

## Erano i fatti a sbagliarsi

Francesco Rognoni

DAWN POWELL, *The Golden Spur*, ed. orig. 1962, trad. dall'inglese di Alessandra Osti, pp. 295, Lit 26.000, Fazi, Roma 2000

TIM PAGE, *Dawn Powell: una biografia*, ed. orig. 1998, trad. dall'inglese di Chiara Vatteroni, pp. 384, Lit 35.000, Fazi, Roma 2000

Negli Stati Uniti, anzi a New York, Dawn Powell (1896-1965) è una scrittrice di culto; e con sacerdoti di qualità come Gore Vidal e John Updike. Quindi che *The Golden Spur* – suo ultimo romanzo, ma il primo a uscire qui da noi – mi abbia lasciato piuttosto freddo, non significa granché: la prossima volta potrei farmi sorprendere sulla via di Damasco e, rimontando a cavallo, contarmi fra i suoi adepti!

Ma per ora quasi m'appassiona di più la sua vita, ben ricostruita da Tim Page: dall'infanzia in una cittadina dell'Ohio, il padre alcolizzato, i guai con la matrigna crudele ecc., all'approdo a Manhattan e – da allora – l'inflessa fedeltà ai liberi costumi del Greenwich Village. E più del *Golden Spur* (che però ho letto solo in traduzione), m'ha interessato spigolare i diari, questi sì bellissimi, e – come racconta Page (che li ha curati nel 1995) – la sua opera in realtà più di successo: dove agli sketch di scene di romanzo s'alternano

“bozzetti perfettamente autonomi, istantanee di una realtà lontana, vivida e vitale”, e anche annotazioni francamente banali – “e tuttavia, proprio perché le banalità di ieri sono così fugaci e rapidamente dimenticate, esiste un arcano piacere nell'ascoltare, insieme a Dawn Powell, una conversazione che ebbe luogo nel bagno di un locale notturno mezzo secolo fa, recarsi in cima all'Empire State Building quando era nuovissimo, spiare una festa cosmopolita a Manhattan nel bel mezzo della Grande Depressione” (Page).

Anche i migliori *aperçus* sull'arte del romanzo li si trova nei diari. Come in questo appunto del 2 giugno 1962 (non citato da Page), di sapore domesticamente neoplatonico: “Ho deciso che la mia idea di fondo è che c'è un solo personaggio, un A. gigante che si sfoglia come un carciofo in diversi personaggi – perché ognuno non è che uno stato d'animo o possibilità di quello di fondo, e un romanziere illumina una sola striscia del carciofo. Nello *Spur*, come altrove, ogni personaggio rappresenta l'eroe in un altro momento – in un'altra situazione – in circostanze differenti. Il frutto si apre, sembra diverse persone, poi si richiude nell'Uno”. Che è una descrizione davvero eccellente del tutto e niente che avviene in *The Golden Spur*, e rende giustizia anche a quella “spinosità” del libro, che in realtà è propria di tutti gli scrittori satirici – come il grande Evelyn Waugh, o Muriel Spark, cui già Edmund Wilson, recensendo il romanzo a suo

tempo sul “New Yorker”, aveva accostato Dawn Powell.

Come in molti altri suoi libri (ne dà conto Gore Vidal nel bel saggio stampato in appendice), anche il “carciofo” di *The Golden Spur* è un bellocchio semplicito di campagna (dell'Ohio) che arriva a Manhattan a cercare se stesso: cioè, nel caso specifico, l'uomo sconosciuto (e – Jonathan lo sente e si sbaglia – di gran successo...) con cui la madre ormai defunta l'avrebbe concepito in una giovanile parentesi *bohémienne*. L'intreccio, comunque, non è che un pretesto per stendere il più ampio affresco di un Village primi anni sessanta, popolato d'artisti e scrittori più o meno da strapazzo (ma ci sono anche parodie di Hemingway e Peggy Guggenheim), yuppie ante litteram, e donnine che non si fanno pregare, anzi rimorchiano loro (“Le donne di città erano meravigliose, stabili, però molto strane. Le sentiva discutere sui meriti relativi dei loro diaframmi ed ebbe il buon senso di capire che non parlavano di canto”). Un po' troppo lungo, il romanzo è un susseguirsi di scene e schermaglie, tutte piuttosto divertenti in sé, ma un po' tediose nell'insieme – forse in conseguenza di un arte fin troppo sofisticata, che non cerca la battuta memorabile, così sicura d'averla già trovata per strada. Come in questa rivelazione folgorante (ma quasi non si vede, a metà paragrafo...), che suggella il gran successo di una terapia psicoanalitica: “Erano i fatti a sbagliarsi”.

La vicenda di Miss Brodie si illumina allora a mano a mano che la giovane Sandy Stranger (“straniera” in molti sensi: straniera a Edimburgo perché per metà inglese nonché straniera ai misteri dell'erotismo e al linguaggio adulto che lo denota) viene imparando, con le altre bambine speciali, a decifrare la realtà con gli strumenti dell'invenzione linguistica. Ed è sempre Miss Brodie, nel suo fulgore, il metro e il tramite per arrivarci, la dinamica signorina la cui mente in continuo fermento si evolve senza sosta mentre le ragazze stesse si evolvono. Con il suo disinvolto senso morale essa fornisce la falsariga sulla quale esercitare tutta la loro curiosità adolescente, e il testo sul quale comporre e scomporre le infinite possibilità del vivere.

Sui suoi amori, sulle congiure e sugli intrighi Sandy costruisce quelle finzioni che permettono a lei stessa di condurre una doppia vita, lasciando agire la finzione sulla realtà e viceversa, in un intrico tanto più vivificante quanto meno definibile, in cui la banalità viene riscattata dalla tipicità stravagante e dal suo valore archetipico. Archetipico proprio per l'assenza di qualsiasi logica, che non sia quella dell'assoluta arbitrarietà dell'atto che inventa le proprie regole nel suo farsi. Il “temperamento artistico” di Miss Brodie consiste nella determinazione quasi sovrumana, e a tratti ridicola, con cui sconfigge qualsiasi prova di realtà.

Con l'amica Jenny, Sandy compone infinite variazioni letterarie sugli amori dell'insegnante: romanzi avventurosi scritti a quattro mani, che ricostruiscono la vicenda dell'innamorato morto in guerra, il suo carteggio sentimentale con il maestro di canto (“Consentimi, per concludere, di complimentarmi caldamente con te per il tuo coito, [...] con sentitissima gioia...”); se l'insegnante le introduce all'arte dei preraffaelliti recitando *The Lady of Shalott*, Sandy apre la sua doppia vita al diafano personaggio (“Con quale strumento ha scritto queste parole sua Signoria?” [...] ‘Ho trovato per caso un barattolo di vernice bianca e un pennello sul ciglio erboso... abbandonati senza dubbio da qualche incurante membro dei Disoccupati’”). Altre se ne aggiungono, intessute di personaggi romanzeschi, e conversazioni con figure letterarie amate, che si intrecciano con Miss Brodie fino a scompagnarla, elaborandone le potenzialità di sviluppo narrativo fino a esaurirle, con l'acribia del detective di professione. Se l'insegnante cerca di trasformare le bambine in tanti piccoli doppi – “Datemi una bambina a un'età influenzabile e sarà mia per la vita”, era il suo motto –, il doppio a sua volta, nella migliore tradizione del gotico scozzese, si vendica annientando l'originale.

Il romanzo di Jean Brodie rivela così l'altra sua faccia che, disegnandosi nel percorso di crescita delle ragazzine, comporta l'eliminazione del “maestro” in virtù del suo stesso insegnamento: è Sandy a diventare nella realtà l'amante di quell'artista cui Miss Brodie aveva rinunciato

– rinunciato per poterne gioire doppiamente per interposta persona, facendo sì che un'altra allieva, Rose, ne diventasse l'amante. Ciononostante, nemmeno il rifiuto e l'insofferenza, che a poco a poco si insinuano, per quella che è ormai diventata uno “strazio di donna”, permettono a Sandy di uscire dal legame che al maestro la stringe. Solo con il riconoscimento della persona nella sua interezza, nella trasfigurazione della scrittura che, inventando il personaggio, lo rende reale, la ragazza se ne libera. Ma il processo non è né semplice né lineare, né l'esito, per fortuna, definitivo.

Ai misteri dell'eros e del linguaggio se ne aggiunge un altro, più insidioso, profondo e sconvolgente, quello del disordine interiore, che si rispecchia nella nuova visione di una Miss Brodie inedita, radicata nel rigore calvinista che crede di combattere, “autolettasi alla Grazia in quel modo così particolare”. Sandy scopre a poco a poco che sotto la sua influenza le ragazze partecipavano dell'“assoluzione totale” che dava a se stessa, incurante, come ogni eletto, delle categorie del bene e del male. Un altro mistero sembra schiudersi agli occhi minuscoli e indagatori della ragazza ormai sedicenne, più succoso e allettante di quelli che avevano stimolato la sua immaginazione di bambina (“il mondo del puro sesso sembrava distante anni luce (...) non rimane molto tempo per le ricerche sul sesso, alle superiori”). Intuisce nelle trasgressioni più banali, per esempio il modo provocatorio con cui la gente non osservava il giorno di festa, così come negli eccessi di Miss Brodie, la natura del calvinismo. Lo scopre con fatica poiché la sua adolescenza ne era stata protetta dagli adulti illuminati, che l'avevano privata così del diritto a qualcosa di preciso da rifiutare. Come tutte le ribellioni alla ricerca della libertà, quella di Sandy non è dettata tanto dal rifiuto quanto piuttosto dalla ricerca di una legge. Perciò la sua liberazione consisteva nel riconoscere gli effetti benefici e arricchenti che quegli eccessi calvinistici avevano avuto. Allora la zitella formidabile diventa intercambiabile con la città dell'adolescenza, il mistero del suo erotismo disinibito e del suo infantile coraggio si fonde con i misteri della città vecchia, familiare e ignota, pericolosa e confortante: ora “Miss Brodie le appariva bellissima e fragile, esattamente come la cupa e greve Edimburgo poteva d'improvviso trasformarsi in una città sospesa nell'aria...”. Ma quando ciò accade, quando la consapevolezza sopraggiunge e il disordine retrocede, la ragazzina speciale aveva già tradito Miss Brodie e Miss Brodie era già morta. A uno studioso che la intervista a proposito del suo famoso trattato *La trasfigurazione del luogo comune*, chiedendole quali fossero gli eventi o i personaggi di quegli anni che l'influenzavano di più, se Eliot o Auden, la guerra di Spagna o il calvinismo, Sandy-Helena risponde: “Ci fu una certa Miss Jean Brodie, negli anni del suo loggore”.

comune amore per la poesia e per la natura sublime del gorgo è ciò che li unisce ma anche ciò che li separa. Il tentativo di Fleda di superare la barriera del silenzio, fatta di sottintesi, il suo tentativo di sottrarsi a uno sguardo voyeuristico per conoscere meglio il poeta che ha annunciato di voler sfidare il gorgo a nuoto sono fallimentari. L'uomo, così Patrick viene chiamato dal piccolo figlio di Maud, è prigioniero di un ideale, di un eterno femminile con il quale non vuole misurarsi nella realtà del dialogo.

L'ultimo protagonista atipico di questo romanzo è il figlio di Maud, un bambino che non sa parlare. Dapprima impara solo i nomi degli oggetti, ma li applica a sproposito; in seguito impara solo i gerundi dei verbi; infine imita da ventriloquo le voci e le frasi degli adulti. La sua capacità combinatoria rompe definitivamente l'ordine imposto dalla madre agli oggetti, privandolo di quell'aura idealizzata che Maud aveva loro attribuito, e restituendoli al mondo delle cose: anonimi bottoni, spille, nastri, che non dicono più nulla dell'annegato che li indossava.

L'elemento magico, che i critici canadesi hanno riconosciuto quale elemento di originalità di un romanzo per altri versi storico, ripropone quella postmoderna commistione di generi che come il gorgo affascina la scrittrice, come ben si vede anche nel suo più recente romanzo, *Altrove*.

Per Jane Urquhart, l'Irlanda, come Niagara, è visione tanto realistica quanto mitica; una visione di terra e di acqua, di gente umile e di povertà. L'incipit del romanzo immerge il lettore in una realtà quasi da favola, secondo la migliore tradizione d'Irlanda. Ci si immerge con la protagonista nelle acque dell'oceano che lambisce la piccola isola di Rathlin al largo della costa occidentale, cuore celtico del paese. E con lei si accoglie come tra le braccia il bel marinaio mo-

ribondo portato da un'onda insieme a teiere d'argento, cavoli e barili di whisky, eterogeneo fiorire di un qualche carico naufragato. Da quel momento la protagonista non sarà più se stessa, è stata altrove, nel regno di chi non è più, ed è diventata Moira, ribattezzata dal morente con il nome della morte stessa.

“Altrove”, in inglese “away”, semplicemente “via”, “allontanamento”, straniamento, non è luogo ove si possa tornare. Né in tutto il romanzo i vari personaggi fanno mai ritorno al luogo di partenza. Il loro è un vagare irrequieto dall'Irlanda al Canada, la loro è una storia di emigrazione al tempo della Grande Carestia (1848) quando in Irlanda i contadini “morivano come mosche”, ma è anche un vagare all'interno del Canada tra terra e acqua, questa volta le acque del Grande Lago. Come se il movimento, lo spostamento, e non il “viaggio” con le sue implicazioni simboliche, fosse più importante della meta.

In Canada è infatti ambientata la seconda parte del romanzo, dove fa il suo ingresso l'elemento di ricostruzione storica: la lotta tra feniani – gli indipendentisti irlandesi – e orangisti traspunta in Canada, luogo dove “la terra appartiene a tutti e non è proprietà di nessuno”. In questo viaggio dalle magiche atmosfere del mondo celtico alla realtà del Canada si inserisce una sorta di microfavola nuovamente di sapore europeo. È la storia di Fratellino e Sorellina, Liam e Eileen, non necessariamente ispirata alla favola dei Grimm. Orfani di madre prima, e di padre poi, cresciuti nelle foreste del Canada e poi trasferiti sulla costa del Grande Lago, essi sono i protagonisti di una storia a lieto fine, se di fine si può parlare. Tutta la storia è narrata o ricordata dalla nipote di Eileen, che dalle generazioni di donne che l'hanno preceduta ha ereditato l'indomita personalità, l'intraprendenza, la qualità visionaria dei loro sogni ad occhi aperti.