

Infelix Austria

di Rita Calabrese

ELFRIEDE JELINEK, *La voglia*, Frassinelli, Milano 1990, ed. orig. 1989, trad. dal tedesco di Rossana Sarchielli, pp. 270, Lit 24.500.

ELFRIEDE JELINEK, *La pianista*, Einaudi, Torino 1991, ed. orig. 1983, trad. dal tedesco di Rossana Sarchielli, pp. 277, Lit 32.000.

ELFRIEDE JELINEK, *Nuvole. Casa*, SE, Milano 1991, ed. orig. 1990, trad. dal tedesco di Luigi Reitano, pp. 60, Lit 15.000.

Dopo la fulminea traduzione, lo scorso anno, del romanzo *La voglia*, assimilato frettolosamente al filone ormai di sicuro successo dell'eroticismo femminile, la pubblicazione di due opere apparentemente molto diverse tra loro: il monologo *Nuvole. Casa*, ispirato dal crollo del muro di Berlino, ed il romanzo *La pianista*, risalente invece al 1983, che consentono ai lettori italiani una valutazione più meditata di Elfriede Jelinek, autrice tra le più affermate nei paesi di lingua tedesca.

Nata nel 1946 a Mürzzuschlag, un piccolo centro della Stiria, e cresciuta a Vienna dove ha studiato musica, storia dell'arte e teatro, ha fatto parte — insieme a Peter Handke e Barbara Frischmuth, per citare solo i nomi noti anche da noi, — del cosiddetto Gruppo di Graz, che con la rivista "manuskripte", a partire dalla metà degli anni sessanta, ha attaccato le ideologie conservatrici e quel provincialismo culturale che in Austria si manifesta con l'adesione alla tradi-

zione tedesco-nazionalistica, e ha delineato forme estetiche alternative connesse alle tendenze dell'avanguardia, con un accentuato interesse per il rifiuto e la critica.

La sua produzione multiforme che spazia dalla lirica alla narrativa, ai libri per l'infanzia, al radiodramma ed al teatro, nonché alla traduzione, ha suscitato violente polemiche e feroci campagne di stampa. Un tema ricorrente è l'eroticismo femminile — rifiutata viene recisamente la definizione

brutalità lontane dalla reticenza pre-gna di significato e dalla scrittura folgorante della grande compatriota. La violenza subita che nei personaggi bachmanniani diventa autodistruttività e "causa di morte", come suona il titolo dell'opera da lei lasciata incompiuta per una morte che tanto somiglia ad un suicidio, nelle figure di Jelinek si manifesta in una sessualità distorta. Se Gerti, protagonista della *Voglia*, è annullata nella dimensione di oggetto sessuale, Erika Kohut, la pianista del romanzo omonimo, sembra rifiutare ogni aspetto della realtà materiale, reprimere ogni desiderio in un assennato distacco.

Oppressa da una madre tirannica, "inquisitore e plotone d'esecuzione

po, con visite a peepshow di periferia e spiando al Prater squallidi amplessi clandestini. Quando un giovane allievo si innamora di lei tenta dapprima di sfuggirgli, poi lo sconvolge con una lettera dove dettagliatamente descrive un programma di pratiche erotiche improntate al più fantasioso masochismo che l'allibito Walter Klemmer rifiuta, per poi alla fine violentare la donna nei gabinetti del conservatorio. La scena di estrema crudeltà ribadisce una visione desolata del rapporto tra i sessi, fatto di violenza e di incomunicabilità: "I due sessi vogliono sempre qualcosa di fondamentalmente diverso... L'uomo e la donna stanno ancora uno di fronte all'altra congelati nella

Forse per il lettore italiano non è possibile cogliere a pieno, nonostante l'abile traduzione, un tratto caratteristico del linguaggio di Jelinek, l'uso del montaggio che assurge per lei a valore artistico. Legata agli ambienti della sperimentazione, l'autrice mette insieme materiali disparati, slogan, stereotipi, messaggi pubblicitari, luoghi comuni, la stantia saggezza piccoloborghese dei proverbi, le preghiere ridotte a formule vuote, citazioni eterogenee dal *Faust* goethiano a Woody Allen. Le forme consuete dei romanzi d'amore in *Die Liebhäberinnen* (Le amanti), non ancora tradotto, della pornografia in *La voglia* e *La pianista* vengono riprese con intento parodistico per produrre distanza ed impedire identificazioni, in uno straniamento di marca brechtiana. E lo stesso avviene nei pezzi teatrali, che portano i titoli emblematici: *Cosa accadde dopo che Nora lasciò suo marito ovvero i pilastri della società*; *Clara S.*, in cui i diari di Clara Schumann si mescolano alle lettere di Gabriele D'Annunzio, e *Burgtheater*, la satira di un altro elemento della tradizione austriaca, il teatro popolare.

Nuvole. Casa, nato come monologo teatrale è un collage di citazioni d'autore, Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist, nonché di lettere di appartenenti alla Raf, per mettere in guardia, poco prima della riunificazione, sui pericoli di un rinascimento germanesimo: "Ho fatto miei questi testi, servendome. In questo senso non c'è più originalità — tutto è stato già detto da tempo, e si può solo gettar luce su ciò che è stato già detto". Mostrandosi erede di una gloriosa tradizione austriaca di diffidenza verso il linguaggio, inadeguato ad esprimere la realtà, che da Hofmannsthal attraverso Heidegger porta ancora una volta ad Ingeborg Bachmann, la quale sosteneva che un nuovo mondo non sarebbe stato possibile senza un nuovo linguaggio.

La violenza privata si salda con quella pubblica senza soluzione di continuità, tra i sessi si riproducono i rapporti di potere vigenti: i due aspetti non vengono mai scissi dalla scrittrice. Un suo preoccupato intervento, apparso anche sulla stampa italiana, dopo le recenti elezioni che hanno visto l'avanzata delle formazioni neonaziste e xenofobe, non è che l'ultimo di una lunga serie di scritti ispirati all'impegno civile che hanno avuto spesso come obiettivo la situazione austriaca. Significativo in tal senso, anche per la sede prestigiosa in cui è stato pronunciato, è il discorso in occasione del conferimento del premio Böll nel 1986. Allo scrittore renano, al suo impegno sincero in difesa di un umano sempre più minacciato, Elfriede Jelinek si rifà per mostrare che dietro la splendida facciata ed il bellissimo paesaggio del suo paese, irrigiditi in un'immagine seducente, si nascondono l'intolleranza e l'assoluta invivibilità per qualunque artista che si mostri critico, spesso tradotti in invito esplicito all'emigrazione. Ed all'elenco che comprende Handke e Bernhard aggiunge molti altri nomi per noi più oscuri. Dalle sue parole l'Austria appare solo un polveroso stereotipo ("Non siamo niente, siamo solo quello che appare: paese della musica e dei cavalli bianchi"), oltre il quale in realtà allignano pericolose tendenze neonaziste ("Molti di questi politici e cittadini andrebbero, per loro asserzione, un'altra volta a Stalingrado se non fossero completamente assorbiti a scovare comunisti nel proprio paese") ed antisemite ("... infatti di Ebrei non ne abbiamo quasi più, ma sono sempre troppi"). Il ventre è ancora fecondo, ha continuato a ripetere. E gli eventi più vicini non sembrano darle torto.

Una fissazione da elefante

di Giordano De Biasio

HUGH NISSENSON, *L'elefante e la mia questione ebraica*, postfazione di Mario Materassi, La Giuntina, Firenze 1991, ed. orig. 1988, trad. dall'inglese di Milka Ventura, pp. 258, Lit 30.000.

Questo volume di racconti dello scrittore americano Hugh Nissenson ha un titolo che colpisce il lettore come una frustata: cosa c'entrano i pachidermi con la questione ebraica? Nissenson, lo afferma sua moglie in uno dei diari compresi nella raccolta, è come lo studente ebreo della barzelletta: alla fine dell'anno il docente di zoologia assegna un tema sull'elefante. L'allievo inglese disserta sulla caccia all'elefante, quello francese sulla vita amorosa dell'elefante, quello ebreo sull'elefante e la questione ebraica.

Titolo e barzelletta, tuttavia, esprimono qualcosa che va al di là della semplice ironia: nella lingua inglese, come in quella italiana, l'associazione semantica tra memoria ed elefante è proverbiale. Per la religione ebraica l'ingiunzione a non dimenticare viene direttamente da Dio: il "summit" sul Sinai, oltre alle tavole della Legge, promulgò un'alleanza che fece degli ebrei il "popolo eletto". Più tardi, quando i cristiani si fecero prendere dalla sindrome del Figlio (a causa di quegli ebrei rimasti fedeli al Padre) sarebbe nata la vera questione, la "questione ebraica".

Nato nel 1933 da una modesta famiglia di immigrati polacchi, Nissenson è uno scrittore rimasto un po' ai margini della letteratura ebraico-americana. Come in Chaim Potok, Cynthia Ozick, Arthur Cohen ecc., il suo universo narrativo è dominato dalla ricerca di Dio, da ostinate interrogazioni sull'esistenza dell'ebraismo, diasporico o sionista, religioso o secolarizzato. In

questa raccolta, come nel sorprendente *L'albero della vita* (Rizzoli, 1987), predomina lo stile diaristico, una rigidissima economia dell'informazione, oltre che un contatto quasi fisico del narratore con la sua materia.

Che scriva dei kibbutz sotto le alture del Golan, dei processi Eichmann/Klaus Barbie, della guerra dei sei giorni, di un soggiorno nella casa appartenuta a Leonard e Virginia Woolf o di un ambulante ebreo nel gelido inverno varsaviese del 1906, il fascino della scrittura di Nissenson risiede nell'imbarazzante presenza dei referenti: date storiche, date di nascita, paesi di provenienza, nomi, indirizzi, armi, suppellettili, strumenti di preghiera, libri, organizzazioni, paesaggi, edifici, cibo, animali ecc.

Tutte queste storie sono legate dall'ossessione della sopravvivenza, della responsabilità, della negazione/affermazione di Dio, dall'urgenza telegrafica di testimoniare su ciò che si è compiuto sotto i Suoi occhi, ora impassibili ora misericordiosi. Se non si contano i due romanzi (*My Own Ground*, 1976, e *L'albero della vita*) l'amore non ha spazio di rappresentazione: il destino dell'uomo/donna è schiacciato dalle origini, dalle date, dalle parentele, dai massacri, dalle terre sulle quali hanno camminato o camminano.

Nel breve saggio pubblicato qui accanto, Nissenson offre una sintesi esemplare della sua poetica e del suo ruolo di scrittore ebreo: altrove ha dichiarato di aver perso la fede, qui egli interroga il Libro in cerca di connessioni, indizi, ricorsi e insegnamenti. Che dire del monito messianico di non incalzare la fine o di quello biblico di non opprimere lo straniero? È la voce di un profeta moderno che dei testi sapienziali ricorda tutto, anche ciò che, per egoismo, è stato dimenticato.

di pornografia — o meglio l'impossibilità della sua serena e liberatoria realizzazione. "La tragedia — ha dichiarato la scrittrice in un'intervista alla "Süddeutsche Zeitung" durante la stesura di *La voglia* — è che niente è possibile tra uomini e donne, perché il desiderio degli uni estingue quello delle altre e non trova compimento. Il piacere femminile non si può realizzare insieme all'uomo".

I suoi romanzi presentano la riduzione dei sentimenti a merci di scambio, l'alienazione degli individui che nell'asservimento delle donne raggiunge il culmine della disumanità, in una prospettiva femminile di impianto marxista che ha più volte suscitato la diffidenza del movimento femminista. Una famosa affermazione di Ingeborg Bachmann "secondo cui il fascismo dopo il '45 si è annidato nella famiglia, nella sessualità tra un uomo e una donna, e nella repressione e nella violenza esercitata sui figli", leggiamo in *Nuvole. Casa*, viene ripresa e portata alle estreme conseguenze con una crudeltà ed una

nella stessa persona" che si occupa di sorvegliarla da presso e di soffocare ogni tentativo di insubordinazione, la matura Erika, concertista fallita, ha dovuto abbandonare i sogni di gloria e ripiegare sul soffocante decoro dell'insegnamento di pianoforte al conservatorio. Sottoposta fin dalla più tenera infanzia ad una ferrea disciplina in cui la musica assume un ruolo di costrizione e di esorcismo di ogni trasgressione ("Meglio la vetta dell'arte che le brame del sesso") ad opera della madre e della nonna — diabolica genealogia femminile che volutamente stravolge un motivo caro al femminismo — Erika assume il ruolo di brava bambina invecchiata, obbediente, ridotta ad "un apparecchio compatto in forma umana". La feroce autorepressione si trasforma in brama distruttiva ed Erika, che "non ha una storia e non fa neppure storie", afferma la sua incerta individualità con la trasgressione della cleptomaniacità e la smania smodata di acquisti, la sua sessualità con la pratica masochistica di tagliuzzarsi il cor-

loro reciproca ostilità". Armata di coltello per punire il fuggiasco, Erika si limiterà a farsi un graffio e tornare a casa, all'inesorabile e simbiotico rapporto con la terribile madre, al sicuro inferno privato.

Come le altre opere *La pianista* è un testo volutamente sgradevole, "la mia letteratura è una letteratura del contrasto, della polemica, del sarcasmo" ha affermato del resto la scrittrice che non ama toni smorzati o espressioni accattivanti e non esita a sottoporre alla sua critica corrosiva tutto ciò che è sacro al suo nostalgico paese. La mortuaria immutabilità dell'idillio Biedermeier è deformata nella caricatura feroce alla Grosz e come nel catalogo di un mitteleuropeo museo degli orrori sfilano dinanzi ai nostri occhi i riti domenicali di una borghesia ottusa e conservatrice, il culto della musica, il Prater ridotto a sede di maniaci e di assassini, il perbenismo che nasconde corruzione e pericolose nostalgie, il cattolicesimo oscurantista, il cancelliere "vecchio e velenoso".

EDIZIONI

QuattroVenti

MATERIALI
PER L'UNIVERSITÀ

DANIELA DE AGOSTINI
IL MITO DELL'ANGELO.
GENESI DELL'OPERA
D'ARTE IN PROUST,
ZOLA, BALZAC
pp. 178, L. 30.000

GIACOMO DE MARZI
ADOLFO OMODEO:
ITINERARIO
DI UNO STORICO
pp. 336, L. 40.000

ANTONIO DE SIMONE
TRADIZIONE E
MODERNITÀ.
ERMENEUTICA,
FILOSOFIA PRATICA
E TEORIA POLITICA
NEL PRIMO HABERMAS
pp. 168, L. 30.000

DOMENICO FAZIO
NIETZSCHE E IL CRITICISMO
pp. 220, L. 34.000

PIERGIORGIO GRASSI
LA RELIGIONE NELLA
COSTRUZIONE SOCIALE
pp. 216, L. 24.000

ANNAMARIA SPORTELLI
INTERPRETI
DELL'ESTRANIETÀ
su T.E. Lawrence
ed altri scrittori del novecento
pp. 180, L. 32.000

BERNARDO VALLI
LO SGUARDO EMPATICO.
WENDERS E IL CINEMA
NELLA TARDA
MODERNITÀ
pp. 208, L. 32.000

PASQUALE VENDITTI
MORALE E POLITICA
pp. 292, L. 32.000

Distribuzione P.D.E.
C.P. 156, 61029 URBINO