

## Fuori di sé, verso Tangeri

di Anna Chiarloni

ELSE LASKER-SCHÜLER, *Il mio cuore e altri scritti*, Giunti, Firenze 1990, ed. orig. 1911, trad. dal tedesco e nota critica di Margherita Gigliotti e Enrica Pedotti, pp. 254, Lit 20.000.

“Danzai con Minn, il figlio del Sultano del Marocco. Danzammo, danzammo come due serpenti, sul palcoscenico dell' Islam, serpeggiando fuori da noi stessi al ritmo del seducente suono del flauto dell'incantatore e di un tamburo antico quanto i faraoni, dai sonagli eterni”. Chi scrive — sono lettere ad uso del marito in viaggio in Svezia con un amico — è Else Lasker-Schüler, pittrice, fotografa e poetessa, esponente di punta di quella *bobème* berlinese che nei primi anni del Novecento si ritrovava nel celebre Café des Westens, scandalizzando i benpensanti della capitale con i suoi atteggiamenti spregiudicati. E con quella coerenza tra vita e scrittura che la caratterizza, Else non solo non esita a confidare al coniuge i suoi mille amori: nella quindicesima lettera essa pretende anche — e ottiene — di pubblicare le sue missive sulla rivista “Der Sturm”, fondata appunto dal marito Herwarth Walden e destinata a diventare nel giro di pochi anni l'organo di riferimento dell'espressionismo tedesco.

Nasce così, un po' per caso, sospinto da quella civetteria che contraddistingue il fare letterario di questa intellettuale eccentrica e trasgressiva, un delizioso romanzo epistolare — *Il mio cuore* — che, come indica il sottotitolo, coinvolge “figure e persone realmente esistenti”. Poiché questa “commedia in cui tutti hanno una parte” mette giocosamente in scena celebri personaggi del tempo — da Karl Kraus e Kokoschka — molto opportuna risulta la scelta delle curatrici, cui si deve anche un'ottima nota critica (che ha tra l'altro il merito di non calcare esclusivamente sul pedale obbligato della componente ebraica della Lasker-Schüler) di corredare *Il mio cuore* con altri scritti — ritratti, lettere, ecc. — che a quegli stessi personaggi fanno riferimento.

Siamo nel 1910. Il tono estatico del passo citato, ma soprattutto l'esotismo dello scenario di fondo restituisce assai bene la cifra lirica della poetessa, che oltre a due volumetti di poesie ha ormai al suo attivo una raccolta di racconti — *Le notti di Tino da Bagdad*, 1907 — centrati appunto su di un Oriente lussureggiante di motivi favolistici, programmaticamente contrapposto all'angustia soffocante della metropoli europea. È infatti l'esotismo che, anche se vissuto soltanto ai margini di un luna park berlinese che casualmente ospita una mostra egizia, determina quel guizzo interiore che accende la poesia. In questo senso il passo contiene in nuce un elemento portante nella poetica della Lasker-Schüler: la danza alla musulmana consente qui di “serpeggiare fuori” da se stessi, di smarrirsi “verso Tangeri”, attingendo ad un mondo di sensazioni primordiali. Ed è attraverso questo “balzar fuori dalla propria pelle” che nasce una scrittura pronta a cogliere non più la realtà obiettiva bensì l'infinita, variopinta gamma della percezione sensoriale. L'estenuarsi della lirica in sensazioni fuggevoli, in eccitamenti indeterminati dei sensi, è certo una caratteristica della poesia europea tra Otto e Novecento. Ma se nell'espressionismo viennese o tedesco prevaleva un dissolversi nell'istante, un cedere senza resistenze al mondo circostante, nella Lasker-Schüler si ha invece la sensazione di un abbandono sapientemente guidato. L'io

“bacia l'eternità” calandosi nel grande viaggio del “tintinnio dei cuori”, tocca i baluardi del giubilo e gli abissi dello sgomento per poi “ritrovare le orme del proprio cuore e la tonalità del proprio sangue”. L'anima si dissolve ma recupera una nuova consapevolezza, da cui “sgorgano smeraldi e rubini e zaffiri, anche pietre di luna come sorgenti variopinte”. Alla perdita dell'io e della realtà subentra una sorta di esaltazione dell'ego teorizzata fin dal motto iniziale: “Il mio

cuore — a nessuno”.

Si tratta dunque di una scrittura che si diparte da una posizione di forza ed è di qui che nasce il taglio estroso di questo “romanzo d'amore”. All'insegna del “mutamento” e del “prodigio” le lettere sono infatti intessute sull'agile alternarsi di registri, di situazioni, di umori. In sintonia col gruppo del “Blauer Reiter” — che proprio l'anno successivo esordirà con la prima mostra collettiva — la tonalità dominante è quella del “perenne azzurro del cuore”. Else procede a sprazzi, accumulando notizie e sensazioni, colori e bisbigli. E intanto narra di tradimenti e pretende fedeltà, fa le bizze e le moine, implora e comanda. In tutto questo



quotidiano, che rimuovere le barriere fra sé e gli altri o comunicare la propria immagine capovolta di un mondo che l'altro vede in modo univoco e scontato: ogni tentativo si rivela infatti uno “sforzo inutile”, e il loro esilio diventa metafora della solitudine umana. L'inventario degli sforzi inutili è interminabile, e Cristina Peri Rossi non pretende di esaurirlo. Ne fa un'enumerazione non tassativa, fornisce solo alcuni punti di orientamento per muoversi nel museo del disorientamento. Riporta il caso dell'innamorato che cerca la Gioconda senza sapere che è un uomo e non una donna, dell'uomo che socializza con i pesci del proprio acquario piuttosto che con i vicini di casa, dello psicoanalista che invece di ascoltare il paziente si fa psicoanalizzare da lui, del viaggio che non porta in nessun luogo ma da cui nemmeno si può tornare indietro, delle bandiere ricevute in cambio dei parenti morti per la patria ma di cui nessuno sa che fare, di una scala che non si saprà mai se serve a scendere o a salire, di un museo dove si catalogano indefessamente gli sforzi inutili dell'umanità.

Pupazzi rotti, meccanismi guasti, manichini sfasciati: così appaiono, al mondo conformista e sufficiente che sta fuori, questi individui usciti dai binari, siano essi folli o bambini. Non è un caso che a simili personaggi sia delegato di preferenza il compito di interpretare lo straniamento che prova l'esiliato. La logica di un pazzo o l'innocenza di un fanciullo — prive di automatismi — li conducono, infatti, paradossalmente verso stati di saggezza e di lucidità visionaria. Nel-

l'abbandonarsi con fiducia al sogno si può intravedere, in forma di una gigantesca onda, la catastrofe imminente su un vivere pietrificato dalle abitudini; partecipando alla vita dei pesci o dei maiali, si recupera quella simbiotica unione con la terra da cui l'uomo urbano si è allontanato una prima volta. Lo stato infantile riscatta una perdita ragionevolezza, i confini tra il folle e l'uomo di genio si fanno molto labili. La dissidenza implicita nella perdita del senso acquisito delle cose ne recupera inaspettatamente il senso.

La sovrapposizione di ordini inconciliabili vissuta e narrata dai suoi stravaganti personaggi trova piena rispondenza nelle scelte formali dell'autrice: il racconto fantastico permette infatti di verbalizzare l'assurdo che sta dietro e dentro la realtà senza dare spazio allo stupore; contemporaneamente, in virtù della sua ambiguità polisemica, il fantastico si fa veicolo di molteplici riferimenti allegorici. A creare il sottile spazio — tra il fantastico e l'allegorico — in cui si collocano i racconti di Cristina Peri Rossi, c'è un linguaggio non trasparente e diffusamente significativo, che fa ampio uso di metafore, di giochi di non pertinenza, di parole e di aggettivi mai innocenti. Il senso di un'esplosione può esplodere e svolgere un ruolo chiave nello sviluppo dell'azione, una metafora può essere occasione di un intero racconto, un aggettivo può costituire di per sé uno strumento di scavo nel significato. Al di là dei contenuti, è il modo di raccontare ad assumere l'antitesi fra il quotidiano e il metafisico: le parole non sono etichette incollate alle cose che esistono in quanto tali, ma acquistano, qui, un'autonomia che le cose sembrano avere perduto.

c'è anche una *vis comica* talora irresistibile, tanto più quando entra in campo il gioco dei ruoli sessuali, riprodotto in un sottile, modernissimo oscillare tra passione e ironia, allegria e sgomento.

L'ottica — è inutile dirlo, dato l'ambiente spregiudicato di cui si tratta — non è certo quella dell'emancipazione femminile. Perché all'anima vagabonda è consentita un'identificazione sia con le forme più viscerali della seduzione — e allora via con la danza del ventre o con la simulazione di un io regressivo e bisognoso del suo “salvatore” (“Herwarth, per favore, mettimi tu le virgole...”) — sia con la simbologia più assoluta del potere maschile: si veda la lettera ebba di giubilo in cui Else Lasker-Schüler elegge se stessa principe di Tebe, tra l'esultanza di “milioni di milioni di teste coperte da turbanti che gridano e acclamano: Allah, mashah”.

La lievità con cui la Schüler, grazie ad un'impagabile giocosità dello sguardo, oscilla sovrana da un'identità all'altra, firmando le lettere nei modi più diversi mi pare degna di meditazione. Dirò di più. Dopo anni di ricerche sull'identità femminile calpesta — la presunta sorella di Shakespeare, quella vera di Goethe e di James, e ancora (in corso di stampa) quella di Mozart... — fa bene al cuore leggere la missiva in cui Else ammicca ad un amante geloso calandolo in una scena del Riccardo III, per poi firmarsi: “Il vostro Shakespeare”.

## Gli identici opposti

di Giulio Schiavoni

JEAN PAUL, *Anni acerbi*, Guida, Napoli 1990, ed. orig. 1804-1805, trad. dal tedesco e cura di Liborio Mario Rubino, pp. 686, Lit 28.000.

JEAN PAUL, *La sposa di legno. Modesta ma edificante biografia di un'amabile donna di nuovo conio, tutta fatta di legno, che io un tempo inventai e poi sposai*, Aktis, Piombino 1990, ed. orig. 1789, trad. dal tedesco di Giovanna Cernelli, disegni di Gianni Barretta, pp. 62, Lit 12.000.

È probabile che Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), stravagante e prolifico poligrafo contemporaneo di Goethe e di Schiller e dei romantici ma difficilmente collocabile sia nel “classicismo” sia nel romanticismo, enciclopedico e geniale autodidatta che in omaggio a Jean Jacques Rousseau scelse lo pseudonimo francesizzante di Jean Paul, finisca per avere qualche notorietà anche da noi. Pesava su di lui il marchio dell'intraducibilità, per via del suo sperimentalismo linguistico, delle parodie, delle allusioni continue: “tradurlo in modo appropriato è pressoché impossibile”, aveva sentenziato

un suo profondo conoscitore come Carlyle. Sicché le sue prose potevano esser gustate e apprezzate quasi esclusivamente dai tedeschi (se ne entusiasmarono — tra gli altri — Keller, Stifter, Fontane, George, Kraus, Benjamin, Hesse, Robert Walser ...) o da frequentatori del “notturno” come Albert Béguin. Dei suoi numerosi romanzi e racconti umoristici si conosceva in Italia soltanto il *Giornale di bordo dell'aeronauta Giannozzo* (Adelphi, 1981); e la sua vena pedagogica si poteva apprezzare nel trattato del 1807 intitolato *Levana*, proposto quasi integralmente negli anni trenta (Utet, 1932).

L'umorismo di Jean Paul torna ora a parlare nel divertente, quasi “diabolico” testo del 1788-1789 intitolato *La sposa di legno*, proposto dall'editrice Aktis. Proprio il tema dell'educazione e dello sviluppo dell'individuo nella temperie tardosettecentesca risulta invece al centro dei corposi *Flegeljahre* (1804-1805), *Anni acerbi*, proposti ora coraggiosamente in veste integrale dall'editore Guida e il cui titolo di per sé significa *Anni di scapigliatura*. Un ennesimo

esempio di *Bildungsroman* o “romanzo di formazione” à la Goethe, dunque? Una proposta ottimistica di conciliazione tra Io e mondo? Il sorprendente è che Jean Paul ha proiettato nel romanzo tutto il suo rifiuto degli ideali goethiani (oltre che delle astrazioni verbali dei romantici). Già nel titolo è evidente l'intenzione di contrapporsi ad anni indubbiamente celebri come quelli dell'*Apprendistato di Wilhelm Meister*. Il riferimento è al “periodo goffo e insulso dell'età adolescenziale”, valorizzato dall'ironia jeanpauliana proprio in quei lati “acerbi”, in quell'ingenuità, immaturità e inesperienza del protagonista Walt che — insieme alla fantasia, all'irrealità e al sogno — sembrano invocati, in un clima vagamente *Biedermeier*, per immunizzare l'individuo contro il mondo esterno. Non v'è dubbio che in tal caso Jean Paul continui a perorare — come osserva felicemente Rubino — quelle istanze morali, sociali e politiche che erano state della *Empfindsamkeit* e dello *Sturm und Drang* e che, non essendo state soddisfatte nel contesto della realtà tedesca, “non avevano più trovato posto né nella normalizzazione classicista né nell'utopia romantica”. Al tempo stesso, proprio queste lacerazioni e contraddizioni hanno probabilmente prodotto lo sdoppiamento della personalità su cui si basa la

biografia — incompiuta — presentata nel romanzo: quella dei due gemelli dai nomi tanto simili, Walt (abbreviazione di Gottwalt, ossia “Dioguidi”) e Vult (che sta per Quod-deus-vult, ossia “Quelchediovuole”), i quali peraltro esprimono due polarità inconciliabili, incarnando Walt una natura sognatrice, sentimentale e ottimista, e Vult una natura disincantata, satirica e pessimista. Né l'uno né l'altro dei gemelli, al termine delle varie peripezie, subiranno un'evoluzione interiore. Gli *Anni acerbi* di Jean Paul segnano intenzionalmente l'ironico rovesciamento del *Wilhelm Meister* goethiano. All'educazione di Walt, il poeta e giovane ingenuo, non sovrintende una cerchia segreta di sapienti (la Società della Torre del *Meister*), bensì — grazie a un singolare testamento — la volontà capriciosa e vendicatrice di un facoltoso signore che si beffa di sette eredi. Al termine del romanzo, Walt rimarrà tale e quale (il libro si interrompe senza sviluppare il possibile *happy end*, senza cioè precisare se egli sposerà la fanciulla amata, Wina, e se conseguirà la sospirata eredità). È identico a se stesso resterà anche Vult, il polo più concreto (che sembra ricordare lo stesso Goethe weimariano), al quale non resta che prender coscienza del proprio fallimento.