente questa regola a tutti quei pittori che con tanto dispendio di energia s'ingegnano a dipingere un paesaggio il cui «tipo» è stato dato da Cézanne, a tutti quei letterati che s'ingegnano a scrivere una prosa o una lirica il cui «tipo» è stato dato da Paul Valéry, a tutti quei musicisti che s'ingegnano a comporre una musica il cui «tipo» è stato dato da Strawinski. Ibsen poeta epico rientra nella specie delle ardimentose ripetizioni, dei supplementi, dei pleonasmi, del superfluo: Ibsen poeta borghese invece crea un «tipo» nuovo e viene a colmare nel campionario dei tipi una lacuna. All'apparizione del primo dramma borghese di Ibsen, cioè a dire *Casa di bambola*, un campanello nuovo squillò nei penetrali del palazzo mentale, una luce nuova si accese sul quadro segnalatore, il cervello del mondo si sentì ricco di una ricchezza nuova.

Ho scritto qui sopra *I ritornanti* e non *Gli spettri*. Per quale inveterato vizio si continua a chiamare *Spettri* il dramma della pazzia ereditaria di Osvaldo Alving? Il titolo è il «primo suono» del canto di un'opera, il segnale del suo carattere. Come «primo suono» il titolo non deve sonare falso, come segnale non deve ingannare. Accende nella mente la parola «Spettri» un tintinnio di catene (significano le catene che lo spettro si tira dietro che lo spettro è schiavo: schiavo *dei viventi*), un gemito di larve, le raggricciate immagini di Walter Scott e, semmai, lo stupido silofonismo della *Danza*

macabra di Saint-Saëns. Quale relazione tra questi «effetti» e il silenzioso «ritorno» nel cervello, nel cuore, nel sangue di Osvaldo Alving dell'ombra intossicata e marcia di suo padre? (Molto spesso il corpo del figlio serve di tomba al fantasma del padre: è anche in questo senso, la più orribile tra le tante forme di ricerca dell'immortalità, che molti padri intendono «continuarsi» nei propri figli).

Liquidiamo anche la quistione *Brand* prima di riprendere il nostro discorso. *Brand* è una delle opere «epiche» di Ibsen. È un'opera «di sollevamento». Il progresso nell'opera di Ibsen segue questa costante riduzione: dal sollevamento di un popolo (norvegese) al sollevamento della società; dal sollevamento della società al sollevamento dell'uomo – inteso nel senso tedesco di *Mensch*, ossia di uomo e donna –; dal sollevamento del *Mensch* al sollevamento «personale» della donna. È come un passare dal macrocosmo al microcosmo; è come quell'opera di Medardo Rosso di cui si parlò, quell'opera teoretica e letteraria che arrivata alla fine occupava cinquecento cartelle, poi a furia di tagli ed eliminazioni si ridusse a una sola cartella, poi...

Ibsen fissa lo sguardo nel sempre più piccolo, e questa è la prova migliore che la sua intelligenza è di qualità buona. Le palpebre si serrano sempre più intorno la pupilla. Ibsen ammicca sempre più stretto. I «motivi» della sua fantasia poetica diventano sempre meno importanti, sempre meno vistosi ma in compenso nel sempre più piccolo egli vede sempre più grande e

soprattutto sempre più «necessario». C'è un «necessario» nella poesia di cui non si tiene il debito conto e che tuttavia è la ragione essenziale del suo essere, della sua vitalità: quel «necessario» che troviamo nella poesia di Rimbaud e che in noi che viviamo di poesia ha effetti sorprendenti, istantanei, efficacissimi ora di nutrimento, ora di farmaco sia tonico sia analgesico, e che nella poesia di Milton, per esempio, manca totalmente.

Ibsen si sentiva destinato a salvare qualcosa o qualcuno. Ma chi? Ma che cosa? Idea della salvezza: idea tipicamente riformista che l'europeo settentrionale ha preso dall'orientale, in quel connubio di oriente con occidente che ha composto la cosiddetta civiltà arabogotica e che in poesia ha dato *Parsifal*, ha dato *Brand*, ha dato *Zaratustra*. Idea generosa ma gonfia di illusione. Idea che per svilupparsi richiede un determinato grado di ingenuità, siccome lo sviluppo del feto richiede un determinato grado di calore. Ibsen in un primo tempo pensò che era destinato a salvare il mondo, in un secondo tempo che era destinato a salvare la società, in un terzo che era destinato a salvare l'uomo, in un quarto pensò che era destinato a salvare la donna... Qui, per la prima volta, la missione salvatrice di questo salvatore trovò terreno fertile e attecchì. Di tutti gli eletti alla salvezza: mondo, società, uomo, donna, la sola donna aveva effettivo, urgente, organico bisogno di essere salvata; e nonché bisogno di *essere salvata*, la donna «desiderava» di essere salvata e, fatto più

importante ancora, condizione anche più favorevole, la donna stava provvedendo essa stessa al proprio salvamento; perché la «missione» di Ibsen, come ogni «missione» del resto, capitava a buon punto e tornò in gloria del salvatore per questa ragione soprattutto, che felicemente egli si trovò presente e officiante e «predicante» a un'operazione che si sarebbe compiuta egualmente anche senza l'intervento e l'opera di lui. (Nora ai nostri giorni nasce e si moltiplica anche in Italia: ma dov'è l'Ibsen italiano che ha fatto nascere la Nora italiana? dov'è l'Ibsen italiano che ha «salvato» la donna italiana?).

Compiuta la sua missione Ibsen morì, perché sempre la morte viene a buon punto e siamo noi, il nostro giudizio soggettivo, la nostra sfrenata bramosia di vita che consideriamo intempestiva la morte, prematura, impaziente: la morte è un fotografo molto provetto che fa scattare l'obiettivo nell'istante della «posa» migliore. È merito della morte, dell'«ora» della morte se tanti uomini sono immortali. L'ultima parola che Ibsen pronunciò intelligibilmente fu: *Tvertimot*. Questa parola egli la pronunciò il giorno innanzi di morire, al destarsi da un pacifico sonno. *Tvertimot* significa «al contrario», e Ibsen pronunciò questa parola in risposta a un tale che trovava migliorate le sue condizioni di salute; nella quale «ultima parola» ci si accorda a trovare l'estrema conferma di quella fedeltà al vero, di quel rifiuto di ogni infingimento e attenuazione che fu il costante principio morale della sua vita. Di avere compiuta la sua missione

Ibsen stesso era cosciente. Lo dice il titolo della sua ultima opera: *Epilogo drammatico*. E se in questo *Epilogo* Ibsen confessa il «fallimento» della sua vita e della sua opera, è perché la civetteria dei grandi uomini è grande e grandissima era quella di Ibsen. Anche della sua immortalità Ibsen era cosciente, come attesta l'opera e particolarmente il titolo dell'opera che egli scrisse contemporaneamente a *Epilogo: Quando noi morti ci destiamo*. (Il titolo quasi sempre contiene il meglio e il più significativo dell'opera: quanto più significativo, quanto più suggestivo, quanto più profondo il titolo di *Quando noi morti ci destiamo* dell'opera stessa!).

Ibsen morì (il 23 maggio 1906: queste nostre note prendono involontariamente un carattere anniversario). Morì perché... Come per consentire a lui l'ingresso nella vita il suo fratello maggiore «si era dovuto» morire, Ibsen a sua volta «si dovette» morire per consentire l'ingresso nella vita ai nuovi fratelli, ai «successori» che dopo di noi vengono a colmare altre lacune nel campionario dei tipi.

Ma la missione di Ibsen non finisce con la fine di lui. Altre «salvazioni» rimangono da compiere e la missione di Ibsen veramente *non ha fine*. Se riprendiamo «lo sguardo» al punto in cui Ibsen lo lasciò, e serriamo maggiormente le palpebre intorno le pupille, e ammicchiamo più stretto, e spingiamo più avanti la scoperta del «sempre più grande nel sempre più piccolo», di là dalla donna arriviamo al bambino... E quanto più bisognoso e del mondo, e della società, e

dell'uomo, e della donna; quanto più bisognoso il bambino di *essere salvato*! Lui sul quale pesano nonché le convenzioni, i pregiudizi, le menzogne come sulla società; lui sul quale pesa nonché l'incomprensione di Torvaldo, come su Nora; lui sul quale pesa con tutto il suo peso d'incomprensione, d'indifferenza, di volontà di sopraffazione spietata il mondo dei «grandi»... Togliamoci per un momento dalla tenebra e dalla durezza dalle quali i «grandi» guardano il mondo dei bambini («per il loro bene» dicono i grandi, ma le stesse parole diceva Torvaldo a riguardo di Nora), cerchiamo di impuerirci coscientemente per meglio capire l'anima del bambino, i suoi diritti, la sua «personalità», ed ecco si arriva all'ultima scena di una eventuale *Casa di bambolo* (di «bambolo» e di «vittima»), nel momento stesso in cui il piccolo *Noro*, considerata vana l'attesa del «miracolo», parte nella notte sbattendo dietro a sé la porta della casa paterna, e lasciando costernati in salotto i suoi genitori, e i nonni, e gli zii, e le zie, e tutti coloro insomma che costituiscono lo stupido, il tirannico, l'odioso mondo dei «grandi».

La liberazione della donna ha un'importanza grandissima. Non c'è civiltà degna di questo nome senza diretta partecipazione della donna come elemento attivo, si vuol dire della donna giudicante e operante. Consorzio umano senza attiva partecipazione della donna non conosce se non l'idea di necessità: la presenza della donna fa tacere la necessità, dà riposo all'istinto, calma e illumina la mente, spegne il «punto

solo», l'«assoluto», la «sola verità» e crea l'ambiguità che è il principio dell'armonia; e se la vita italiana, pur nei durissimi tempi che attraversiamo, è entrata in un nuovo periodo di alta civiltà, in un «rinascimento», e l'amore si è riacceso per le arti, per la poesia, per le cose dello spirito e per quelle «spiritose» (queste più difficili da capire di quelle, più «alto segno» di civiltà), è perché la donna italiana ha rotto il «cielo tolemaico» che la teneva chiusa,¹ ha sciolto l'«aristotelismo» che la teneva immobile e muta, è uscita dall'«orientalismo» che la voleva soltanto «strumento» dei materiali bisogni dell'uomo.

Immaginiamo ora la trasformazione che avverrebbe nel mondo se un miracolo simile a quello che avviene tra Nora e Torvaldo per il rinnovato compimento di una piena e alta civiltà, avvenisse tra il bambino e i grandi. Immaginiamo la ricchezza, il mito vivo che fiorirebbe sulla terra se l'anima del bambino vi potesse far «valere i suoi diritti», se il rispetto e il «riconoscimento» le fossero dati che sono dati all'anima dell'uomo, o se soltanto facoltà le fosse lasciata di manifestarsi, di esprimersi, di espandersi; diciamo anche meno: se solamente l'anima del bambino fosse *presa sul serio*. Immaginiamo soprattutto la vita più ampia dell'uomo, più libera, più fantasiosa, più avventurosa, più ricca d'imprevisto, più chiaroscurata di profondi sonni e di

1. Invece di «chiusa» la mia mano aveva scritto «chiesa»: non giudico, non esamino, non commento: lascio parlare liberamente la voce del fortuito.

profondi risvegli, più fresca, più giocosa, più mossa, più brulicante, più frondosa, più selvosa, più fiorita, più miracolosa se i «grandi» non rintuzzassero e spegnessero sistematicamente i «diritti» dell'anima del bambino sotto pretesto di ordine, di saviezza, di vita «seria», di necessità, di tutti quei freni, costrizioni, inibizioni che tutti assieme costituiscono la cosiddetta «educazione» e i grandi stessi ritrovassero, mature e rafforzate, le facoltà del bambino. La vita dell'uomo diverrebbe quello che naturalmente dovrebbe essere: una continuazione, uno sviluppo, un «ingigantimento» dell'infanzia, un libero e bellissimo gioco invece che l'ordinamento monotono, e grigio, e noioso che è, pieno di meschinità e di tristezza, di piccoli bisogni e di minime ambizioni, di minuscoli diritti e di fastidiosi doveri, e senza luce, senza gioia, senza speranza. Immaginiamo questa maggiore infanzia che sarebbe la vita degli adulti, e tolta per di più dal «selvaggio» dell'infanzia e illuminata dalla coscienza del Bene. Ma l'uomo non vuole questa vita più libera e più bella, perché l'uomo è nemico di se stesso – di quello che c'è, di quello che ci potrebbe essere di più libero e di più bello in se stesso, e perché fra gli uomini predominano i meschini, i torbidi, i servi, i plebei; e però i «grandi» si comportano col bambino così come Torvaldo si comportava con Nora; e l'affinità fra questi due comportamenti diventa perfetta quando si pensa che per i genitori – per i genitori «migliori» il bambino è un oggetto di piccola ambizione e di piccolo orgoglio

familiare, un balocco, una bambola; e *Casa di bambola* è nonché la casa nella quale Torvaldo custodiva Nora, ma è anche la casa in cui i genitori «buoni» custodiscono il bambino: questo balocco che i genitori «buoni» rimpinzano di cioccolattini come Torvaldo rimpinzava di cioccolattini Nora e al quale passano tutti i capricci, ma senza minimamente sospettare che anche il bambino ha un'anima «sua» e dei diritti «suoi». Immaginiamo tutto ciò e capiremo l'importanza di un Ibsen che facesse a favore del bambino ciò che Enrico Ibsen figlio di Knud ha fatto a favore della donna. Né qui si esaurirebbe la «missione» di Ibsen, «degli» Ibsen; perché aiutata anche l'anima del bambino a liberarsi, rimarrebbero da liberare anche le anime oscure degli animali, le quali bisognerebbe anche illuminare; e poi quelle del mondo vegetale; e poi quelle ancora del mondo cosiddetto «inorganico», fino alle anime misteriose dei metalli; e oltre. Chi ha detto che l'opera del Bene si arresta alla soglia del regno umano? Per pigrizia e sommissione allo spirito del Male, l'uomo ama circondarsi di una immobilità scolastica, di una sicurezza «aristotelica», di una cristallizzazione tolemaica e assicurarsi così che la situazione e la condizione del mondo sono irrimutabili quali le ha volute e fatte l'Autorità. Torniamo a *Brand*. *Brand* è uno dei primi drammi di Ibsen. È un'opera in cui i desideri di Ibsen sono oscuri ancora e confusi. Ibsen vuole qualcosa ma ancora non sa chiaramente che cosa. E poiché quando non si sa chiaramente quello che si vuole

ci si lascia prendere la mano da una generica ambizione di «correggere» la realtà e si cade nell'estetismo che è appunto una realtà abbellita, perfezionata e dunque falsa (D'Annunzio, Oscar Wilde, ecc.) anche *Brand* è un'opera estetistica e falsa. A cominciare dal nome del protagonista e titolo dell'opera, che in norvegese, come pure in inglese del resto, significa «fuoco» e a un tempo «brando». Con lo scrivere *Brand* Ibsen volle fare opera patriottica e sociale. Bollare l'asservimento dei suoi connazionali e degli stessi danesi all'esercito prussiano, presentare nel protagonista un eroe della predicazione, un predicatore che si serve della predica come il guerriero si serve della spada (del *brando*). Il modello del suo eroe Ibsen lo trasse da un predicatore che era venuto a Skien al tempo in cui egli stesso era commesso di farmacia a Grimstad. Costui, il pastore Lammers, disgustato del tepore della religione ufficiale, aveva acceso un santo fervore nei suoi fedeli, li aveva convinti a rinunciare alle vane cerimonie del culto, alle immagini sante (molte delle quali erano state dipinte dallo stesso Lammers, che nei ritagli di tempo era anche pittore), alle pompe della Chiesa, ad abbandonare il tempio e a ridursi sulla vetta del monte ove egli pronunciava le sue prediche infiammate. Ma dopo aver tenuto testa alla Chiesa per alcuni anni, Lammers si umiliò e si pentì, quando la sua rivolta lo ebbe spinto alla miseria e alla fame. Nel 1860 egli confessò pubblicamente il suo errore, abiurò la sua dottrina e rientrò in grembo alla Chiesa al fine di ottenere una pensione; e lui che aveva

scagliato l'anatema contro i «santini», terminò la vita dipingendo quadri d'altare. Quanto più toccante, quanto più esemplare sarebbe stato il dramma di Ibsen se avesse dipinto fedelmente la verità, anziché trasformare il suo protagonista in un vincitore! Ma quando scriveva *Brand* Ibsen non era ancora Ibsen: era ancora Wagner.



Sopita metallorum anima

Ibsen era un grande femminista. Se si vuole un'immagine plastica del femminismo, basta ripensare a quel curioso episodio della guerra tra l'Olanda e la Francia di Luigi decimoquarto in cui la cavalleria di Turenna, approfittando che l'inverno straordinariamente freddo aveva congelato lo Zuiderzee, si lanciò al galoppo e andò a conquistare i vascelli dell'ammiraglio Tromp. (Anche l'eventuale attuazione della tanto progettata galleria sotto la Manica può servire allo scopo). Che cos'è il femminismo? Apro il vocabolario alla voce indicata e trovo: «Tendenza a far riconoscere alle donne i diritti civili e politici posseduti dagli uomini e ad ammetterle a tutti gli uffici riservati ad essi». Spiegazione monca. Dirò di più: spiegazione falsa e formulata al fine di nascondere la ragione vera del femminismo. Il riconoscimento alla donna dei diritti civili e politici posseduti dall'uomo non è se non il «pretesto» del femminismo, la ragione dichiarata ma finta, e posta a mascherare la ragione effettiva «che non si vuole dichiarare»: una larvata finzione simile a quelle che nascondono i veri motivi di certe conquiste coloniali, come di portare ai popoli immersi nella barbarie i benefici della civiltà. In verità il femminismo è il modo di sopprimere l'ostacolo che separa l'uomo dalla donna: è il modo di «congelare il mare» che sta fra

Adamo ed Eva e fare sì che la cavalleria-maschio possa muovere liberamente alla conquista dei vascelli-femmina. In che si distingue questo modo di conquista dai precedenti modi di conquista? In questo che mentre i modi precedenti usavano la violenza, questo usa una forma di beneficenza; e mentre i modi precedenti erano apertamente fieri e armati, il femminismo è una conquista pacifica, una presa di possesso oleata e lubrificata, un assalto lento e che si fa precedere da un invitante ramoscello di ulivo, una espugnazione che palesemente offre il bene dell'avversario. Ma quale ragione intima e profonda, quale ragione «naturale» ha l'uomo di desiderare alla donna i suoi propri diritti civili e politici, e quale ragione intima e profonda, quale ragione «naturale» ha per parte sua la donna di desiderare a se stessa l'acquisto di essi diritti? Nessuna – e il femminismo, nella sua ragione apparente e dichiarata, è una pura finzione.

Un profondo abisso separa l'uomo dalla donna. Abisso colmo d'inimicizia, di dispregio da parte dell'uomo, di timore da parte della donna. Leggete nella *Scienza Nuova* di Giambattista Vico il capitolo sulle primitive e fierissime relazioni tra uomini e donne, la caccia che l'uomo dava alle donne brade nelle foreste, e come l'uomo catturava la donna e legata se la portava nella sua caverna, e capirete quanto di terribilmente vero è in fondo a questa locuzione ridotta ormai a semplice scherzo, che «l'uomo è cacciatore». La convivenza sociale, il formarsi delle famiglie, delle

tribù, delle nazioni colma apparentemente l'abisso tra l'uomo e la donna, ma la differenza, la profonda differenza tra uomo e donna rimane e la civiltà ha come scopo principale di abbreviare a poco a poco questa differenza, mirando a un moderno ideale che confonde in sé i caratteri di Ermete e di Afrodite, ossia al divino Ermafrodito.

L'uomo nella pienezza del suo aspetto di maschio, nel rigoglio dei suoi attributi maschili è spaventoso. La fronte increspata nel concentramento di un pensiero solitario e cupo: pensiero di vita istintiva e dunque di morte, perché l'istinto è l'appello infido che ci trascina alla morte; la mascella potente al macinare e turchina di quel turchino di cui né il rasoio più affilato né il più insistente contrappelo riescono a far sparire la traccia, siccome la falce più arrotata non riesce a far sparire sul campo la traccia dell'erba falciata; l'occhio senza lume d'intelligenza «disinteressata» e dallo sguardo tanto breve da colpire soltanto la preda «a portata di mano» e chiuso in una idea unica e sempre la stessa. Si capisce il terrore, l'orrore che il maschio nel suo pieno splendore ispira alla fanciulla, ossia alla donna non assuefatta ancora all'orrore del gioco mortale, e che la confessione di Maria Teresa Paradies conferma.

Costei divenne cieca poco tempo dopo la nascita e riacquistò la vista già in epoca di pubertà per effetto del trattamento magnetico che le praticò Federico Antonio Mesmer. Le prime impressioni di Maria Teresa Paradies risorta alla luce sono spaventose. La realtà della vita

veduta con gli occhi le procurò una immensa delusione, una profonda tristezza e amaramente essa rimpianse la vita immaginata nella propizia tenebra della cecità. (Questa delusione, questa tristezza confermano oltre a tutto la superiorità della felicità indiretta sulla felicità diretta, che è quella perseguita dall'uomo volgare, e sia in arte, sia nella vita politica ossia civile lo stile non si raggiunge se non per via indiretta – ma queste considerazioni èsulano dal nostro discorso). L'aspetto degli oggetti la terrorizzò, i più intimi e familiari che essa così bene conosceva al tatto. Soltanto l'aspetto del cane di casa non le apparve nuovo e orribile, e solo del cane Maria Teresa Paradies disse che «era quale essa lo aveva veduto con il suo sguardo di cieca». (E come poteva essere diversamente? L'uomo non ha inventato se stesso e perciò l'uomo *fa paura all'uomo*, ma il cane l'uomo se lo è inventato da sé e dunque del cane tutto gli è «proprio», tutto gli è «personale» e solo un uomo privo di senso psicologico come Goethe poteva pensare il cane come personificazione del diavolo, solo uomini profondamente disumani sentono avversione per il cane: *per quel se stesso che essi non sono*). Ma quello che più profondamente terrorizzò attraverso il nuovo sguardo la mente di Maria Teresa Paradies, fu la faccia dell'uomo e in particolare il naso nel mezzo di essa, imperioso e perentorio, simile a un rostro che minacciava i suoi occhi così deboli ancora e vulnerabili, di immergerli nuovamente nella tenebra onde poco stante si erano destati... Concentrati, lettore, e cerca di capire

profondamente, cerca di penetrare il simbolo di questo terrore «nasale», e capirai il terrore della giovinetta guarita da Federico Antonio Mesmer.

Tra i rapporti di cacciatore e preda quali li descrive Giambattista Vico e i nostri rapporti amichevoli e sorridenti tra uomo e donna, la differenza è grande; ma è grande altrettanto nella sostanza quanto lo è nell'apparenza? Io ho buone ragioni di credere che la concordia, la cordialità dei rapporti tra uomo e donna sono superficiali e simulate; ho il sospetto che la concordia, la cordialità dei rapporti tra uomo e donna sono intese «a ingannare un terzo»... Chi? Dio forse. O forse una terza creatura umana: una misteriosa creatura che non si rivela materialmente a noi, ma di cui noi uomini forniti di fiuto straordinariamente fine e di un acutissimo senso segnalatore, avvertiamo in giro l'ineffabile presenza. La verità – la «triste» verità è che intimità tra uomo e donna non c'è, non confidenza. Non per colpa dell'uomo: l'uomo si fida anche di ciò che non gli somiglia, anche di ciò che non conosce; senza dire che sulla fede di una favola augusta e tenace egli crede che la donna è parte di se stesso e dunque *cosa sua*. Non così la donna, la quale *non si è abituata ancora* alla compagnia dell'uomo. Che cos'è quel pudore, quell'imbarazzo, quella repulsione che l'uomo fresco di sentimenti, fresco di sensibilità, non opacizzato ancora dalla triste assuefazione alla vita sessuale sente in presenza della donna, che cos'è se non il sentimento che una creatura profondamente diversa da lui e nemica lo

giudica senza amore e senza pietà? Che cos'è la corte? Che cos'è la galanteria se non un gioco per nascondere questa profonda e insanabile inimicizia, una specie di «guerra in trina» e la perpetua, monotona ripetizione del *tirez les premieres, messieurs les Anglais?*

Buttiamo un occhio nel Paradiso Terrestre. Ecco Adamo ed Eva nella loro innocenza. Che cosa ci ha dipinto Michelangelo nella volta della Sistina? Se Masaccio ha figurato Adamo ed Eva come vanno figurati, è perché li ha figurati dopo la cacciata dal Paradiso e dunque nell'acquisita diversità. Ma Michelangelo ha sbagliato. Prima di peccare, Adamo ed Eva *erano simili*. Questo era il segno della loro innocenza, questa la loro felicità, la loro condizione paradisiaca. Stato di innocenza significa simiglianza, ossia l'uomo simile alla donna, e non solo alla donna ma simile alla pecora, simile al leone, simile alla pianta, simile all'acqua, simile alla pietra, simile alla nuvola, simile alla stella. E se alla fusione dei sessi mira la civiltà più alta come al suo fine supremo, è perché spera di ritrovare nella fusione la perduta simiglianza, ossia l'innocenza primitiva e lo stato paradisiaco. È il peccato che ha determinato la diversità tra Adamo ed Eva: ha aperto l'abisso; ed è per questo che, peccatori, Adamo ed Eva hanno voluto coprirsi, per nascondere la diversità che ormai li divideva: la diversità che li spaventava. E l'uomo da allora si sente diverso nonché dalla donna ma dalla pecora, dal leone, dalla pianta, dall'acqua, dalla pietra, dalla nuvola, dalla stella; è per

questo che l'uomo – parlo di uomini come noi che serbiamo intatti gli antichi e sacri pudori e sentiamo vivere in noi la storia intera dell'umanità – è per questo che l'uomo si vergogna nonché della donna, ma della pecora pure, del leone, della pianta, dell'acqua, della pietra, della nuvola, della stella. Di questa mancanza di simiglianza, di questa drammatica diversità più di noi soffre la donna, e quindi deriva il suo pudore più vigile, la sua reticenza più stretta, il suo desiderio più assillante di vivere appartata dal suo compagno. (Qui sopra invece di *soffre* la mia macchina da scrivere aveva scritto *sioffre*, nel che più che una involontaria epèntesi con inserzione dell'i tra l'esse e l'o, sarebbe da vedere forse una prepotente riapparizione di quel senso di «si offre» che così erroneamente è nella mente dell'uomo, questo barbaro vanitoso, nei riguardi della donna). In noi più che sofferenza è rammarico, è amara nostalgia di non poter entrare se non da intrusi, se non da perturbatori, se non da personaggi «sgraditi», se non da guastafeste, se non da «non addetti ai lavori» nel mondo, nel *paradiso* delle donne e con la cautela ancora di un guardiano di zoo che entra in un'ucelliera. (Ripeto: *paradiso* in fondo non significa altro che *giardino*, e a parte ogni riecheggiamento poetico o parsifaliano la differenza tra un giardino e un parco di donne – cfr. «parco di dàini» – non è poi così grande da non consentire la similitudine, compresa la similitudine tra l'odore dei fiori e l'odore delle donne, dietro entrambi i quali si nasconde il lezzo della morte).

Più vado avanti a scrivere questa vita di Ibsen, più mi accorgo che scrivendo la vita di Ibsen scrivo la vita mia propria; non per deviazione dal soggetto che mi sono proposto, sì perché femministi entrambi ed entrambi intesi a penetrare il mondo segreto, misterioso, inviolabile delle donne, vedo che le arti da cacciatore di martore usate da Ibsen, i suoi trucchi da trappoliere, le sue astuzie da uccellatore sono le medesime che uso io. Quante volte, Enrico, ci siamo nascosti tu e io presso il luogo nel quale le donne usano raccogliersi tra loro lontano dall'occhio del maschio, e col fiato sospeso e l'ossessionante timore dello starnuto siamo stati come cacciatori presso il fiume in attesa che le antilopi scendano a bere? Quante volte, Enrico, abbiamo spiato tu e io a traverso il buco della serratura la vita così libera e sicura delle donne *quando occhio di maschio non le guarda?* Non nasconderti te come non mi nascondo io: siamo entrambi come quel professore di glottologia di cui parla l'immortale Jules Verne nel suo *Villaggio aereo*, il quale si recò sulle rive dello Zambesi munito di un vecchio organetto a manovella che macinava «*Tu che al ciel spiegasti l'ali*» e là, quatto quatto sotto un albero, per ore e giornate, paziente, instancabile, aiutandosi un po' con la voce e un po' con l'organetto, cercava di imparare il linguaggio delle scimmie per entrare in comunicazione orale con esse. Diciamoci la verità, Enrico: quale delusione ogni volta, quale amarezza, quale sconforto dover riconoscere quanto diversa è la vita della donna lontana dall'uomo, e

bianca, e sciolta, e libera di sospetti, e «naturale»; e come la nostra presenza distrugge ogni volta quella scioltezza, risveglia i sospetti, lega quella naturalezza, macchia quel biancore come una goccia d'inchiostro che cada in una scodella di latte; e quale dolore, Enrico, dover riconoscere ogni volta che noi, sempre, e a dispetto di ogni nostro sforzo, di ogni nostra volontà, di ogni nostro desiderio, saremo sempre come il corvo fra le colombe!

Ricordi, Enrico, come finì quel pitecòfilo?

Matto finì. Perché a cercar di penetrare i linguaggi segreti, sia quello delle scimmie sia quello delle donne, si è puniti con la pazzia.

Ma finire matti, Enrico, a noi che importa?



Innocenza e somiglianza

Un abisso separa la donna dall'uomo, ma anche gli abissi si colmano e a colmare questo abisso provvede il femminismo. Per avere una immagine precisa di come avviene questa operazione di riempitura, basta ripensare al traforo del Sempione iniziato nel 1898 e portato a termine nel 1905, e celebrato nel suo felice compimento dalla Esposizione Universale di Milano del 1906. Due squadre di perforatori iniziarono i lavori, una a Domodossola l'altra a Briga, e perforando la roccia ciascuna dalla sua parte, un giorno s'incontrarono nel mezzo della montagna.

Nell'attuazione del femminismo non le sole femministe operano, cioè a dire le donne cui muove l'idea della evoluzione della donna, ma operano da parte loro anche i femministi, ossia gli uomini cui essi pure muove l'idea della evoluzione della donna, e in testa ai quali è giusto porre Enrico Ibsen. E le une perforando da una parte gli altri perforando dall'altra, un giorno le due squadre femministe s'incontreranno nel cuore della montagna o per meglio dire nel cuore della Società, ove con alti evviva e grande tremolio di bandiere festeggeranno il loro incontro. E a celebrare questo altro «traforo del Sempione» con una manifestazione di giubilo compensatore dell'operosità, sarà bene che anche questa volta sia scelta Milano: questa città che

stando alla testa del progresso è degna più di ogni altra di celebrare le vittorie del progresso; questa città che raccoglie in sé le maggiori industrie pratiche e intellettuali; questa città che prima in Italia ha accolto le opere dei nostri artisti viventi, e nonché lustro di arte ha dato a esse lustro commerciale.

Via via che la donna avanza verso il cuore della montagna, via via essa abbandona quanto in essa è di più morbido, di più debole, di più passivo e per dirla in una parola sola di più «femminile», come l'atleta che si allena in vista dell'agone perde via via il grasso superfluo. Non è vero che acquistando coscienza e responsabilità la donna perda in proporzione di qualità femminili e dèroghi ai suoi doveri di donna, come vuole un tendenzioso atto di accusa formulato dagli uomini più brutali ed egoisti. Sarebbe come dire che i migliori cittadini sono i cittadini ignoranti, ossia gli incoscienti e i passivi. Personalmente io non mi fido se non degli uomini – e delle donne – di alta levatura intellettuale e di vigilantissima coscienza, ossia di coloro che alle infiltrazioni del Male hanno da opporre una imperforabile armatura. Io ho il vivo esempio presso di me della migliore sposa e della migliore madre, eppure costei non fa sentire mollezza, non debolezza, non passività, non peso di donna; e quando essa stava a letto dopo i suoi parti, nulla era in lei o intorno a lei della insopportabile messinscena, della intollerabile retorica del puerperismo, ma sembrava *un soldato all'infermeria*; e con semplicità, con pazienza aspettava

che la Natura che ci vuole brutti, che ci vuole sofferenti, che ci vuole sottomessi fosse paga, e le consentisse di riprendere la sua condizione di creatura bella, e sana, e indipendente. Quante donne sanno portare a tanto gusto, a tanta eleganza, a tanta altezza *l'arte di non dar noia*?

A fine di progredire, la donna deve vincere in sé la donna. Vogliamo dare a questo aforismo il suo necessario compimento? Anche l'uomo, per progredire, deve vincere in sé l'uomo. Nello sforzo di vincere in sé la donna, la donna, prima che delle forme intellettuali, si serve delle forme pratiche come più facili e immediate, e le prime femministe sono le guerriere: Camilla, Marfisa, Giovanna d'Arco.

Per conoscere la storia di Giovanna d'Arco, consiglio la *Vita di Giovanna d'Arco* scritta da Anatole France. È un'opera in due volumi, grossi di mole ma brevi di lettura, che *simula* l'aspetto delle opere erudite. Non posso garantire la verità storica di questo libro, ma che importa la verità storica? La *Vita di Giovanna d'Arco* è un libro spiritoso, e a sentimento mio la verità non sceglie altra via per echeggiare nel mondo della bocca degli uomini spiritosi. Tutto il bene ci viene dallo spirito, tutto il male dalla serietà e da coloro che non reggono lo scherzo. Ricordate l'aurea sentenza che il conte Mosca pronuncia a pagina 390 della *Chartreuse de Parme*: «La freddura è incompatibile con l'assassinio».

Giovanna d'Arco non si sentiva donna e questo era il segreto della sua forza. A Orléans essa era stata ospite

di un mugnaio e la moglie del mugnaio, citata come teste al processo, depose che prendendo Giovanna a dormire con sé nel suo letto, non aveva l'impressione di trovarsi con una donna. Aggiunse che la robustezza della nuca di Giovanna faceva pensare piuttosto alla nuca di un giovanotto. Intanto Giovanna combatteva e vinceva. Ma un giorno, sugli spalti di Orleano, il capitano La Hire, in un accesso è il caso di dire di ira, chiamò Giovanna col nome stesso della teucra città che i Greci espugnarono dopo dieci anni di assedio. Fu un terribile stupore per Giovanna, una terribile rivelazione. A lei quell'insulto? Era dunque donna anche lei?... E da quel giorno Giovanna *non vinse più*.

Situazione simile ancorché sentita di riflesso è quella di Hedda Gable. Costei muore perforandosi la tempia, per cancellare l'onta di Eylert Loevborg (è intenzione ironica nel nome di questo vigliacco che si chiama *Borgo dei Leoni*?) il quale non ha avuto il coraggio, lui, di perforarsi la tempia, ma muore col ventre squarciato e forse per mano altrui. È femminista partecipare degli alti sentimenti, dell'alto orgoglio e di quelle alte responsabilità che lasciano del tutto indifferente la donna non femminista: la donna «comune». È femminista Marfisa, è femminista Bradamante, sono femministe le altre guerriere che fremono d'ira e di vergogna alla sola ipotesi di farsi abbattere da un cavaliere, quando il farsi abbattere o *colcare* come dicevano i nostri maggiori non è atto cui solitamente si ribelli la donna o di cui si adonti tanto meno, e quando il

suo cedere all'uomo spesso si dica con brutto verbo e significato peggiore *cadere*; ma è femminismo superiore l'atto di Hedda la quale corregge su se stessa la mancanza di orgoglio, la mancanza di dignità, la mancanza di coraggio dell'uomo che ama.

Femminista anche l'atto della signora Harding, moglie dell'ex Presidente degli Stati Uniti, sebbene più morbido, più affettuoso, più «coniugale» e partecipante in un certo modo degli atti della grande pietà, la quale a confessione del suo autista (vedi *Memorie dell'autista della Presidentessa Harding*) avvelenò con dolce ma fulmineo veleno il proprio marito durante il loro ultimo viaggio in Alaska, per «salvarlo» dallo scandalo (curiosa forma di suicidio *sul corpo altrui*) nella vigilia del giorno in cui sarebbe scoppiata la responsabilità del Presidente nelle operazioni dei contrabbandieri dell'alcool.

Il femminismo rompe l'equilibrio dei rapporti tra uomo e donna, per meglio dire quello che a noi sembra equilibrio, ma invero è ipocrisia, o quella forma peggiore sebbene più melliflua dell'ipocrisia che si chiama galanteria, oppure lotta aperta, oppure muta sommissione da una parte e prepotente esercizio dell'autorità dall'altra, oppure indifferenza, e la donna stessa, la stessa parola «donna» prende un significato diverso. Si badi però: non sempre la muta sommissione è della donna e il prepotente esercizio dell'autorità dell'uomo, ma spesso le parti sono invertite e l'autorità è esercitata dalla donna sull'uomo sottomesso. Resta a

dire che la donna autoritaria, la cosiddetta virago o «donna in pantaloni» non ha nulla che vedere con la femminista, ossia con la donna fornita di coscienza, di responsabilità e indipendenza mentale: quella coscienza, quella responsabilità, quell'indipendenza mentale senza le quali Ellida non saprebbe se andare con lo Straniero, oppure rimanere con Wangel, se rimanere sulla terraferma oppure lei, la donna del mare, ritornare al mare.

* * *

Mi dicono che in Islanda, come nella terra più settentrionale dell'Europa, la donna è più evoluta che altrove e dunque più femminista; e qui una volta ancora si ripresenta il misterioso nesso tra progredire dei costumi e progressivo avvicinarsi alle regioni iperboree. Perché il Nord alleggerisce l'animo dell'uomo e lo purifica? In una delle sue poesie più alte, «Colore del tempo», Apollinaire in peregrinazione al Polo Artico scopre la Bellezza Immortale seppellita sotto il ghiaccio e dormiente. Il poeta passa e non dice altro; ma nonché la Bellezza Immortale, anche il Bene forse giace sepolto sotto i ghiacci del Polo e non ode nel suo sonno cristallino gli stridi orrendi del Male laggiù, nella cintura più calda della terra, tra il bulicame dei vampiri avidi e dei fantasmi del sud, di tutti più voraci.

Nei nostri climi i riuniti doveri della galanteria, dell'equilibrio tra i sessi e del buon costume vogliono

che l'uomo porga aiuto alla donna ogni volta che essa ne ha bisogno; ma pochi anni sono, trovandosi un turista francese a passare in crociera per la Terra del Ghiaccio (Island), incontrata nei pressi di Reykjavik una giovane islandese che stentava a camminare sotto un fardello che soverchiava le sue forze ed essendosi fatto sotto per aiutarla, si ebbe dalla robusta mano di quella sdegnata un sonoro ceffone odorante di baccalà; perché le giovani islandesi accudiscono tutto il giorno all'industria nazionale che è la lavorazione del baccalà, e la sera si riuniscono nei pubblici ritrovi ove consumano parte della notte a ballare, in abito da sera e guantate fino a mezzo il braccio, che nella guantazione della donna è l'equivalente dello stivalone fino a mezza coscia dei corazzieri.

Passiamo al lavoro di perforazione che fa l'uomo per arrivare a sua volta *al cuore della montagna*. Mentre la donna vince in sé la donna, l'uomo per parte sua deve vincere in sé l'uomo: il maschio: l'imperativo, il categorico, l'autoritario del maschio; la presunzione che al solo maschio spetta quaggiù la massima parte dei diritti; la condizione di comandante, di sultano, di carceriere. L'uomo si tempera, si assottiglia, si rimpicciolisce. Nel fisico e nel morale.

Alcune naturali condizioni fisiche predispongono al femminismo e *possono affrettare l'arrivo al cuore della montagna*: tale la statura breve. Questo il caso di Enrico Ibsen. Vogliamo lanciare l'idea che Ibsen era femminista perché *piccolo di statura*?

Gli uomini celebri si conoscono di solito dallo stomaco in su. Altrettanti uomini in carrozza, altrettanti uomini al balcone, altrettanti uomini in palco. Gli uomini celebri non hanno gambe. Le gambe dell'uomo celebre sono nascoste dietro il parapetto del palco, dietro la balaustra del balcone, dietro la parete della carrozza. E in fondo, se si guarda bene, in questa galleria di soli «busti» è qualcosa d'immorale; per me se non per altri che ripongo il principio del ritmo metafisico della vita nei piedi, e nei piedi scopro la culla delle idee, e nei piedi vedo la sorgente della poesia, e dai piedi penso che nascono le immaginazioni più sottili, più agili, più spiritose; in una parola, le più vitali.

S'intende che nell'uomo breve di statura lo sforzo per infemminirsi è maggiore che nell'uomo di statura media o nell'uomo alto, senza dire del gigante o dell'acromegàlico, nei quali un accordo o meglio un compromesso tra maschilità e femminilità avviene per effetto di natura. Il maschilismo dell'uomo breve di statura è rafforzato e spesso «esasperato» dal nanismo, e l'uomo breve di statura è più gallo, più leone dell'uomo di statura normale. Mira, lettore, questo ritratto di Ibsen delineato da Björnson in una sua lettera al critico danese Clemens Petersen: «Ibsen è piccolissimo di statura, senza petto né reni; e poiché sa chiaramente di esser privo di talento oratorio, brandisce le verghe ogni volta che ha qualcosa da dire».

Piccolissimo di statura, è naturale che come molti uomini piccolissimi di statura, anche Ibsen avesse

provveduto a farsi una testa da leone: una testa da leone occhialuto: quella che gli conosciamo.

Ambizione sbagliata e tale da pregiudicare la sua carriera di femminista. A chi voleva piacere Ibsen? A chi ispirare fiducia? Quali porte si voleva far aprire? Prima di Kemal Ataturk, le donne turche amavano afferrare il loro uomo per i peli del petto e chiamarlo *aslanum* che significa «mio leone» (*aslàm*, «leone», *num*, «mio»), ma l'autore di *Casa di bambola* e di *Hedda Gabler* avrebbe dovuto capire che il suo destino era diverso dal destino di un anatolita del tempo di Abdul Hamid, soprannominato «il sultano rosso».

Più scaltro, Ibsen avrebbe cercato di accordare l'aspetto della faccia al tono della statura, e si sarebbe fatto una faccia da bambino; perché gli uomini piccolissimi di statura, la donna talvolta li scambia per bambini (vedi d'altra parte la fortuna che presso le donne hanno i gobbi) e questo è uno dei modi più sicuri di rompere la diffidenza che la donna ha per l'uomo.

Un mio amico *di statura piccolissima* si trovava un giorno dalle parti del Ponte Milvio, a Roma. Vide arrivare dal ponte una «botticella» nella quale era una signora da lui conosciuta e il suo amico. La signora fece fermare e invitò il mio amico a salire. Questi si accoccolò sullo strapuntino, le ginocchia strette strette, i piedi riuniti sotto il sedile, i gomiti attaccati ai fianchi, imbarazzato di trovarsi terzo in quell'idillio. La signora e il suo amico tornavano da fuori porta e il ripiegato mantice della vettura grondava di anèmoni e di

margherite. Era maggio, tèpida e profumata la sera, e dopo una breve conversazione in tre la signora si abbandonò ai sentimenti amorosi come una vela che riprende vento, chinò la testa sulla spalla dell'amico e cominciò a baciarlo, senza curarsi di colui che piccolo piccolo le sedeva di fronte. A tutta prima il mio amico fu perplesso, poi capì che colei *lo scambiava per un bambino*.

Inconsapevolmente, la «vera» figura del femminista l'ha tracciata Baudelaire nella *Gigantessa*:

*J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.*

*Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.*

Perché nel femminismo dell'uomo c'è anche, c'è soprattutto l'antichissimo, il profondissimo, l'inestinguibile sentimento che ci riporta alla madre; che ci riporta alla sicurezza e al calore, al rattratto e all'«accoccolato» della condizione prenatale; a quella condizione che ritroveremo nel grembo della Morte e che alcuni popoli imitano fisicamente, disponendo nella tomba il corpo del morto, nella positura stessa che il figlio ha nel grembo della madre.



«Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins...»

Perché si scrivono le biografie? Perché di tanto in tanto *anche noi* sentiamo il bisogno di scrivere delle biografie? In questa come nelle altre cose, le ragioni sono diversissime tra noi e gli altri. I biografi scrivono le biografie per registrare la vita del biografato, per mostrarlo *a tutti*, come si erige il monumento di un uomo illustre in mezzo a una piazza, con lo stufelio, il cappello duro e un rotolo di carte in mano. Da Plutarco a Giuseppe Chiarini (per tacere dei viventi) i biografi sono dei fotografi di fotografie per tessere. Ma registrare la vita di Ibsen a noi che importa? (Ecco come certe cattive letture entrano in noi, si depongono e subdolamente si fanno dimenticare, poi, a simiglianza di certi germi ad azione lentissima e di certe malattie, tornano ad apparire a distanza di anni e talvolta di un'intera vita e ci fanno dei brutti tiri: il rondò alla Signorina Maria A., «O piccola Maria – di versi a te che importa?», io lo lessi per la prima e l'ultima volta esattamente quarant'anni sono. Che importa a noi mostrare Ibsen a tutti? Che importa la vita di Ibsen?... Diciamo *tutta* la verità: che importa Ibsen?).

La biografia per noi è un gioco segreto. Noi scriviamo di tanto in tanto *anche* delle biografie, per desiderio di compagnia: per farci un gruppo di amici; per aumentare il numero dei nostri figli... Dico bene: per

aumentare il numero dei nostri figli.



Farsi degli amici

Nulla è tanto popolato quanto la nostra solitudine. Quella frase dell'Antico Testamento; «egli ritornò fra i suoi popoli», che è una formula di morte, per noi si rinnova quante volte torniamo a raccoglierci nel nostro pensiero. Ma oltre alle chimere ebbre di lirismo, oltre agli occhi che brillano soli in mezzo a un cielo di velluto nero, oltre alle labbra che con movimento impercettibile e affettuoso pronunciano strane parole di un linguaggio che all'infuori di noi quaggiù nessuno conosce, siamo scortati da qualche tempo a questa parte da un gruppo di nuovi amici costruiti da noi di tutto punto, tra i quali distinguiamo Teofrasto Bombasto di Hohenheim detto Paracelso, e Michele di Nostradamo, e Isadora Duncan, e abbiamo buone ragioni di crederci simili a Carlomagno in mezzo ai suoi Paladini, altrettanto ben difesi e onorati. E se taluno, come il povero Cavallotti, non ha avuto elogio da noi e soprattutto non ha avuto «serietà», egli del pari ci è riconoscente e ormai fedele per sempre, perché abbiamo saputo meglio di nessuno, e soprattutto meglio di se stesso, scoprire i suoi poveri segreti e cristallizzarli. Non sempre mediante favori e benefici noi leghiamo a noi un uomo (o una donna) e lo facciamo nostro: talvolta è col ferirlo che arriviamo a questo fine, col vilipenderlo, con lo smascherarlo.

Ripeto: scriviamo biografie per aumentare il numero dei nostri figli. I figli nati dalla nostra carne seguono il caso della carne (la sola parte fisica della vita è soggetta al caso: la metafisica no) e il caso non a caso fa diversi i

figli da come i genitori li avevano sognati – dico «sognati» e non «voluti», perché in questo genere di volontà le sole volontà consentite e «oneste» sono le volontà «involontarie», ossia i sogni. In questo caso è il caso che ha ragione, è il caso che serve la causa dei nostri figli e tanto migliori li fa, tanto più degni di se stessi, quanto più diversi li fa da coloro che li hanno generati. I genitori bui, i genitori tutti carne, i genitori sepolti fino agli occhi nel buio della carne, solo «questi» genitori *vogliono* i figli simili a loro: sia per l'amore dello specchio e della fotografia che hanno gli uomini bui (il desiderio di vedere riprodotta la propria faccia, va di conserva con la carnalità dell'individuo), sia per convincersi che i figli sono veramente la continuazione di loro stessi e dunque creature adibite al servizio dei genitori sulle quali impunemente ci si può divertire e sulle quali impunemente si può sfogare la propria volontà di dominazione, sia per sopravvivere a se stessi e continuarsi nella generazione successiva. Ma continuarsi nei nostri figli a noi che importa, che in ben altri mezzi d'immortalità fidiamo? Noi dunque non tenteremo mai di defraudare del loro destino i nostri figli, e contenti saremo se un giorno li vedremo allontanarsi da noi con odio. (Povera quella generazione che non odia la generazione che l'ha preceduta).

Fedele alla tradizione migliore, Ibsen odiò i propri genitori: odiò suo padre Knud Ibsen fin dall'infanzia, perché costui nel 1836 fece fallimento e ridusse suo figlio Enrico a una infanzia povera e a una povera

giovinezza; odiò sin dall'infanzia sua madre perché bigotta e pietista, e perché più tardi costei considerava l'opera di suo figlio come il frutto di una «perniciosa empietà» e tale da tenerlo lontano dalla sola cosa che conta quaggiù, cioè a dire la religione. E poiché siamo in tema di sentimenti, aggiungiamo che Ibsen nonché odiare i suoi genitori, ebbe una profonda antipatia anche per i suoi connazionali.

Più perspicace, Ibsen non avrebbe odiato suo padre per il brusco passaggio dalla ricchezza della bella casa di Skien alla povertà della misera fattoria situata a mezz'ora da Skien, ma gli avrebbe serbato riconoscenza. Quel brusco passaggio dalla ricchezza alla povertà, avvenuto quando Enrico era sugli otto anni, nella età delle impressioni più profonde, delle registrazioni più durature, non solo si rifletté come una enorme guida di luce e d'ombra su tutta quanta la sua vita, ma determinò le due fasi della sua opera: la fase prima ed esteriore di *Brand*, di *Peer Gynt*, di *Imperatore* e *Galileo*, e la fase seconda e tutta interiore dei drammi e delle commedie psicologistiche.

Quando si è ricchi non si è profondi, perché si godono i *doni della superficie*, non si ha ragione di cercare e di scoprire «quello che è nascosto», si è paghi e ottimisti. Profondi sono i poveri. Lo psicologismo è un'abitudine, un vizio dei poveri, di coloro che vanno oltre l'apparenza (e come contentarsi dell'apparenza, se l'apparenza manca?) e hanno la facoltà del tutto «infantile», del tutto mirmidica di vedere grande il

piccolo, come i bambini che in un castello di sabbia vedono veramente un castello. Senza il fallimento paterno del 1836 e senza il ripiegamento del piccolo Enrico sulla «ricchezza dei poveri» (contentarsi per giocare di un pezzetto di legno e di uno spago e in questi poveri oggetti scoprire un violino), Ibsen forse non avrebbe acquistato nella maturità della vita, per ricordo e per riflesso, quell'acutezza di sguardo che gli consentì di vedere il grande nel piccolo e lo ispirò a scrivere *Casa di bambola*, *Hedda Gabler*, *l'Anitra selvatica*, le sue opere di psicologo, ossia di povero. Ci siamo capiti, colleghi scrittori? La psicologia è la ricchezza del povero.

Ibsen non fu esente della sua parte di «sororismo». Chiamo così il complesso degli scambi affettivi e intellettuali che alcuni uomini di mente hanno con la propria sorella: Leopardi con Paolina, Renan con Enrichetta, Nietzsche con Liesbeth. Sororismo è anche quello di Arrigo Beyle con sua sorella Paolina, ma è sororismo di specie virulenta, e certa lettera piena di passione e di gelosia che Arrigo un giorno spedì a Paolina, più che la lettera di un fratello alla sorella, è la lettera di un don José alla sua Carmen (ma tanto si sa: la virulenza passionale di Stendhal si risolveva in eleganti parole e in definizioni spiritose). Condizione prima per il buon sviluppo del sororismo è la condizione di celibe per l'uomo di mente, e noi, sia detto di passaggio, tale orrore c'ispira il sororismo, che siamo felici e di non essere celibi, e soprattutto di non aver sorelle. Rientrano

nel «sororismo» più pretto le confessioni che Ibsen faceva a sua sorella Edvige dei suoi progetti, dei suoi pensieri, dei suoi sogni, dei suoi «ideali». Ma questo avveniva quando Ibsen era giovanetto. Edvige più tardi si ricordò degli scambi «sororisti» con Enrico e tentò di approfittarne. Nel 1869 Enrico manda a Edvige una sua fotografia con dedica. Edvige poco avanti gli aveva partecipato la morte della loro madre, in una lettera nella quale lo supplicava di emendarsi e di rientrare in grembo alla Chiesa. Un abisso separava Ibsen dalla sua famiglia paterna. A suo padre egli non scrisse neppure, a Edvige rispose solo alcuni mesi dopo, pregandola di non «tentare» di «convertirlo» e dichiarandole che non gli era possibile informarla su ciò che più le stava a cuore, ossia sullo «stato della sua anima». Che cosa ha determinato una risposta così poco «sororista»? Ibsen nel frattempo aveva sposato Susanna Thoresen e aveva avuto da lei un figlio cui aveva imposto nome Sigurdo. (Nel «Sigurdo» di Ibsen c'è un leggero tentativo di «sigfridismo» ma per fortuna questo Sigurdo Ibsen non lascia tracce, non simili in ogni modo a quelle lasciate da Sigfrido Wagner). Susanna, e per meglio dire il matrimonio, aveva salvato Ibsen dal «sororismo», che è una forma di matrimonio sterile, di specie prevalentemente intellettuale e mostruoso come tutto ciò che è fisicamente incompleto: il caso più grave di «sororismo» è quello tra Lorenzo Mabili e sua sorella Ester, che io come meglio ho potuto ho descritto in *Narrate, uomini, la vostra storia*.

Il matrimonio è un baluardo che l'uomo pone intorno a sé e che lo salva dai pericoli e dalle minacce: è il modo più sicuro di chiudere intorno a sé le vie che immettono a noi il male, e le più aperte e pericolose ed esposte delle quali sono le vie dei sensi. Celibe, l'uomo è inerme e vulnerabile: sposato, viene a trovarsi come dentro un fortilizio fornito d'inesauribili viveri e munizioni, con la moglie-sentinella che giorno e notte gli gira intorno, e che a intervalli regolari fa udire i suoi imperiosi e implacabili «altolà!». A quali eroismi, a quali stratagemmi non ricorre una moglie per salvare il suo «uomo» e salvaguardarlo! La moglie di Carlyle comperava a qualunque prezzo e distruggeva in un raggio di cinquecento metri intorno alla loro casa tutti i galli e tutte le galline, affinché i coccodè e i chicchiricchi non disturbassero il lavoro e le meditazioni del suo Tommaso. È strano che Ibsen abbia analizzato con occhio così frugatore l'interno del matrimonio, ma non ne abbia affatto considerato l'esterno. Strano che non abbia contemplato questa «fortezza in mezzo alla società», i suoi spalti, i suoi fossati, le sue casematte e i suoi cannoni puntati torno torno sul consorzio umano e particolarmente su coloro «che non sono sposati». Il matrimonio è un'associazione che trova la propria forza e la propria ragione in se stesso, indipendentemente da ogni legame sentimentale o fisico, indipendentemente da ogni interesse economico, indipendentemente da ogni annesso interesse dei figli. Il matrimonio vive di là dai sensi,

vive di là dalle ragioni pratiche della vita, vive di là dai figli. Peccato che Ibsen non abbia scritto anche l'opera sul matrimonio «in sé», sul matrimonio in *abstracto*, sul matrimonio come fatto metafisico. Ma ha veramente capito il matrimonio, Ibsen?

Nora abbandona di notte la «casa di bambola» per salvare la sua qualità di donna, ma in un necessario compimento di questa opera Ibsen doveva farci vedere Nora che ritorna nella «casa di bambola» per salvare la sua qualità di moglie. Chi dice che moglie è meno di donna? Moglie è la donna armata e corazzata, e chi dice che anche le armi e le corazze non hanno anima? Nella metafisica del matrimonio non l'uomo e la donna contano, ma il marito e la moglie; come di fronte all'interesse dello Stato, l'interesse dell'individuo cade. E il matrimonio è Stato. Chiediamo all'ombra di Ibsen l'opera tuttora mancante sul Matrimonio-Stato. Poeta drammatico, egli ci mostrerà non più il conflitto tra uomo e uomo o tra uomo e donna, ma il conflitto tra matrimonio e matrimonio, come una lotta fra due carri armati. Ma anche gli uomini più perspicaci, anche i più sottili «roditori» dell'anima si fermano su una ineffabile frontiera oltre la quale il loro occhio non vede che vuoto. Che temono costoro? Temono che avanzando, entreranno nella regione dell'Assurdo. La morte poi li toglie da quella linea «esterna», e li depone nella pace. È dunque finito il compito? No: tocca a noi vivi avanzare.

Enrico, ci dobbiamo lasciare.

È pur venuto il momento triste di questa biografia, il momento dell'addio; quel momento della separazione che con mille arti e una astuzia felina ho cercato finora di ritardare; quel momento che mi sono financo illuso di eludere, pensando che potevo continuare a scrivere questa tua vita vita natural durante, finché fosse giunta cioè a dire anche per me l'ora di passare alle ombre.

Un momento, Enrico. Considera quanto tenace è l'abitudine. Anche uomini come noi, l'abitudine li fa parlare come parla il comune, come parlano coloro che formulano un loro misterioso desiderio di uomini vivi, e dicono che di là da questa vita continua una vita simile a questa; mentre noi sappiamo bene, Enrico, e tu anche meglio di me perché lo sai per esperienza, che non è così. Hai notato quanto poco influiscono la evoluzione del pensiero e i progressi della scienza, sulle radici della vita e sul fondo del pensiero? Oggi gli astronomi misurano la distanza tra noi e Alfa del Centauro, i naturalisti distinguono il metallo maschio dal metallo femmina, e tuttavia gli uomini nella loro stragrande maggioranza pensano oggi come pensavano nel IV secolo, quando la Chiesa riportò la mente dell'uomo alle più incredibili assurdità, sopprimendo quel poco di verità che i Greci per conto loro erano riusciti a

scoprire, questi uomini cui torna il vanto di aver osato per primi pensare col proprio cervello e non attraverso quello dei loro maghi. L'uomo vivo considera l'uomo morto alla stregua di se stesso, e anche sul morto vuole esercitare la propria autorità come Torvaldo esercitava la sua su Nora senza preoccuparsi se Nora aveva una sua volontà, una sua mente, un suo pensiero, una sua anima; e trasforma l'intero al di là in una smisurata «casa di bambola», senza preoccuparsi se i morti hanno una loro volontà, una loro mente, un loro pensiero, una loro anima; oppure, che sarebbe più grave, se non hanno possibilità di volontà di mente, di pensiero, di anima, ossia non hanno in nessun modo e in nessuna forma esistenza. È tollerabile, Enrico, una simile cosa? È ora di liberare i morti. È ora di fare per i morti quello che tu hai fatto per la donna. È ora di liberare i morti dall'autorità dei vivi, lasciare che i morti si comportino a loro talento e non come vogliono i vivi. Ci hai pensato, Enrico? Anche di là dalla vita tu hai un'opera di emancipazione da compiere, la maggiore di quante hai compiuto quaggiù. Ti auguro buona riuscita e se non aggiungo che questa tua opera di emancipazione dei morti sarà quella che veramente ti darà immortalità, è per non incorrere anch'io in peccato di stupidità, volendo implicare i morti nei desideri dei vivi. Spicciati, Enrico. Facci presto vedere la scena in cui i morti se ne vanno sbattendo la porta dalla casa nella quale i vivi li trattavano come bambole, e partono nella notte per vivere finalmente la loro vita di morti.

Perché ho tanto tirato in lungo questa tua vita, Enrico? Perché volevo che non finisse mai? Altre biografie ho scritto, come tu sai, di uomini e anche di una donna: di colei che attuando il sogno di Nietzsche-Zaratustra, riuscì a mettere luce di occhi nei piedi e lume di cervello: Isadora Duncan.

Un momento, Enrico: consentimi una divagazione ancora. Isadora Duncan ha operato come tu sai una profonda trasformazione nella danza. Ha dato alla danza una importanza umana, una eloquenza umana, una necessità umana. Per meglio dire ha restituito alla danza quella importanza umana, quella eloquenza umana, quella necessità umana che alla danza davano i Greci. Ha fatto egualmente parlare tutte le parti del corpo, ha dato voce a tutte, non lasciando che ci fossero parti mute e costituendo per mezzo di tutte una perfetta armonia del corpo; le braccia non meno delle gambe, le anche non meno della nuca, i piedi non meno delle mani; e ha liberato pertanto questo «sonoro» corpo da quella ridicola uniforme della danza che alle danzatrici imponevano i tempi pappagalli e sciocchi: la ruota di garza, il corpetto di picchè, la maglia aderente, gli scalfierotti imbottiti che di una creatura umana ti fanno una specie di farfalla meccanica e appiedata. Or mi sai dire, Enrico, perché nei vari saggi di danza che in questi tempi mi è toccato vedere a teatro e fuori, non c'era traccia della trasformazione e degli insegnamenti della grande Isadora, e si tornava con perfetto candore a quelle visioni di «rats» e di «tuts» che Edoardo Degas

dipingeva con pennello spietato? Si parlava poco avanti della poca influenza che l'evoluzione del pensiero e i progressi della scienza hanno sulle radici della vita e sul fondo del pensiero. Eccone un altro esempio. I Greci scoprono alcune verità, poi vengono altri che ti cancellano queste verità e ti riportano alle assurdità più nere. Sono pochi anni che Isadora è passata fra noi succinta le vesti e nudi i piedi libero il corpo e libera la mente, eppure imperterrite le tersicorine continuano a fare piroette aperte o piroette chiuse, frustate grandi e frustate piccole, ruote basse e ruote alte, lanciati piccoli e salti del gatto circolari; e la danza, che era diventata espressione di sentimenti umani estremi non più con la voce soltanto e con lo sguardo, ma con i gomiti pure, con il collo, con le ginocchia, con le parti anche meno espressive del corpo, torna ad essere uno spettacolo marionettistico e da «palchettiste».

Torno alla mia domanda: perché ho tanto tirato in lungo questa tua vita, Enrico? Alle altre io ho dato il tempo necessario ma non di più: dall'ora tale all'ora tale, come un appuntamento che si dà per sbrigare un affare, e sbrigato il quale ci si saluta perché non si ha più niente da dire. Ma da te perché non mi volevo separare? Questa tua vita perché la volevo prolungare quanto la mia propria?... È ora di confessartelo, Enrico: noi ci somigliamo. Ti dispiace se ti dico che siamo la stessa persona? Sarà capitato a noi quello che capita al Dalai Lama, soprannominato «il Lama grande come l'Oceano», che quando muore nella sua residenza di

Lhasa, la sua anima passa immediatamente nel corpo di uno dei bambini che sono nati in quei giorni nel Tibet. La data della tua morte e quella della mia nascita non coincidono, ma che importa? Un particolare così materiale non può intaccare la nostra spirituale identità. Nello scrivere la tua vita non avevo l'impressione di scrivere «una» vita, ma mi pareva di scrivere la mia propria. Se parlavo dei tuoi sentimenti, sentivo indi a poco che esprimevo i miei propri sentimenti. Se riferivo i tuoi pensieri, mi accorgevo indi a poco che tiravo fuori i miei propri pensieri. Che più? Gli stessi fatti della vita: se raccontavo qualche fatto capitato a te, mi ricordavo nel raccontare che lo stesso fatto è capitato a me. Vuoi un esempio? A Bergen tu incontrasti una fanciulla di nome Henrikke, e per abbreviazione Rikke; le confidasti i tuoi sogni poetici e trovasti rispondenza sonora nel suo animo come un tenore in una sala vuota (così è purtroppo, Enrico: tanto più forte la eco delle nostre parole, quanto più vuota l'anima cui le dedichiamo) ma riuscisti invisibile a suo padre, il quale avendovi sorpresi un giorno su un dei sette colli che a guisa di una Roma neonata e iperborea circondano Bergen e si chiama Ulrikken, ti minacciò col pugno alzato e ti fece scappare giù per il colle, te così corto di gambe, a gambe levate. Ora la stessa cosa è capitata a me. Non a Bergen ma a Ferrara. E la fanciulla non si chiamava Rikke ma Jolanda. E io non la paragonai come facesti tu a una pianticella selvatica, ma per la snellezza ed elasticità del suo passo a un elefante giovine. E alla minaccia del

padre furioso di averci sorpresi in un viale della Città del Worbis (così, Enrico, ho soprannominato Ferrara, e se vuoi sapere perché leggi il mio libro «Hermaphrodito»), siccome il signor Holst sorprese voi sul colle di Ulrikken, io non scappai a gambe levate, ma con passo regolare mi allontanai, forse perché le gambe mie (non avertene a male, Enrico) sono un po' meno corte delle tue. E questo pure diversamente da te, ma sono quisquiglie, dopo quell'incontro fui spedito per punizione in Macedonia, ove si faceva sì la guerra ai Bulgari e ai Turchi, ma si faceva soprattutto la guerra a quell'emittero scientificamente chiamato «acanthia lectularia», perché si annida per lo più nei letti, e volgarmente detto cimice.

Vuoi altri esempi della nostra affinità? Tu sentivi in te un animo marino, e in suo onore portasti in gioventù una folta barba da marinaio: io sento in me un animo tritonesco e come tu aspiravi alla frigida purezza dei tuoi fiordi, io altrettanto ardentemente aspiro alla purezza spiritosa dei mari interni della Grecia. Tu odiavi Cicerone e amavi invece il suo avversario Catilina: io pur non amando Catilina quanto lo amavi tu, odio il signor Cece quanto lo odiavi te, come rappresentante di quanto di retori e di ovvio è nel mondo.

Ci sono, dico, alcuni fatti che separano nettamente la tua vita dalla mia. Tu, per esempio, fosti delegato a rappresentare la Norvegia alla inaugurazione del Canale di Suez e io alla inaugurazione del Canale di Suez scommetto che non sarò delegato mai, sia perché il

Canale di Suez sono sessantaquattro anni che è stato inaugurato, sia soprattutto per ragioni più profonde ossia indipendenti da tempo e puramente metafisiche. Ma d'altra parte perché mandare un poeta, e un poeta femminista per di più alla inaugurazione di un canale? Forse perché tu eri femminista e si trattava di un canale? Io non trovo giusto questo mischiare i poeti e comunque gli uomini mentali alle cose pratiche della vita, e tanto meno giusto trovo l'uso di nominare le navi da guerra dai nomi dei poeti. Si può capire tutt'al più che i francesi avessero dato il nome di Vittor Hugo a una loro corazzata, perché Vittor Hugo era un cannone e le sparava grosse; ma come si fa a dare a un incrociatore di battaglia il nome di Ernesto Renan, dell'uomo più mite e innocente di questo mondo? Se la flotta francese non avesse provveduto ad affondarsi da sé nella rada di Tolone, e il gusto d'altra parte avesse continuato a svilupparsi per i poeti di sinistra, presto avremmo veduto una corazzata «Baudelaire», un incrociatore «Mallarmé», un cacciatorpediniere «Verlaine», ossia una piccola armata di assurdità e destinata a una sicura disfatta; mentre io capirei meglio un sommergibile «Federico Nietzsche», perché anche Nietzsche, come i sommergibili, amava scendere in profondità.

Vuoi anche un esempio di affinità in famiglia? Tu il tuo amore per Susanna lo allargasti un poco anche a tua cognata Maria, cui dedicavi versi di questo genere:

Guarda, amica, quello che io reco:

*È il fiore dalle bianche ali
Che navigava su le acque tranquille.
In primavera, greve di sogni...
Il tuo seno, fanciulla, è l'acqua tranquilla...*

e io per parte mia, pur standomi lontano da simili eccessi acquatici, sono entrato più avanti che ho potuto nella intimità delle sorelle di mia moglie e anche delle amiche, perché il femminismo, tu mi insegni, il femminismo, come le lingue, va imparato sul posto.

Ma quale più profonda, quale più misteriosa affinità tra te e me, del nostro comune gusto di rappresentare uomini e donne con teste di animali? Fanciullo a Skien, tu già disegnavi i personaggi della tua città natale in forma di lupi e di scimmie: e più tardi, durante i tuoi lunghi e fecondi soggiorni romani, uomini e donne con teste di animali andavi disegnando sul marmo dei tavolini del Caffè Greco; e un giorno tu dicesti per bocca di Bubek a Irene: «Io ho appreso l'umana saggezza negli anni che hanno seguito la tua partenza. Irene. Nel mio pensiero la "Resurrezione" è diventata qualche cosa di più... di più complesso. Il piccolo zoccolo rotondo sul quale si ergeva la tua figura agile e solitaria, non aveva più posto per le nuove forme del mio sogno. Sognavo di riprodurre tutto ciò che mi colpiva nel mondo. Volevo arricchire la mia opera di queste impressioni. Non potevo farne a meno, Irene. Allargai dunque lo zoccolo fino a farne un piedistallo. E su esso collocai un frammento del nostro globo, rigonfio

e frastagliato. E ora attraverso le fessure di questa terra si vede uscire uno sciame di creature, uomini e donne con teste di animali; uomini e donne come io li ho veduti nella vita reale». E io pure, come tu sai, disegno e dipingo uomini e donne con teste di animali; nei quali gli uomini del comune vedono delle caricature, perché non sanno quello che sappiamo noi, che in queste forme apparentemente ibride e fundamentalmente armoniose e complete, è l'espressione del carattere umano più profondo e sacro.

Che altro ti ho da dire, Enrico? Coloro che leggeranno questa tua vita scritta da me, diranno che della tua vita si dice ben poco e si fanno invece molte divagazioni. Perché non sanno. Non sanno che queste «divagazioni» sono invece le cose che tu stesso ti ripromettevi di dire quando la morte ti rapì, e ora finalmente hai potuto dire per mezzo mio. Non mi ringraziare, Enrico: tra colleghi ci si aiuta. E ora addio, Enrico: addio, per ora. Sbrigo queste quattro faccende ancora, poi verrò a raggiungerti. Dovunque tu sia; anche nell'inesistente. Anzi meglio lì. Quando ci si capisce, che importa inesistere?



Anche Enrico Ibsen disegnava uomini con teste d'animali...

APPENDICE

MONOGAMIA O POLIGAMIA?²

Un'amica mi domanda se è meglio la monogamia o la poligamia. Rispondo:

Avevo tredici o quattordici anni. Studiavo pianoforte e armonia al Conservatorio di Atene. Il Conservatorio gli ateniesi lo chiamano Odèon, dal nome che i loro antenati davano agli edifici in cui i cantori, strumentisti e declamatori si esercitavano prima di presentarsi in pubblico. Era estate e la vigilia degli esami. Simile a un vasto alveare sonoro, l'Odèon soffiava fuori dalle sue finestre aperte un assordante fiato di aggrovigliati suoni, sotto i quali il passante di via del Pireo (così si chiamava la via in cui è sito l'Odèon) curvava la schiena, affrettava il passo e si turava gli orecchi. Un giorno, terminato di armonizzare un basso obbligato, entrai in una stanza nella quale un mio compagno clarinettista, gonfiando le gote e soffiando come un figlio di Eolo dentro il becco di quel suo tubo verticale, stava studiando il pezzo dell'esame (uno di quei «concerti» ridicoli e insensati, che certi compositori anonimi scrivono a intenzione degli strumenti scarsi di

2. Questo breve articolo è stato trovato nello stesso fascicolo in cui è contenuto l'originale della *Vita di Enrico Ibsen* [N.d.E.].

repertorio come il clarino, il fagotto, il corno) e ripetendo infinite volte i passi difficili per trilli, scale, arpeggi. Quel tenace clarinettista aveva parecchi anni più di me, era già sotto le armi, e sonava nella banda del suo reggimento. Notai che il suo clarino era vecchio, e in una tregua di quelle tremende esercitazioni gli domandai se all'esame si sarebbe presentato con quel medesimo strumento. Quegli in principio mi guardò stupito, poi, sorridendo con malizia, rispose: «No. Questo è il clarino da studiare. Per sonare in pubblico, ho il clarino buono». A giustificazione della monogamia nel matrimonio, gli evoluzionisti narravano nel modo seguente la formazione della famiglia. L'uomo, dicevano, in principio viveva come le bestie in istato di promiscuità. In un secondo tempo i figli cominciarono a raggrupparsi intorno alla madre (il padre restando più o meno ignoto) e si formò così il matriarcato. Più tardi ancora il padre diventò a sua volta capo della famiglia e formò il patriarcato, che in origine era poligamico e solo in epoca recente diventò monogamico. Carlo Marx per parte sua definisce la monogamia «una sovrastruttura dell'economia capitalista», e la spiega col desiderio dell'uomo di trasmettere la propria sostanza ai propri figli, il che ha portato l'umanità alla famiglia monogamica. Le citate spiegazioni sono due chiari esempi dell'importanza che nell'uman ragionare ha il «pallino», cioè a dire l'abitudine di spiegare la vita, l'uomo, l'universo, qualunque cosa partendo da una idea e sviluppando *a nastro*, il che nella pratica dei

filosofi si chiama «sistema». Io credo che scopriremo più facilmente la ragione della monogamia, prendendo in esempio il giovane clarinettista dell'Odèon di Atene. Si suona meglio sullo stesso clarino, anziché su clarini diversi. Nella buona riuscita dell'atto sessuale, l'affiatamento fra i due strumentisti ha un'importanza capitale. La tecnica dell'atto sessuale ha, come ogni tecnica, alcuni suoi segreti, una sua poesia, una sua profondità, che non si raggiungono se non superando gli ostacoli della non intimità e del pudore. La legge biologica secondo la quale la fecondazione non può avvenire se non in condizioni di buio assoluto, estende il proprio «senso» intorno alla operazione dell'amplesso, così da avvolgerla tutta di tenebra. Anche negli accoppiamenti più volutamente sterili, l'impulso è pur sempre dato dalla volontà di fecondazione. Atto solitario ancorché compiuto da due individui distinti, i quali in quell'atto s'integrano e si fondono, avvolti da una propizia oscurità, e quasi sempre dall'oscurità cosmica: la notte. La poligamia esclude la profondità dell'operazione amorosa, pone l'atto sessuale in condizione di stupida superficialità. Il pudore che circonda e vela da ogni parte l'amplesso, ha il fine di farlo più solitario – più profondo. Solo due amanti che praticano l'amplesso sempre assieme, fedeli duettisti, e si «intimizzano» sempre più, solo loro possono arrivare all'«abissale» profondità dell'atto sessuale, questa umana variante della origine della Via Lattea.