

Amore e spionaggio a Berlino

di Alberto Papuzzi

IAN MCEWAN, *Lettera a Berlino*, Einaudi, Torino 1990, ed. orig. 1989, trad. dall'inglese di Susanna Basso, pp. 252, Lit 28.000.

Chi è realmente Leonard Marnham, lo sconosciuto protagonista di *Lettera a Berlino*? In apparenza, un giovane inglese della piccola borghesia degli anni cinquanta, ricalcato sul prototipo dell'inglese medio della stessa piccola borghesia anni cinquanta, sbattuto in un'avventura che alla sua logica di cittadino britannico e di tecnico elettronico sembra senza capo né coda. Porta gli occhiali, "resi giallastri dalle secrezioni sebacee", tiene in tasca un portasigarette in teak regalo dei genitori, il telefono e le donne lo mettono a disagio, gli capita di sentirsi spesso un imbecille e, in generale, "la sua inequivocabile britannicità non gli garantiva affatto il conforto che aveva procurato alla generazione passata". L'unico dato anomalo se non eccentrico: "aveva conosciuto gli americani al cinema". Una piccola annotazione, che lascia immaginare lunghi pomeriggi nel buio rassicurante di una sala di periferia, la fantasia che insegue gli eroi di celluloido.

Uno dei quali potrebbe forse dare il volto a Leonard Marnham. Non James Stewart, troppo ironico, ma Michael Caine, così flemmatico; il Caine goffo delle sue prime storie di spionaggio. D'altronde, anche questo romanzo è una storia di spionaggio, nella zona controllata dagli alleati, a Berlino, anno 1955. McEwan si è ispirato a un'operazione realmente messa in atto dai servizi segreti americani e inglesi (Cia e MI6): un tunnel sotterraneo dove collocare apparecchiature destinate a intercettare le comunicazioni telefoniche tra la zona controllata dai sovietici e gli alti comandi di Mosca. Uno di quei programmi in cui si misura esemplarmente la distanza che separa obiettivi e risorse; anche questa un'Azione Parallela, in cui ogni passo segna la progressione verso una finale inazione.

L'allusione cinematografica non riguarda soltanto l'aspetto di Leonard, ma anche la Berlino, vivisezionata dalla guerra, che descrive McEwan. Vengono in mente le città post-belliche di film come *Odissea tragica* di Zinnemann, 1948 (con un giovanissimo Montgomery Clift) o *Il terzo uomo* di Reed, 1949 (con Orson Welles e Joseph Cotten). Quelle città ma soprattutto la loro diradata atmosfera, come se la guerra avesse asportato, insieme ai tetti e alle finestre

delle case, anche l'umanità che vi era rinchiusa; per cui gli uomini, anzi i tedeschi, appaiono come degli stranieri anche quando sostano sui marciapiedi dove avevano passeggiato un'intera vita. Naturalmente, è l'atmosfera di *Germania anno zero* di Rossellini, che era del 1947.

Il cinema ci sta portando fuori strada? Non troppo. Perché *Lettera a Berlino* è in realtà un romanzo cinematografico, sia nella struttura sia nella scrittura. La struttura è costruita

su piani sequenze montati in parallelo, con un meccanismo narrativo che assicura la sincronicità fra lo sviluppo dei personaggi e quello dell'azione: noi vediamo sempre ciò che i personaggi sono. Quanto alla scrittura, identifica e decifra le persone e gli ambienti con un oggettivismo minuzioso, come se l'occhio dell'autore fosse appunto quello di una macchina da presa, che ruotando sul perno o scorrendo sul carrello mette a fuoco uno dopo l'altro i particolari, mai

l'insieme. Questa cinematograficità, efficace sul piano del ritmo e della tensione, toglie forse profondità alla narrazione; ma la dimensione fantastica, onirica di McEwan, quella che conoscono i lettori dei racconti *Primo amore, ultimi riti*, ritorna in una specie di malessere, di presentimento negativo, come se segnali subliminali nascosti fra le pagine ci comunicassero un senso di soffocamento.

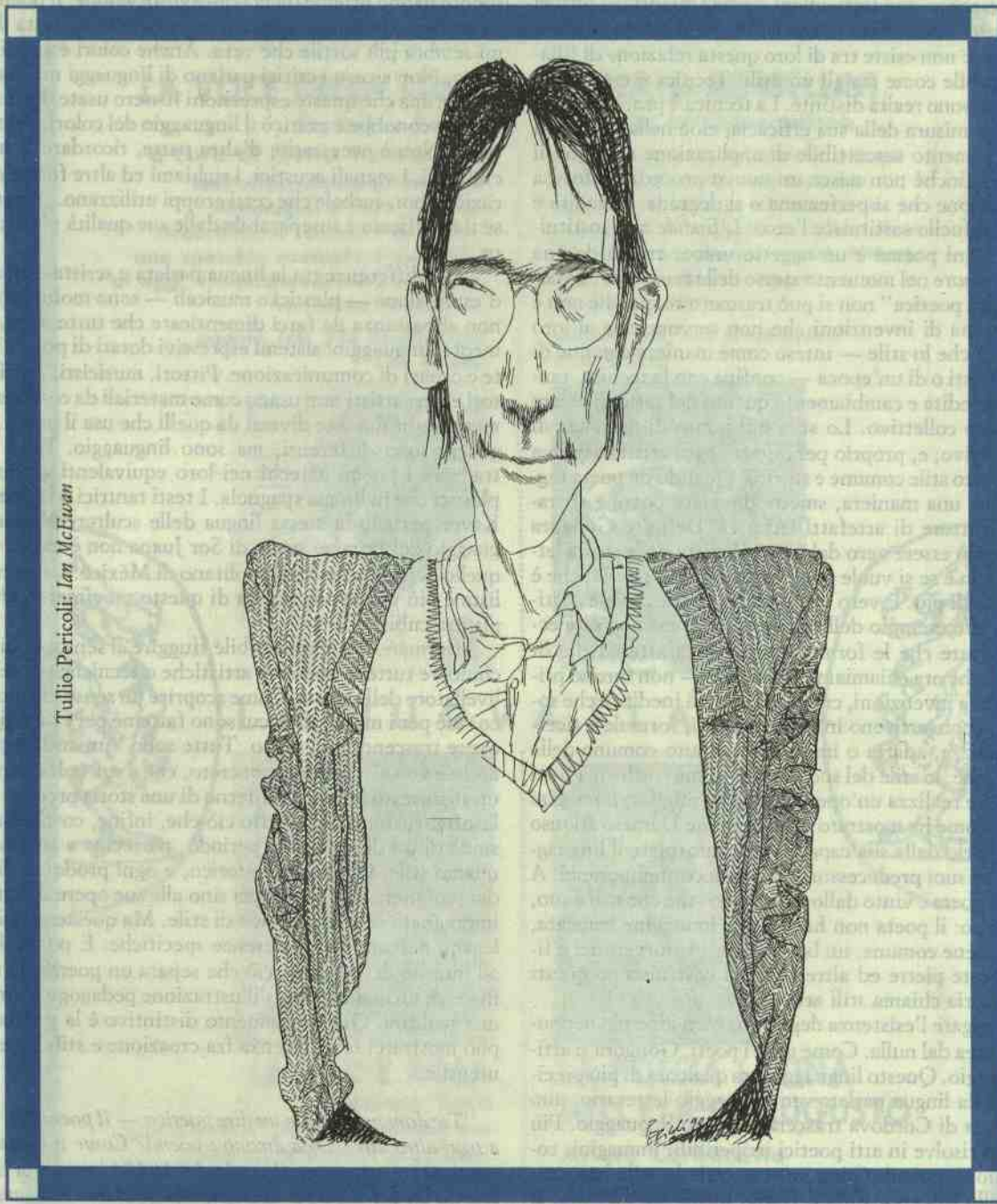
Al quinto capitolo fa il suo ingresso nel romanzo il personaggio di Maria, ragazza tedesca con il suo inevitabile passato di ragazza tedesca postbellica. Forse Maria è una figura stereotipata, e soprattutto legnosa, ma serve a McEwan semplicemente come una sponda o uno specchio per

far emergere aspetti oscuri della personalità di Leonard. Anche Otto, il marito respinto, è un personaggio già visto, uno di quei tedeschi tozzi sulla cui energia amorale è avvenuta la ricostruzione germanica, qui in versione alcolizzato piantagrane. Ma anche Otto è un personaggio strumentale: la sua funzione è quella dell'agente catalitico, senza di lui non avremmo la scena più sconvolgente. La stessa sorte tocca agli altri personaggi e comprimari, i colleghi e i superiori di Leonard Marnham, primo fra tutti quel Bob Glass, taurino e ruvido, che si sentiva così a suo agio, "un americano nel settore americano della città". Tutti congegni per far scattare la trappola di cui deve restare vittima il protagonista della storia.

Che non è soltanto una trappola spionistica o poliziesca: Leonard è il primo nemico di se stesso. A questo punto la regola ci impone di non rivelare nulla, per rispettare il diritto del lettore alla suspense. Ma è proprio nel gioco scabroso del mistero che viene a galla il McEwan migliore, come un guardingo e sornione giocatore di scacchi che avendo messo tutti i pezzi al posto giusto sulla scacchiera di colpo risucchia l'avversario nel suo occulto disegno.

La chiave forse è una progressiva identificazione fra Leonard e il lettore. Il quale non è un eroe in alcun senso. Non siamo noi qui e lui là, ma lui cammina lentamente verso di noi, di pagina in pagina. Nel modo un po' strano che ben conosce chi ha già letto McEwan, a un certo punto, quasi in coincidenza con il culmine della storia, il personaggio prende decisamente possesso del lettore, trasmettendogli ansie, idiosincrasie, paure, violenze, sensi di colpa.

Come nei film che si rispettano, anche *Lettera a Berlino* si chiude con un epilogo che mette le cose a posto. A posto per modo di dire, perché quanto è avvenuto ha esaurito le possibilità di risposta e di rigenerazione. Il martellante assedio emotivo di McEwan, la sua capacità di rimescolare i generi — sentimentale, orrido, erotico, mostruoso s'incrociano, si sovrappongono, si confondono, si identificano — hanno vinto ogni resistenza. Un'ulteriore ambiguità è data dal titolo originale del romanzo. Sensibile all'attualità, l'editore italiano ha scelto un titolo con la parola Berlino; anche la commercializzazione ha i suoi diritti. Ma *Lettera a Berlino* è, naturalmente, scialbo. Una volta finito il romanzo, il lettore comprenderà quanto sia significativo il titolo originale: *The Innocent*.



Fuori da Harlem

UGO RUBELO, *L'uomo invisibile. La poesia afroamericana del Novecento*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 294, Lit 33.000.

Se la storia de *L'uomo invisibile* di Ralph Ellison è quella dell'accidentato, snervante, appassionato percorso dalla cecità alla consapevolezza della propria invisibilità, alla coscienza del rifiuto dell'altro (il bianco) di vederlo, il concetto di visibilità, che fin dal titolo guida la puntuale, articolata rassegna di Rubeo, sottende la ricerca d'espressione e di autonomia di linguaggio dei maggiori poeti afroamericani del secondo dopoguerra. Gwendolyn Brooks, LeRoi Jones, Etheridge Knight — all'opera dei quali è dedicata la parte centrale e più densa del libro — si muovono infatti con tenacia ad ampliare i confini del proprio mondo poetico, tutto so-

lidamente legato alla voce interna della tradizione, dei ritmi scanditi dell'eredità orale e musicale di gruppo.

Il cammino verso questa emancipazione è seguito dai suoi esordi: dall'ambiguo programma poetico (e culturale) del primo Novecento, quando in misura più o meno accentuata e lacerata si avverte quella che DuBois definisce la *twoness* dell'intellettuale afroamericano, la duplicità di un'appartenenza a radici etniche e, nel contempo, di un condizionamento alla cultura egemone; all'uscita dall'ombra, come scrive Rubeo, grazie alla tenacia con cui talune forze trainanti di quella che è definita "Harlem Renaissance", il Rinascimento che vede emergere il "New Negro", impongono sul piano teorico e creativo la linea di forza dell'aggancio al folklore e in particolare ai ritmi della

musica nera, "l'unica musica americana" nelle parole ancora dello stesso DuBois.

Tra queste forze trainanti, per proiettarsi prepotentemente negli anni a venire con la chiara indicazione del cammino (e del raggiungimento) della visibilità, va collocato Langston Hughes; cui si affiancano la ricerca innovatrice di Sterling Brown e l'opera incisiva di Richard Wright. Va detto tuttavia che non è senza alti e bassi, punte luminose e cadute, che quel cammino si snoda: è peraltro certo che "il riconoscimento che sancisce la piena visibilità", per dirla con l'autore, la legittimazione della cultura afroamericana avviene soprattutto con l'opera della Brooks. A quest'opera corposa, segnata, specie agli esordi, dal controbilanciarsi di impennate di sperimentazione e di ritorni a moduli consueti, ma che dà vita a un sincretismo culturale (anche sofferto) di spiccata originalità, è dedicato un lungo, meditato capitolo nel quale si apprezza la finezza di

analisi di un linguaggio "al femminile". LeRoi Jones/Amiri Baraka è seguito con equilibrio e sicurezza nello svolgersi del suo iter contraddittorio, multiforme, certamente geniale pur nelle more di atteggiamenti di ripiego e di retrive affermazioni di poetica: compito difficile e nondimeno riuscito nell'individuazione di un nucleo fermo, di sperimentazione rabbiosa eppur ricca di risultati.

L'esperienza del carcere dà il primo avvio al rovello poetico di Etheridge Knight: figura complessa, fortemente condizionata dall'impeto della violenza, del sopruso e al tempo stesso dalla spinta alla riappropriazione del passato, del legame ancestrale che, metaforicamente, rispecchia l'ansia poetica di recuperare, da un lato, un ordine interiore, di arginare con la parola il caos, e, dall'altro, di radicarsi in una cultura propria in cui riconoscersi ed essere riconosciuto. Va ribadita qui l'importanza, in un'interpretazione siffatta, del legame (che tutti e tre que-

sti poeti peraltro ricercano, come incisivamente ricerca Langston Hughes) con la tradizione musicale afroamericana. Una rassegna dei "nuovi modelli di visibilità" degli anni settanta, di poeti che in qualche modo segnano una sorta di punto d'arrivo del viaggio di ricerca espressiva in ambito afroamericano fin qui esperita, chiude, insieme con una ricca bibliografia, un'opera densa, documentata, che merita attenzione e studio.

(s.p.)

