



## L'amante nell'epica di 'Europe Central'

Posted on 19 Gennaio 2018 by Luca Marinelli

*Quale forza poté mettere in moto questi milioni di proiettili con o senza equipaggio? Voi dite "Germania". Loro dicono "Russia". Di certo non può essere stata l'Europa, tanto meno Centrale Europa, che è sempre una bambina così brava e docile. Lo ripeto: l'Europa è una mite giovenca, una vergine grassoccia, una fanciulla R o una ragazza P pronta all'amore, un angelo, una preda remissiva. L'Europa è Lisca Malbran.*

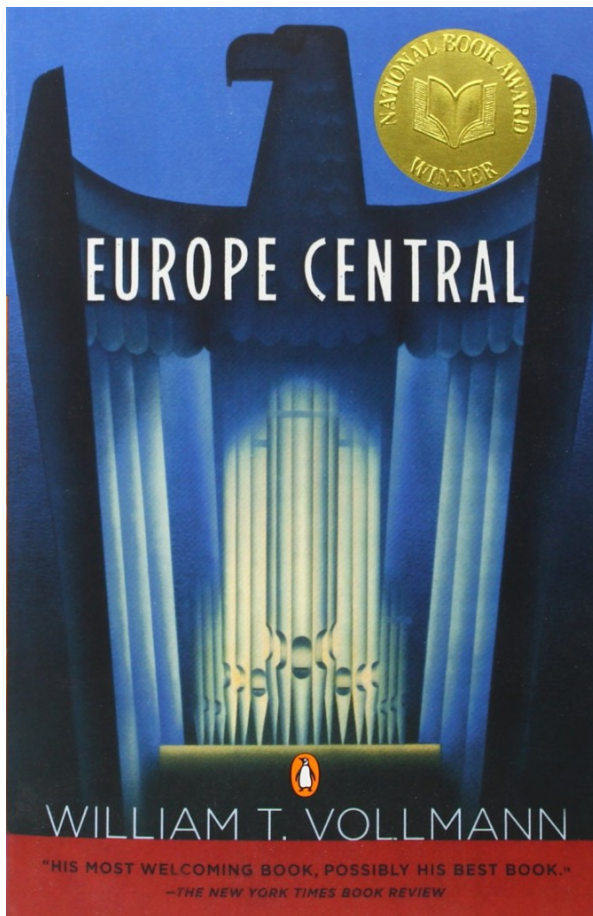
*[...] L'Europa è circospetta, essendo già stata stuprata innumerevoli volte, e forse è per questo che in alcuni dei suoi occhi continua tuttora a brillare la luce artificiale. A che serve, però, vederli arrivare? Il primo pidocchio di metallo sgattaiola sulla pelle dell'Europa, lastricata di follicoli grigio scuro e grigio chiaro. Lei sente tutto, sopporta tutto, levando verso il paradiso le dita-chiesa inanellate dal cielo per potersi sposare.*

Così si apre l'ultimo paragrafo di *Acciaio in Movimento*, il primo capitolo di **Europe Central**, la colossale opera di **William T. Vollmann** (962 pagine, in Italia nel 2010 per Mondadori Strade Blu nella traduzione di Gianni Pannofino).

*Europe Central* non è un romanzo, o almeno, non lo è nel senso più tradizionale del termine: narrazione divisa in tanti racconti che corrispondono ad altrettante storie - alcune con protagonisti e narratori ricorrenti, altre isolate per stile e argomenti, tutte allacciate dal comune denominatore del frammento spaziotemporale al quale si riferiscono, ovvero **Germania e Russia dalla fine della prima guerra mondiale al crollo del muro di Berlino**. Mi piace vedere l'opera di questo scrittore dalla cultura smisurata come **un dispositivo generatore di narrazioni** che fa della linea Molotov, del conflitto di frizione tra le due grandi potenze che ne sono artefici, il suo motore simbolico ed effettivo.

Dai grandi "movimenti" della vita di **Šostakovič** - compositore osteggiato dal regime per il suo formalismo e poi eroe della resistenza di Leningrado grazie alla sua Sinfonia n.7 - alle storie di Paulus e Vlasov, generali rispettivamente degli eserciti tedesco e russo che si consegnano al nemico, dalla storia di Gerstein, Obersturmführer delle SS che cercò di opporsi alla soluzione finale, a quella di Zoya, partigiana russa divenuta mito, ogni unità narrativa in *Europe Central* vive alimentata da un conflitto eterno, quello della corsa all'assoggettamento e al controllo fisiologica in ogni totalitarismo, che culmina nella guerra, l'apice del confronto - operato da Vollmann - tra due mondi. E in questo territorio, eternamente legato a una millenaria tradizione e allo stesso concetto di uomo, ci sono tutti i presupposti per **costruire un immaginario di carattere epico, per trasformare lo spazio degli eventi, dell'evento incommensurabile scaturito dall'Operazione Barbarossa, in uno studio, una variazione sul tema Uomo**.

Il terreno di semina dei racconti che scaturiscono da *Europe Central* è quindi questo immenso territorio polarizzato tra la Baviera e le steppe siberiane, un terreno a tensione esplosiva; cosa ne è del suo attraversamento?



Ovviamente c'è bisogno di una carica per essere sensibili e spinti ad attraversare un campo di forze; si deve possedere, in riferimento a quel campo - a quelle forze - un certo "peso".

E allora ecco che, conscio di aver fatto ricorso alla più antica e classica delle topologie narrative, Vollmann non può fare a meno di ricorrere a un'altrettanto classica posta in gioco: è partendo da questa premessa che possiamo capire la scelta di dichiararci immediatamente che **«L'Europa è Lisca Malbran»**, la splendida diva tedesca per cui chiunque sarebbe disposto a combattere e morire. Lo fa, l'autore, in una prima parte - appunto *Acciaio in Movimento* - in cui il testo sembra assestare le sue fondamenta, stabilire le sue gerarchie simboliche, in un momento in cui - ad esempio - è chiarita la provenienza delle **decine di voci che si affastelleranno nel corso della narrazione**: è quasi un invito dolce, quello di Vollmann, di una dolcezza contraffatta, nella guerra dei telefonisti e dei telefoni da campo rivela al lettore che il telefono sta squillando, gli chiede di avvicinare l'orecchio alla cornetta e di sentire quello che si dice; in questo modo gran parte dei racconti prendono la forma di **confessioni, o rendiconti, fatti da militari, spie dei servizi segreti**, chiunque abbia accesso a un telefono e decida di parlare degli

artisti che ha tenuto sotto controllo per conto dello stato, degli ufficiali che ha accompagnato nelle missioni suicide, degli uomini che ha visto passare sul palco di questo teatro di guerra.

Ed ecco cosa dice – a sentirlo – questo telefono: **la posta in gioco è Centrale Europa**, («di certo non può essere stata l'Europa», dice, ovvero la negazione del fatto, quasi uno scongiuro scandalizzato, che rafforza l'inevitabilità attrattiva di una così mite giovenca, di una fanciulla R o di una ragazza P) colei che aspetta di potersi sposare. Perché in fondo la mela d'oro Paride l'ha data ad Afrodite ed è troppo tardi perché le cose si possano cambiare, forse fanno addirittura parte della natura dell'uomo.

Adesso, già dall'estratto è chiaro che questa funzione costitutiva è, più che qualcosa di concreto, un'essenza che attraversa il testo trasformandosi di volta in volta, incarnandosi. È anche vero, d'altra parte, che per cercare di apprezzarne la natura non si può che partire da qualcosa di concreto, e **l'elemento più ricorrente del testo a fare da veicolo applicativo a questa funzione è il personaggio di Elena Kostantinovskaja**.

Elena Kostantinovskaja, che prende per sé in realtà solo un breve frammento, dal titolo *I razzi di Elena*, ricorre nei movimenti dedicati a Šostakovič, nella storia di **Roman Karmen**, documentarista sovietico, e in generale è quanto più si avvicini a un'essenza fantasmatica, dalla forte carica simbolica, in ognuna delle storie nei racconti russi dell'opera.

È per questo motivo che ritengo utile spostarsi per un attimo più avanti; a pagina 1057, dopo un ampio sistema di note ai capitoli del testo, c'è un ulteriore spunto dell'autore intitolato *Un triangolo amoroso immaginario: Šostakovič, Karmen, Kostantinovskaja* che recita, partendo dall'inizio:

*Per finalità narrative ho inventato molte delle interrelazioni attribuite a questi tre individui. [...] È improbabile che Šostakovič non abbia mai smesso di amare Elena, come si immagina in questo libro. [...] Il suo matrimonio con Nina Varzar fu infelice per molti aspetti, e ho voluto concedergli, almeno nella finzione, un grande amore [...] che lui può aver benissimo provato per la sua ultima moglie, Irina. A lei e ai suoi figli – poiché in Europe Central la passione di Shostakovic per Elena domina la vita del compositore fino alla fine, chiedo perdono per certe distorsioni*

*della realtà imposte dagli obiettivi di questo libro. [...] Che dire di Elena Kostantinovskaja? Per me resta un enigma. Ma di sicuro la amo quanto si può amare una persona che non si ha mai conosciuto. Avevo svariati motivi per descriverla capace di amore per gli uomini come per le donne. Tra questi, il desiderio di renderla infinitamente amabile, nei limiti delle mie possibilità. Come ho scritto in questo libro, "soprattutto, però, l'Europa è Elena".*

Mi sembra proprio che qui sia evidente la suggestione sul nome Elena, il rimando alla posta in gioco dell'*Iliade*, la prima grande opera sulla guerra della storia dell'Occidente, la volontà di citare la dinamica alla base e farla propria.

**Centrale Europa è Elena, e cos'è Elena? Una traduttrice dal tedesco al russo: Elena è il confine stesso tra la Germania e la Russia**, Elena è la linea Molotov, Elena è la Polonia del Caso Bianco, è il coraggio di Roman Karmen di documentare la realtà e l'Opus 40 di Shostakovic.

In definitiva **Vollmann ha reso Elena Kostantinovskaja elemento vivo e nodale del suo linguaggio** (e quindi, come dice bene, l'ha amata): la donna appare e si ripete come un motivo di fondo che non può essere in alcun modo dimenticato, è la cornice immobile dell'intera vicenda, non solo nei capitoli che riguardano Šostakovič e Roman Karmen. È insieme alla **poetessa Achmatova** quando ripercorriamo la sua storia, è costantemente sulla lingua degli organi di spionaggio del partito che negano o accettano ogni coinvolgimento, ma ne parlano (in particolare l'affascinante compagno Aleksandrov, una delle voci narranti più presenti e caratterizzate) e sono costretti ad ammettere di aver ceduto al suo fascino, è nei sogni dei generali russi, Elena parla tramite i versi della poetessa Cvetaeva:

*Non puoi resistermi, perché sono ovunque  
all'alba, sotto la terra, nel respiro, nel pane! Sono onnipresente. Ecco  
come conquisterò  
le tue labbra!*

Un fuoco, questo, una spinta che non si affievolisce neanche a guerra conclusa, nell'intervallo caotico che separa i trattati di pace dall'inizio dei lavori di costruzione del Muro.

In *Idilli Aerei* – capitolo tra i più slegati dalla necessità di un realismo, in cui l'autore lavora nei terreni del sogno e dell'inconscio per esprimere tutto il potenziale simbolico che si è preparato nelle circa settecento pagine precedenti – è trattato **l'incubo sospeso di un telefonista che ci ricorda la voce narrante - che scivola in un delirio di incubo - del racconto *Operazione Cittadella*.**

La storia è quella di un tedesco tra l'Ovest (conscio) e l'Est (subconscio) separati da questa oscura entità mitologica che è **la cortina di ferro**, un mostro che sembra attingere la sua spaventosa concretezza dal telefono tentacolare che, nonostante la guerra sia finita, continua a squillare ininterrottamente, seppellito immediatamente sotto la superficie della terra e insieme al centro di essa. In questo racconto il protagonista deve **uccidere Šostakovič** – o la sua pericolosa potenza propagandistica – per conto dell'Ovest, e si ritrova follemente innamorato di Elena, perché come gli suggerisce il suo mandante, «amico mio, ma non vedete che è la bellezza la causa di tutti i mali?».

È evidente che la spia tedesca non potrebbe innamorarsi di Elena realmente, e che d'altra parte non avrebbe modo di conoscerla, ma può tranquillamente farlo, quando l'autore inizia a fare uso di un simbolismo più ricorrente, più palpabile, riguardo a ciò che lei rappresenta. E ciò che rappresenta è la donna in *Europe Central*, la posta in gioco, e il protagonista di *Idilli aerei* è il dispositivo che ci spiega questa correlazione.

A un certo punto, il nostro assassino chiede a Elena, che incontra soltanto nell'Est, ovvero soltanto nei sogni, nella zona del subconscio, di sposarlo («Tuttavia, restava quel che Goethe avrebbe definito “l'eterna questione di Elena”, perché, bé, come posso dire?... La nota eterna! Amare Elena o morire! Amare Elena e morire! Delle due l'una. Ah, se solo potessi... bé, lo sapete»). Questa è in realtà una supplica, una preghiera: nel momento in cui la speranza di una vittoria si è sgretolata tra le mani dei tedeschi, quando gli sconfitti stanno ancora seppellendo i propri morti, quando cioè non hanno più niente, egli prega Elena di sposarlo, cioè – è come se dicesse – di aiutarlo a **fare sì che tutto ciò che è accaduto sia servito a qualcosa.**

La risposta che ottiene è un secco no, e come potrebbe essere altrimenti? Il nostro anonimo telefonista viene giustiziato e perde il mondo del sogno: il 13 agosto del '61 cominciano i lavori per la costruzione del muro.



**Come può la donna non essere quindi considerata colpevole, come può anche solo sperare di nascondersi o esimersi dalle sue responsabilità?**

Ci sono dei momenti (come dei respiri profondi) in cui Vollmann si pone a distanza dalla narrazione: in questi momenti il terreno narrativo è trattato con agenti chimici che obnubilano tramite fumi tossici il realismo della narrazione e i sensi del fruitore dell'opera; questi sono i momenti in cui si approda **nel territorio del mito e del simbolo**, momenti di messa a nudo delle ossature dell'opera.

Fanno parte di questi il capitolo *Idilli Aerei* insieme a tutti i momenti in cui si parla dell'**epopea dei Nibelunghi**, che è utilizzata dall'autore come una sorta di carta lucida da sovrapporre agli obiettivi del Reich in guerra.

E rientra tra questi anche il capitolo *Estasi*; è proprio qui che prende forma maggiormente l'atto di nascondimento della donna che era già stato accennato dall'autore all'inizio come motivo fondante: esiste l'uomo, che lotta per qualcosa in cui credere, per un'idea, per una patria, per una donna, ed esiste la reazione di questa donna, il gesto che lei compie - un gesto tenero a dir poco, il voltare leggermente il viso con le gote arrossate dalla vergogna, un gesto spontaneo e naturale - e questa irresistibile reazione, questo tirarsi indietro è colto dallo scrittore e amplificato dal suo impianto. Per fare questo innanzitutto ci avverte, all'inizio del capitolo, prendendo in prestito le parole di Achmatova:

*Un'altra qualità della Poesia: una pozione magica versata in un vaso*

*all'improvviso si addensa e si trasforma nella mia biografia, vista da qualcuno in un sogno o in una fila di specchi... A volte appare trasparente ed emana una luce incomprensibile (simile a quella delle notti bianche, quando tutto risplende dall'interno).*

Ci avverte, l'autore, tramite la citazione d'inizio racconto, che forse è arrivato il momento che succeda qualcosa, qualcosa di molto strano.

Ed effettivamente qualcosa succede: in questo capitolo la storia è quella (già narrata) dei sentimenti di Šostakovič per Elena Kostantinovskaja. Sentimenti che, tuttavia, se prima erano reciproci – la narrazione ci aveva parlato chiaro: Elena e Mitja si amavano, si vedevano ed erano presi da un'irresistibile attrazione fisica, morivano l'uno per l'altro – improvvisamente cambiano, come se fosse improvvisamente cambiato anche tutto il resto intorno a loro. E non si tratta di un cambio dovuto allo scorrere del tempo, perché – lo abbiamo visto, ci sono le avvertenze – ci troviamo in un luogo completamente diverso da quello prima e da quello prima ancora: un luogo dove è stata versata una pozione magica simile a quella che ha usato Achmatova per trasformare un vaso nella sua biografia.

È come se (eccolo, forse, il gioco di specchi) ci fosse stato improvvisamente **un cambio di dimensione**, come se fossimo in una nuova realtà, una realtà in cui tutto quello che era stato raccontato prima tristemente non è mai accaduto.

Cosa sta succedendo? **Perché ora ad Elena repelle Šostakovič** a tal punto che:

*Esaminò il libro con la stessa aria di felice possessione che lui avrebbe sperato di vedere nel momento in cui lei avesse guardato il suo corpo prima di fare l'amore con lui, cosa che lei non avrebbe fatto mai e poi mai, [...] e che gli faceva venir voglia di emettere un suono molto più basso e plumbeo di qualunque grido [...].*

Ecco emergere un'immagine che sembra uscire direttamente dalla testa di Vollmann, un'immagine archetipo che chiarisce come dobbiamo pensare questa **Centrale Europa: come una fanciulla troppo pudica**, come una ragazza bellissima che al momento del contatto degli sguardi svanisce, come una donna che ti corrode la memoria, come la russa Elena.

Non resta che chiedersi, allora, cosa ne sia, dopo la guerra, dopo tutto, di Elena

Kostantinovskaja:

*“Elena, ovviamente, non arrivò mai a Berlino” [...] “Che cosa ne fu, di lei? La sua storia terminò con la stessa soffusa riservatezza con cui Barcellona era solita nascondersi nelle notti precedenti l'arrivo della Legione Condor: nel buio totale, a parte poche luci azzurrine di notte! E a luccicare era il cuore di Elena Kostantinovskaja”.*