

Rita Svandrlik

*Pareti e tubi: La parete di Elfriede Jelinek  
e alcuni racconti di Lucia Berlin*

Due scrittrici che vogliono non adeguarsi all'ordine simbolico maschile, ma imprigionate negli stereotipi veicolati dal linguaggio e nei modelli della cultura di massa degli anni Cinquanta e Sessanta sono al centro del testo di Elfriede Jelinek *La parete* (*Die Wand*, 2002). Il fatto di essere scrittrici e quindi potenzialmente "padrone del linguaggio", il loro strumento di lavoro, non le preserva dal soggiacere a tali meccanismi, e dunque, come logica conseguenza, non possono essere solidali tra loro, ma solo competitive: chi è la più bella, chi la più brava? In un dialogo sulla conoscenza, sulla verità e sull'inevitabilità del dare giudizi, passo in cui c'è il richiamo alla parete del mito della caverna di Platone, la voce nel testo passa repentinamente dal mito filosofico alla competizione sulla bellezza per antonomasia, immortalata nella fiaba di Biancaneve:

Cosa vuoi che ti dica: se tu prendi come assoluto l'essenza della tua conoscenza, e cioè che puoi scomparire in questa parete, allora è una cosa appropriata che questa contraddizione, capisci, parete, sparire, parete, sparire, paradossale, - dicevo che questa stessa contraddizione sia la conoscenza. Altrimenti ti saresti già rotta la fronte contro la parete da un pezzo. L'hai già fatto, lo so, lo so. In effetti hai l'aria un po' rintronata. Eppure sei bella in un modo completamente diverso da me, ma anche tu sei bella in un certo senso. Naturalmente la più bella sono io. Non ho bisogno di matrigne e di specchi per saperlo.<sup>1</sup>

Solo le indicazioni di regia date da Elfriede Jelinek ci dicono che le due figure (in realtà solo voci) si chiamano Sylvia (il passo appena citato dovrebbe essere attribuibile proprio a Sylvia) e Ingeborg; molti elementi del testo rimandano a particolari delle biografie e delle opere di Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann: nel romanzo *Malina* di Bachmann (1971) l'io femminile alla fine sparisce in una crepa della parete di casa. Ma nelle indicazioni di regia si legge anche che le due figure "stanno al posto di molte altre". Per esempio, assomigliano alle protagoniste di Berlin nel loro atteggiamento, nonostante tutto, oppositivo, anche se in Berlin questo si esprime in singoli gesti di forte rottura; il rifiuto di abortire maturato all'ultimo minuto ("Morsi di tigre") o la tentazione di lasciar andare la sedia a rotelle con il padre giù per il pendio ("Dolore fantasma") si collocano all'interno di un contesto in cui tutto sembra regolato da meccanismi distruttivi e autodistruttivi, che non vengono però percepiti come tali, perché i singoli hanno l'illusione della libertà, libertà che si limita a concretizzarsi magari nella minaccia del suicidio e in altri disagi psichici; perfino la donna delle pulizie si sente allegramente molto più libera dei suoi vari datori e datrici di lavoro: la diverte conoscerne tutti i segreti.

Nella *Parete* le due voci che si inseguono (e che potrebbero essere impersonate sul palcoscenico anche da più di due attrici, secondo le indicazioni di regia) sono come i due specchietti di un caleidoscopio, il cui tubo è formato dal discorso sul femminile e sul maschile nella nostra cultura: molteplici depositi e materiali, non organizzati. Nel tubo quei due specchietti sono prigionieri/e, anche se contribuiscono a formare immagini variegata, in continuo mutamento con gli oggetti (linguistici) dentro il caleidoscopio.

Non si tratta infatti di immagini colorate, più o meno simmetriche, ma di immagini linguistiche, a iniziare proprio da alcune che ruotano intorno al racconto delle origini, in questo caso prese dalla *Teogonia* di Esiodo. E siccome la successione temporale è annullata, un'azione che sempre avvenuta nella storia umana come la macellazione di un animale (maschio in questo caso) mette in collegamento per associazione di idee e del tutto anacronisticamente il mondo delle due figure con il mondo delle origini: una delle due (Sylvia) veste un costume da bagno stile anni Cinquanta, l'altra un tipico Dirndl, entrambe indossano scarpe da alpinista (per scalare in parete). Si stanno dando da fare per macellare e fare a pezzi un ariete; quando gli strappano i testicoli e il seme fuoriesce dicono l'una all'altra che questa loro azione non provocherà nessuna inseminazione à la

---

<sup>1</sup> La traduzione delle citazioni del *La parete* di Jelinek sono di Roberta Cortese

Urano, non possono imitare in creazione, sono escluse dall'atto della creazione, la loro scrittura non è creazione: Non ne viene fuori mai niente, se lo prendiamo in mano noi.

Il testo prodotto dalle due voci si avvolge a spirale lungo l'asse dell'inutilità del fare e del dire: metafora ne è la parete, al centro di un romanzo di Inge, e metafora centrale anche nel romanzo di una loro collega, Marlene (Haushofer); concretamente è la parete che ora cercano di pulire e lucidare, ora è anche parete di roccia (del successo e del potere dell'ordine simbolico maschile) su cui cercano invano di arrampicarsi:

Questa parete è mia! Vai a darti arie da un'altra parte! Adesso parlo io, e io dico in piccoli brandelli sanguinolenti: non importa quanto cerchi di fondare la mia scrittura sulle mie conoscenze e a quali oggetti, vedi parete, io faccio riferimento, tutto ciò a cui posso riferirmi è poi solo ciò che vedo. Purtroppo non ho ancora avuto molto da vedere. Vorrei andar via e vedere finalmente qualcos'altro.

Le due voci non discutono solo sulla proprietà della parete, ma anche sui detersivi più adatti per pulirla; forse se la loro collega Haushofer avesse usato il detersivo giusto, la *Parete* che dà il titolo al suo romanzo del 1963 non sarebbe diventata invisibile, così argomenta una delle due.

Nel racconto "Dolore fantasma" di Berlin c'è una variante inedita della parete: un vecchio che vive isolato in una capanna di montagna passa l'inverno a leggere e a ricreare le storie stampate sui fogli di giornale che tappezzano le pareti della sua capanna (:74-75).

Entrambe, Sylvia e Inge, discutono della conoscenza ma vogliono anche corrispondere ai canoni della bellezza femminile, come si legge nel passo citato all'inizio e entrambe vogliono il successo:

Fai tutto solo per sollevare la tua sorte di donna scrittrice al di sopra di quella di altre donne meglio assortite. Soprattutto ti piace sollevarti al di sopra di donne che in sorte hanno solo bellezza. Perché 11 naturalmente tu ne sei esclusa. Escluso, che tu sia una di loro. Palo stesso. Tu ti poni al di sopra di tutte.

Nella seconda parte del testo di Jelinek le contaminazioni all'interno del caleidoscopio continuano e si intensificano: le due figure femminili evocano, offrendo il sangue del capro, una terza figura, Teresa/Tiresia, per chiederle non la previsione del futuro, bensì la verità, vale a dire la liberazione dalle illusioni e dalle belle apparenze, per le quali il tedesco usa il termine *Lebenslüge* (menzogna esistenziale) (:123).

Le più grandiose scene del mito classico, la discesa agli Inferi, la nascita della Erinni e delle Ninfe da Gaia, con cui il testo si conclude, tutto viene presentato da Jelinek nei termini di una messa in scena casalinga, al cui centro stanno le due figure che in questa seconda parte non si connotano come Inge e Sylvia, ma piuttosto come due figure femminili che scalano una parete di roccia per 'uscire' dall'ordine simbolico maschile.

Pur con tutte le differenze di registro tra Jelinek e Berlin, nei testi di entrambe è lo slittamento dei punti di vista (così è anche intitolato un racconto di Berlin), l'ironia e la parodia a creare un tessuto che vuole rincorrere (*La parete*, p. 123), disvelare e portare alla luce le menzogne esistenziali.