

La bellezza, che noia

di Marina Ghedini

EDUARD VON KEYSERLING, *Giorni d'afa*, SugarCo, Milano 1988, ed. orig. 1904, trad. dal tedesco di Luisa Coeta, pp. 88, Lit. 8.000.

EDUARD VON KEYSERLING, *Onde*, prefaz. di Eva Banchelli, SugarCo, Milano 1988, ed. orig. 1911, trad. dal tedesco di Eva Banchelli, pp. 176, Lit. 10.000.

EDUARD VON KEYSERLING, *Principesse*, Aepi, Milano 1988, ed. orig. 1917, trad. dal tedesco di Azzone Zweifel, pp. 185, Lit. 18.000.

Stiamo assistendo al *repêchage* di uno scrittore "minore" da parte di due editori che non vogliono rivelare i loro piani per il futuro, rischiando degli inutili doppioni. All'inizio del secolo Keyserling ebbe fama tale da essere pubblicato su "Die Neue Rundschau" accanto a Th. Mann, Wilde, Hofmannsthal, Schnitzler e altri. Dopo la sua morte nel 1918 venne progressivamente dimenticato, finché il suo editore, S. Fischer, pubblicò nel 1973 un'ampia scelta in un volume, e dal 1982 quasi tutta la sua narrativa nei tascabili, mentre in Italia uscirono solo due romanzi negli anni '30.

Keyserling nacque nel 1855 in Lettonia da un'illustre famiglia che aveva avuto rapporti di amicizia con Bach, Federico II e Kant. Dopo varie vicende si stabilì a Monaco, dove prese parte alla *bohème* del distretto di Schwabing e scrisse per il teatro senza grandi consensi. Il successo arrivò con i "racconti del castello", come li chiama, dal sottotitolo di uno di essi, A. Azzone Zweifel nella sua pregevole monografia (*Eduard von Keyserling. I racconti del castello*, Liviana Editrice, Padova 1983), seguendo l'autore che non faceva distinzioni strutturali fra novella, romanzo e racconto. Il castello, che pure è il luogo della bellezza, dell'eleganza, della serenità senza scosse, è visto dai giovani protagonisti come prigione e costrizione: "on étouffe" dice *Mademoiselle Laure* in *Principesse*, e balla da sola nella sua stanza come Ellita in *Giorni d'afa*. Al castello si contrappongono sempre il fuori, desiderabile anche se lievemente minaccioso perché sconosciuto, soprattutto per le protagoniste femminili. In *Onde* invece la prospettiva si rovescia: la fuga è avvenuta e la vita si svolge fuori, ma con rimpianti per il castello, principalmente di ordine estetico. Keyserling era di una bruttezza notevole, come documenta l'intenso ritratto che gli fece Lovis Corinth; forse per contrasto, la bel-

lezza è uno degli elementi fondamentali nella sua opera, *schön* e *hübsch* fra gli aggettivi più usati. La bellezza nelle persone è vista quasi come un peso: "La bellezza è una continua indiscrezione", viene detto in un altro racconto. E in *Onde* a proposito della protagonista "...era come se essere così bella le procurasse una stanchezza terribile (...) essere così bella è una terribile responsabilità". Gli oggetti, i vestiti, le stanze e gli arredi del castello non sono descritti minuziosa-

mente; si ha soprattutto un'idea dell'atmosfera che vi regna. Altro è il rapporto con la natura, sia la natura addomesticata del giardino, del parco e dei campi, sia la natura libera dei boschi, degli stagni, dei laghi e del mare con i loro animali. La sensazione che rimane dopo la lettura è di estate assoluta, di tende chiare abbassate per non disturbare il riposo, di meriggi afosi in cui nessuno, tranne i giovani protagonisti di *Giorni d'afa* e *Principesse*, si sognerebbe di lasciare la penombra protettiva del castello per andare incontro all'avventura. Solo *Dumala* e *Cas crepuscolari* sono immersi nella neve e nel freddo, ambiente più consono a una regione così nordica: siamo alla lati-



Il caldo e il freddo

di Anna Baggiani

EDITH BRUCK, *Lettera alla madre*, Garzanti, Milano 1988, pp. 188, Lit. 18.000.

DORIS LESSING, *Mia madre*, Bollati Boringhieri, Torino 1988, ed. orig. 1986, trad. dall'inglese di Paola Mazzarelli, pp. 101, Lit. 12.000.

Due libri diversissimi, per registro, timbro, intensità — calda passionalità l'uno, fredda oggettività l'altro — si misurano con lo spinoso problema del rapporto con la madre, nodo fondamentale per la crescita della persona. Nodo che solo la morte riesce a sciogliere, costringendo nella paralisi dei sentimenti, a valutarne il peso e a prendere le distanze. La *Lettera della Bruck* è una lunga interrogazione, ora ironica, ora dolente, oscillante tra identificazione e rifiuto, pietà e polemica, dove ad ogni istante si ritrova l'anima della rivolta infantile alle regole, diventata, per forza di cose, istinto di sopravvivenza, e cresciuta nel tempo come ribellione all'ordine costituito portatore di morte, all'obbedienza che cede alla violenza, alla rassegnazione che nutre l'ingiustizia. Respinta nell'amore dalla figura materna — identificata col duro principio di realtà — ma defraudata, per Auschwitz, della sua vita e della sua morte reale, con domande e conti in sospeso, attraverso una passione che annulla il tempo perché quelle ferite non possono rimarginarsi, la Bruck raggiunge la maturità nel momento in cui, recitando per la madre un irregolare Kaddish, ne accetta la definitiva scomparsa. Allo stesso modo, nella seconda parte del libro — inquieto e sconvolto ritorno a Dachau per ritrovarvi tracce di memoria — frantumerà il suo volto nello specchio, esorcizzando il suicidio e recuperando un suo mondo interiore non dissimile da quello del vecchio ebreo ungherese senza

più memoria. Si compie così un rito di morte e rinascita che permette alla Bruck di consegnarci, in una scrittura semplice e tesa, una lucida, vibrante immagine della realtà.

Il contrario avviene nello smilzo libretto della Lessing, cui l'assoluto scrupolo oggettivo impedisce, paradossalmente, una giusta messa a fuoco degli avvenimenti. Anche qui la madre viene percepita come principio d'autorità, portatrice di verità assolute, di contro al padre evanescente o addirittura proiettato nel sogno (ci sarebbe molto da dire sul cliché del padre assente, anche nel libro della Bruck sempre muto). Ma queste verità sono quelle dell'etica vittoriana, che peraltro permette l'adattamento in un mondo, l'Africa, lontanissimo dallo spirito europeo — com'è lontana, per l'ebraica madre della Bruck, allenata alla rassegnazione dai suoi valori religiosi, la cattolica Ungheria contadina dove la persecuzione ha antiche radici. Per la Lessing e per la sua generazione l'Africa è invece il nuovo, un mondo di valori rivoluzionari che si oppone, brutalmente, a quello vittoriano della madre. Di qui lo sforzo, continuo, di ricostruire un'immagine storica, l'unica che permetta una giustificazione; ma anche l'ambiguità di un'irritante categorizzazione, che elude il nodo centrale del problema, sempre quello adolescenziale del rapporto. Ancora ferita aperta, risentimento per un amore negato, compiacimento di una sfida in atto che diventa autogiustificazione e sfocia, nel migliore dei casi, nell'indifferenza. Restituendo, questo sì, un disagio tutto moderno dei sentimenti ma confinandolo nel quadro nel dagherrotipo d'epoca, molto più sfumato e incerto di quanto la materia non meritasse.

tudine di Ibsen e di Strindberg, eppure i racconti di Keyserling, con i loro profumi, le voci della natura, i colori, le luci e le ombre, danno una sensazione di lievità, di incanto e di grazia tipicamente impressionisti. Tuttavia i personaggi più vivi, quelli non rassegnati, sono soffocati da un senso di inadeguatezza, dall'attesa spasmodica di un avvenimento liberatorio (quasi sempre di connotazione erotica), dal fallimento quando questo non si verifica o si rivela negativo, come l'evasione dal castello del conte Streith e della principessina Marie in *Principesse*. In effetti, i racconti di Keyserling sono profondamente pessimisti e hanno quasi tutti un finale tragico. Questa visione negativa può avere due origini: innanzitutto Keyserling vedeva con chiarezza l'assoluta inutilità della sua classe — che non aveva saputo o potuto adeguarsi ai mutamenti storici e sociali come aveva fatto l'aristocrazia prussiana — e inoltre trascorse gli ultimi dieci anni della sua vita immobilizzato, cieco e in solitudine, continuando a scrivere e a esercitare la sua ironia nei confronti dei suoi personaggi. Questi sono arguti, o ridicolmente sciocchi e sentenziosi; comunque l'autore, descritto dai contemporanei, compreso Th. Mann nel suo necrologio un po' di maniera, come persona estremamente corretta e dignitosa, sta indubbiamente dalla parte dei giovani che si ribellano — o vorrebbero ribellarsi — al rigido codice della loro classe (v. l'insopportabile *tendue* di cui tanto si parla in *Giorni d'afa*). Per quanto riguarda il suo linguaggio, è apparentemente semplice, con un lessico concreto e una sintassi paratattica che rendono i numerosi dialoghi immediati e le descrizioni assai scorrevoli. Mi sembra che *Principesse* sia il migliore dei tre racconti, il più compiuto e articolato, e che anche la traduzione sia la migliore, mentre *Onde* è corredato da un'interessante prefazione.

Cipolle narrative

di Mario Materassi

ALICE WALKER, *Non puoi tenere sottomessa una donna in gamba*, Frassinelli, Milano 1988, ed. orig. 1967 e 1971, trad. dall'inglese di Roberta Rambelli, pp. 301, Lit. 19.500.

Quando si parla della letteratura afroamericana attuale e di chi meglio, oggi, la rappresenti, è quasi inevitabile ricorrere ad una sorta di *prêt-à-porter* della comunicazione letteraria: l'abbinata Toni Morrison-Alice Walker. Ma, come diceva non ricordo quale comico degli anni Cinquanta, sarebbe l'ora di finiamola con questa accoppiata. Perché, delle due scrittrici, la Walker è decisamente inferiore. Tanto inferiore, che il destino che le accomuna (ed è poi il destino di ogni scrittore nero di venir presentato, discusso, recensito solo

in rapporto ad altri neri), risulta un torto doppiamente ingiusto fatto a quella grande artista che è la Morrison. Ancora una volta, è la logica perversa del ghetto.

I racconti qui riuniti, che vanno dal 1967 al 1981, bene illustrano i limiti di questa scrittrice. Si presentano come tanti ritratti, o abbozzi, di afroamericane di diversa estrazione economico-sociale, diversa forza, diversa abilità nell'affrontare situazioni dure quando non devastanti. Una serie di casi esemplari, dunque, che quasi sempre partono dalla brutalità del maschio, vuoi bianco vuoi nero; casi che tratteggiano ora una psiche inaridita nell'assenza di amore, ora una personalità mai fiorita per l'assenza di rispetto, esterno come interno. La donna nera, brutalizzata dal

potere (maschile) bianco quanto nero, è la protagonista indiscussa del mondo della Walker.

Ma non certo da qui vengono i limiti di cui si diceva — come non è un limite per Conrad occuparsi di marinai e avventurieri, o per Henry James occuparsi di artisti o di altoborghesi. Il limite della Walker è, piuttosto, quello di una profonda disonestà di rappresentazione. Il lettore viene adescato dalla Walker ad una acritica adesione ideologica tramite l'uso costante dei mezzucci più smaccati: il patetico, il facile, il demagogico. La Walker sembra temere che il lettore possa non parteggiare per le sue protagoniste fin dal primo paragrafo, possa provare una qualche curiosità per l'altra faccia della luna. È come se temesse che, avesse a dotare le sue figure di spessore e pertanto di conflittualità, di una misura di contraddittorietà, il lettore possa prendere le sue distanze da loro. Possa perdere di vista il senso ultimo, fisso, dei suoi testi: che è il diritto della

donna ad essere, in qualsiasi caso, assolta con formula piena da ogni sospetto. Di più: il diritto a non essere giudicata.

C'è nella Walker il gusto provocatorio dell'agit-prop, e insieme l'insicurezza di chi ama (forse, anche conosce) soltanto per via astratta. Quasi che la tessera del partito oltre ad offrire i vantaggi che ogni tessera offre, vietasse alle sue figure di potersi vedere a tutto tondo. Di potersi contraddire. Di potersi sbagliare, e a volte pentire. Davvero, siamo lontani mille miglia dalla Sethe di *Amatissima*. O da Sula.

Tutto questo già si vedeva in *Il color porpora*. Si vedeva, voglio dire, la riluttanza della scrittrice ad affrontare la colpa, ad affrontare il dolore. Aveva avuto buon gioco, sì, in quel romanzo, ad affrontare una colpa — quella dei persecutori di Celie. E il lieto fine dei figli ritrovati, il doppio lieto fine del naufragio non fatale, mostrava la Walker indaffarata a mescolare le carte, a distrarre il lettore

dal verificare la sua abilità, la sua umanità, là dove non vi fossero oggetti di vituperio da indicare, dove non vi fossero cipolle narrative che potessero far piangere al minimo stropiccio.

Questione non di gusto, dunque, la mia freddezza nei riguardi della Walker, ma sostanziale — come, inversamente, sostanziale è la mia netta preferenza per la Morrison: causa il suo più complesso, più problematico rapportarsi ad una materia narrativa che è poi in fondo la stessa della Walker; causa il suo rifuggire, sempre, dalle soluzioni facili, dal cemento a pronta presa dello stereotipo. Ben pochi dei racconti della Walker qui raccolti si rivelano esenti da una qualche forma di manipolazione, da una qualche misura di inquinamento dei dati. Forse *Uso quotidiano*, forse *Tè forte di cavallo* — ma anche qui, l'uso dell'effetto facile è costante. E certo la traduzione molto grezza non aiuta a leggerli con piacere, questi testi.