

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 2 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Anglistica, Americanistica/Studi Australiani, Studi Ispano-Americani,
Germanistica e Studi Italo-Tedeschi, Scandinavistica, Slavistica,
Studi sulla Turchia, Studi Italo-Ungheresi/Finlandesi/Estoni

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Canfield, Massimo Ciaravolo, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid
Hennemann, Mario Materassi, Stefania Pavan, Susan Payne, Ayşe Saraçgil,
Rita Svandrlík, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

via S. Reparata 93, 50129 Firenze; tel/fax +39.055.50561263

email: arianna.antonielli@unifi.it; <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico internazionale

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze
Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London
Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze
Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze
Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995
Ingrid Hennemann, Università degli Studi di Firenze
Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.
Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences
Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University
Ernő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest
Mario Materassi, Università degli Studi di Firenze
Murathan Mungan, scrittore
Álvaro Mutis, scrittore
Hugh Nissenson, scrittore
Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze
Susan Payne, Università degli Studi di Firenze
Peter Por, CNR de Paris
Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación
Iberoamericanos
Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest
Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze
Rita Svandrlík, Università degli Studi di Firenze
Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze
Marina Warner, scrittrice
Laura Wright, University of Cambridge
Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul
Clas Zilliacus, Åbo Akademi, Turku

Elfriede Jelinek

Una prosa altra, un altro teatro

a cura di

RITA SVANDRLIK

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2008

Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro / a cura di Rita Svandrlik. – Firenze : Firenze University Press, 2008.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 2)

ISBN- 978-88-8453-726-3 (online)

I volumi della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze.

Nell'ambito del Laboratorio editoriale *open access* del Dipartimento di Filologia Moderna, la Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* contribuisce con il proprio lavoro allo sviluppo dell'editoria *open access* e collabora a promuoverne le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con A. Antonielli (resp.), R. Carnevale, M. Di Manno, C. Vitale.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>>

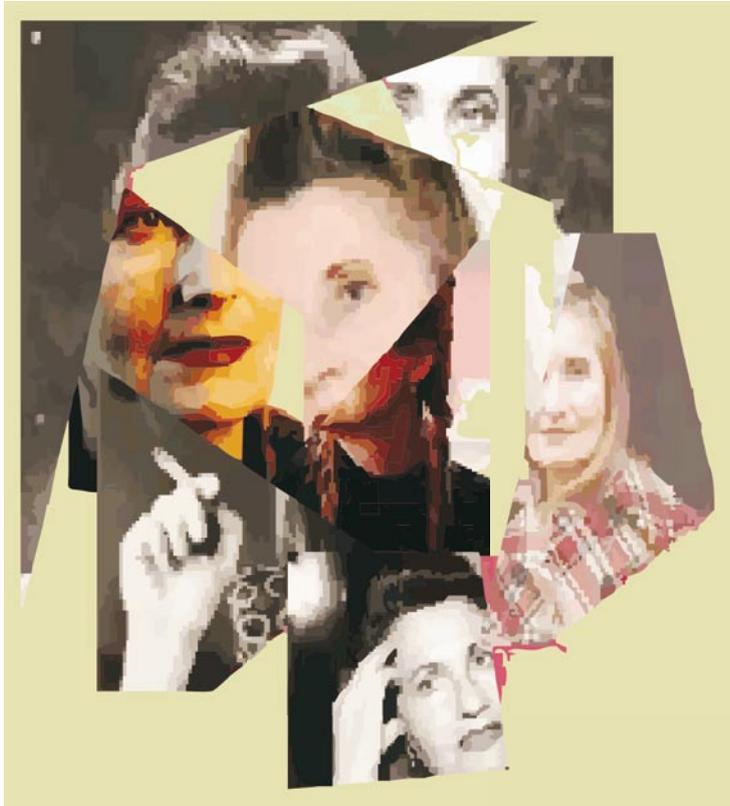
2008 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Indice

Rita Svandrlik, <i>Introduzione. Elfie Elektra</i>	7
Rita Calabrese, <i>Dai margini dell'ebraismo. La scrittura 'patrilineare' di Elfriede Jelinek</i>	19
Maria Fancelli, <i>Una mummia egizia al Burgtheater di Elfriede Jelinek</i>	43
Rita Svandrlik, <i>Il bel paese e una storia da raccontare: Die Liebhaberinnen e Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr</i>	59
Renata Caruzzi, <i>Il potere delle parole. Note su Elias Canetti e Elfriede Jelinek</i>	81
Lucia Perrone Capano, <i>Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek</i>	105
Neva Šlibar, <i>Principesse! Infanti! Per una particolare figura(zione) dell'immaginario collettivo e individuale a partire dai drammi di La morte e la fanciulla</i>	121
Rita Svandrlik, <i>Il sofferto elogio della distanza. Nota al Discorso Nobel Im Absents</i>	149
Elfriede Jelinek, <i>In disparte</i>	153
Claudia Vitale, <i>Elfriede Jelinek. Bibliografia italiana</i>	165
<i>Indice dei nomi</i>	169





Introduzione

Elfie Elektra

RITA SVANDRLIK

Elfriede Jelinek è una scrittrice poco nota in Italia, e il premio Nobel (2004)¹ non ha cambiato sostanzialmente questo dato di fatto, anche se è iniziata una più ampia attività editoriale di traduzione. Prima di questi ultimi avvenimenti l'episodio più rilevante nella ricezione era stato lo scandalo intorno a *Lust* (La voglia, 1989, il primo testo dell'autrice ad essere stato tradotto in italiano, nel 1990²); un decennio più tardi si era poi registrato che il film di Michael Haneke *La pianista*, premiato a Cannes nel 2001, era tratto da un suo romanzo. Le cause della ricezione di un'opera letteraria sono sempre complesse, nel caso di Elfriede Jelinek alcuni motivi della scarsa fortuna italiana sono facilmente individuabili: il suo stile sperimentale rende più difficile la traduzione, i temi trattati non sono sempre molto accattivanti, non per nulla *La voglia* fece breccia solo perché frainteso come romanzo pornografico. Inoltre la strategia discorsiva scoraggia programmaticamente l'identificazione da parte dei lettori con le figure presenti nel testo; visto che si tratta di una scrittrice, e che mette per lo più a protagoniste delle proprie narrazioni figure femminili, anche il potenziale pubblico sarebbe, secondo le statistiche, in grande maggioranza femminile: ebbene, le lettrici non trovano nessuna figura con cui identificarsi, con cui provare empatia, come fu in Italia per la Christa T., la Cassandra e perfino per la Medea di Christa Wolf, o anche per l'Ondina di Ingeborg Bachmann. Per dare subito un'idea della diversità della scrittura di Jelinek si può gettare uno sguardo alla sua rivisitazione di alcune figure classiche del mito; Medea, per esempio, viene nominata esplicitamente in un contesto grottesco: nell'opera teatrale *Krankheit oder moderne Frauen* (Malattia ovvero donne moderne, scritto nel 1984, prima rappresentazione nel 1987) le due figure femminili, Emily e Carmilla, sono due vam-



pire che non disdegnano neppure di nutrirsi del sangue dei figli di Carmilla: ebbene, suo marito le dice che nonostante ciò non sarebbe mai diventata una Medea. L'autrice esaspera e porta all'eccesso le fantasie maschili, si appropria con modalità paradistiche dell'iconografia maschile del femminile, facendola implodere su se stessa³; già nella sua prima opera teatrale *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (Cosa accadde dopo che Nora ebbe abbandonato il marito ovvero i pilastri delle società, 1979), Jelinek aveva messo in bocca alla sua Nora gli stereotipi più triti, in un registro linguistico così carico di pathos che le frasi fatte, portate all'assurdo, diventano comiche, ma allo stesso tempo proprio nel paradosso fanno trasparire la verità. Nel menzionato romanzo *La voglia* Medea non viene nominata, ma la protagonista è un'infanticida: Gerti subisce a tal misura la sessualità alienata e alienante del marito, e più tardi dell'amante, che finisce con l'uccidere il figlio, il quale già presenta tutti i comportamenti del padre⁴. Dieci anni più tardi, in *Sportstück* (Sport. Una *pièce*, 1998) l'autrice si serve di un'altra figura del mito, di Elettra, assimilandola però al proprio io: la figura si chiama infatti Elfie Elektra, la rielaborazione di dati biografici espliciti non dà luogo a modalità empatiche, atte a suscitare l'identificazione, bensì a un totale distacco, con una strategia che già nel testo più famoso, *Die Klavierspielerin* (La pianista, 1983), aveva reso possibile l'uso distaccato, alieno da qualsiasi componente emotiva, del materiale biografico, tanto che l'autrice ribatte sempre nelle interviste di essere riuscita a nascondersi ancora meglio proprio là dove, nella *Pianista*, dava in pasto tutti quei dettagli così immediatamente riconducibili alla sua biografia. Alle modalità e strategie con le quali la complessa realtà biografica dell'autrice entra nella sua opera, in particolare al rapporto con la figura materna, ma ancor più al «lungo viaggio verso il padre» è dedicato nel presente volume l'ampio saggio di Rita CALABRESE.

1

Lo spazio aperto del testo attorno alla casa austriaca

Elfriede Jelinek, viennese, anche se nata nel 1946 nella stiriana Mürzzuschlag, figlia unica di padre ebreo⁵ e madre cattolica, ha studiato storia dell'arte, storia dello spettacolo e musica, concludendo gli studi musicali al Conservatorio di Vienna con il diploma

in organo (1971). Il padre era un chimico che durante gli anni della persecuzione antisemita fu protetto dal suo impiego in un'industria che produceva a scopi militari; negli anni cinquanta iniziò ad avere crisi depressive sempre più gravi, accudito dalla moglie in casa finché fu possibile, morì nel 1969 in una clinica psichiatrica. In una tale situazione familiare la figura determinante per la giovane fu la madre, che aveva fin dall'inizio grandi ambizioni per la sua unica figlia: questa però nel 1968 aveva interrotto gli studi, sia universitari che musicali, rinchiudendosi per un anno in casa per crisi di panico. Elfriede Jelinek concluderà comunque la sua formazione musicale, non quella universitaria perché nel frattempo ha incominciato a scrivere, in particolare poesie e radiodrammi⁶. In questo periodo si impegna anche nel movimento studentesco; al suo riemergere dal periodo di crisi inizia tentativi di distacco da Vienna e dalla madre, nel 1972 è a Berlino per un anno, quindi per qualche mese ad Olevano presso Roma, poi torna a Vienna. Nel 1974 si sposa con un informatico di Monaco, esperto di musica elettronica: d'ora in poi farà la pendolare tra la casa di Vienna, dove vive con la madre (che muore nel 2000), e quella di Monaco; nello stesso anno si iscrive al Partito Comunista Austriaco, dal quale esce nel 1991. Del 1975 è il suo primo grande successo, *Die Liebhaberinnen* (Le amanti), del 1979 la prima *pièce* teatrale *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, che nel culmine dei grandi dibattiti femministi dà la propria versione parodistica e disincantata dei possibili destini della Nora ibseniana. Sia il romanzo che l'opera teatrale si collocano infatti in una fase cruciale del femminismo e dell'elaborazione teorica delle donne; con esse l'autrice assume una posizione critica rispetto a una letteratura prevalentemente autobiografica e non attenta all'elaborazione formale: Jelinek si è infatti sempre considerata una che scrive dalla parte delle donne, ma attenta non tanto ai temi di moda quanto alla ricerca e sperimentazione formale, che non doveva però mai perdere di vista ciò che davvero conta: raffigurare la causa non solo della storica inferiorità delle donne ma anche più in generale della violenza del processo storico, vale a dire rappresentare i rapporti di potere, in tutte le loro tipologie. Nella migliore tradizione austriaca questa sua critica culturale va di pari passo con la critica linguistica⁷. Il suo stile così originale è teso a smascherare ogni forma di manipolazione del linguaggio come strumento di potere, tramite la decostruzione e il rovesciamento dei modi di dire, delle frasi fatte, dei luoghi comuni e

degli stereotipi dei media; come dice Renata CARUZZI, ricostruendo nel suo saggio la tradizione austriaca e in particolare l'affinità che lega Jelinek a Elias Canetti: «Critica linguistica, scetticismo linguistico, satira linguistica, lingua come gioco, come chiacchiera, come arguzia, ma anche lingua materna e paterna cui ancorare la propria identità, sono tutte peculiarità che, oltre a essere molto austriache, percorrono in maniera straordinariamente densa la scrittura canettiana e quella jelinekiana. In entrambi tutto quello che avviene nella lingua appare indissolubilmente legato a un'operazione conoscitiva che vuole decifrare a tutti i costi la vera realtà dell'uomo, quella autentica delle problematiche sociali».

Accanto alla tradizione austriaca della prima metà del Novecento bisogna ricordare che nella fase iniziale l'opera di Jelinek si inserisce nell'ambito dell'avanguardia austriaca del Secondo dopoguerra, quella che va dalla Wiener Gruppe al Grazer Forum Stadtpark; nell'impegno a svelare i meccanismi manipolatori, da quelli più evidenti a quelli più sottili, l'autrice diventa essa stessa una manipolatrice di linguaggio dall'eccezionale creatività e audacia.

Ma l'autrice non si è accontentata di denunciare e criticare tramite i suoi testi letterari le varie forme di violenza, il suo impegno personale si realizza anche con altre forme di intervento: nelle occasioni in cui si tratta di prendere posizione contro il passato nazista del suo paese e di eminenti protagonisti della vita politica (Waldheim) e culturale (Paula Wessely) è sempre presente con articoli sulla stampa e sul suo sito (dal 1996), con adesioni a petizioni, con interviste e con la partecipazione a manifestazioni politiche, oltre che con le sue opere teatrali, molto rappresentate sui palcoscenici di lingua tedesca.

Dopo le opere incentrate sul conflitto tra uomo e donna e sulla problematica della donna artista - la *Nora* già ricordata, poi *Clara S.* (1982) e *Krankheit oder Moderne Frauen*, oltre a *La pianista* -, le sue opere ruotano infatti sempre più intorno alla memoria negata del passato nazista dell'Austria e della Germania: già il romanzo *Die Ausgesperrten* (Gli esclusi, 1980), ispirato a un fatto di cronaca nera viennese realmente accaduto, aveva tematizzato l'impunità dei tanti nazisti convinti (come il padre del protagonista) e la continuità della violenza anche dopo la fine della guerra, esemplificandola sulla struttura in cui tale violenza si origina, cioè la famiglia piccolo-borghese (su *Die Ausgesperrten* si veda l'attenta lettura di CALABRESE). Su questo tema Jelinek ha sempre rinvio a Ingeborg Bachmann come a quell'autrice

che aveva dato rappresentazione alle strutture violente della famiglia piccolo-borghese in modo molto più radicale di lei stessa; più tardi Jelinek scriverà la sceneggiatura per la riduzione cinematografica del romanzo *Malina* di Bachmann. Ma è con la *pièce* teatrale *Burgtheater* (scritta nel 1982, rappresentata per la prima volta a Bonn nel 1985) che Jelinek richiama l'attenzione non solamente sui tanti anonimi nazisti per i quali la sconfitta del nazismo non aveva significato né un ravvedimento né aveva comportato una punizione; in questo testo i protagonisti non sono delle persone qualunque, bensì degli attori del Burgtheater, che è il Teatro Nazionale Austriaco di prosa, la massima istituzione culturale, con l'Opera di Stato (Staatsoper); dietro il trio di attori al centro del testo, pronti al servizio nell'industria culturale nazista, è facile riconoscere Paula Wessely e i due fratelli Hörbiger, rispettivamente marito e cognato della Wessely. Pur sottolineando l'appartenenza di *Burgtheater* al teatro politico, nel suo contributo dedicato a una raffinata lettura del testo, Maria FANCELLI sottolinea che: «la *pièce* va molto oltre il livello di satira politico-farsesca ed è drammaticamente attraversata da momenti pulsionali che chiamano in causa tutto il suo bagaglio di esperienze mentali, esistenziali ed artistiche. Il grande teatro viennese da oggetto primario di satira diventa il bersaglio di un rancore più vasto e di un intenso dolore personale che colorano progressivamente di tragico quella che doveva essere soprattutto una farsa con canto».

Anche nella coeva prosa *Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr* (Oh natura selvaggia, salviamoci da lei, 1985)⁸ uno dei fili tematici è il rifiuto della memoria, delle tante storie che andrebbero raccontate (si veda il saggio di Rita SVANDRLIK), anche se «la storia è una questione di trattative», così si legge nel testo: vi compare la figura di un famoso filosofo nazista, che poté continuare indisturbato la sua attività anche dopo la guerra; in filosofia si contrappone a Wittgenstein ed è allora abbastanza ovvio pensare a Heidegger, ma l'identificazione non è così univoca, perché si tratta di un viennese; in due testi successivi invece, nel monologo *Wolken. Heim* (Nuvole. Casa, 1988) e soprattutto in *Totenauenberg* (1992) l'identificazione con Heidegger è esplicita. *Wolken. Heim* è un monologo costruito interamente usando testi altrui: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist, lettere di membri della RAF dal carcere. Si tratta di un procedimento che d'ora in poi Jelinek userà in particolare nelle sue opere teatrali, ma che ha un ruolo significativo anche nello 'scandaloso' romanzo *La voglia*, che secondo l'autrice doveva costituire la versione femminile, in chiave

critica, della *Histoire de l'oeil* di Georges Bataille e che invece come «testo pornografico femminile» fece sensazione e rumore molto al di là dell'area tedescofona. In realtà di erotismo e soprattutto di erotismo al femminile non c'è traccia; in termini espliciti e diretti, eppure virtuosistici (si veda anche il saggio di CARUZZI), il testo descrive ricorrendo a strategie linguistiche sempre diverse ciò che in realtà è terribilmente monotono, vale a dire la riduzione della donna ad oggetto sessuale, *in primis* nel matrimonio, come pure in qualunque forma di relazione tra i sessi, e nella produzione pornografica di riviste e videocassette; il linguaggio è estremamente complesso, anche perché pieno di citazioni dalla lirica d'amore di grandi autori quali Hölderlin, Goethe, Schiller, Rilke: serve a denunciare quanto artificiale e mistificante, deformato da una tradizione sovraccarica, falso e manipolatorio sia il discorso intorno all'amore e al sesso, che è sempre al servizio della sublimazione e divinizzazione del sesso maschile e della sua 'potenza'. Su quanto il sessismo poi sia tendenzialmente fascista Jelinek torna sempre, con opere teatrali quali *Raststätte oder sie machen's alle* (Autogrill ovvero tutti lo fanno, 1994), così come sessista, violento e sciovinista è tutto ciò che ruota intorno alla sport nella nostra cultura, il grande tema del più volte menzionato *Sportstück*. A proposito di quest'opera, nel saggio di Lucia PERRONE CAPANO, dedicato in particolare alla specificità del teatro jelinekiano degli anni novanta, si legge: «Contro il silenzio auspicato dopo la fine delle grandi narrazioni, anche contro il silenzio dopo Auschwitz e contro i discorsi politicamente corretti [...] Jelinek propone con veemenza il grido, la tonalità dissonante, una drammaturgia del parlare isterico, come quella rappresentata da Elettra che si oppone a questa massa nello sport, che l'autrice associa alle masse nazionalsocialiste».

Ma non è solo il teatro il pulpito dal quale l'autrice porta avanti il suo impegno nella fase cruciale in cui la sconfitta del comunismo e il capitalismo neoliberista trionfante provocano delusioni epocali e la necessità di farci i conti (nel '91 Jelinek esce dal Partito Comunista Austriaco); in questi anni ella inizia il lavoro al suo romanzo *Die Kinder der Toten* (I figli dei morti, 1995).

Dopo il successo elettorale del partito di Haider alle elezioni amministrative, non nella sua roccaforte carinziana, bensì nella (politicalmente) 'lontana' capitale Vienna, il quotidiano "La Repubblica" chiede a Jelinek un articolo sul tema: l'articolo viene pubblicato il 14 novembre 1991 con il titolo *Infelix Austria*, l'autrice lo riprenderà e amplierà poi in altre sedi, per esempio con il titolo *Die Österreicher*

als Herren der Toten (Gli austriaci come signori dei morti, in “Literaturmagazin”, 1992). Nell’articolo uscito sul quotidiano italiano si trovano numerose formulazioni che ricordano *Nuvole. Casa*:

Una battaglia elettorale estremamente populista, xenofoba, ha dato frutti che già da tempo assaporavamo, e ora finalmente possiamo gustarli, noi e solo noi: così vicini eppure così difficili da cogliere, perché le nostre fondamenta affondano nel Nulla, nell’annientamento degli altri. [...] La volontà collettiva di infinita innocenza degli austriaci li spinge ad addossare sempre agli altri la colpa – e deve essere un peccato originale, basato solo sulla natura, acquisito con la nascita – per poterli tener fuori, scacciare, annientare. La xenofobia e l’antisemitismo, che in Austria sembrano fondati su una legge naturale tale è l’ovvietà quasi organica con cui emergono, hanno la stessa radice. Sono ripetizioni di dati di fatto apparentemente immutabili. L’antisemitismo austriaco si basa innanzitutto sul cattolicesimo, su questa religione di stato [...] Ora ci basta esistere per scacciare gli altri. [...] Noi siamo noi e rimaniamo qui⁹.

Paradossalmente Jelinek ricorre qui al concetto di naturalità, di legge naturale, per spiegare la xenofobia e l’antisemitismo degli austriaci, proprio lei che tanto ha lavorato, sul modello dei *Miti d’oggi* di Roland Barthes, per far emergere la storicità dei miti quotidiani della cultura di massa, quali per esempio l’amore e la sessualità (*Le amanti, La voglia*), l’arte e l’artista (*Clara S., Burgtheater, La pianista*), lo sport (*Sport. Una pièce*), il mito stesso della natura, che non è naturale bensì anch’essa una costruzione artificiosa (*Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr*)¹⁰. Ma si tratta appunto di una strategia paradossale, perché la dimensione storica è ben presente nell’articolo:

La coscienza austriaca di non esser mai stati qualcosa di concorde, bensì qualcosa di eterogeneo, un coacervo di popoli in cui la componente tedesca ha sempre rappresentato l’elemento più aggressivo (già all’inizio del secolo il grande critico del linguaggio e della cultura Karl Kraus faceva notare che i tedeschi dei Sudeti, allora i più scalmanati, sarebbero diventati la nostra sciagura), ebbene questa coscienza, questa aspirazione a un’unità che non è mai esistita, ha portato al totale isolamento dallo straniero, cui non è permesso far parte della nostra comunità¹¹.

Il tema della xenofobia, all'origine dell'assassinio di quattro rom, sarà al centro di *Stecken, Stab und Stangl* (1996). L'articolo su "La Repubblica" si conclude prefigurando quello che sarà il nucleo tematico del romanzo che Jelinek stessa definisce come la sua opera più importante, *Die Kinder der Toten* appunto:

La lingua è un grande regno dei morti, insondabilmente profondo: perciò riceviamo da essa la vita suprema (Hofmannsthal). E se sono i grandi morti a unire una nazione, allora da noi sono i morti che noi stessi abbiamo prodotto, è la cenere sparsa sui campi slavi, sono le ossa degli uccisi. In realtà ci unisce il Nulla. Perciò ci appartiene *tutto*¹².

Il regno dei morti diventa una terra di morti viventi. Ambientato nelle Alpi stiriane, il romanzo è incentrato su tre figure di morti viventi, di *revenants* che vampirescamente ritornano per rivivere la loro morte e per vivere altre possibilità che la morte in giovani anni aveva loro precluso, esperienze che erano state sepolte e rimosse. È il rimosso infatti, il sepolto, la matrice metaforica del testo¹³: alla fine la pensione Alpenrose verrà sepolta da una frana, è così che l'Austria vorrebbe seppellire il proprio passato, ma dappertutto dalla terra emergono capelli, i capelli dei morti. Su questo romanzo, non ancora studiato in Italia, si concentra l'analisi di Rita CALABRESE.

Jelinek viene attaccata come 'nemico numero uno' da Jörg Haider e dal suo partito già molti anni prima che la destra populista e nazionalista entri a far parte del governo. Quando si forma il primo governo con ministri del partito di Haider (febbraio 2000) tutti gli intellettuali si fanno sentire, la Jelinek partecipa ai cortei di protesta e appare anche in televisione, fatto per lei abbastanza raro. All'inizio di una di queste manifestazioni del giovedì sullo Heldenplatz viene letto il suo testo *Das Lebewohl* (L'addio), costruito interamente con frasi di Haider.

Più realistico di *Die Kinder der Toten*, ironico e autoironico, è invece il romanzo del 2000, *Gier. Ein Unterhaltungsroman* (Voracità), scritto appunto nei mesi successivi alla formazione del governo di centrodestra. Il titolo suggerirebbe subito un parallelismo con *Lust*, ma i due testi non hanno molto in comune al di là del ruotare intorno a dei vizi capitali, come l'ultima opera di Jelinek, che sta uscendo a puntate sul suo sito, *Neid. Ein Privatroman* (Invidia. Un romanzo privato, 2007). *Voracità* si presenta come un testo che gioca con il genere del romanzo giallo: una ragazzina minorenni viene uccisa

dall'uomo, molto più grande di lei, con il quale aveva una relazione segreta da tempo; l'uomo è il poliziotto municipale del luogo, che parteciperà alla ricerca dell'assassino, proprio per sviare, con successo, qualsiasi possibilità di essere scoperto; ma c'è qualcuno, la protagonista Gerti, una donna di mezza età, che sa tutto eppure non va a denunciare l'uomo, che è anche il suo amante, scegliendo invece il suicidio. Come le donne sono voraci di amore, anche di sesso ma sempre in funzione dei grandi sentimenti, il protagonista maschile è invece vorace di beni materiali, precisamente di case: è per questo che si sceglie donne mature, sole, con dei beni immobili da farsi intestare, magari nel testamento; questo è lo spunto tematico per la costruzione di una costante, a tratti virtuosistica, corrispondenza metonimica tra casa e corpo femminile.

Si potrebbe dire che i testi di Jelinek, a iniziare da *La pianista*, sono una trasposizione letteraria e letterale della famosa definizione freudiana del perturbante: nel suo saggio *Das Unheimliche* (Il perturbante, 1919) Freud parte dalla radice *Heim* e *heimlich*, per dire che nel perturbante riaffiora ciò che era familiare, che ha a che fare con la casa, ma che sarebbe dovuto rimanere segreto (rimosso); in molte opere di Jelinek la casa, sia nel senso di *Heim* che di *Haus*, è la cifra di ciò che di più inquietante e perturbante esiste; non meraviglia allora che, nel discorso *In disparte*, si legga che la lingua dell'autrice «non è in casa»¹⁴, perché si muove in uno spazio aperto, illimitato. È l'Austria intera ad essere come il lago artificiale biologicamente morto, al centro di *Voracità*, e come il poliziotto che in quel lago getta il cadavere della sua giovane vittima; gli abitanti del luogo, dopo il ritrovamento del cadavere non vogliono veramente far luce sull'omicidio. Altri delitti e altre 'disgrazie' austriache sono al centro dei testi teatrali successivi: in *Das Werk* (L'opera, 2003, con dedica a Einar Schlee, il regista di *Sportstück*) vengono ricordati i condannati ai lavori forzati che già durante il periodo nazista avevano dovuto partecipare alla costruzione della diga di Kaprun, quella che nel dopoguerra diventò il massimo simbolo della rinascita economica dell'Austria; vengono portati alla luce delitti compiuti per la voracità di profitto¹⁵, così come in *In den Alpen* (Nelle Alpi, 2002, sulla tragedia del Kitzsteinhorn¹⁶).

In *Voracità* le donne, anche se autonome dal punto di vista economico, sono emotivamente dipendenti, e come tali destinate a fallire; tra il 2001 e il 2002 Jelinek scrive i suoi drammi delle *Principesse*, su destini femminili perdenti, con un procedimento di moderna riscrittura di storie intorno a figure delle fiabe, come Biancaneve e

La Bella Addormentata, intorno a figure storiche, come Lady D e Jackie Kennedy Onassis, o ancora alle scrittrici Ingeborg Bachmann e Sylvia Plath. Nel suo intenso studio dedicato a questi testi teatrali la germanista di Lubiana Neva ŠLIBAR sottolinea come tutte siano funzionali al sistema patriarcale; dell'archetipo della giovane fanciulla su cui si basa la fortuna della principessa ŠLIBAR dice: «Essa diventa o uno scudo protettivo riflettente posto di fronte all'indicibile, a ciò che è spaventoso e orrendo, oppure rappacificata, con il suo sacrificio, ciò che è mostruoso. Le strategie consolatorie, di armonizzazione, di pacatezza, di abbellimento strumentalizzano le donne, addomesticano la Grande madre pericolosa e potente dentro di loro, le privano del loro 'essere donne' e così le integrano all'interno della società patriarcale. Non c'è da meravigliarsi che Biancaneve e La Bella Addormentata nel bosco, Jackie e Lady D siano delle "Non morte", donne rese innocue: la prima in una bara di vetro, la seconda in una bara fatta di cespugli, la terza in un mucchio di abiti e l'ultima in una valanga di immagini».

Per quanto riguarda l'attenzione all'attualità, non è solo quella austriaca a spingere Jelinek a farne materia dei suoi testi: a pochi mesi dallo scoppio della guerra in Iraq ha scritto per il teatro *Bambiland* (2003, uscito in italiano con lo stesso titolo) e poco dopo *Babel* (Babilonia, 2004), sulle torture nella prigione di Abu Ghraib, testi in cui l'accento viene posto sulla costruzione mediatica della realtà, un tema che si snoda in tutta l'opera jelinekiana fin dall'inizio.

Il discorso in occasione del conferimento del Nobel, *Im Absents* (In disparte, 2004) non contiene invece nessun riferimento attuale, ma presenta in forma frammentaria e 'spostata', fuoriluogo e fuorigioco (*Absents* vuol dire anche fuorigioco), la poetologia di Elfriede Jelinek (si veda la traduzione e la nota di SVANDRLIK).

2

Sulla fortuna

Anche a prescindere dalle difficoltà della ricezione italiana, di cui si è detto, è ormai tradizione nella letteratura critica presentare Elfriede Jelinek iniziando da una discussione sul 'fenomeno Jelinek'¹⁷, piuttosto che dalla sua opera, perché l'autrice austriaca è tuttora una scrittrice più nota per le polemiche scatenate che non per i suoi testi, che d'altronde non sono di facile fruizione; ma anche chi non li ha

letti ha sentito parlare dei suoi temi provocatori e scabrosi, e si sente autorizzato ad esprimere un proprio punto di vista, in genere di netto rifiuto. Le numerose prese di posizione pubbliche dell'autrice hanno contribuito notevolmente alla nascita del fenomeno Jelinek, alienandole ogni possibile simpatia da parte dell'establishment più conservatore e naturalmente da parte dei bersagli più diretti della sua polemica, cioè i responsabili dei rigurgiti nazionalisti e neonazisti nella politica austriaca degli ultimi decenni; d'altra parte il suo coraggio civile le ha guadagnato la stima della parte più progressista. Pur avendo ricevuto molti premi e riconoscimenti, in patria si è conquistata invece una notorietà negativa per la sua veemente critica contro l'Austria. Dunque pochi di quelli che esprimono critiche e opinioni hanno davvero letto i testi di Jelinek; spesso chi li ha letti sottolinea la fatica della lettura, anche se la maggior parte concorda sul fatto che si tratta di una scrittrice autentica, di grande abilità linguistica e compositiva. Ma cosa apprezzano invece gli estimatori, che si trovano più tra le donne che non tra gli uomini? Quali sono allora i punti di forza di questi testi?

I saggi raccolti nel presente volume vogliono dare una risposta, alcuni tracciando sguardi d'insieme da precise angolazioni, come quelli di CALABRESE e CARUZZI, per quel che riguarda il teatro anche PERRONE CAPANO, altri concentrandosi su singole opere, come FANCELLI, SVANDRLIK e ŠLIBAR.

La produzione di Jelinek è ormai molto vasta, spazia per tutti i generi letterari e con ogni opera l'autrice si propone qualcosa di nuovo a livello formale. Decisamente innovativo è il suo teatro (come mette in evidenza PERRONE CAPANO), ma al di là dell'innovazione e dello sperimentalismo, tutti i saggi qui raccolti illustrano la sua maestria ed efficacia nell'uso della lingua, la musicalità compositiva (si veda specialmente CARUZZI), la spietatezza radicale e la coerenza, l'ironia e l'autoironia. Una volta scoperto il piacere intellettuale e quasi ludico della ricostruzione dei vari fili tematici, della sua particolare tecnica di decostruzione dei miti del nostro tempo, del montaggio di testi dalla provenienza più diversa, che «vanno a confluire in una scrittura torrentizia e magmatica nella quale tutto si fonde, si riplasma e quasi trova una nuova forza strutturante» (FANCELLI), si viene catturati dalla lingua di Jelinek, come l'autrice dice di se stessa nel suo discorso *In disparte*, e si diventa forse un po' più resistenti nei confronti di quelle lusinghe e di quelle moine, in cui la lingua è maestra.

Note

¹ I premi che sono stati conferiti a Jelinek sono assai numerosi, il più prestigioso premio tedesco, il Georg-Büchner-Preis, le è stato conferito nel 1998, nel 2003 il premio intitolato a Else Lasker-Schüler; solo nel 2004, prima del Nobel, il premio Heinrich Heine e quello praghese intitolato a Franz Kafka.

² *La voglia* è il titolo della versione italiana, ma 'Lust' si potrebbe intendere anche come 'il piacere', tanto più che il romanzo di Gabriele D'Annunzio *Il piacere* è stato tradotto in tedesco con *Lust* e che ci potrebbe essere anche una suggestione di questo tipo, visto che D'Annunzio è uno dei protagonisti dell'opera teatrale della Jelinek *Clara S.*(1981).

³ M. Janz, *Elfriede Jelinek*, Sammlung Metzler, Stuttgart 1995, p. 87.

⁴ Cfr. R. Svandrlik, *La scrittura di Medea*, in R. Svandrlik (a cura di), *Il riso di Ondina*, QuattroVenti, Urbino 1992, pp. 117-132, qui pp. 126-127.

⁵ Il padre è ebreo solo per linea paterna, come l'autrice dice di aver scoperto di recente: «I am a Trümmerfrau of language». Cfr. Elfriede Jelinek interviewed by Gitta Honegger in "Theater", 36, 2, 2006, p. 22.

⁶ La sua prima pubblicazione sono delle poesie sulla rivista «protokolle» di Otto Breicha (si veda anche il commosso omaggio a Breicha sul suo sito <http://www.elfriedejelinek.com> nell'articolo *Schreiben müssen*, apparso prima il 30.12.2003 su «Die Presse»). Del 1968 è il suo primo romanzo *bukolit*, che verrà pubblicato più tardi, il primo vero successo è *nir sind lockvögel baby!* (1970).

⁷ È significativo il titolo di uno dei migliori studi su alcune opere narrative di Jelinek e sul suo stile *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk* (Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1999).

⁸ Questa è la traduzione del titolo proposta da Luigi Reitani, per esempio nella sua introduzione a *Sport. Una pièce* (Ubulibri, Milano 1985, p. 13).

⁹ "La Repubblica", 14 novembre 1991, p. 28.

¹⁰ Marlies Janz sceglie proprio il tema della decostruzione dei miti della nostra cultura come filo conduttore della sua monografia sulle opere apparse fino agli inizi degli anni novanta (*Elfriede Jelinek*, cit.).

¹¹ "La Repubblica", 14 novembre 1991, p. 28.

¹² *Ibid.*

¹³ V. Mayer, R. Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006, pp. 200 e sgg.

¹⁴ Nel presente volume, p. 161.

¹⁵ V. Mayer, R. Koberg, *Elfriede Jelinek*, cit., p. 237.

¹⁶ L'11 novembre 2000 155 sciatori morirono bruciati per l'incendio in galleria del trenino che doveva portarli sul ghiacciaio.

¹⁷ Si veda Margarete Sander, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg, Königshausen und Neumann, Würzburg 1996*, pp. 8 e sgg.

Dai margini dell'ebraismo. La scrittura 'patrilineare' di Elfriede Jelinek

RITA CALABRESE

Tutti i poeti sono ebrei
Marina Zwetaieva

«...viennese, ebrea, slava» si è definita Elfriede Jelinek in una recente intervista¹, disegnandosi un'identità composita che la destina volutamente ad una collocazione nomade, meticciasa, fluttuante. Se la 'vienneseità' è stata da lei continuamente ribadita contro la casualità della nascita a Mürzzuschlag, come a superare il sospetto di angustia bucolica del villaggio stiriano a favore della complessità e dell'apertura della capitale austriaca, i due termini successivi sembrano tracciare un lungo percorso di riappropriazione di elementi non dichiarati altrettanto esplicitamente dalla scrittrice e piuttosto trascurati dalla critica. Se il simbiotico e conflittuale legame con la madre, nonché il suo inesorabile programma educativo, volto a fare della figlia una famosa concertista, hanno trovato la più sconvolgente rappresentazione nell'ormai celeberrimo romanzo *Die Klavierspielerin* (La pianista, 1983), e la figura materna rimane un riferimento simbolico negativo², in ombra è rimasta invece finora la figura del padre e del suo mondo a cui si riferiscono quei due aspetti di ebrea e slava, meno evidenti ma non meno significativi della sua opera.

Alla madre si deve la rigorosa educazione cattolica che, nella più austriaca configurazione barocca, è presente nella sua scrittura mentre dal nonno paterno, originario della Boemia, deriverebbe il persistente sentore di malinconia slava e al padre sembra ricondursi il legame vago ma determinante con l'ebraismo, «dai cui margini in qualche modo provengo»³, come ha affermato in un'ennesima intervista. All'esperienza paterna di perseguitato sembrerebbe poi connettersi, a suo stesso dire, una particolare sensibilità⁴, il senso



esasperato della giustizia da cui nasce l'indignazione che nutre un perenne atteggiamento critico.

Profondamente viennese e sgradevolmente anticonformista, legata all'Austria dal più assoluto amore-odio ma attaccata con violenza come inaccettabile *Nestbeschmützerin*, non può neanche essere, a stretto rigore, considerata ebrea. Non secondo la *Halachab*, la normativa ebraica rigorosamente matrilineare, secondo cui è ebreo chi nasce da madre ebrea, ma neanche culturalmente. Non può essere annoverata nella nuova letteratura ebraica che attualmente gode di straordinario vigore, in quanto «does not make her Jewish identity the central issue of her work»⁵ e mantiene un'ambigua «dual loyalty»⁶; del resto non è compresa nei più recenti repertori di scrittori ebrei⁷. Se, come ha sottolineato Laura Quercioli Mincer, la controversa specificità ebraica nella letteratura sarebbe da ricercare nella libera scelta individuale di porre nella scrittura la 'responsabilità ebraica', intesa come legame «che ha come sua premessa il convincimento dell'importanza della sopravvivenza del popolo ebraico e delle sue tradizioni»⁸, da una prospettiva religiosa, etica o politica, allora quella di Elfriede Jelinek si configura in negativo come una paradossale presenza *in absentia*, come un'elaborazione del lutto per la scomparsa della composita e vitale ebraicità viennese.

Come ha ribadito anche nel suo discorso in occasione del premio Nobel, il poeta non può essere ancorato alla realtà, deve allontanarsene, «il suo posto è sempre al di fuori»⁹, perché solo nello scomodo spazio dell'alterità può liberamente scoprire e dirne le ambiguità. Un elogio della marginalità ricollegabile a quella categoria di pariah consapevoli in cui Hannah Arendt vedeva l'unica possibilità di collocazione per gli ebrei.

All'ebraismo viene comunque connessa quella centralità della parola che della sua opera è elemento costitutivo, prosa e teatro sono egualmente *sprachzentriert*, incentrati sulla parola, utilizzata con autentico virtuosismo. Al di là di un facile riferimento al valore che questa assume nell'ebraismo, e dallo sperimentalismo della *Wiener Gruppe*, Elfriede Jelinek si inserisce intenzionalmente nella precisa tradizione di critica e gioco linguistico degli ebrei austriaci come Wittgenstein e Karl Kraus, di cui riprende, tra l'altro, il genere dei *Dramolette*. Affinità sono riconoscibili con altri poeti ebreo-tedeschi, maestri del linguaggio, quali Heine e Paul Celan.

Al centro delle opere sta il culto iconoclasta della parola, usata come puro significante, nella sua musicalità, colta da una sensibi-

lità affinata dai lunghi anni di conservatorio e dalla conoscenza di diversi strumenti, ma anche oggetto di manipolazione non priva di violenza, una vera e propria operazione distruttiva. Tre forme di giochi di parole ricorrono frequentemente: polisemicità, l'uso letterale di tropi ed espressioni metaforiche e l'associazione di tipo fonetico prescindendo dal contenuto semantico¹⁰. Se tale processo disintegra il consueto flusso verbale, amplia i significati dei vocaboli o li restringe, li moltiplica o li annulla in un'infinita fantasmagoria linguistica che non rimane compiaciuto sperimentalismo fine a se stesso. Con tale procedimento, che ricorda l'infinito coniugarsi di verità e narrazione della tradizione ebraica, la parola sviluppa le sue potenzialità creative ma viene anche costretta a rivelarsi completamente, a mettere a nudo il suo nucleo più segreto manifestando la trama oscura che l'avvolge. Come è stato sottolineato, la scrittrice non si limita tanto a descrivere le più diverse forme di violenza, quanto cerca «di metterli a nudo nel linguaggio e smaschera la falsità armonizzatrice per mezzo di montaggio e deformazione»¹¹. Degna di riconoscimento è per lei una letteratura che «con possibilità espressive linguistiche e formali sempre nuove tracci un panorama dell'intera società e allo stesso tempo la svergogni e le strappi la maschera dal viso»¹². In una continua indagine attualizzante simile ad un laico procedimento midrashico¹³. Denuncia spietata e straordinaria capacità linguistica sono state sottolineate del resto anche nella motivazione del Nobel.

Con rara maestria viene catturata la più espressiva oralità del dialetto viennese, già di difficile comprensione nella vicina Germania, impossibile da tradurre in qualunque altra lingua, ricollegandosi a quella tradizione degli ebrei austriaci che vi hanno intrecciato l'ironia ed il gusto del *Witz*, quel 'biotipo' distrutto dal nazismo¹⁴. Questa scrittura senza più interlocutori sembra configurarsi come un *kaddish* laico, una preghiera funebre secolarizzata per una continuità tragicamente spezzata, la ripresa di una tradizione condannata al silenzio, una forma di memoria commossa ma che non perde mai la carica irriverente.

Il linguaggio, a cui nel discorso per il Nobel viene reso il più alto omaggio, celebrato in uno strettissimo rapporto di amore-odio, definito in una serie di vertiginose metafore – gabbia, cane, schiavo, padrone – strumento primordiale e privilegiato dello scrittore, si è andato configurando come un dono paterno, in una precisa patri-linearità consapevolmente assunta in un gesto, ancora una volta,

anticonformista, sia rispetto alle norme dell'ebraismo che alle istanze politiche delle donne.

Le parole ebraiche del padre servono a dire il mondo attraverso lo sguardo implacabile di una *figlia per sempre*. Denunciando la complicità delle donne nel trasmettere le strutture di potere patriarcale, di cui esse stesse sono vittime, e contrapponendosi alla madre, senza riconoscerla come fondamento simbolico per la costruzione di un sé che si rispecchi in una ridisegnata tradizione femminile, la scrittrice sembra assumere spesso nelle sue opere un ruolo filiale di contrapposizione impotente ma mai ridotta al silenzio verso i genitori, responsabili di un mondo invivibile, dove «il figlio è il grande perdente»¹⁵.

1

Scrivere dopo Auschwitz

Se, in seguito alla consacrazione del premio Nobel, l'industria editoriale ha cominciato ad interessarsi in misura massiccia di quest'autrice, fino ad allora nota al vasto pubblico per la trascrizione cinematografica, premiata a Cannes nel 2001, del romanzo *Die Klavierspielerin*, apparso già precedentemente in Italia con ben minore risonanza, fissandone l'immagine di scrittrice arrabbiata assimilabile al filone sado-maso del porno-femminismo, solo ad una cerchia più ristretta non era passato inosservato agli inizi degli anni Novanta un testo di taglio più squisitamente politico, il monologo teatrale *Wolken. Heim*¹⁶, un collage di citazioni d'autore, Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist, nonché di lettere di appartenenti all'organizzazione terroristica *Rote Armee Fraktion*, per mettere in guardia, poco prima della riunificazione, sui pericoli di un rinascite germanesimo. Un'analisi necessariamente sintetica di alcune delle opere mostra i fraintendimenti e le frettolose classificazioni in cui è stata spesso inquadrata un'autrice sicuramente ostica, volutamente sgradevole, ma di misconosciuta complessità. Con una scrittura di grande originalità incarna il ruolo dell'artista impegnata, monito irridente e scomoda memoria che getta sassi dentro la limacciosa quiete degli stagni e sconvenientemente alza macigni da indesiderati verminai.

Può quindi risultare sorprendente come per molti aspetti sia possibile definire la sua uno degli esempi più coerenti di scrittura

dopo Auschwitz. Non tanto nel senso del frainteso interdetto di Adorno a scrivere lirica¹⁷, quanto nella direzione tracciata, tra gli altri, da Günther Grass nelle sue lezioni francofortesi, che considera la Shoah «come cesura e insanabile frattura della storia della civiltà»¹⁸. Dal punto di vista delle vittime ma senza indulgere ad autocommiserazione o ad indiscriminata esaltazione, Elfriede Jelinek svela inesorabilmente le colpe frettolosamente archiviate e le facili auto-assoluzioni individuali e collettive, rivela il passato acquattato sottotraccia nel presente, denuncia ogni indizio di riapparizione dei vecchi fascismi, capta con lucidità di raddomante il nascere dei nuovi. Il registro usato rifugge da ogni sentimentalismo e ricerca di complicità o identificazione, mai vuole accattivarsi il lettore, piuttosto sconvolgerlo con i toni del paradossale e del grottesco da cui nulla rimane indenne, che l'avvicinano al teatro provocatorio di George Tabori, e indurlo ad una costante attenzione. Anche l'elemento più appariscente e noto al grande pubblico – l'eroticismo violento e privo di gioia – portando all'estremo l'assunto di Ingeborg Bachmann che vedeva nel rapporto tra uomini e donne l'esercizio del fascismo quotidiano, sembra sancire l'impossibilità di una serena normalità dopo l'immane tragedia dello sterminio, l'ineliminabile esercizio della violenza patriarcale a cui non si sottraggono né uomini, né donne, perpetuando un inesorabile paradigma di sopraffazione. La devastazione delle coscienze riflessa nel linguaggio, irrimediabilmente ferito, non sembra lasciare spazio alla bellezza che deve cedere il posto ad un'estetica dell'orrore e del disgusto, inchiodando i colpevoli di ieri e di oggi alle loro pesanti responsabilità non assunte, senza risparmiare neanche le vittime. Significativo in tal senso *Die Ausgesperrten*, apparso in forma di romanzo nel 1980, ma già redatto come radiodramma nel 1978 e trasmesso l'anno successivo dall'emittente *Südwestrundfunk* e poi filmato nel 1982 con la sceneggiatura della stessa Jelinek che recitava anche il ruolo di una severa insegnante.

Tali rielaborazioni mostrano una peculiarità che si andrà ancor più sviluppando nel corso degli anni, l'attenzione alla molteplicità delle forme poetiche e l'uso abile della multimedialità che, specialmente nelle versioni teatrali, assumono un ruolo rilevante. Tornando alla forma romanzo di *Die Ausgesperrten*, è indispensabile accennare brevemente al lavoro di costruzione e rielaborazione dell'opera: partendo da un episodio di cronaca nera avvenuto nel dicembre 1965 – un ragazzo che aveva sterminato l'intera famiglia – la scrittrice traccia un impietoso atto d'accusa alla società austriaca in una

complessa struttura linguistico-letteraria. Negli anni drammatici del terrorismo e dell'emergenza seguita al rapimento e all'uccisione del presidente della Confindustria tedesca Martin Schleyer, la scrittrice traspone la vicenda della strage familiare nei cupi anni cinquanta, come a guardarsi indietro per sottolineare l'insensatezza della violenza anarchica ma anche per rintracciare il cuore antico dei più recenti avvenimenti. In un atto di narcisistica affermazione il diciassettenne Rainer Witkowski uccide i genitori e la sorella gemella Anna, ma il vecchio Witkowski in realtà è rimasto un irriducibile nazista, la madre è vittima impotente e rassegnata delle violenze coniugali.

La narrazione è un intreccio di giochi linguistici e ardi neologismi, di riferimenti letterari da Rilke a Musil a Horvath, di citazioni, «perché tutte le frasi le conosco già»¹⁹, dice Anna, riflettendo la convinzione della scrittrice, che tutto sia già stato detto. Se *Die Klavierspielerin* riprende le strutture della psicoanalisi freudiana, il romanzo in questione, anche esplicitamente, si rifà all'esistenzialismo di Sartre e Camus di cui si adombra fin dal titolo il dramma *I sequestrati di Altona* e presenta il marxismo degli anni di Vienna rossa, prima del nazismo, nonché il femminismo degli anni settanta, per capovolgerli tutti e dimostrarne il fallimento. Quello che tuttavia è più rilevante per il nostro discorso, è il riferimento alla psicologia delle masse di Wilhelm Reich, l'origine ed il perdurare del fascismo dallo spirito piccolo-borghese che nel romanzo ha un ruolo decisivo. Un personaggio secondario inoltre assume importanza fondamentale: Hans Sepp, omonimo di un personaggio musiliano, di estrazione proletaria ma caratterizzato da ambizioso arrivismo, è compagno di scuola dei due gemelli. Figlio di un militante socialdemocratico, morto a Mauthausen, rappresenta in una dimensione non diversamente negativa il ruolo della vittima. Soffocato dai racconti materni, ossessionato dai filmati sui campi di sterminio, cerca di sfuggire alla vincolante eredità paterna, al peso insostenibile della memoria di «abbattuti, impiccati, gasati, sparati, privati dei denti d'oro»²⁰.

Nella graffiante deformazione che la contraddistingue, la scrittrice, nelle contraddizioni di questo personaggio attratto da una «visione di porcellana luccicante, posate d'argento e di un generale *understatement* in parole ed opere»²¹, invece che dall'impegno politico, a cui vorrebbe indirizzarlo la madre sulle orme del padre, segna una sorta di patrilinearità politica: la «tipica biografia di un operaio austriaco»²² del nonno paterno, ebreo battezzato e socialdemocratico,

viene rappresentata grottescamente. Il ricordo delle lotte operaie e la loro triste disfatta appaiono in una luce sarcastica:

Weißt du was, Hans, als wir uns damals ergeben mußten, im Gemeindebau, da hat der Hausmeister eine alte weiße Unterhose ins Fenster gehängt zum Zeichen der Aufgabe. Obwohl wir unsere Aufgabe nicht hatten lösen können²³.

Il culmine della demitizzazione, tutta condotta sulla scia di Roland Barthes anche nei riguardi della Shoah, è raggiunto nel gioco con la frase tristemente famosa «Arbeit macht frei», posta all'ingresso di Auschwitz: «dopo che il padre di Hans era stato fatto libero dal lavoro morì molto in fretta. Tanti lavorano per tutta la vita e non sono ancora liberi»²⁴.

In questo interno familiare che rispecchia e nutre i conflitti della storia, scenario anche di tante opere successive, diventano protagonisti gli esponenti della generazione successiva, i figli dei colpevoli e delle vittime, egualmente segnati, anticipando un tema che ancor oggi continua ad essere dominante specialmente nell'ambito della cosiddetta nuova letteratura ebraica²⁵.

Con un'opera successiva Elfriede Jelinek torna pesantemente alla responsabilità dei padri e delle madri, attaccando una delle istituzioni della cultura austriaca, il teatro. Con *Burgtheater* (1982), apparso come altri testi nella rivista di avanguardia "manuskripte", e, detto per inciso, messo in scena in Austria per la prima volta solo nel 2005 ma già rappresentato a Bonn nel 1985, viene denunciato il pesante coinvolgimento con il nazismo dell'attrice Paula Wessely e del marito Paul Hörbiger, divi indiscussi del palcoscenico, vera e propria famiglia reale della scena viennese, suscitando l'indignazione generale. Nello stretto dialetto del teatro viennese, citazioni dei più noti drammi si intrecciano con brani dei film di propaganda nazisti girati dall'attrice e occultati dopo la fine della guerra. Appaiono ripetutamente a conclusione dei dialoghi titoli di film inneggianti al nazismo e pervasi di antisemitismo, scovati con impegno negli archivi e nelle storie del cinema insieme a quelli degli anni cinquanta, idillici e apparentemente inermi, in realtà consolatori evocatori di un passato pacificato. Ancor più che nel romanzo *Mephisto* (1936) di Klaus Mann che denuncia il cinico opportunismo di un attore ambizioso, ispirato da Gustav Gründgens, viene demistificata l'idea dell'apoliticità degli artisti, degli attori in particolare, apparentemente

innocenti declamatori di parole altrui, che contribuiscono invece a fissare la lingua della propaganda e della morte, dove gli elementi più scontati dell'*Austriazität* appaiono irrimediabilmente deformati da connotazioni funebri: «Der Schlagoberbolzen. Das Riesenkrad ... Die Vergaserin ... Der Germjudel ... Das Salzkammerblut. Motzhart ... Die silberne Jahre der Zyklonbette. Die Saubertote ... Das Judensternderl ... Das Musikkazett»²⁶.

Dell'attrice Paula Wessely inoltre viene deplorata la finta naturalità, la studiata ingenuità della recitazione corrispondente all'ideale femminile nazista, ben diversa dalla consapevole creazione delle immagini di sé di Marlene Dietrich, a cui Jelinek ha dedicato una commossa rievocazione per la sua morte nel 1992. Nessun personaggio famoso sfugge alla denuncia della scrittrice, inesorabile nello scoprire scheletri negli armadi di personaggi insospettabili che hanno saputo nascondere il loro coinvolgimento con il nazismo e che abilmente si sono riciclati democraticamente in un paese desideroso di dimenticare il più presto possibile, come, per citare il più clamoroso caso di smascheramento, il cancelliere Kurt Waldheim. Così come non poteva rimanere indenne dall'indignazione della scrittrice Leni Riefensthal, regista di regime, che per la calcolata estetizzazione delle sue riprese cinematografiche e fotografiche viene definita perfidamente «Kitschliesl»²⁷.

Lo smascheramento del passato occultato che, in ininterrotta continuità, si ripresenta in forme sempre nuove, trova il suo più alto obiettivo nella controversa figura di Martin Heidegger nel pezzo teatrale *Totenauberg* (1991), che, con il consueto trasformismo linguistico connota in senso mortuario – *tot* significa infatti morto – uno dei luoghi di culto della germanicità, il rifugio montano nella Foresta Nera del filosofo, Todtnauberg. Ancora una volta, l'entusiastico coinvolgimento con il nazismo del filosofo, al quale si contrappone Hannah Arendt, che invano cerca di indurre l'antico maestro a ricordare ma che nell'interpretazione della scrittrice finisce con il soccombere alla tentazione dell'oblio, appare con un abile gioco di connessioni intertestuali e riferimenti biografici. Le citazioni dalle opere di Heidegger mostrano la perversione del linguaggio che assume i termini della propaganda diventando strumento distruttivo, quella *Lingua Tertii Imperii*, magistralmente analizzata dal filologo Viktor Klemperer²⁸, ma sottolineano anche l'apporto di intellettuali e pensatori, come lo stesso Heidegger, di cui viene ripetuto come *Leitmotiv* il fondamentale termine *Bodenständigkeit* (radicamento alla terra). Con riferimenti al

filosofo australiano Peter Singer e a Günther Anders, viene anche svelata l'antica trama di morte di concetti apparentemente di grande attualità nelle quattro scene in cui la pièce è divisa: il ritorno alla natura che si ricollega al gretto provincialismo del concetto di patria – *Heimat*; l'ossessione della forma fisica all'idea di salute e purezza razziale; l'esaltazione dell'identità come xenofobia e l'ebbrezza consumistica della società usa-e-getta che nel turismo indiscreto e inarrestabile ha una delle sue immagini più rappresentative, con la 'endlose Unschuldigkeit', l'innocenza infinita, come intitola un saggio del 1978, contrapposta al negazionismo ed alla relativizzazione dei crimini nazisti:

Es war nicht! Wir sind da, nehmen uns Aufenthalt und vergessen alles übrige. Unschuldig sind wir, wenn wir zur Hütte hinaufkommen, gesäubert durch die Waschstraße der Natur [...] Aber was geschehen ist, vergessen wir lieber!²⁹

Il legame non spezzato tra colpa ed esaltata purezza naturale, è accentuato dai filmati di *Judentransporte*, mostrati alle spalle degli attori che recitano nel menzognero idillio campestre.

Un ulteriore interlocutore segreto sembrerebbe Paul Celan, il cantore per eccellenza dello sterminio e della distruzione della parola perpetrata dal nazismo e della sua dolorosa riconquista, autore di una celebre lirica dall'emblematico titolo *Todtnauberg*, ispirata da una sofferta visita del poeta a Heidegger nel 1967. Sette strofe irregolari con versi lapidari dai vocaboli scarni e polisemici, dolorosamente allusivi. Come il testo di Jelinek, anche la lirica, nella sua estrema sintesi, si pone come confronto con il linguaggio heideggeriano e la filosofia dell'essere. Anche la lirica fa balenare la tragedia ebraica con un brevissimo accenno al dado a stella presente sulla fontana della baita, «Sternwürfel», con pochi tratti che schizzano il paesaggio della Foresta Nera, ma i nomi dei suoi fiori ne rivelano la duplicità: le piante officinali – arnica, eufrasia – rappresentano la speranza, l'orchidea selvaggia, invece, la solitudine e la delusione per un impossibile dialogo tra vittime e carnefici che nel testo di Jelinek è sottolineato dalla mancanza di interlocuzione e dal susseguirsi di monologhi, con una irrisolta contrapposizione dicotomica tra uomo e donna, tra essere e nulla, tra Heidegger e Hannah Arendt, fra amore e morte. L'orrore dello sterminio ricompare continuamente con i consueti stravolgimenti dei vocaboli, con l'uso di termini

riconducibili al lessico della distruzione, come ossa, pelle umana, paralumi, in un inesorabile memento. La stessa autrice ha ricondotto l'opera anche ad una dimensione squisitamente personale: «Come dice il nome, viviamo su una montagna di cadaveri e di dolore. È un requiem anche per la parte ebraica della mia famiglia di cui molti sono stati sterminati»³⁰.

Il romanzo *Die Kinder der Toten* (1995), considerato dall'autrice il suo libro migliore, segna il culmine del percorso di confronto con il passato ed il presente e costituisce uno degli esempi più provocatori e ineludibili della scrittura dopo Auschwitz, uno di quei libri necessari e ardui: più di seicento pagine pressoché impossibili da tradurre, un'autentica sfida ai lettori ai quali si richiede il massimo impegno. Esasperando fino all'estremo le tematiche delle opere precedenti, la scrittrice fa dell'Austria un macabro paese di morti viventi, come eterna espiazione del suo colpevole passato in una vera e propria apocalisse con figure, senza possibilità di redenzione. Storia e natura sono indissolubilmente unite in un moderno *Totentanz*. Il mondo che ha costruito Auschwitz ne è rimasto contaminato per sempre, distruggendo definitivamente ogni idea illuminista di progresso. Il cammino individuale e collettivo dell'umanità appare un patetico girare a vuoto, «banale, ripetitivo, senza speranza»³¹.

In macabra resurrezione della carne ripetuta all'infinito, Gudrun, studentessa di filosofia, si taglia le vene, il promettente atleta Edgar si schianta con l'auto contro un muro, la pianista Karin annega nel fango, allegri gitanti in autobus dopo una morte apparentemente 'normale' ritornano a popolare fantasmaticamente il loro paese, come morti viventi, vampiri, doppi, in una barocca descrizione di putrefazione e dissoluzione di corpi smembrati e maciullati. Le montagne di morti, su cui si siede dimentichi, si sono levate ad annullare l'amnesia collettiva nella più macabra rappresentazione del rimosso in un'interpretazione letterale della definizione freudiana, secondo la quale *unheimlich* «è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato»³². Quello che è familiare, intimo e destinato a rimanere occultato, manifestandosi diventa *perturbante*.

Come a segnare l'impossibilità della creazione originale, in quanto tutto è già stato detto e tutto è già tragicamente avvenuto, il testo, «una grande opera d'arte totale austriaca»³³, si presenta come ininterrotto assemblaggio di linguaggi di origine disparata, un intreccio di registri diversi, dove narrazione e lirica senza soluzione di

continuità stanno accanto a slogan pubblicitari, cronache televisive e giornalistiche, un tessuto intricatissimo di citazioni filosofiche, letterarie, bibliche, evangeliche in incessante demitizzazione e capovolgimento, per aprire i lager della memoria e scoprirne l'orrore, come l'Armata Rossa dinanzi ai cancelli di Auschwitz. Una blasfema parodia dell'Immacolata Concezione può servire a denunciare la violenza maschile dello stupro ma anche il delirio di onnipotenza dell'uomo di creare la vita che costituisce l'altra faccia dell'accurata progettazione nazista dell'annientamento di altri esseri umani. Morte e vita appaiono egualmente deformate e strappate all'umanità. All'uccisione massificata dei campi di sterminio corrisponde ora l'espropriazione della nascita. Nell'arrogante stravolgimento del potere della scienza si equivalgono «i laboratori di morte dei lager così come i laboratori di nascita della fecondazione artificiale dei tecnocrati genetici»³⁴. Un ulteriore enigma è costituito dalla frase ebraica definita generalmente cabalistica³⁵ ma in realtà di più problematica attribuzione che funge da premessa e in italiano suona «venite spiriti defunti che non si sono visti da anni e benedite i loro figli». Evocazione o monito, la frase e il numero allusivo delle pagine – per la precisione 666 più una – sembrano offrire una precisa indicazione interpretativa, come esempio massimo di esplicita scrittura, non solo dopo Auschwitz, ma anche *di* Auschwitz.

Il campo di sterminio diventato emblema della Shoah, parola mai scritta per intero «che nessuno vuole più sentire»³⁶, come tappa finale della millenaria storia ebraica di persecuzioni, aleggia in tutta l'opera. Come allusione, nel ricorrere delle immagini fortemente evocative degli occhiali, delle valigie e soprattutto dei capelli che, come nella metaforica celaniana, sbucano dappertutto:

Und auch die Perücken aus Kunsthaar sind so elektrisch, daß man sie zwar als Taschenlampen, nicht aber als Ersatzprodukt für die wunderbaren Menschenwasserfälle benutzen kann [...] Da lagern die Haarteile, gerissen aus dem Boden des Schädels, nicht erweckt aus ihrem Grab, sondern frühzeitig aus der lebendigen Knochenmasse gerupft, geschnitten, rasiert, so etwas raubt keinem den Schlaf, oder doch? Haar erinnert immer an Jugend, die vorbei ist!³⁷

Il passato dello sterminio si ricollega all'attualità con gli accenni alle polemiche sulla costruzione di un convento di suore («presto soppiantiranno i deicidi con la madre di Dio»³⁸), nella denuncia del

risorgere di figure di dittatorelli populistici come Haider, nel segnalare il perdurante antisemitismo dei profanatori di cimiteri, nell'indifferenza anche degli stessi ebrei.

L'autrice sembra anche interrogarsi sulla possibilità di scrivere su Auschwitz, proponendo e sperimentandone le diverse modalità: «Cosa dice il signore? Nella casa di mio padre ci sono molti alloggi. Ma solo dalla casa del mio papà sono scomparsi almeno 49 austriaci che ora non hanno più bisogno di alloggi»³⁹. La forma più diffusa e legittimata della scrittura autobiografica è fusa con le parole delle grandi voci poetiche – Nelly Sachs, Paul Celan – che hanno osato fare grande lirica su Auschwitz, sfidando l'interdetto di Adorno che viene ricordato e confutato: «Piuttosto andiamo ogni giorno ad A. per ricordare i morti invece di non scrivere più poesie»⁴⁰.

Accanto al tentativo di estromissione della memoria ebraica che comporterebbe la costruzione del convento di carmelitane si citano, senza scrivere per intero il loro nome, le illustri vittime tardive dello sterminio, suicidi dopo una vita spesa ad adempiere il dovere della testimonianza, Jean Améry, Sarah Kofmann e lo scrittore più grande di tutti, Primo Levi.

Insieme alla colpa dell'oblio Jelinek non manca di interrogarsi anche sul suo opposto speculare, l'eccesso di memoria, la banalizzazione della Shoah e la sua mercificazione a fenomeno di moda, non diversamente da Ruth Klüger che, a partire dalla sua epocale autobiografia⁴¹, è tornata ripetutamente sull'argomento. Per molti aspetti anticipa anche il grande dibattito sui monumenti e memoriali, delineando la sua proposta. Affermando l'obbligo ineludibile nella memoria, *Die Kinder der Toten* compiono una grandiosa operazione di problematizzazione e critica di tutte le possibilità fino ad allora esplorate. Dimostrandone la parzialità, siano esse le forme letterarie definite o la cristallizzazione dei monumenti costruiti «in nome del mio popolo e delle sue azioni dello spirito pietrificate»⁴², Jelinek prova a costruire il proprio requiem come un immenso confluire di modalità eterogenee che spezzino in un flusso ininterrotto tutte le categorie cronologiche, filosofiche, artistiche. Il memoriale per le vittime si configura nel senso più squisitamente musicale proprio della scrittrice, come un susseguirsi di infinite variazioni, dove le descrizioni minutissime dei casi di morte, per riprendere non a caso il vocabolo bachmanniano *Todesarten*, appaiono in rallentatissime sequenze, in una *ékphrasis* della grande tradizione figurativa che va da Laocoonte al *Grido* di

Munch⁴³. In tale dimensione il linguaggio diventa tramite di altre forme espressive, se ne fa attraversare e compenetrare, appare nella sua più assoluta forma sonora, significante che apre metafore morte, prende alla lettera espressioni cristallizzate e reliquie verbali, ridà vita alla foresta pietrificata dei significati e, portando all'estremo il consueto gioco di ambivalenze e assonanze che rivelano significati imprevisi o dimenticati, comincia a vivere di vita propria e rivela la primordiale essenza liquida della parola⁴⁴.

Insieme a storia e cultura anche la natura è coinvolta in questo gigantesco trionfo della morte. Il rimosso riaffiorato assume la forma distruttiva di una frana che travolge e uccide; la natura, contro ogni fraintendimento ambientalista e presunzione scientifica, si ribella all'uomo ed afferma la sua supremazia originaria. Il liquido primordiale, l'acqua fonte di vita, pervade l'opera in un nuovo diluvio senza speranza di arcobaleno. Acqua che scorre, sgocciola, annega, sommerge, ricopre tutto nell'indifferenziato materno contrapposto al potere differenziatore paterno, riprendendo e anche capovolgendo Barthes, Benjamin, Kristeva. La *Endlösung*, soluzione finale, si trasforma in una *Auflösung*, dissoluzione, che annulla inesorabilmente linguaggio, storia, la stessa umanità, fatta tutta di morti, non morti o figli dei morti che vagano senza trovare pace.

2

In nome del padre

Den Vater kennen wir nicht, der ist als Teil eines Einfamilienhauses einfach verschwunden, ein verhallter Zwiefacher, der wieder einfach geworden ist. [...] Was sagst? DU BIST DER EINZIGE, DER SO LANG SCHON WANDERT? Und das sind deine Freunde, die schon lang mit dir mitgehn? Das ist aber nett! Guten Abend gute Nacht!⁴⁵

Come inquietante presenza fantasmatica, Friedrich Jelinek si aggira nell'universo spettrale di *Die Kinder der Toten*, che segna una svolta anche nel contraddittorio rapporto della scrittrice con la figura paterna, diventata da allora in poi, dopo una lunga rimozione, «un tema della sua opera»⁴⁶. È un lungo percorso con fasi diverse che vanno dalla rimozione colpevole allo spietato antagonismo adolescenziale che passa in rassegna le colpe imperdonabili dei genitori, per poi volgersi al lento recupero e all'accettazione di una dolorosa presenza.

Indicative a riguardo sono due lunghe conversazioni-interviste, apparse in “Emma”, la ‘storica’ rivista femminista fondata e diretta da Alice Schwarzer, con quest’ultima e con la scrittrice Marlene Streeruwitz, rispettivamente nel 1989 e nel 1997, prima e dopo la pubblicazione di *Die Kinder der Toten*. Se in entrambe si rivela inalterato un atteggiamento, se non di piena appartenenza, sicuramente di attento confronto critico e di riferimento mai subalterno con la *Frauenbewegung*, alla cui ala più intransigente la scrittrice è stata frettolosamente identificata, profondamente mutato appare l’atteggiamento verso la sua ascendenza paterna. Nel 1989, con preciso riferimento al romanzo di successo *Die Klavierspielerin* ed agli aspetti di sessualità distorta che vi compaiono, l’accento cade inevitabilmente sulla figura materna, riferimento simbolico recuperato dal femminismo per ricostruire una tradizione legittimante⁴⁷ e dalla Jelinek deformato e stravolto nei suoi aspetti più vincolanti e distruttivi nel terribile personaggio di Frau Kohut ispirato direttamente da Ilona Jelinek, vera e propria madre fallica, affermata donna in carriera che durante la guerra ha salvato e mantenuto il marito perseguitato e successivamente assume con forza straordinaria il ruolo di capo-famiglia sopperendo alla *défaillance* del marito, ricoverato in manicomio, come Herr Kohut, «perché non diventi un pericolo per il mondo»⁴⁸.

Presentandosi nel ruolo di figlia tardiva di una coppia male assortita – borghese cattolica, lei, ebreo proletario, lui, succubo della personalità predominante della moglie – la scrittrice descrive un autentico inferno familiare di odio, violenza, sordide questioni ereditarie. La militanza attiva socialista tra le due guerre del nonno paterno e la successiva persecuzione passano in secondo piano rispetto al suo atteggiamento patriarcale nei riguardi della moglie, a cui non era consentito sedersi accanto al marito, ma solo ai suoi piedi, e che doveva mangiare i resti di lui. Il padre viene descritto come inerme, debole, uno scienziato che per salvarsi ha contribuito alla realizzazione della gomma artificiale, indispensabile per la produzione bellica, e che soccombe lentamente alla malattia mentale, lasciando la figlia ancora adolescente in completa balia della madre dispotica e piena di ambizioni insoddisfatte riversate su di lei.

Ed alla forza mascolina della madre viene attribuito lo sviluppo della propria creatività artistica con una curiosa antropologia che attribuisce ad una figura maschile autorevole le attitudini scientifiche dei figli. Di ascendenza paterna, accidentata e tortuosa, oltre che la scrittura, viene egualmente dichiarata l’inquieta collocazione politica della

scrittrice, dall'iscrizione al Partito Comunista ed alla successiva uscita, alla vicinanza con il femminismo, mai acriticamente omologata.

Di ampio respiro e più squisitamente letteraria la seconda conversazione che, a distanza di otto anni, riprende le elaborazioni più approfondite della cultura delle donne, quali la loro controversa autorialità, la difficoltà di affermazione e di pubblico riconoscimento, la problematica solidarietà femminile. Completamente diverso, poi, il tono nei riguardi della propria famiglia. Smorzate le punte di aggressività, il precedente rimprovero della figlia, non privo di astio, è sostituito da una meditata riflessione che paga il debito di riconoscenza nei confronti dei genitori, rivalutando completamente il ruolo paterno e delineando una precisa patrilinearità.

Si rende omaggio alla consapevolezza della madre, al suo rispetto di sé, al modello offertole di coraggiosa affermazione, senso dell'autonomia e di indipendenza. Pur continuando a rimproverarle la repressione sessuale di stampo cattolico, la scrittrice esalta l'eroico comportamento di lei durante il nazismo e la guerra, allorché rifiuta di separarsi dal marito non ariano e lo salva, riconoscendole un eroismo, mai prima nominato, e la forza definita demoniaca di lei che, se l'ha resa per sempre, a suo dire, una figlia mummificata⁴⁹, l'ha salvata dal baratro della malattia mentale. Con accenti di riconoscenza viene presentato un insolito spaccato familiare: le zie paterne, esponenti di quel multiculturalismo poliglotta degli ebrei viennesi, che, sarte professioniste, le vestono sontuosamente la bambola parlando quell'inconfondibile mistura di yiddish e antiche espressioni austriache, andata perduta con lo sterminio insieme al gusto tipicamente ebraico della *Sprachkomik* trasmesso alla piccola Elfriede. Questo il patrimonio inestimabile della lingua e dell'umorismo ebraici, che è per lei la più preziosa eredità del ramo paterno. È stato il padre – cancellando completamente le due zie – a donarle lo strumento straordinario del linguaggio, non lingua-madre, ma assolutamente *Vatersprache*, la lingua del padre.

Il valente scienziato apparso in precedenza incapace di vivere, privo di senso della realtà, che precipita nella follia, inesistente istanza maschile, acquista adesso un'importanza inconfessata nelle parole finalmente commosse della figlia scrittrice che riempiono vuoti dolorosi, in un confronto che finalmente trova espressione nella progressiva ricomposizione di un mosaico. Da dolorosa figura dell'assenza e ombra indefinita, Friedrich Jelinek (1900-1969), assume

così contorni più precisi, diventa presenza ineludibile, a sottolineare una dolorosa e vitale appartenenza.

La «ewige Tochter» accennata in *Die Kinder der Toten* prende parola da protagonista in *Sportstück* (1997) nel ruolo di Elfi Elektra, che, come l'omonima figura mitica, dà voce al dolore per un padre defunto, in cui il cordoglio è gravato da pesanti sensi di colpa, ma anche nel ruolo dell'autrice che con lei si identifica e in lei si sdoppia:

Und ich habe selber dabei mitgemacht, als mein Papa umgebracht worden ist. Das wollte ich Ihnen jetzt, da wir allein gemütlich beieinander sind, noch einmal sagen. Bitte lassen Sie mich einmal wenigstens ausreden!⁵⁰

In immediata trasfigurazione poetica della realtà si ricostruisce la vita di Friedrich Jelinek, la persecuzione per oscuri fondamenti di razza, il declino, il ricovero in manicomio, la morte non pianta dopo lunghi anni di assoluto obnubilamento, «la mia mamma ha seppellito mio padre come un cane, sotterrato senza funerale»⁵¹. Viene presentato lo strazio della figlia che ha visto il padre allontanarsi dalla vita per soccombere all'oscurità. Su di lui, che parlava come un ebreo, la terribile condanna del silenzio, la perdita progressiva della parola. Il dono prezioso offerto alla figlia che viene crudelmente sottratto. Quello che è rimasto è la traccia insostenibile della sua distruzione. Il rimpianto sincero per un rapporto troppo presto interrotto sembra avviare finalmente un dialogo oltre la morte e il lungo distacco e i fraintendimenti:

Papi. Du sollst jetzt bitte auftreten und mir einen Vorwurf machen. Aber du kannst dich mir ja schließlich nicht nachtragen! Da warst du und ich hab dich nicht gesehen. Wo ich jetzt bin, bist du halt nicht. Bitte, da ist dein letztes Bettzeug aus dem Irren-Haus, ich habe dafür gesorgt. Daß es nachgewaschen wurde.⁵²

Nonostante il pathos che pervade queste parti della pièce, atto di accusa contro la violenza dello sport, ennesima metafora della guerra, la scrittrice costruisce con la consueta abilità un testo complesso e multiforme, dove la struttura del dramma classico presenta sdoppiamenti di personaggi, decostruiti a diventare segno vocale, intrecci di linguaggi, riferimenti e citazioni. La più rilevante è ai fini del nostro

discorso la celebre lirica *Daddy* di Sylvia Plath, con la quale viene instaurato un ulteriore dialogo, affini in quanto entrambe hanno perso presto un padre ebreo e scienziato, anche se l'accusa violenta della poetessa americana, che nella figura paterna vede comunque la presenza della minacciosa violenza maschile, appare smorzata nelle parole della scrittrice austriaca. Il padre è ormai diventato materia di scrittura, poesia.

In un altro testo, *Der Wanderer* (1999), è lo stesso padre a prendere la parola in un lungo monologo, assumendo in parte i tratti di Robert Walser⁵³, con le sue forsennate e fatali passeggiate. Ma il perseguitato sembra perdere qui la sua totale innocenza di vittima, in quanto è stato reso complice dai carnefici che lo hanno coinvolto nelle loro fabbriche di strumenti di morte. Nel suo progressivo disfacimento in cui affiorano frammenti di cultura tedesca sfigurati e allusi – i *Lieder* di Schubert, le liriche di Goethe – si sdoppia anzi in colpevole involontario nella prima parte e in vittima nella seconda.

Nel ridare al padre la voce perduta, la figlia ripristina il loro legame esclusivo, mescolando in un fantasmatico dialogo i possibili pensieri di lui, mentre vanno perdendo coerenza e senso, con le proprie riflessioni più attuali. Se *Die Kinder der Toten* si erano posti come antesignani, specialmente in Austria nel confronto ormai improcrastinabile con un passato cancellato, *Der Wanderer*, alla fine degli anni Novanta, allorché la Shoah dopo il lungo silenzio era argomento di grande impatto, fino a diventare una tematica di successo, pone una serie di questioni, ancora oggi scottanti. Come già Ruth Klüger a cominciare dal suo decisivo *weiter leben*, Jelinek affronta il problema dell'uso – se non abuso – della memoria senza sottrarsi alla responsabilità: «Anch'io quindi saccheggio il mio fondo familiare e non mi risparmio»⁵⁴, della strumentalizzazione dei ruoli di vittime «saliti molto di quotazione»⁵⁵ che nel famoso caso Wilkomirski ha avuto uno degli esempi più eclatanti⁵⁶. Il discorso va anche più oltre, nell'interrogarsi sulle nuove forme di oppressione e manifestazione della crudeltà del potere che omologa senza possibilità di scampo colpevoli e vittime, appiattisce presente e passato e annulla le coscienze, in una guerra non immediatamente riconoscibile ma non per questo meno cruenta, ma senz'altro disumanizzante:

[...] l'invasione della modernità di turno, che ha livellato tutto, ogni condizione, perfino a posteriori, trasformata in

totalità: in essa non ha nemmeno più importanza se questo particolare viandante, in quanto perseguitato razziale abbia dovuto lavorare per i suoi persecutori come scienziato con buna o altro materiale sintetico, oppure se a quell'epoca era già morto, cosa che in teoria sarebbe stata prevista per lui. È lo stesso. Fa niente. L'autrice è andata via, non è lei la via⁵⁷.

Il lungo viaggio verso il padre è iniziato molto tempo prima con un breve scritto, apparso nel 1978, che costituisce un pesante atto di accusa senza alcuna attenuante, anzi come suona lo stesso titolo, sottolineando le circostanze aggravanti. Inserito in una raccolta di racconti familiari, il contributo di Jelinek spicca per la durezza del tono, una requisitoria dettagliata e straniata dallo spietato punto di vista infantile. La distanza di una crudele oggettività è sottolineata dall'assenza di definizione: l'oggetto è un «parente», «un membro della famiglia» volutamente non identificato mentre precisa e puntuale è la ricostruzione della biografia paterna ripercorsa con amara ironia: la nascita da ebreo nel 1900, in un periodo storico in cui la cosa «non viene vista molto bene»⁵⁸, le dure circostanze di un'infanzia povera, il matrimonio con una donna non ebrea che lo mantiene durante lo studio della chimica, circostanza – aggravante – che determinerà il suo destino di salvezza e di colpa. Facendo ricorso alle capacità della *sua* razza, termine ripetuto ossessivamente insieme a più vietati stereotipi antisemiti, in un'appropriazione mimetica del lessico nazista, «che, come sanno tutti, si riflettono spesso in astuzia, scaltrezza, malvagità e falsità»⁵⁹, il «congiunto» cerca goffamente di salvarsi entrando in clandestinità prima di capire l'importanza delle sue conoscenze scientifiche nella sperimentazione della gomma sintetica che gli consentono una scelta egoistica e antieroica dove l'istinto di sopravvivenza prevale sulla solidarietà e sulla condivisione del destino di morte dei suoi simili:

Der Verwandte sagt allen Ernstes, er will lieber ein Leben in Entsetzen vor sich selber und Schande, ein Leben, das seinen Überzeugungen zuwiderläuft als überhaupt kein Leben haben. Der Verwandte kriegt denn auch das Leben in Entsetzen und Schande, er verdient sogar ganz gut. Sie werden sich das sicher nicht vorstellen können!⁶⁰

Il patto diabolico che lo rende complice della morte di milioni di persone «massacrate in guerra, gasate, cremate, uccise dai laboratori

sperimentali dell'industria tedesca»⁶¹, atroce litania dei modi più atroci che la perversa inventiva umana è riuscita a realizzare, nella fredda indignazione dell'autrice continua a mietere vittime, contribuendo all'irreversibile inquinamento del mondo, sommerso da tutti i derivati dell'industria plastica. L'impietosa descrizione del lungo declino in cui egli «totalmente regredito. Pazzo. Rimbecillito»⁶² va perdendo memoria, parola, relazione con il mondo, e, soprattutto, il suo fatale sapere scientifico, appare come inesorabile contrappasso.

Tale eredità sembra gravare pesantemente sulla figlia che nei termini feroci del biologismo razzista si descrive come «Mischling» sfuggita miracolosamente al rischio fattole correre da genitori attempati di venire al mondo come «una storpia, una piccola mongoloide»⁶³. L'indignazione per l'imperdonabile scelta paterna si configura come condanna senza scampo e adolescenziale rifiuto di appartenenza.

Non potrebbe essere più stridente il contrasto con un testo apparso nel numero speciale del cinquantenario della rivista viennese “Das jüdische Echo” nel dicembre del 2001, *ob mein Papa*. La sede e l'occasione della pubblicazione, il titolo esplicito dimostrano un compiuto riavvicinamento alla figura paterna e l'accettazione pacificata del loro legame. Al gelido distacco con cui la vita dell'innominato congiunto veniva narrata precedentemente come una fiaba crudele subentra qui in un documentato contesto storico l'esplicito coinvolgimento personale, con un io narrante che fin dalla prima parola s'identifica con la scrittrice. Partendo dal ritrovamento casuale di un documento che alla fine viene anche riprodotto, il decreto del *Reichsstatthalter* che lo colloca fuori ruolo per ragioni razziali a partire dal luglio 1939, Friedrich Jelinek è ricondotto al suo ruolo di vittima e riconosciuto come «il mio caro papà». In tono insolitamente pacato, senza più ergersi a giudice, si ribadisce la necessità mai venuta meno di ricordare il passato e non dimenticare le responsabilità, pur interrogandosi sulla legittimità di portare a pubblica conoscenza gli eventi privati, sia pure dei propri congiunti, per giungere alla doppia conclusione che, pur senza averne il diritto, si debba rivelare quanto è scomparso e che continua comunque a rimanere presente. L'obbligo di mantenere il ricordo di quanto è avvenuto, continuando a cercare quanto è ancora celato, rimane per la scrittrice un obbligo morale a cui non è possibile sottrarsi, pur considerando l'appunto, posto da più parti, di appropriazione indebita di un dolore altrui, di assunzione del ruolo di figlia di vittima – il problema scottante della seconda e terza generazione di

sopravvissuti – che lei cerca di evitare nel precario e difficile equilibrio tra dovere della testimonianza indiretta e rispettoso riserbo.

Il rapporto con il padre ha trovato la più commossa espressione l'anno seguente con *Ikarus. Ein höheres Wesen*, un testo nato per accompagnare una performance di teatro danza e successivamente prodotto come radiodramma recitato dalla stessa autrice.

«Bacio le mani a mio padre, le sonnolente mani d'oro da artigiano che progetta e mi aiuta nel costruire gli attrezzi. Affinché entrambi, secondo le sue istruzioni, possiamo imparare a volare»⁶⁴. Nel suo monologo un figlio – Icaro – sembra dare voce alla struggente nostalgia di un padre con cui condividere un progetto audace e la sua realizzazione, per poi lanciarsi insieme nell'infinito, in quell'elemento incontaminato che è l'aria, incuranti del pericolo, in un volo esaltante che non giunge alla sua tragica conclusione ma fissa per l'eternità la rischiosa felicità condivisa.

Una ricomposizione tra riconosciuto debito verso il padre e parole di figlia sembra riscontrarsi nel discorso tenuto nel novembre 2003 per il conferimento del prestigioso premio intitolato a Else Lasker-Schüler. Alla grande poeta Elfriede Jelinek tributa un sentito omaggio, rivelandola come suo riferimento. Grande figura di esclusa, modello inarrivabile di scrittura e di vita, «volevo essere vestita in modo interessante e scrivere cose meravigliose»⁶⁵. In lei si riconosce nei travestimenti in cui mettere insieme poesia e realtà, nella creazione fantasiosa di un'immagine di sé e, in netta contrapposizione alle interpretazioni in chiave di genealogia femminile e di centralità del materno⁶⁶, come autrice di uno straordinario dono poetico al proprio padre, che con il linguaggio ha egualmente donato alla figlia la bacchetta magica della poesia. Quel dramma *Arthur Aronymus* in cui l'intera vita del padre di Else Lasker-Schüler è trasfigurata in una fiaba, dove con l'ingenua follia dei poeti si celebra in ostinata acronia, prima dell'apocalisse, il sogno di armonia tra ebrei e cristiani, il gioioso incontro di tutte le differenze.

Note

¹ Videointervista di Renata Caruzzi, presentata al 6° Convegno nazionale della Società Italiana delle Letterate, Trieste 12 novembre 2005.

² Sul rapporto madre-figlia nel romanzo, cfr. tra gli altri K. Aulls, *Im Land der grauen, grausamen Mutterliebe. Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin*, in Ead., *Verbunden und gebunden. Mutter-Tochter-Beziehungen in sechs Romanen der siebziger und achtziger Jahre*, Lang, Frankfurt a. M. 1993, pp. 209-229; B. K. Kosta, *Inscribing Erika. Mother-*

Daughter Bondage, in "Monatshefte", 2, 1994, pp. 218-234; M. Szczepaniak, *Böse Mütterlichkeit. Die Dekonstruktion des Mutter-Mythos im Prosawerk Elfriede Jelineks*, in *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*, DAAD, Bonn 1995, pp. 79-91 e R. Huch, *Die böse Mutter. Zur Ästhetik sadomasochistischer Mutter-Tochter-Beziehungen in literarischen Texten aus dem Kontext der Frauenbewegung*, in I. Roebing, W. Maser (a cura di), *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996, pp. 348-358, con vasta bibliografia.

³ Intervista apparsa in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 8.11.2004.

⁴ Cfr. intervista 7.12.1998 nel sito <http://www.hagalil.com>: «Ich habe einen recht starken Gerechtigkeitsreflex».

⁵ D. C. G. Lorenz, *Keepers of the Motherland. German Texts by Jewish Women Writers*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1997, p. 252.

⁶ S. L. Gilman (a cura di), *Jews in Today's German Culture*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1993, p. 3.

⁷ Cfr. A. B. Kilcher (a cura di), *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2000 e *Jüdische Frauen im 19. und 20. Jahrhundert. Lexikon zu Leben und Werk*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993.

⁸ L. Quercioli Mincer (a cura di), *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, Lithos, Roma 2005, p. 11.

⁹ E. Jelinek, *Nobelpredigt. Im Abseits*, © Die Nobelstiftung.

¹⁰ Cfr. L. Federmair, *Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks Lust*, in "Weimarer Beiträge", 52, 11, 2006, pp. 50-62.

¹¹ C. Gürtler, *Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität*, in Ead. (a cura di), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Verlag Neue Kritik KG, Frankfurt a. M. 1990, p. 121. Se non indicato diversamente la traduzione è di chi scrive.

¹² Intervista di M. Griehsel, novembre 2004.

¹³ Cfr. G. Limentani, *Il Midrash. Come i maestri ebrei leggevano e vivevano la Bibbia*, Edizioni Paoline, Milano 1996, p. 12: «Il *midrash* è un tipo di insegnamento che procedendo per esplosioni, opera su periodi, parole e spesso perfino su singoli fonemi o lettere del testo, trasformazioni atte a sviscerarlo in modo da renderne sempre attuale e comprensibile il messaggio eterno». Il riferimento ai quattro tradizionali livelli di interpretazione della Torah (*peshat*, *remez*, *derash*, *sod*) porterebbe il discorso su un ambito di ermeneutica rabbinica estranea alla scrittrice.

¹⁴ Nella già citata intervista del 7.12.1998 in <http://www.hagalil.com> la scrittrice dichiara di scrivere collegandosi a questa tradizione e di avere l'impressione di scrivere nel vuoto.

¹⁵ U. Grandell, «*Mein Vater, Mein Vater, warum hast du mich verlassen?*» *Männergestalten in deutschsprachiger Frauenliteratur 1973-1982*, Almqvist & Wiksell international, Stockholms 1987, p. 201.

¹⁶ E. Jelinek, *Nuwole. Casa*, ed. it. di L. Reitani, SE, Milano 1990.

¹⁷ Sugli esiti di tale dibattito epocale, cfr. P. Kiedaisch (a cura di), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Philipp Reclam jun, Stuttgart 1995.

¹⁸ G. Grass, *Schreiben nach Auschwitz? Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Luchterhand, Frankfurt a. M. 1990, p. 14.

¹⁹ E. Jelinek, *Die Ausgesperrten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993, p. 256.

²⁰ Ivi, p. 30. «Erschlagenen, Gehenkten, Vergasten, Erschossenen, Goldzahn-ausgebrochenen».

²¹ Ivi, p. 29.

²² V. Mayer e R. Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006, p. 97.

²³ E. Jelinek, *Die Ausgesperrten*, cit., p. 81: «Sai Hans, quando allora ci siamo dovuti arrendere nell'edificio comunale, il portiere ha steso alla finestra un vecchio paio di mutande bianche in segno di resa. Sebbene non avessimo potuto svolgere il nostro compito». Intraducibile il gioco con il vocabolo «Aufgabe» che significa sia 'resa' che 'compito'.

²⁴ Ivi, p. 81.

²⁵ Mi permetto di rinviare a R. Calabrese (a cura di), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Edizioni ETS, Pisa 2005.

²⁶ E. Jelinek, *Theaterstücke*, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek bei Hamburg 1992, pp. 188-189. Brano significativo della tecnica linguistica della scrittrice praticamente intraducibile, in quanto i vocaboli consueti con piccole modifiche cambiano significato, ad esempio in *Salzkammergut* il suffisso del toponimo *Gut* diventa *Blut*, sangue.

²⁷ E. Jelinek, *Kitschliesl*, <http://www.elfriedejelinek.com>, 10.09.2003.

²⁸ V. Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Reclam, Leipzig 1990.

²⁹ E. Jelinek, *Totenaufer*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004, p. 78. «Non è stato niente! Siamo qua, ci prendiamo una pausa e dimentichiamo tutto il resto. Siamo innocenti quando saliamo su alla baita, ripuliti dalla strada purificante della natura [...] Ma ciò che è successo preferiamo dimenticarlo».

³⁰ P. von Becker, *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz*, in "Theater heute", 11, 1992, p. 8.

³¹ R. Schnell, «*Ich möchte seicht sein*» *Jelineks Allegorese der Welt*: Die Kinder der Toten, in W. Wende (a cura di), *Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, Metzler, Stuttgart e Weimar 2000, p. 257.

³² S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Opere 1917-1923*, Paolo Boringhieri, Torino 1977, p. 86.

³³ I. Radisch, *Maxima Moralia. Elfriede Jelinek und ihr Gesamtkunstwerk* Die Kinder der Toten, in "Die Zeit", 15.09.1995, p. 195.

³⁴ J. Vogel, *Elfriede Jelineks Kinder der Toten*, in "Manuskripte", 132, 1996, p. 111.

³⁵ Ringrazio Mauro Perani, Milka Ventura e gli altri amici dell'Associazione Italiana di Studi Giudaici che mi stanno aiutando nella ricerca.

³⁶ E. Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1997, p. 632.

³⁷ Ivi, p. 394. «E anche le parrucche di capelli artificiali sono così elettriche che si possono usare come lampadine tascabili, ma non come surrogati delle meravigliose cascate di uomini [...] Là immagazzinano le ciocche di capelli strappati dalla superficie del cranio, non svegliati dalla loro tomba ma tirati precocemente dalla massa viva delle ossa, tagliati, rasati, qualcosa del genere

non toglie il sonno a nessuno, o sì? I capelli ricordano sempre la giovinezza che è passata».

³⁸ Ivi, p. 632.

³⁹ Ivi, p. 459.

⁴⁰ Ivi, p. 455.

⁴¹ R. Klüger, *weiter leben. Eine Jugend*, Wallstein, Göttingen 1992.

⁴² E. Jelinek, *Die Kinder der Toten*, cit., p. 564.

⁴³ Cfr. R. Schnell, «*Ich möchte seicht sein*» - *Jelineks Allegorese der Welt*: Die Kinder der Toten, cit., p. 255.

⁴⁴ Cfr. J. Vogel, *Wasser, hinunter, wohin? Elfriede Jelineks Kinder der Toten – ein Flüssigkeitstext*, in A. Fiddler (a cura di), *'Other' Austrians. Post-1945 Austrian Women's Writing*, Peter Lang, Bern 1998, pp. 235-242. L'acqua è un elemento ricorrente nelle opere della scrittrice.

⁴⁵ E. Jelinek, *Die Kinder der Toten*, cit., p. 602. «Il padre non lo conosciamo, come parte di una casa familiare è semplicemente scomparso, un doppio smorzato che è ridiventato semplicemente uno [...] Che dici? TU SEI L'UNICO CHE VAGA GIA' DA TANTO? E questi sono i tuoi amici che vanno con te da tanto tempo? Ma che bello! Buona sera e buona notte!».

⁴⁶ V. Mayer e R. Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, cit., p. 220.

⁴⁷ Cfr. n. 2.

⁴⁸ E. Jelinek, *La pianista*, trad. di R. Sarchielli, Einaudi, Torino 1983, p. 13.

⁴⁹ Cfr. <http://www.elfriedejelinek.com>.

⁵⁰ E. Jelinek, *Ein Sportstück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1998, p. 184; Ead. *Sport. Una pièce. Fa niente. Una piccola trilogia della morte*, trad. it. di R. Cortese, Ubulibri, Milano 2005, p. 120. L'introduzione di L. Reitani offre un'approfondita analisi dell'opera. «E io stessa ho partecipato, quando il mio papà è stato ucciso. Volevo dirvelo ancora una volta, adesso che siamo piacevolmente insieme. Per favore lasciatemi almeno finire una volta».

⁵¹ Ivi, p. 170; trad. it., p.113.

⁵² Ivi, p. 185; trad. it., p. 120. «Papi. Adesso per favore devi comparire e farmi un rimprovero. Alla fine non puoi mica aggiungerti a me! Eri qua e non ti ho visto. Dove sono adesso, tu però non ci sei. Tieni, queste sono le tue ultime lenzuola dal manicomio, ho provveduto a che fossero lavate [...]».

⁵³ Sul rapporto intertestuale tra Jelinek e Walser, con particolare riferimento a *Er nicht als er*, cfr. L. Perrone Capano, *Forme di scomposizioni intertestuali in Er nicht als er (zu, mit Robert Walser) di Elfriede Jelinek*, in P. Gheri e L. Perrone-Capano (a cura di), *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, Edizioni ETS, Pisa 2002, pp. 131-151.

⁵⁴ E. Jelinek, *Osservazioni conclusive*, in Ead., *Sport*, cit., p. 168.

⁵⁵ Ivi, p. 169.

⁵⁶ Nel 1995 è apparso in tedesco *Bruchstücke* di Benjamin Wilkomirski, cronaca di un'infanzia nel lager che, dopo critiche entusiaste, premi e traduzioni in varie lingue, tra cui l'italiano, si è rivelata pura invenzione perfino nel nome, suscitando un accesissimo dibattito sulla liceità di tale operazione, soprattutto dal profilo etico, fino a diventare un vero e proprio caso.

⁵⁷ E. Jelinek, *Osservazioni conclusive*, cit., p. 169.

⁵⁸ E. Jelinek, *Erschwerende Umstände oder Kindlicher Bericht über einen Verwandten*, in W. Weyrauch (a cura di), *Das Lächeln meines Grossvaters und andere Familiengeschichten: erzählt von 47 deutschen Autoren*, Claassen, Düsseldorf 1978, p. 106.

⁵⁹ Ivi, p. 108.

⁶⁰ Ivi, p. 109. «Il congiunto dice in tutta serietà che preferisce vivere una vita nell'orrore di sé e nella vergogna, una vita che contravvenga alle proprie convinzioni che non avere affatto una vita. Il congiunto ottiene allora anche la vita in orrore e vergogna, addirittura guadagna bene. Non potreste sicuramente immaginarlo!».

⁶¹ Ivi, p. 108.

⁶² Ivi, p. 110.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Cfr. <http://www.elfriedejlinek.com>.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Oltre l'antesignano studio di S. Bauschinger, *Die Symbolik des Mütterlichen im Werk Else Lasker-Schülers*, dissertazione, Frankfurt a. M. 1960, cfr. i successivi saggi più direttamente improntati ad una lettura femminista: A. Friedrichsen, *Mutterverlust und Spaltung in der Lyrik Else Lasker-Schülers*, in "Text und Kontext", 16, 1, 1988, pp. 142-171; U. Treder, *Il principe di Tebe: il fantastico regno poetico di Else Lasker-Schüler*, in Ead., *Il re nero. Saggi di letteratura femminile tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 109-130; Ead. *Da principessa a spaventapasseri. Else Lasker-Schüler*, in U. Treder (a cura di), *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento*, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 15-84; M. L. Wandruszka, *L'altra legge di Else Lasker-Schüler*, in G. Casadei et al. (a cura di), *Tra simbolismo e avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 97-107; Ead., *Else Lasker-Schüler*, in Ead., *Orgoglio e misura. Quattro scrittrici tedesche*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993, pp. 83-104; Ead., "Meine Mutter hat goldene Flügel". *Zu Else Lasker-Schülers weiblichem Gesetz*, in A. Günter e V. Mariaux (a cura di), *Papierne Mädchen – Dichtende Mütter. Lesen in der weiblichen Genealogie*, Ulrike Helmer Verlag, Frankfurt a. M. 1994, pp. 219-239.

Una mummia egizia al *Burgtheater* di Elfriede Jelinek

MARIA FANCELLI

Burgtheater. Eine Posse mit Gesang (Burgtheater. Una farsa cantata) è senza dubbio uno dei testi più significativi e più coinvolgenti dell'opera teatrale di Elfriede Jelinek, ma anche uno tra i più controversi e meno rappresentati. Di particolare complessità linguistica per il fitto uso di forme dialettali e pseudodialettali, non risulta tradotto in altre lingue, né messo in scena fuori dai paesi di lingua tedesca¹ nei quali, peraltro, trova sempre rinnovate forme di ostilità. Già per la sua serata d'esordio nel 1985 a Bonn, allora capitale della Repubblica Federale di Germania, di fronte alle accese reazioni della critica e del pubblico, fu detto che a quella rappresentazione mancava il suo *Resonanzboden*² (campo di risonanza), come a dire che fuori del suo naturale contesto non ci poteva essere vera risonanza e vera accoglienza. La distanza dalla sede naturale non impedì che proprio da Vienna partisse una campagna denigratoria contro la sua autrice, e che lo scandalo extraterritoriale di Bonn fosse destinato a incidere in maniera permanente sulla storia scenica di questo testo e, più in generale, sul rapporto della Jelinek con il proprio paese: non a caso *Burgtheater* sarebbe stato rappresentato sul suolo austriaco soltanto vent'anni dopo, fuori Vienna, e non certo per ragioni linguistiche³.

Se a produrre quello scandalo erano state in gran parte le stesse ragioni che vengono invocate ancora oggi un po' per tutta l'opera di Jelinek, in realtà le ragioni più profonde scaturivano dagli specifici contenuti e stilemi di questo testo, come era già stato in occasione della sua prima pubblicazione a stampa, avvenuta su 'manuskripte' nel 1982, dopo che la rivista viennese "Protokolle" si era rifiutata di farlo. Si può ricordare anche il fatto che Claus Peymann non aveva voluto rappresentare quest'opera al Burgtheater perché, con un giudizio sommario certamente non scevro di altre motivazioni, l'avreb-



be ritenuta qualitativamente insufficiente⁴; ma per avere un'idea delle autentiche ragioni dello scandalo di Bonn, della diversità e della complessità dei problemi sollevati da questa pièce, basterà pensare ad un unico eloquente dato esterno: quando *Burgtheater* apparve, l'attrice che aveva ispirato il ruolo principale e che nella realtà storica era il primo e più diretto bersaglio della Jelinek, cioè il mostro sacro della drammaturgia austriaca Paula Wessely (1907-2000), era ancora in vita. E, nonostante che l'anziana attrice, in forza al Burgtheater fin dal 1953, fosse intervenuta sulle vicende del proprio passato con misurato distacco per non alimentare nessuna forma di polemica, il testo aveva ormai innescato tutta una serie di reazioni a catena e aperto un vasto fronte di nuove ostilità; aggiungendo alle polemiche sui contenuti politici, autobiografici e poetologici, quella della provocazione da parte di Jelinek nei riguardi di un bersaglio fin troppo facile e indifeso come la vecchia attrice compromessa col nazismo, notissima anche nel cinema e titolare di riconoscimenti molteplici, tra i quali, nel 1935, l'ambita Coppa Volpi a Venezia.

Terza nella serie di opere teatrali, iniziata nel 1980, la farsa precedeva di poco il romanzo *Die Klavierspielerin* (La pianista, 1983) che avrebbe reso nota al grande pubblico la scrittrice allora trentaseienne e ormai nel pieno della sua maturità espressiva⁵. Vicine nel tempo, ma molto diverse tra loro, le due opere avevano in comune forse soltanto la problematica dell'espressività artistica della donna e, più latamente, il mondo della scena. Questa singolarissima *pièce*, infatti, aveva altrove il suo vero centro propulsore e chiamava in causa tutto un altro versante dell'esperienza e della scrittura autobiografica dell'autrice in quegli anni: non il rapporto con la madre e con la formazione musicale, non il tema dell'identità femminile, ma la sua relazione personale con quel tempio del teatro viennese che è il Burgtheater, visto come simbolo per eccellenza del cedimento al nazismo da parte dei ceti intellettuali ed artistici. Se pensiamo che oggi viene messo in discussione anche il comportamento in epoca nazista da parte di un altro tempio sacro della cultura tedesca quale quello dei Berliner Philharmoniker, si potrebbe parlare anche di un carattere quasi anticipatorio di quest'opera.

In questo testo viene effettivamente scopercchiato e messo alla gogna con sarcasmo feroce il conformismo politico e culturale di un'istituzione fossilizzata nella sua stessa tradizione, nei suoi riti e nei suoi miti, a cominciare da quello del grande attore, della sua demagogia e complicità nei riguardi di un pubblico di frequentatori

passivamente partecipi di un'unica comune liturgia di declamazione e di autoesaltazione.

Da questo punto di vista non c'è dubbio che siamo di fronte ad un testo che appartiene prima di tutto alla sfera del teatro politico; anzi ad uno dei testi politicamente più impegnati ed emblematici della fase cosiddetta realista o postbrechtiana dei primi anni ottanta, ed è giusto che, una volta sceso il tono delle polemiche personali e cronachistiche, il messaggio più vulgato del *Burgtheater* resti ancora oggi un forte e veemente messaggio politico. Anche perché, come è stato fatto notare più volte⁶, questo testo affronta non un qualsiasi tema politico, ma quello, caldissimo e relativamente poco esplorato, del passato di coloro che non vestirono direttamente i panni del regime ma che, del regime, furono i sostenitori indiretti e non sempre occulti. In effetti la Jelinek non si occupa qui dell'eredità nazista o della colpa nazista, come viene ripetutamente detto da tutta la critica, ma delle responsabilità di intellettuali ed artisti che a vario titolo avevano supportato quel sistema e in quel sistema avevano raggiunto i più alti livelli. Con questa chiara finalità politica la scrittrice aveva preso di mira una specifica categoria professionale, quella degli attori e dei commedianti, una veneranda istituzione nazionale, quella del Burgtheater, e una vera e propria dinastia di attori molto noti e subito riconoscibili, quale era stata quella di Paula Wessely, di suo marito Attila Hörbiger e vari altri membri della famiglia.

Per dovere di documentazione ma anche per sottolineare ancora una volta un meccanismo di scrittura tipico della Jelinek, è bene ricordare che l'impulso a scrivere una storia di questo tipo e a fare le relative ricerche in merito era venuto alla scrittrice dal noto film di Itswán Szabó *Mephisto* (1981, con Klaus Maria Brandauer, tratto dall'omonimo e altrettanto noto libro di Klaus Mann), nel quale era venuto alla luce un caso simile, quello del grande attore e intendente Gustaf Gründgens, che proprio in età nazista aveva conosciuto i suoi fasti maggiori. Per costruire il suo testo sulla nobile istituzione viennese e sui suoi attori la Jelinek si era dunque molto informata, ma aveva alla fine deciso di non scrivere un testo apertamente documentario e di usare piuttosto la chiave comico-farsesca, esplicitandolo addirittura nel sottotitolo.

A dire il vero ci sembra che la cosa le sia riuscita soltanto in parte, nel senso che la pièce va molto oltre il livello di satira politico-farsesca ed è drammaticamente attraversata da momenti pulsionali che chiamano in causa tutto il suo bagaglio di esperienze mentali,

esistenziali ed artistiche. Il grande teatro viennese da oggetto primario di satira diventa il bersaglio di un rancore più vasto e di un intenso dolore personale che colorano progressivamente di tragico quella che doveva essere soprattutto una farsa con canto.

1

Il plot impossibile

Prima parte

Per quanto questo testo sia restio a lasciarsi tradurre in una qualsiasi forma di racconto, conviene tentare di ricostruire almeno sommariamente l'articolazione dei temi e degli avvenimenti portati sulla scena. I problemi linguistici, l'ibridazione tra eventi storici reali ed eventi immaginati, la difficoltà di districarsi dentro la massa di citazioni e di fonti letterarie ed extraletterarie, infatti, rendono davvero necessaria una mappa di orientamento nel confuso ordito delle parti.

Per queste ragioni anch'io ricordo preliminarmente che il luogo dell'azione è Vienna, con uno scarto temporale significativo: il primo atto è collocato nel 1941, il secondo nel 1945, ovvero rispettivamente all'inizio e alla fine dell'avventura nazista in Austria, notoriamente cominciata con l'annessione al Reich nel 1938. Nella prima parte viene messa in scena la vita quotidiana di un clan di attori famosi in epoca nazista, attori di teatro e, insieme, attori del cinema, visti nella loro fase ascendente all'inizio della nuova avventura pantodesca; nella seconda, che è anche la più lunga, la loro drammatica fase discendente con tutte le connesse manifestazioni di follia, di miseria morale e di ricerca di una giustificazione. Tra le due parti, l'intermezzo mima e varia in chiave allegorica e parodica alcune note pièces nazional-popolari austriache.

I problemi di lettura vengono quando si cerca di capire più da vicino la successione degli eventi e il senso del fitto e convulso dialogato dove ognuno tende a parlare a se stesso e a rispondere in modo arbitrario. La scena della prima parte è la sala da pranzo di una famiglia borghese nella quale sono riuniti tutti i protagonisti: la grande attrice Käthe con il marito e il cognato, le tre figlie e una cameriera che è in realtà la parente povera della famiglia nel ruolo della servetta. Didascalie dettagliate prescrivono che i protagonisti indossino i loro costumi di scena dando subito un'indicazione abbastanza esplicita sulla chiave nazional-popolare, sulla doppia vita

degli attori e sulla visibilità di questa doppiezza: se nella prima parte Käthe ha, per esempio, un vestito fortemente stilizzato con grandi foglie di quercia applicate e un pugnale al petto (quasi un'anticipazione del suicidio), nella seconda le sue vesti sono significativamente disfatte e in disordine.

In realtà in questa stanza non avviene nient'altro che un confuso conversare e dialogare tra i vari protagonisti che, con indifferenza reciproca, passano da situazioni di normalità a situazioni di esaltato e generale delirio. Delirio di grandezza che esplose proprio di fronte al compito che attende gli attori nell'ora storica della Grande Germania e del nuovo Reich: operare in modo che tutti si potessero identificare, attraverso il grande teatro, con la nuova grande illusione (cfr. il brano «Der Ernst der Stunde...», *BT*, p. 134).

In questa cornice vengono a galla tutti gli orrori e le bassezze della famiglia riunita. Ognuno dei tre protagonisti principali esercita forme di sopraffazione contro gli eroi minori, le figlie, la cameriera e poi il nano; ognuno recita spezzoni di ruoli di successo a teatro o al cinema, mescolando così il sacro della scena con il profano della vita familiare. Il ruolo più importante è senza dubbio quello della grande attrice che, come invasata, passa da uno stucchevole atteggiamento materno e protettivo a forme diverse di sadismo e di aggressività verso le figlie, intervallando momenti di eccitazione con salti declamatori nei ruoli di genere del cinema *larmoyant*. Tutta la famiglia è coinvolta in una sedicente prospettiva di gloria e in un gioco di finzioni reciproche, e anche il marito e il cognato alternano pose cinematografiche a declamazioni nazistoidi: sono riconoscibili titoli di film e ruoli che il clan Wessely-Hörbiger aveva effettivamente interpretato.

Difficile non cadere nella trappola del citazionismo e non farsi prendere dal desiderio di decifrare passaggi linguistici più o meno familiari che si insinuano continuamente nell'orecchio del lettore-spettatore. Anche perché certe citazioni sono martellate e ritornano ora singole, ora a grappolo, e tra queste, si lasciano riconoscere almeno tre grandi gruppi: citazioni da film della propaganda nazista, canti e sonorità della tradizione popolare e operettistica, passi di interpretazioni celebri, in particolare dal *Faust* e da *Jedermann* nelle note messe in scena di Max Reinhardt (dal 1935 al 1937 con Attila Hörbiger protagonista). Ma la lista di tanti nomi, luoghi e citazioni sarebbe troppo lunga e, alla fine, forse senza senso: ad eccezione di una parola-chiave davvero molto importante che attraversa l'opera

e ne costituisce l'unica possibile forma di unità: intendo la parola *Heimat* (patria) per lo più accompagnata da *Heimkehr* (ritorno), all'interno di un campo semantico molto esteso del grande ritorno nel seno del *Reich* millenario.

2

L'intermezzo allegorico

Non è facile nemmeno sciogliere subito e in maniera univoca il nodo dell'intermezzo allegorico, in apparenza del tutto staccato dall'azione del primo e, ancor più, del secondo atto: soltanto leggendo e rileggendo si riesce ad intenderne in qualche modo il messaggio e la funzione di collegamento, e a riconoscerci alla fine la parte potenzialmente più originale e più viva della *pièce*; quella che offre gli spunti interpretativi più interessanti.

L'intermezzo si presenta, in prima istanza, come rivisitazione o variazione di un classico della scena viennese *Der Alpenkönig oder der Menschenfeind* (Il Re delle Alpi o il Misanthropo, 1828) di Ferdinand Raimund (1790-1836), eminente rappresentante del teatro popolare viennese che in quella *pièce* aveva voluto soprattutto esprimere la caducità e l'incertezza dell'esistenza. Solo per inciso ricordiamo che era stato anche uno dei più importanti ruoli interpretati da Paola Wessely al Burgtheater.

Non è la sola reminiscenza della tradizione popolare perché, come si può notare anche a una prima lettura, è possibile cogliere alcuni riflessi dalle *Geschichten aus dem Wienerwald* di Ödön von Horváth, e perfino echi da un'altra *pièce* dello stesso Raimund, *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, 1823. Di fatto l'intero lavoro risuona di diversi rimandi alla tradizione musicale viennese e austriaca, e proprio grazie ai suoi incalzanti procedimenti cumulativi, la Jelinek riesce a costruire la trama di una forte continuità tra la tradizione popolare, la letteratura e il cinema dell'epoca nazista e di quella postnazista⁷.

La didascalia d'inizio prescrive il suono dell'arpa e una grande luce su una scena nera, mentre dall'alto cala, tra la meraviglia degli astanti, un battello fiabesco dal quale discende maestoso il Re delle Alpi. Quando gli attori si destano dall'ipnosi per l'improvvisa apparizione, esplose la paura del diverso e l'ansia sulla sua identità: è forse un ebreo, un bolscevico, uno straniero, un collezionista di autografi? Come ammetterlo nella grande patria tedesca?

La strana figura risponde alle diverse incalzanti domande con canti, citazioni, verità e paradossi, fornendo varie identità e referenze, e cercando perfino di accreditarsi come incaricato di raccogliere fondi per la resistenza: ma si tratta di uno di quei dati pseudorealisti che costellano il testo e che, in questo caso, farebbe riferimento ad un episodio realmente avvenuto e vissuto da Paul Hörbiger, il fratello di Attila. Non solo, l'eroe calato dall'alto si presenta con cenni vaghissimi anche come il biografo della grande attrice («Ich bin Ihrnare Biographie», *BT*, p. 146), avvalorando in un certo senso la lettura in chiave speculare e biografica. Nelle sue parole scorrono a intermittenza varie referenze umanistiche e glorie del teatro viennese, tra cui soprattutto Grillparzer: si riconoscono nobili topoi goethiani quali ad esempio «Hier bin ich nur Österreicher, hier darf ichs sein» (*BT*, p. 146; Qui sono soltanto austriaco, qui posso esserlo) che poco dopo viene detto nella versione originale del noto passo dalla scena del primo *Faust* (*Osterspaziergang*) «Hier bin ich Mensch, hier darf ichs sein» (*BT*, p. 148; Qui sono un uomo, qui posso esserlo, *Faust I*, v. 940). Naturalmente non mancano neppure le citazioni schilleriane come quella subito riconoscibile dal terzo atto del *Don Carlos* «Geben Sie Gedankenfreiheit!» (*BT*, p. 148; Conceda la libertà di pensiero!). Né i classici della modernità sono risparmiati, laddove si allude alla «falsche Rustikalität» (*BT*, p. 158; falsa rusticalità) della terza frase della prima sinfonia di Mahler.

Nessuna sorpresa: siamo di fronte, in larga misura, all'*ars combinatoria* e alla mania citazionistica ormai ben nota ai lettori della Jelinek e forse non si dovrebbe nemmeno cercare di dare un nome al Re delle Alpi⁸. Eppure, c'è qualcosa di nuovo che viene fuori soprattutto dalle numerose indicazioni di regia e che ci fa capire che la figura calata dall'alto è qualcosa di diverso dalla variazione virtuosistica e ovviamente parodica del mito del re della montagna. Questo emerge nella parte finale nella quale si assiste alla distruzione o, meglio, allo smembramento di colui che era sceso dall'alto con la coreografia di un re: per metà misantropo, per metà invalido, avvolto di bende bianche, quasi come il feticcio artificiale di un remoto passato, egli è paragonato ad una mummia egizia che perde sangue. Contro questa figura di impotenza si scaglia la rabbia degli attori e in particolare di Käthe, che lo fanno letteralmente a pezzi e gettano sul palcoscenico i brandelli di quel corpo. Alla fine il manichino disceso con solennità barocca sulla scena nera appare soltanto come un corpo aggregato, fatto di diverse identità, tutte improbabili, dismesse e inservibili,

nelle quali è legittimo vedere il malinconico rispecchiamento della grande attrice, una metafora della fine e dell'autosmembramento e, forse, anche la *vanitas* dell'identità austriaca⁹.

3

Seconda parte

All'inizio della seconda parte, quattro anni dopo, alla vigilia della liberazione di Vienna per mano dell'Armata Rossa, la coppia appare in manette come inchiodata alla stessa colpa, la grande attrice è in disordine, veste un abito da sera contraffatto che ha qualcosa dello stile delle lavandaie. L'abito è il segno di un'appartenenza di ceto e allude verosimilmente ad una possibile purificazione, anzi di un simbolico lavaggio che in un certo senso si rafforza anche in un passaggio successivo che cita una melodia allitterante viennese: «Wir Wiener Wäschermadl wollen weiße Wäsche wasche, wenn mir nur wüßten wo ...» (*BT*, p. 170; Noi ragazze viennesi vorremmo lavare vesti bianche se solo sapessimo dove ...).

Per certi aspetti questa seconda parte potrebbe essere la vera farsa, dominata dalla confusione, dall'incertezza sul futuro e da improbabili tentativi di denazificazione: una fitta rete di dialoghi grotteschi, ricalcando l'ibridazione del primo atto, ruota tutta attorno all'imminente arrivo dell'Armata Rossa, al destino della patria, del teatro e di tutti coloro che fino a quel momento erano stati da una certa parte. Il farsesco di questi tentativi è rappresentato dall'improvviso apparire del nano del Burgtheater che, tenuto nascosto dalla generosità della cameriera e sottratto così al programma dell'eutanasia nazista, appare agli astanti come un'ancora di salvezza: perché proprio lui, il nano sopravvissuto, potrebbe fornire l'eventuale prova della loro distanza dal nazismo. Proprio in questa parte si intensificano i prelievi e le citazioni dal film di propaganda nazista *Heimkehr* girato nel 1941 da Gustav Ucicky con la partecipazione di Paola Wessely.

Anche qui Käthe è al centro dell'azione con le sue angosce, i suoi tentativi di morte e una disperazione crescente che richiama espressamente la preghiera di Gretchen alla *Mater dolorosa* nel primo *Faust*¹⁰: in ogni caso i suoi gesti sono una parodia della falsa volontà di reinventarsi una purezza perduta, sempre prigioniera di un mito e della coazione a ripetere i propri ruoli. Il sipario cala su una

Käthe che muore una morte molto teatrale, accompagnata da una lunga sequenza nominale, quasi una litania (letteralmente «wie eine Wortsymphonie», p. 188; come una sinfonia di parole).

4

Perché gli attori

Abbiamo già detto che in questo testo il bersaglio dell'accusa non sono i nazisti patentati, ma le figure di quella nobile zona franca della politica che è il teatro. Gli attori erano stati davvero sostenitori particolarissimi del regime, nel senso che non avevano nessun bisogno di farlo per intimo convincimento: vuoi perché coperti dalla gloriosa istituzione, vuoi perché protetti dalla specificità della loro stessa professione che, come recita Käthe morente, era stata davvero la più bella tra tutte le professioni (*BT*, p. 188: «Ich habe diesen scheensten oller Berufe erlern», Ho imparato il più bello di tutti i mestieri). Con sperimentati automatismi e una congeniale attitudine alla doppiezza e alla depersonalizzazione, essi potevano indossare a cuor leggero sempre nuove maschere e recitare i nuovi ruoli senza bisogno di interrogarsi su questioni troppo sottili. In questo la Jelinek demolisce davvero l'immagine auratica dell'attore tipica del periodo nazista: un mito particolarmente radicato a Vienna, alimentato da una cultura teatrale e musicale e da una identificazione tra attori e istituzioni più vistosa che in ogni altro teatro al mondo. Basterà ricordare l'aura di sacralità che circonda fino ad oggi la morte degli attori alla cui bara simbolicamente vengono fatti fare tre giri simbolici del teatro.

In questo testo di Jelinek vengono evidenziate con crudele sarcasmo tutte le contraddizioni del grande attore: al loro proclamato vitalismo corrisponde l'eco di una sessualità insoddisfatta, alle tendenze sadiche il ripiegamento masochista, all'aggressività un crescente autolesionismo e profondo senso di angoscia. Käthe è l'esempio principale di queste contraddizioni; è il prototipo dell'attrice declamante estatica e magniloquente, dalla gestualità ampia e materna, sempre pronta a recitare frasi memorabili, verità fossili e formule convenute dalle opere recitate nel corso del tempo. È già stata messa in rilievo la speciale fisiognomica del volto di Paula Wessely, largo, caldo e liscio, perfettamente adatto a rappresentare l'ideale materno della donna fascista, non a caso esaltato nel film

Die Heimkehr. Sono sue le parole chiave sull'idea di patria della parte finale «...Es gibt Gesichter, die sind Heimat. Heimat, sogar im Unbehaussten, spiegelt dies Antlitz... » (*BT*, p. 168; Ci sono volti che sono patria. Patria, perfino nella condizione di senza casa, si riflette in questo sguardo).

È ancora lei a dominare la seconda parte con i suoi tentativi di suicidio e a guidare i movimenti della famiglia in preda al panico, mentre i russi sono ormai alle porte. È lei che, nel suo delirio, dopo aver invocato ancora una volta il grande regista Max Reinhardt, dice ancora una frase solenne sul mito del grande attore «Anche se i russi manderanno tutto in rovina, non distruggeranno certo il nostro Burgtheater, [...] noi saremo di nuovo in scena [...]» (*BT*, p. 170). Sulla persona simbolo del cedimento al nazismo e dell'ipertrofia del grande attore cade impietosa la spada della Jelinek: ferita umiliata sola morente nessuno si occupa più veramente di lei.

5

Essere nella lingua

Tutti gli sforzi fatti fin qui per ricomporre una trama di eventi dotati di senso possono, alla fine, apparire quasi inutili, se uno torna a rileggere il testo senza preoccupazioni ermeneutiche o anche di un'immediata comprensione tematico-formale. Perché, anche se il lettore è pienamente legittimato a chiedere e a produrre senso, e il livello comunicativo resta ineludibile, la ricostruzione che è stata appena tentata rischia di rivelarsi quasi arbitraria di fronte alla forza e alla violenza del linguaggio che ci investe ad ogni nuova lettura; lo sguardo topografico sui fatti può apparire a tratti deviante e mostrare un racconto non perfettamente omologabile alla tessitura verbale del testo.

Questo può succedere perché l'aspetto veramente nuovo di *Burgtheater* non è tanto la storia esemplare dell'ascesa e caduta dei grandi attori che ho cercato di ricostruire nei tortuosi meandri dell'azione scenica, bensì la sua strutturazione linguistica e sintattica, e quella forza d'urto che investe il lettore e lo proietta fuori del suo sistema di riferimento: un'anomalia e una modalità che da tempo sono state variamente focalizzate e, con crescente unanimità, definite con la formula abbastanza consolidata di estremismo e di radicalismo espressivo.

Tra i molti interpreti che hanno affrontato questo aspetto, Luigi Reitani ha detto che la Jelinek «sembra oltrepassare per radicalismo espressivo tutto ciò che la drammaturgia del secondo Novecento ha pure offerto in termini di sperimentazione linguistica», e nello stesso contesto che sul suo palcoscenico «[...] non si rappresentano più accadimenti, situazioni, costellazioni psicologiche, azioni o personaggi. A esibirsi è solo il linguaggio, o meglio la *langue* nel senso di Saussure, gli schemi espressivi storicamente e socialmente determinati, dai quali nessuno può prescindere, il grande calderone delle frasi fatte, delle formulazioni preordinate, degli stereotipi e dei luoghi comuni, le scorie verbali della tradizione letteraria e religiosa, “i miti d’oggi” nella loro articolazione idiomatica»¹¹.

È una riflessione che si attaglia molto bene al *Burgtheater* dove, ben aldilà della *fabula*, il discorso linguistico domina come condizione e istanza primaria. A tal punto che si potrebbe dire che qui va in scena la rivincita del linguaggio sul soggetto recitante e sull’oggetto recitato, e che questo processo si realizza come negazione della forma-dialogo, come oltraggio alla forma-bellezza, eccedenza del segno verbale sempre proliferante e, infine, come rumorosa autonomia, è proprio il caso di dirlo, del significante. Penso all’ibridazione dei registri di stile, alla tensione tra lingua e dialetto, alle deformazioni lessicali e ortografiche, ai prelievi, agli innesti, agli effetti vocali, ai depistaggi, a tutti i più impensabili artifici della graffiante onnipotente scrittura. È da segnalare anche la vistosa trasformazione della forma monologo che, da spazio privilegiato di autoanalisi e di rievocazione memoriale, diventa luogo di emissione di lunghe sequenze nominali senza nessuna apparente interconnessione.

La dominanza del discorso linguistico nei riguardi dell’evento, l’assalto al sistema dialogico e comunicativo, in effetti, connotano in modo particolare *Burgtheater* nel quale vengono come enfatizzati i tratti costitutivi della drammaturgia e, più in generale, anche della scrittura narrativa della Jelinek. Gli stilemi di questa farsa cantata raggiungono perfino una paradossale nuova omogeneità grazie probabilmente anche al modello cinematografico cui si sono ispirati; ma nel loro insieme essi funzionano senza dubbio come gli strumenti di un sistema espressivo resistente alla comunicazione e soprattutto ostile ad ogni forma di estetizzazione, di velamento, di ricomposizione del reale. Anzi, proprio il reale che fa da sfondo alla storia è come investito e travolto dal segno ben oltre lo straniamento voluto da uno dei maestri di Jelinek, Bertolt Brecht, e anche oltre

la collisione necessaria contro il canone e del grande stile, predicati tante volte da tutte le avanguardie, le quali a loro modo avevano mantenuto un qualche legame con la forma.

La reiterata lettura del testo ci permette di dire che qui non si tratta solo di artifici, di giochi linguistici o di acrobazie verbali, di cui la Jelinek è indubbiamente maestra, ma di una testimonianza attendibile di verità e di scrittura, di un fenomeno tanto più interessante in quanto si è sviluppato nel tempo con una certa costanza e coerenza, facendo del lavoro sul linguaggio la prima referenza della scrittrice. Potremmo anche cercare di storicizzare in qualche modo questo fenomeno e dire, con un certo fondamento, che l'autrice si colloca lungo la linea di uno sperimentalismo che in Austria ha radici e rappresentanti insigni, da Karl Kraus a Ernst Jandl e a Thomas Bernhard; che essa interpreta appieno la crisi degli anni ottanta e quella che si può chiamare l'estetica del disgusto; che la sua opera può essere vista come una nuova manifestazione della presunta nevrosi austriaca; e si potrebbe anche aggiungere che la vita privata della scrittrice testimonia una radicalità di scelte e un coraggio non comune. Tutte riflessioni giuste e senz'altro utili.

Si deve però aggiungere che non si tratta solo di una questione di appartenenza o di continuità lungo una linea riconoscibile e codificata, bensì di un modo nuovo e intimamente necessario di essere nella lingua. Un modo necessario e non narcisistico, credo, che ci autorizza senz'altro a spostare Elfriede Jelinek da un orizzonte strettamente austriaco verso i territori più ampi della contemporaneità, dentro la sofferenza dell'arte contemporanea: ciò che la muove è una *rabies* e un dolore che suonano come autentici e che si esprimono proprio in quel *novum* della sua lingua, da tempo individuato, studiato e, infine, anche premiato al più alto livello di riconoscimento letterario.

Se cerchiamo di definire meglio in che cosa consiste questo elemento di novità e di appartenenza alla contemporaneità (ammesso che si possa davvero parlare di contemporaneità per un testo che ha ormai quasi trent'anni), dobbiamo ricordare che, formalmente, *Burghtheater* è calato in un contenitore abbastanza tradizionale (due atti e un intermezzo) con didascalie dettagliate e precise che testimoniano un certo controllo strutturale della pièce e una forte presenza autoriale; un controllo che riguarda però soprattutto il contenitore esterno e le parti epiche che, non a caso, sono in un tedesco essenziale e chiaro¹². Il fenomeno nuovo è che dentro questo contenitore avviene una vera e propria de-

flagrazione di materiali di diversa provenienza e sedimentazione: il teatro popolare e il teatro borghese, la tradizione della drammaturgia classica, pezzi di sceneggiatura filmica, schegge di fede religiosa, materiali tutti deformati e svuotati di ogni potere armonizzante e terapeutico, anzi, messi alla gogna come strumenti inadeguati ad arginare la barbarie del nazismo.

Questo è 'il moderno' che si produce nel testo del *Burgtheater*: non c'è nessuno scavo psicologico, nessuna crescita degli eroi in scena, nessun tentativo di costruire un'azione, ma solo una *tranche de vie*, un impietoso spaccato della famiglia d'attori che parlano un singolare impasto di grande stile, di dialetto e di artificio. Un impasto linguistico che non serve a produrre naturalità né rappresentazione realistica; che è forma suprema dell'artificio e come tale va percepito e reso, come del resto era stato detto nella didascalia iniziale, quando l'autrice aveva prescritto a chiare note un continuo esercizio di estraniamento. Si potrebbe paradossalmente dire che siamo di fronte ad una forma di naturalismo esasperato che alla fine produce uno strano effetto di irrealtà e, solo a tratti, di livida comicità¹³: una cascata di rimandi, di citazioni manifeste, di criptocitazioni, di impossibili frammenti di altri testi interrompe e frantuma ogni velleità realistica, ricordando ad ogni passo il mondo dell'apparenza e della finzione. Che la stessa Jelinek ci sveli le fonti e dichiari di aver preso il suo materiale dal parlato dei film nazisti, colpita dalla incredibile continuità linguistica tra nazismo e il Kitsch degli anni cinquanta¹⁴, ci aiuta fino ad un certo punto, perché tutti i suoi prelievi vanno a confluire in una scrittura torrentizia e magmatica nella quale tutto si fonde, si riplasma e quasi ritrova una nuova forza strutturante.

Come possiamo vedere, dunque, in *Burgtheater* Elfriede Jelinek ha fatto un'operazione ben diversa dalla ricostruzione storica ed è andata molto oltre il piano della denuncia politica che l'aveva messo in movimento e gli aveva dato forza. Ha fatto di più: ha sventrato dal di dentro il suo mito più intimo, quello del suo teatro e del suo stesso passato, ha mostrato la scena come il luogo della contraffazione e della violenza sulla lingua, ha lasciato entrare nel testo tutte le sue pulsioni, il suo immenso rancore verso l'istituzione prostituita, verso l'inutilità dei classici, verso le finzioni dei padri; ha fatto deflagrare senza garanzie, come si dice oggi, l'urto con il reale, rifiutando volutamente ogni soluzione conciliatoria ed armonizzante. Poco ha funzionato la chiave farsesca e più volte il campo pulsionale sembra travolgere in direzione tragica l'ordine del

senso; ed è soprattutto per questi aspetti che *Burgtheater* può essere collocato senza troppe esitazioni nel grande alveo del cosiddetto realismo psicotico con il quale è stata definita e continua a definirsi tanta parte dell'arte contemporanea¹⁵.

Leggere *Burgtheater* non è un piacere né un godimento alla maniera antica, visto che c'è ovunque negazione della *pietas* e, come si è detto più volte, rifiuto di forme consolatorie e armonizzanti, rivendicazione del solo fulgore della lingua; è piuttosto una chiamata in causa, un coinvolgimento dentro il buco nero dell'arte contemporanea, in una condizione permanente di conflitto tra reale e simbolico: è lavoro e patimento, forse necessari a farsi contemporanei del proprio presente, oppure, anche, a restarne sulla soglia.

Note

¹ Mi risulta che esista una sola traduzione, in olandese, inedita e in forma di copione (10.03.2006). Sulle difficoltà di traduzione dei testi teatrali di Jelinek si veda, tra le molte testimonianze, quella di Lia Secci nel saggio *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia* nel volume curato dalla stessa Secci e da Hermann Dorowin, *Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002, pp. 100-113.

Le citazioni dal testo sono indicate con la sigla in corsivo *BT* e con il numero della pagina: l'edizione di riferimento è quella compresa nel volume E. Jelinek, *Theaterstücke (Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft; Clara S. musikalische Tragödie; Burgtheater*, a cura di U. Nyssen; *Krankheit oder Moderne Frauen*, a cura di R. Friedrich) con la postfazione della stessa Nyssen, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004 (settima edizione). La prima edizione a stampa a cura di U. Nyssen era stata nel 1984 presso l'editore Prometh di Colonia.

² Si veda la recensione allo spettacolo di Bonn di S. Löffler, *Erhalte Gott dir deinen Lutersinn*, in "profil", 16, fasc. 47, 1985, pp. 72 e sgg.

³ La prima rappresentazione austriaca avvenne a Graz nel 2005 al Theater im Bahnhof.

⁴ Cfr. M. Sander, *Textherstellungsverfahren bei E. Jelinek*, Königshausen u. Neumann, Würzburg 1966. Le informazioni più attendibili e le ipotesi più acute sulle circostanze che impedirono una rappresentazione al Burgtheater, come la Jelinek avrebbe voluto, sono contenute nel volume di V. Mayer e R. Köberg, *Elfriede Jelinek. Ein Portrait*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006, pp. 134-38.

⁵ Se si prescinde da un progetto non realizzato *rotwüsche* (c. 1968), *Burgtheater* è da considerarsi la terza opera teatrale di Jelinek dopo *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979) e *Clara S. musikalische Tragödie* (1981). Dopo il rifiuto della rivista "Protokoll", la prima pubblicazione di *Burgtheater* fu quella su "manuskripte", 76, 1982, seguita da varie ristampe parziali e non.

⁶ Si veda soprattutto la postfazione di Ute Nyssen (pp. 160-62) alla prima edizione in forma di libro del *Burgtheater*. E. Jelinek, *Theaterstücke*, Prometh Verlag, Köln 1984, pp. 102-50.

⁷ Su questo importante aspetto e la questione del rapporto del *Burgtheater* con la tradizione del teatro popolare austriaco vorrei segnalare, tra i molti interessanti studi, quello di Hubert Lengauer e quello, più recente di Beatrix Kricsfalusi, «*Nie ist die Mimim sie selbst*». *Textualität, Performativität, Identitätskonstruktion in Elfriede Jelineks Burgtheater*, in «*Der Rest- ist Staunen*». *Literatur und Performativität*, Praesens Verlag, Wien 2006, pp. 101-20.

⁸ Ha scritto B. Kricsfalusi (nello studio citato alla nota precedente, p. 108) che «l'ordito di citazioni pseudo-viennese minaccia la stessa comprensione elementare dell'azione». Uno *specimen* delle divergenze possibili è l'interpretazione del nano che per la Kricsfalusi (p. 108) è un sopravvissuto, mentre per Marlies Janz, autrice della monografia sulla Jelinek uscita a Stoccarda presso l'editore Metzler nel 1995 (M. Janz, *Elfriede Jelinek*, Metzler, Stuttgart 1995, p. 68), è un'allegoria delle vittime del nazismo.

⁹ «Ich bin die Nachgeborenen! Ich bin die Jugend! Ich bin das hohe Alter! Ich bin Österreich! Ich bin die Zukunft!» (Io sono la posterità! Sono la giovinezza! Sono l'età tarda! Sono l'Austria! Sono il futuro!), è una delle frasi più significative con le quali il Re delle Alpi si autodefinisce (BT, p. 147).

¹⁰ Il noto verso del *Faust* 3587 «Ach neige / Du Schmerzensreiche» (Volgi clemente / alla mia pena il volto, / o Addolorata, J. W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1970), diventa qui con piccole irriverenti variazioni «Neige du Schmerzensreiche...» (BT, p. 164).

¹¹ La citazione si trova a p. 9 del saggio introduttivo di Luigi Reitani, *Il teatro delle voci*, in E. Jelinek, *Sport. Una pièce; Fa niente Una piccola trilogia della morte*, Ubaldini, Milano 2005, pp. 9-27 (comprende *La regina degli Elfi*, *La morte e la fanciulla*, *Il viandante*).

¹² Per certi aspetti si potrebbe vedere in *Burgtheater* anche una forma esasperata di teatro epico, il cui effetto è tanto maggiore in quanto ad essere scandita è assai spesso quella che Konstanze Fliedl ha chiamato «lingua citata», con un doppio o multiplo effetto di straniamento (cfr. K. F., *Käthe und Erbkönigin*, in *Österreichische Literatur: Moderne und Gegenwart*, in «Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg», vol. 6, 2003/2004, St. Petersburg 2005).

¹³ Si tratta di effetti incrementati anche dai prelievi di film d'epoca, come scrive U. Nyssen, cit., p. 161.

¹⁴ Cfr. E. Jelinek, *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, in «Theaterzeitschrift», 7, 1984, pp. 14-16.

¹⁵ Cfr. le interessanti osservazioni di M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, pp. 30 e sgg.: «[...] Nelle tendenze artistiche più avanzate la struttura tradizionale di separazione tra l'arte e il reale sembra crollata definitivamente: è nato una specie di 'realismo psicotico' che fa saltare ogni mediazione. L'arte perde la sua distanza nei confronti della realtà e acquista una fisicità e una materialità che non aveva mai avuto prima: la musica è suono, il teatro è azione, l'arte figurativa ha una consistenza insieme visiva, tattile e concettuale [...]. Essi non sono più imitazione della realtà, ma realtà *tout-court* non più mediate dall'esperienza estetica: sono estensioni delle facoltà umane che tuttavia non devono più rendere conto al soggetto, perché questo è completamente dissolto in una radicale esteriorità. Questa tendenza artistica orientata verso un realismo sempre più crudo sembra avere origini che affondano nel secolo scorso: l'attuale realismo psicotico potrebbe essere considerato come l'estremo punto di arrivo del naturalismo, cui già il

filosofo Wilhelm Dilthey alla fine del secolo scorso attribuiva la pretesa di cogliere la realtà in modo immediato, senza arrestarsi nemmeno di fronte al fisiologico e al bestiale [...]».

Il bel paese e una storia da raccontare:
Die Liebhaberinnen e Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr

RITA SVANDRLIK

Religiöse und metaphysische Konflikte sind abgelöst worden durch soziale, mitmenschliche und politische. Und sie alle münden für den Schriftsteller in den Konflikt mit der Sprache¹.

Ingeborg Bachmann

Se si definisce la differenza di genere una costruzione discorsiva difficilmente si possono trovare delle esemplificazioni più appropriate di quelle che l'opera di Elfriede Jelinek fornisce in ogni pagina; le sue figure femminili cercano di aderire alle immagini costruite dall'ordine discorsivo, e portando tale adesione all'assurdo le svuotano e smascherano dall'interno². In ogni caso la differenza di genere è sempre iscritta all'interno di altre differenze, prima di tutto all'interno della differenza socioeconomica, in una stretta interconnessione che ne sottolinea il potenziale conflittuale: se la viennese borghese Erika Kohut ne *La pianista* può muoversi come una «Herrin» (padrona) tra gli altri clienti tutti maschi e immigrati di una *peepshow*³, a parità di condizione sociale invece la donna è comunque svantaggiata rispetto all'uomo, come si può leggere in una formulazione apodittica all'inizio de *Le amanti*: «Se qualcuno ha un destino è un uomo, se qualcuno riceve un destino è una donna» (*LA*, p. 13). Le donne con una buona posizione sociale tuttavia non si salvano da un'identità femminile fragile, nevrotica, malata. Nella società della provincia austriaca – e Jelinek ricorre per le sue ambientazioni a quella che conosce molto bene, la provincia stiriana – con la differenza di genere e con la differenza tra coloro che possiedono o non possiedono qualcosa si incrociano due ulteriori linee di conflitto, quella tra popolazione locale e turisti, e quella tra ambiente 'naturale' e esseri umani. Quanto detto si ataglia soprattutto a due prose, legate anche da alcune figure presenti in entrambe, *Die Liebhaberinnen* (*Le amanti*, 1975) e



Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr (Oh natura selvaggia, salviamoci da lei, 1985), ma si può applicare anche all'ultimo romanzo pubblicato, *Gier* (Voracità, 2000), legato a *Ob Wildnis* anche dal tema di una differenza, quella tra memoria storica e volontà di rimozione, che negli anni è diventata sempre più importante nell'opera dell'autrice, fino al suo ultimo testo *Neid* (Invidia, 2007, in corso di pubblicazione a puntate solo sul suo sito).

La prima ampia ed ironica rappresentazione della provincia rurale stiriana la troviamo nell'incipit de *Le amanti*, un romanzo intorno alle vicende di due giovanissime donne di bassa condizione sociale; il testo si distingue rispetto alle prose successive per certi tratti sperimentali che lo accomunano alla produzione precedente e soprattutto per la sua attenta composizione formale:

vorwort

kennen Sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügeln?
es wird in der ferne von schönen bergen begrenzt. es hat
einen horizont, was nicht viele länder haben. kennen Sie
die wiesen, äcker und felder dieses landes? kennen Sie seine
friedlichen häuser und die friedlichen menschen darinnen?
mitten in dieses schöne land hinein haben gute menschen
eine fabrik gebaut (*LH*, p. 5)⁴.

La prima frase richiama l'arcinota immagine dell'Italia all'inizio della canzone di Mignon in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Anni di apprendistato di Wilhelm Meister): «Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen?» (Conosci tu il paese dove fioriscono i limoni?), con l'aggiunta di quell'aggettivo «SCHÖNE» (bello), la cui assertività e genericità è sottolineata dal carattere maiuscoletto, in un testo che ha completamente rinunciato alle maiuscole, anche per i nomi propri⁵; inoltre la seconda persona singolare è stata modificata in forma di cortesia, con un'allocuzione al pubblico dei lettori posta immediatamente all'inizio; con la retorica apostrofe ai lettori e la intertestualità parodistica, in questo caso un verso di Goethe, si individuano due tratti caratteristici della scrittura di Jelinek, che ritornano in forme sempre variate. Tutta l'opera di Jelinek si caratterizza per l'uso di materiale linguistico preesistente, manipolato con la tecnica del *collage*, che provoca un annullamento di qualsiasi differenza di registro: le citazioni dal canone della letteratura tedesca classica vengono messe sullo stesso piano di frasi di provenienza mediatica e pubblicitaria. Nelle *Amanti* il bersaglio principale della parodia

non è comunque la tradizione culturale tedesca, con l'uso in senso nazionalista che ne è stato fatto (si veda per esempio *Wolken. Heim; Nuvole. Casa*), bensì la letteratura di consumo, le riviste femminili e i romanzi rosa.

Nel passo citato non ci sono molte sfumature nell'uso degli aggettivi, tutto è bello e buono, e tranquillo, una prima piccola frustrazione dell'orizzonte di attesa del lettore si ha proprio intorno al termine «orizzonte», un elemento per definizione universale e qui invece rivendicato come peculiarità di questo BEL paese: un paese dunque del tutto speciale, al quale forse si attaglierebbe anche il significato figurato di orizzonte come «insieme delle nozioni e degli interessi intellettuali e spirituali di una persona»⁶? I lettori verranno presto edotti sulla bellezza e tranquillità del paese e dei suoi abitanti, in realtà totalmente privi di orizzonti:

[...] debiler sohn, vater sitzt wegen kinderschändung, mutta ausgeräumter unterleib, vatta vom baum erschlagen, mutta weggerannt und in die fabrik hinein, kind in der schule zum zweitenmal hockengeblieben, führerscheinenzug wegen trunkenheit, absturz in den bergen, nagelneuer stuhl vom sohn zerschnitten etc. (LH, p. 95)⁷.

Il crudo realismo, a tratti scioccante, con cui viene descritto l'ambiente in cui si muovono le due protagoniste, Brigitte e Paula, è stato spesso commentato come esempio di quella letteratura dell'anti-idillio e dell'*Anti-Heimatroman*, così caratteristica per la letteratura austriaca della seconda metà del Novecento⁸. Del resto viene detto nel testo stesso che non si tratta né di uno *Heimatroman*⁹, né di un romanzo d'amore, come sembra suggerire il titolo, che però nella forma originale *Liebhaberinnen* consente la scomposizione nei due lessemi 'Liebe' e 'haben': 'avere l'amore', possedere cioè l'amore come si trattasse di un bene materiale che alla pari di altri beni di consumo può garantire il benessere; questo è ciò in cui Brigitte e Paula credono e ciò che determina le loro azioni. Sebbene esse tentino di crearsi attivamente un loro destino, il testo esemplificherà (il termine «esempio» riferito alle due protagoniste compare assai spesso) con una modalità pseudodidascalica che le donne «ricevono un destino» a dispetto di tutti i loro sforzi, un destino che ripete quello della generazione precedente.

Dalla piccola città di provincia Brigitte si è trasferita nel paese per lavorare nella fabbrica di reggiseni «costruita da brava gente», dalla

quale cerca di evadere nel modo più convenzionale, individuando cioè un uomo «con un futuro», l'elettricista Heinz, e costringendolo al matrimonio dopo essere rimasta incinta. La fredda determinazione con cui Brigitte persegue il suo scopo la rendono assai poco simpatica, come succede appunto a persone prese a «buon esempio»; l'altra protagonista, invece, «il cattivo esempio Paula», pur presentando il suo percorso le stesse caratteristiche di quello di Brigitte – anche lei «riceve un destino» costringendo al matrimonio il taglialegna Erich che l'ha messa incinta – può suscitare empatia, per il suo spirito di iniziativa che la spinge a voler imparare il mestiere di sarta «per avere qualcosa dalla vita», per le sue pessime condizioni di partenza, per il suo ingenuo idealismo, nutrito dalle letture dei romanzetti rosa, che la portano ad individuare l'amore in Erich, un alcolizzato, un *minus habens* in tutti i sensi.

L'empatia non è solo quella dei lettori/delle lettrici, perfino l'istanza narrante, così ironica, fredda e distaccata, lascia trasparire una certa partecipazione nella scena del primo rapporto tra Paula ed Erich, passo che si limita a descrivere il prima e il dopo (il bel fazzolettino di Paula bagnato di sangue); una limitazione questa che trova la seguente motivazione:

wir haben die liebe zwischen erich und paula deshalb nicht geschildert, weil es sie nicht gegeben hat. es war wie ein loch, in das man hineinstolpert, und nach dem man wieder weiterhumpelt. gebrochen ist nichts, außer einem menschenkinde in der blüte seiner jahre (LH, p. 91)¹⁰.

L'esistenza di Paula, la creatura nel fiore degli anni, è spezzata perché il suo sogno del grande amore si è rivelato per quello che è, una pericolosa illusione; per di più rimanendo incinta deve affrontare la violentissima reazione della sua famiglia ed essere contenta se Erich acconsente a sposarla, ora che è completamente svalutata sul mercato, in quanto 'giovane donna caduta'. Con il matrimonio Paula e sua figlia Susanne diventano per contratto proprietà di Erich, che può dunque decidere della loro vita. Paula, dopo aver messo al mondo un secondo figlio, cercherà di guadagnare un po' di denaro facendo la prostituta nel villaggio vicino, per poter realizzare i suoi sogni di viaggi e il desiderio di un appartamento proprio, non più in coabitazione con i genitori; qualcuno però la riconoscerà e il fatto causerà il divorzio per colpa. Paula finirà a lavorare a cottimo nella fabbrica,

dalla quale era partita Brigitte, che invece riesce, grazie al matrimonio con Heinz, a lasciarsi la fabbrica alle spalle; ma nemmeno la sua esistenza è invidiabile, perché è completamente assorbita dal suo triplo lavoro, di casalinga, di madre e di commessa nel negozio del marito, per il quale ha da sempre provato solo odio.

I poco- o nullatenenti della provincia («die Besitzlosen»), in campagna come in città, conoscono un'unica legge, quella dell'«avere», del possesso e dei soldi; non sono in ciò diversi dai ricchi, con la differenza che i poveri combattono sempre una battaglia persa in partenza; per quanto riguarda l'interiorità sono «emotionelle Krüppel» (handicappati sentimentali, *LH*, p. 90). Le donne investono l'unico patrimonio che hanno, cioè il loro corpo, e quindi la capacità di procreare e di lavorare; l'amore è soltanto un mezzo per raggiungere uno scopo, è un sentimento falso, come Brigitte sa fin dall'inizio; la sua vita emotiva infatti è dominata dall'odio e dal ribrezzo, mentre Paula vorrebbe possedere sì, ma anche «avere l'amore»:

brigitte will nur besitzen und möglichst viel. brigitte will einfach HABEN und FESTHALTEN.
 paula will haben und liebhaben, und den leuten zeigen, daß man hat, und was man hat und liebhat.
 (*LH*, pp. 115-116)¹¹.

Di conseguenza il lessico usato per l'amore è quello economico. Le donne sono oggetti che gli uomini vorrebbero «comprare», vogliono donne «non usate», perché così hanno un «valore di mercato» superiore. Dove tutta la vita sociale è improntata alla dinamica del possesso, le relazioni tra gli individui non sono molto riguarde, i sentimenti praticati sono quelli dell'odio e dell'invidia, i moti di solidarietà sono esclusi. I conflitti scoppiano con la massima brutalità proprio all'interno delle famiglie, talvolta tra vicini. Nelle famiglie non si riscontra solo la lotta tra i sessi, ma anche quella tra generazioni: i genitori e in particolare le madri sono piene di invidia rancorosa nei confronti dei figli. Si tratta di un sentimento di odio nutrito dalle proprie umiliazioni, privazioni, sofferenze e delusioni, che determina «un ciclo naturale» (*LA*, p. 21) negativo, in cui le donne sono le migliori custodi ed amministratrici dello *status quo*: tutto il testo riproduce a livello formale la ripetizione e la circolarità; la dimensione sociale, e dunque politica, determina quella privata¹². L'impermeabilità di tale struttura circolare comporta che non si possa parlare di vita ma

solo di morte, dal momento delle nozze le donne sono già morte (LA, p. 24). I genitori trattano con violenza i figli, i mariti le mogli, in alcuni casi le continue percosse provocano malattie assai gravi o, come accade a Paula, l'estraniamento dal proprio corpo: Paula si è così rifugiata in un «nebenkörper», una «nebenpaula» (LH, p. 31, un secondo corpo, una seconda paula, LA, p. 38).

es ist ein allgemeines hassen im ort, das immer mehr um sich greift, das alles ansteckt, das vor keinem halt macht, die frauen entdecken keine gemeinsamkeit zwischen sich, nur gegensätze. diejenigen, die etwas besseres auf grund ihrer körperlichen vorzüge bekommen haben, wollen es behalten und vor den andren verstecken, die andren wollen es ihnen wegnehmen oder nochwas besseres, es ist ein hassen und eine verachtung (LH, pp. 29-30)¹³.

Fermo restando il quadro dei rapporti di potere strutturali (la fabbrica costruita da «brava gente»), il conflitto sociale rappresentato non riguarda dunque classi diverse, bensì agisce all'interno della stessa classe, così come avviene all'interno dello stesso genere: le donne vedono solo «contrapposizioni» tra di loro. Se si considera che *Le amanti* escono nello stesso anno del testo fondante della *Frauenliteratur*, il romanzo *Häutungen* di Verena Stefan, si capisce come la mancanza assoluta di figure femminili positive attirasse su Jelinek, in questo caso come per la successiva pièce teatrale *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (Cosa accadde quando Nora lasciò il marito ovvero i pilastri delle società, 1977), le critiche da parte di gran parte del movimento femminista di quegli anni.

endlich kam etwas licht von heinz auch über brigitte. heute hat heinz brigitte ein kind gemacht. glückwunsch. und so wird brigitte ihr leben doch nicht in kälte und einsamkeit beschließen müssen, was sie sonst gemußt hätte. brigittes aufstieg ist ein erfolg mühevoller kleinarbeit. brigitte konnte den kampf der geschlechter noch einmal für sich entscheiden. sicher wird brigitte auch im geschäft dann eine perfekte arbeitskraft und eine aufmerksame bedienung sein. [...] braver brigittekörper. gebärfähigkeit heißt der sieger. im speziellen gebärmutter und eierstöcke (LH, p. 126)¹⁴.

Comunque si può leggere nella vicenda di Brigitte una dinamica di rivalsa e nella storia di Paula una sorta di ribellione, per quanto condannata al fallimento. Gli uomini appaiono invece molto più integrati rispetto alle donne, sfogano sulle donne le loro frustrazioni, che mandano giù anche grazie all'alcol. La dimensione più caratteristica per l'opera dell'autrice è però la rappresentazione del male naturale, cioè la malattia e la morte, come conseguenza del male storico, come un effetto degli squilibri sociali, dello sfruttamento e dell'oppressione.

Nel già menzionato *Ob Wildnis*, di dieci anni successivo a *Le amanti* (nel mezzo ci sono stati due romanzi meno sperimentali, *Gli esclusi* e *La pianista*), la narrazione mette invece al centro un uomo, precisamente quell'Erich marito di Paula, taglialegna¹⁵ dedito all'alcol. Questa volta però la storia prende l'avvio da una conclusione del matrimonio inversa rispetto al testo precedente: il divorzio è avvenuto per colpa di lui, per le ripetute violenze sui suoi bambini; sua moglie, invece di discendere la scala sociale, come Paula, è riuscita a conquistarsi un guardaboschi e lo ha seguito, insieme ai due bambini, in Tirolo; quindi il taglialegna ha perso la moglie, i figli, la casa (che apparteneva ai suoceri) e anche il lavoro a causa del suo alcolismo. Così totalmente inerme ed emarginato egli non manca, grazie anche al suo fisico ancora abbastanza prestante, di esercitare un'attrazione rispetto a due donne: la vecchia poetessa, protagonista della seconda parte – *Wildnis*, definita nel sottotitolo come «prosa», è suddivisa in tre parti – e la manager al centro della terza parte. Nessuna delle due donne otterrà ciò che desidera, ma andrà peggio all'anziana Aichholz, anche se non ci viene detto quali saranno le conseguenze della sua rovinosa caduta giù per le scale della cantina; e soprattutto andrà male ad Erich, che verrà ucciso per «incidente» da una delle guardie del castello di caccia in alta montagna.

La prima parte, quella per la quale è più difficile individuare un disegno di tipo narrativo, inizia con Erich che sale per un sentiero tra i boschi («Hohlweg»): è stato invitato da qualcuno «molto in alto»; via via si verrà a sapere che a invitarlo è stata la poetessa, alla quale periodicamente deve portare la spesa fatta nel villaggio su sua ordinazione; l'anziana donna l'ha invitato a una merenda, ma il suo obiettivo è quello di un incontro sessuale.

Die Frau will eine Meinung austauschen und Verkehr haben. So alt diese Frau und bebt doch vor Gier nach saftiger Existenz. Sie will sich die Krone der Eroberin aufhäupteln (*W*, p. 10)¹⁶.

In questa prima parte, più che ad Erich il ruolo di protagonista è imputabile alla «natura selvaggia» del titolo: in qualche pagina la parola «natura» («Natur», non «Wildnis») compare anche dieci volte, ma fin dalle primissime battute è evidente che la specificazione di «selvaggia» non è da intendere nel suo significato consueto, non si tratta di uno spazio non civilizzato, bensì di una natura devastata, denaturata dall'intervento dell'uomo, che la deforma a proprio uso e consumo, così come fa con gli animali e con ciò che nell'ordine simbolico è sempre stato con la natura sullo stesso asse paradigmatico: la donna e il suo corpo. Insomma, il mito della natura bella e quello del bel corpo femminile vengono decostruiti, come si può vedere anche nei frammentari pensieri di Erich¹⁷: il taglialegna ha un rapporto strumentale con la natura, il bosco e gli alberi sono il suo ambiente di lavoro, nel quale si è procurato già innumerevoli gravi ferite, nessuna riflessione romantica sulla natura lo sfiora mentre cammina per il sentiero incassato in mezzo al bosco, anzi la natura viene vista come antagonista. I suoi pensieri ruotano invece intorno ai suoi bambini, al desiderio di riuscire a scrivere loro una lettera con l'aiuto della poetessa, e intorno a sua sorella che sta morendo di cancro, mentre suo marito e i suoi figli non mostrano alcuna attenzione e pietà: la malattia della sorella viene descritta come un ripugnante processo di decomposizione, il corpo femminile viene associato alla patologia e al sudiciume di un corpo in disfacimento, analogamente a ciò che accade ai cadaveri di animali abbattuti dai cacciatori o uccisi dalle velenose sostanze chimiche di cui l'ambiente inquinato è impregnato. D'altra parte Erich sogna anche di conquistare una donna («Dieser Mann möchte bitte endlich Frauen erobern und Wild abschießen», *W*, p. 32; Quest'uomo vorrebbe finalmente conquistare delle donne e abbattere della selvaggina), una donna che sia così autentica e bella come quelle che vede alla televisione; il suo desiderio si concretizza quasi come in un miraggio con l'apparizione, dietro a una curva del sentiero che lo porta verso la poetessa, della donna manager, che gli rivolge la parola parlando della grande battuta di caccia programmata per l'indomani. Le prime parole di Erich alla donna, parole «da intenditore», suoneranno «Lei

è come la televisione» (*W*, p. 53). Ma molto di più Erich non riesce a dire, sopraffatto dalla superiorità sociale e dunque linguistica della «signora cacciatrice», della quale lui non può essere che un «servo» («ein Knecht»), anzi una bestia da soma a cui «mettere i finimenti»; un animale non parla, figuriamoci se la signora vuole sorbirsi le storie del divorzio e dei bambini! Lo squilibrio di situazione di partenza e di aspettative di entrambi è già molto chiaro, tratteggiato da poche frasi inframmezzate da immagini di uccelli feriti, abbattuti, di fiori e piante calpestati, di volpi colpite da proiettili, di cervi inseguiti. Questo paesaggio così disforico è un fondale di «teatro» per la donna: così come vuole appropriarsi del tagliaboschi, così si appropria della natura, trasformandola in cultura, in spettacolo mediatico; si tratta qui di una delle isotopie testuali più importanti, che ritroveremo nel rapporto della poetessa con la natura, e di tutti quelli che usufruiscono della natura per il loro passatempo. La prima parte si conclude con un lungo passo che ruota intorno alla conclusione del matrimonio di Erich, alla partenza della ex-moglie e dei bambini verso il Tirolo; si potrebbe definire la tecnica narrativa di *flash-back*, se non fosse per il costante presente.

Nella parte successiva veniamo a sapere che Erich ha continuato per la sua strada verso la casa della vecchia Aichholz; la costellazione di un uomo tra due donne, anche se del tutto distorta viste l'età avanzata dell'una e la totale freddezza dell'altra, potrebbe far pensare a una storia d'amore, per quanto paradossale; ma come già nelle *Amanti*, nemmeno qui «siamo in un romanzo d'amore», né in uno *Heimatroman* (*LA*, p. 148). Ma allora dove siamo? Se il lettore si pone la domanda suscitata dalle molteplici definizioni al negativo, sottolineate anche dal sottotitolo della seconda parte «Keine Geschichte zum Erzählen» (Una storia da non raccontare)¹⁸, è sulla buona strada, non come Erich sul sentiero che incassato nel terreno si inerpica verso un «alto» imprecisato, uno «Hohlweg», che vuol dire anche un sentiero cavo, vuoto all'interno; il lettore insomma si trova su un percorso forse anch'esso cavo all'interno, privo cioè di centro, ma nel quale tutti i numerosi sentieri si incrociano allo stesso livello, richiedendo l'elaborazione del testo nella sua complessità. Del resto il sentiero è una cifra poetologica centrale nell'opera jelinekiana, fino ad arrivare al discorso in occasione del Nobel.

Nonostante la negazione del sottotitolo, nella seconda parte non solo è riconoscibile una storia, che dunque viene narrata, ma vi si parla anche della grande Storia, che invece *non deve* essere raccontata. La

vecchia Aichholz, che attende Erich e gli sta preparando una trappola d'amore di cui sarà poi vittima lei stessa – una catasta di oggetti in cantina su cui fingerà di cadere per poter chiamare il suo invitato in soccorso e approfittare poi della situazione per buttarglisi addosso –, è stata l'amante di un famoso filosofo defunto, compromesso con il nazismo. Ma di questo passato come di quello dei tanti che si sono riciclati non si deve parlare, come pure dei vizi privati e delle perversioni del filosofo, che la Aichholz ha dovuto subire; tutto noto questo anche alla cerchia dei suoi allievi e collaboratori più stretti, i quali si preoccupano ora di controllare la 'vedova' inufficiale che, se parlasse di questa dimensione privata nella sua autobiografia, potrebbe creare un grandissimo scandalo, molto di più che con ricordi concernenti l'adesione del filosofo al nazismo. Questi eredi intellettuali sono in combutta con editori e redattori, per non far trapelare nulla: «Sie hören richtig, Geschichte ist Verhandlungssache» (*W*, p. 151, Lei sta sentendo bene, la Storia è un problema di trattative). I ricordi della Aichholz, espressi in versi, devono rimanere nel cassetto, per essere poi distrutti. «Was war, ist vorbei. Was war ist nicht» (*W*, p. 163, Ciò che è stato è passato. Ciò che è stato non è). Naturalmente la figura di questo filosofo, anche se viene identificato come austriaco, richiama Heidegger, la sua filosofia viene infatti contrapposta più volte al limpido pensiero di Wittgenstein.

L'episodio del boicottaggio delle memorie della Aichholz ha carattere allegorico, sta per la rimozione austriaca del passato: «Es begann eine Weltmeisterschaft im Vergessen, die wir zuerst im Wintersport, und zwar mit der Note Eins gewonnen haben» (*W*, p. 153, Iniziò un campionato mondiale dell'oblio, che dapprima abbiamo vinto negli sport invernali, e con il massimo dei voti). Sono i carnefici ad aver dimenticato e perdonato, non le vittime:

Jetzt sind eben andere am Zug, wenn auch nicht mehr am Drücker. Es ist alles vergeben und vergessen worden, und zwar von denselben Leuten, denen vergeben werden müßte. Von solchen, die es gar nicht mehr gibt. Die Assistenten hoffen seit Jahren, daß die ehemalige Geliebte, dieses Gelichter, bald sterben möge, damit dieser Gedichtstrom und ihr besseres Wissen, gegen das sie noch ankämpft, mit Gestein endlich zugeschüttet werden kann, diese nicht endenwollende Moräne von düsterer Autobiographie, die ein Redakteur einmal durch Zufall doch für die Wahrheit halten (und dafür kämpfen) könnte (*W*, pp. 142-143).

Die Zeugen sind jetzt auch verschwunden. Verschollen wie die sogenannte verklungene jüdische Welt, wie sie es so zart und rücksichtsvoll nennen und im Fernsehen zum Jubiläum besingen. Und zwar genauestens die, die sie zum Verklängen gebracht haben! Einverstanden. So ist die Wahrheit, sie spricht halt nicht gern über sich (*W*, p. 144)¹⁹.

Solo nel caso che la rimozione del passato sia nociva al turismo la comunità prende provvedimenti contro degli ex nazisti che si sono rifatti la veste bianca senza troppa difficoltà, ritornando in posizioni di potere: nel testo viene ricordato lo «Hausberg» (*W*, p. 160), cioè il sindaco di Mayrhofen nello Zillertal (Tirolo), Franz Hausberger, un politico del partito popolare, che durante il nazismo aveva aderito alle SS e che fu costretto alle dimissioni dal presidente della regione Tirolo quando, durante un viaggio negli Stati Uniti, fu espulso come «persona non grata» e molti turisti americani e olandesi rinunciarono al loro soggiorno già prenotato in Tirolo.

Un'altra storia che si *dovrebbe* narrare è quella dei rapporti di potere, per esempio nella grande metafora della caccia, al centro della terza parte del testo; qui si sale ancora più in alto, dalla casa del guardiaboschi in capo, dove alcuni degli ospiti e la donna manager passano la notte, si sale l'indomani mattina verso il castello di caccia, un tempo di proprietà degli Asburgo ed ora di un magnate tedesco, un re dei supermercati, che viene chiamato «Jagdherr», cioè il capo della caccia; si tratta di una grandiosa battuta organizzata per il piacere suo e dei suoi ospiti, tra cui anche alcuni politici locali. Questo percorso verso l'alto non è metafora di un cammino anagogico, tutt'altro, perché alla morte di Erich non si può attribuire alcun significato sublimante. Nel castello si arriverà finalmente alla scena di sesso tra Erich e la manager: Erich spera davvero che lei provi anche dei sentimenti per lui, ma la donna scoppia in una grande risata di fronte alla sua goffaggine; ancora mezzo vestito Erich fugge via, il comportamento di lei gli è incomprensibile; durante la fuga non sente i numerosi ordini delle diverse guardie del corpo di fermarsi e farsi riconoscere, finché uno spara uccidendolo. La prima vittima della caccia è dunque Erich, che certo è stato presentato in modo da non suscitare empatia nel lettore, e tuttavia non è del tutto eludibile la domanda che sorgerebbe spontanea in un approccio realista: di chi e di che cosa è vittima Erich? E come viene rappresentata la

differenza di genere, visto che in questo testo un uomo viene rappresentato come vittima?

Anche per questo testo come per gli altri di Jelinek vale la constatazione che le figure femminili sono del tutto negative²⁰, in particolare le due figure principali, la vecchia poetessa e la donna manager: l'una con la sua avidità sessuale che appare perversa a causa dell'età e del decadimento fisico, l'altra con i suoi disturbi alimentari, la sua nevrosi igienica e la volontà di ridurre l'uomo a mero oggetto sessuale. Ma già qui il tema rileva il suo potenziale critico nei confronti dell'ordine dei sessi: le due donne possono pensare di trovare un uomo da usare come strumento sessuale solo tra i più emarginati; se una donna può permetterselo e vuole fare la parte della conquistatrice, deve scegliere un uomo all'infermo grado della scala sociale, come Erich.

Comunque la differenza sessuale assume un ruolo molto ampio nel testo: sui tentativi poetici della Aichholz anche la voce autoriale non ha parole di lode, tuttavia il diletto da parte dei redattori delle case editrici è causato dal sesso e dall'età della poetessa, se si trattasse di uomini le cose andrebbero diversamente (*W*, p. 107). E il potere poi non fa bene alle donne: la manager paga il suo successo economico e professionale con un rapporto completamente nevrotico con il proprio corpo («es fehlt ihr eine Rohrverbindung zu sich selbst», *W*, p. 216, le manca un tubo di collegamento con se stessa), mentre sotto lo stesso tetto, nella stanza accanto, il re dei supermercati si dedica in modo disinvolto, maschilmente normale, alle gioie della tavola e del sesso con la moglie, un'attrice che presenta tutti i tratti della bella da copertina, sciocca e dedita all'alcol²¹.

Anche qui, come nelle *Amanti*, il conflitto uomo/donna è inserito all'interno dei conflitti sociali generali, che in questo testo riguardano in particolare il conflitto esistente tra popolazione locale e turisti, vale a dire ospiti paganti, un conflitto che 'naturalmente' non deve scoppiare apertamente:

Die Armut wie die Anmut haben wir an diesem Ort längst ausgerottet. Dafür haben wir die Sklaverei bezüglich des Fremdenverkehrs eingeführt in diesem Jahrhundert. Das ist eine Leistung. Die Dienstmenschen in dieser Branche (davon erfahren die Ärzte nichts) bluten sich vor den renovierten Bauernfassaden und den übrigen Ehrengebäuden zutode. Die einen leben im Wohlstand, die anderen fühlen sich wenigstens gesundheitlich nicht wohl. Der Fremdenverkehr ist die

größte Frauenvernichtungs Maschinerie [sic], der läßt ganze Menschengruppen (weibl.) auf dem Bauch kriechen und ihr bäuerliches Erbe für total Fremde aufpolieren. Das ist ein Erbe, das immer die anderen kriegen (*W*, p. 164).

E un paio di pagine dopo:

Diese armen müden Männer. Sie sind der Reichtum dieses Landes, widerspricht die Landeshymne jeder menschl. Vernunft, nämlich seine Söhne und deren Darsteller. Die einen Söhne gehen zum Jagen in den Wald, die anderen Söhne züchten und pflegen das Schußwild wie kosmetisch (wie sie ihre eigenen Wohnungen nicht einmal pflegen könnten). Die Arbeiter sagt der Volksmund wahrheitsgetreu. Da wollen wir die Töchter lieber gar nicht erst anschauen gehen. Bleiben wir lieber auf dem Sessel sitzen (*W*, p. 172)²².

In questo secondo passo si rinvia al quinto verso della prima strofa dell'inno nazionale austriaco («Heimat bist du großer Söhne»; Sei patria di grandi figli) e alle polemiche suscitate per l'evidente unilateralità del termine «Söhne» nell'inno (se pur scritto da una donna, Paula Preradovic, nel 1947). Allo stesso tempo numerosi altri motivi si incrociano nei due passi citati: lo snaturamento dell'ambiente e della popolazione stessa in nome del turismo e il fatto che il prezzo più alto di tale trasformazione economica venga pagato dalle donne; la differenza sociale tra cacciatori e servi, aiutanti di caccia; il tema dell'unica vera realtà, quella presentata nei media²³, per cui il collettivo «noi» viene immaginato come un collettivo di spettatori.

Gli «ospiti paganti», «gli ospiti estivi», i «turisti», i «vacanzieri» rendono la vita dei « miseri locali» (*W*, p. 13), degli eternamente «svantaggiati e mai saziati a sufficienza» (*W*, p. 215) un vero e proprio inferno (*W*, p. 15); il vocabolo più usato per designare i turisti è quello di «Fremde», estranei, visto che in tedesco *Fremdenverkehr* è sinonimo di *Tourismus*²⁴. Si tratta di una tipologia particolare di estranei, che non provocano la solita aggressività che in genere suscitano gruppi di estranei, e nemmeno strategie di marginalizzazione: la popolazione locale reagisce con la sottomissione, in fondo si tratta dei datori di lavoro, che alimentano la competitività tra gli abitanti del villaggio e la sete di profitto in chi detiene il potere. I «Fremde» rimangono comunque estranei, in una dinamica che viene rappresentata come classico conflitto interculturale: per i taglialegna

la loro terra (*Heimat*), in cui lavorano, è diventata estranea ed ostile nei loro confronti (*W*, p. 173). Altrove si ricorda come in Carinzia si insegna nelle scuole il tedesco «affinché i vacanzieri possano conversare perfino con i bambini» (*W*, p. 155): l'ironia non sta tanto nel possibile rimando alla differenza tra lingua standard e dialetto, quanto nel definire il tedesco come la lingua dei turisti (germanici); mentre evidentemente nelle scuole non viene insegnata la lingua della locale minoranza, quella slovena.

Ma la contrapposizione tra locali e turisti risulta in tutta la sua crudezza al momento in cui arrivano nel villaggio «diese hohen Leute», i personaggi importanti che prenderanno parte alla battuta di caccia e che devono tale valore unicamente al fatto di essere spesso apparsi in televisione e sui giornali; il senso di estraneità che provano gli abitanti è così forte da estendersi anche all'ambiente, dunque alla loro *Heimat*:

Vor dem Forsthaus und seinen liebevoll geschmückten Blumenfenstern (sogar Kakteen) huschen, die Seitenblicke gebändigt wie das Essen in ihren Einkaufstaschen und Körben, die Frauen des Dorfes Stück für Stück vorüber (*W*, p. 199).

[...] Eine Tischlerstochter schleppt zwei schwere Taschen mit verbilligter Nahrung vom Konsum nach Hause. Das Faschierte schweiß noch von altem Blut, diese billige, diese milde Sache Essen. Jenes Kind ist in Beschreibungen schon manchmal wild genannt worden, jetzt erstarrt es vor einem fremden Gartenzaun (den es jeden Tag sieht), als sollte es gleich Mörderbeute werden. Diese hohen Leute dort, solch ein Angstabstand zur Welt! Morgen sind sie wieder weg, wir winken ihnen auf Wiedersehen zu.

Die Oberförsterin geht in den Schutz ihrer Küche zurück und wird ganz ruhig. Zwei Aushilfsfrauen reisen vom Herd zur Tiefkühltruhe und wieder zurück. Ihnen unerklärliche Menschen wimmeln im Zwickel dieses Hauses herum. Solche sehen sie hier nur alle paar Jahre einmal. Oder auf der Leinwand, auf unsrigem Schutz und Schirm (*W*, pp. 201-202)²⁵.

A generare un tale distacco fatto di paure non sono solo quelli venuti da fuori, ma anche i politici locali, i potenti a livello regionale e nazionale che partecipano alla grande battuta di caccia per poter

meglio imbastire i loro affari (*W*, p. 227; pp. 244-245). La grande battuta di caccia, con la sua struttura molto gerarchica, si può leggere come rappresentazione della società. Si tratta di un conflitto sociale di tipo classico, che non scoppierà come non scoppia il conflitto tra i sessi: le diverse figure non hanno consapevolezza e nel loro completo isolamento ingoiano tutto, diventando malate e nevrotiche, autodistruttive o rifacendosi con quelli ancora più deboli, come fanno gli uomini con le loro donne. Né nelle *Amanti*, né in *Wildnis* c'è qualcuno che metta in discussione l'ordine esistente.

In questo testo compaiono anche delle vittime che non sono esseri umani: «Die vielen armen toten Tiere auf dem Land, die immer den und den Wert haben, aber nie recht» (*W*, p. 101; tutti quegli animali uccisi nelle campagne, che hanno sempre un valore preciso, e mai hanno ragione). Il motivo degli animali uccisi attraversa l'intero testo²⁶; Marlies Janz ha parlato di un'utopia del morbido e del creaturale che traspare nella descrizione degli animali morenti²⁷, anche se per via negativa. La violenza sulla natura è da imputare ad entrambi i gruppi di persone, sia a quelli che possiedono che agli altri, solo che i non possidenti non ne traggono profitto; i ricchi possono scoppiare a piangere di fronte alla moria dei *loro* boschi e gli ecologisti – siamo quasi agli inizi del discorso ambientalista, nel 1985 – danno loro manforte non mettendo in primo piano i rapporti di potere e di proprietà; anche gli artisti sono al servizio del potere, sono complici del sistema, perché costringono la natura a corrispondere alla loro opera, per essere poi a loro volta costretti dai proprietari della natura ad essere d'accordo con loro (*W*, p. 157). La critica di Jelinek agli scrittori che esaltano la bellezza della natura non risparmia Peter Handke (*W*, p. 159); degli scrittori sentimentaleggianti l'autrice fa la parodia nella poetessa Aichholz, «grassa vecchia pasticcera di poesie» («fette alte Gedichtbäckerin», *W*, p. 99):

Sie wohnt gesund in ihrem Haus und würde an der Politik nicht teilnehmen. Von diesem letzten Rettungsort schaut sie sich jeden Tag wieder einen Teil der Alpen an. Sie nimmt kleine Bissen Natur in sich auf. Sie schaut das Massiv gern an. Es ist ein offen Willkommen Tor, in das sie sich nicht mehr hineintraut. Sie schreibt über das schroffe Felstor, die alte Dichterin und Lehrerin. Sie singt über andere, die sich an Schnüren dort hinaufziehen. Horcht, wie die Eispickel Löcher in den empfindlichen Fußboden der Berge schlagen.

[...] Sie dreht an ihren zarten Knöpfen, und die Gefühle fließen. Die Dichterin stellt sich auf die Empfindung ein und beschreibt damit den Fels. Der Bergsteiger liest es verständnislos. Sie arbeiten doch beide an der Natur, die sie als ein Turngerät mißbrauchen. Sie gehen beide in die Irre. Die Natur hält still (*W*, p. 93)²⁸.

In questo passo risulta soprattutto l'isolamento della vecchia poetessa, che si è ritirata dal mondo rifugiandosi in una casa tra i monti, in cui vive sana perché non partecipa alla vita politica: quindi la sua poesia non è certo di impegno civile. Non ha un rapporto attivo nemmeno con l'ambiente che la circonda (forse perché troppo malandata per poter fare passeggiate o escursioni), si limita a guardarlo e a consumarlo per nutrire il proprio sentimentalismo, dal quale nasce poi la descrizione di quelle montagne, una descrizione che un'altra tipologia di consumatori, gli alpinisti, non capisce; allo stesso tempo il maltrattamento delle montagne da parte degli escursionisti non impedisce in alcun modo gli effluvi sentimentali della poetessa²⁹. Certamente il tipo di produzione poetica descritto con tanta ironia rappresenta il contrario della poetologia jelinekiana; la sua opera è tesa a mostrare la dimensione politica di tutte le storie che si dovrebbero raccontare, in una accesa denuncia del tutto priva di indulgenze al sentimentalismo.

«Das Land kennt nur den Mißbrauch seiner Bewohner an der Natur und den Schrecken der Natur für ihre Bewohner» (*W*, 221; il paese conosce solo la brutalizzazione della natura da parte degli abitanti e il terrore che la natura provoca negli abitanti): la violenza sulla natura provoca estraneazione, anche rispetto alla natura interiore degli individui, con la conseguenza che la parte oscura, selvaggia della sfera naturale causa terrore, un terrore confrontabile con quello primordiale della specie umana: questa potrebbe essere una delle letture del titolo del volume, in forma di invocazione, anche se dell'entità invocata si desidera l'allontanamento³⁰. Di fronte alla realtà di qualcosa con cui non riesce a confrontarsi la gente si illude di trovare rifugio e protezione nel mondo illusorio presentato dai media («Oder auf der Leinwand, auf unsrigem Schutz und Schirm», *W*, p. 202; Oppure sullo schermo, il nostro scudo e la nostra protezione).

Ciò che invece viene chiamato «natura selvaggia» nel discorso corrente è tutto un artificio, il posto che è rimasto più naturale è la piazza davanti alla stazione (*W*, p. 43); tale costruzione discorsiva

serve alla strumentalizzazione, alla commercializzazione, a una retorica della conquista e all'abuso in senso fascistoide della «bella» natura, così come è avvenuto nella retorica ideologica sull'identità austriaca³¹. La «Wildnis» reale è invece quella dello spazio sociale basato sulla sopraffazione, rappresentata nella caccia, metafora della guerra: qui non c'è salvezza per individui come Erich³².

Storicizzare le immagini («Bilder») e quindi smascherare le dinamiche di potere che si nascondono dietro a tali immagini atemporali, come quella della bella natura, o della bella poesia, questo è il compito che Jelinek si è data, è la dimensione del suo specifico conflitto con il linguaggio, in cui gli altri conflitti vengono sussunti, per riprendere la definizione di Ingeborg Bachmann citata all'inizio. Invece di «Bilder» i suoi testi ci presentano «Zerrbilder», come li chiama lei stessa: immagini deformate, caricature fatte non di elementi visivi bensì di elementi linguistici, in un gioco di spostamenti, di accostamenti inaspettati, di salti di registro, di dislocazioni e di contraffatture creative del linguaggio; Elfriede Jelinek si fa manipolatrice della lingua, che è il principale strumento di manipolazione delle coscienze, per far emergere dal linguaggio stesso la potenzialità di resistenza contro il suo uso strumentale, al servizio del potere e dell'ideologia; in *Lust* si legge «Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen»³³ (La lingua stessa vuole ora andare a parlare): non sono le figure, è la lingua stessa a ricevere diritto di parola nei testi di Jelinek.

Note

¹ Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen, Fragen und Scheinfragen, Werke*, München, Piper 1978, 4° vol., 190-191. (trad. it *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, a cura di V. Perretta, Adelphi, Milano 1993, p. 22: I conflitti religiosi e metafisici hanno ceduto il passo ai conflitti sociali, interpersonali e politici. E tutti sfociano per lo scrittore nel conflitto con il linguaggio).

² Nella sua monografia Marlies Janz lo illustra in particolare nell'analisi della pièce *Krankheit oder Moderne Frauen* (1977, Malattia, ovvero donne moderne): M. Janz, *Elfriede Jelinek*, Metzler, Stuttgart – Weimar 1995, pp. 87 e sgg.

³ E. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1983, p. 53.

⁴ «prefazione:

conoscete questo BEL paese, con le sue valli e le sue colline?

è circondato in lontananza da belle montagne. ha un orizzonte, cosa che non molti paesi hanno.

conoscete i prati, i campi, i pascoli di questo paese? conoscete le sue case tranquille e la tranquilla gente che ci sta dentro?

nel bel mezzo di questo paese incantevole della brava gente ha costruito una fabbrica» (*LA*, p. 11).

La sigla *LH* indica l'edizione *Die Liebhaberinnen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1975; la sigla *LA* l'edizione italiana *Le amanti*, trad. di V. Bazzicalupo, ES, Milano 1992.

⁵ Tranne quando sia indispensabile per la comprensione, come nel caso della forma di cortesia, con la quale vengono apostrofati i lettori.

⁶ T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Milano 2000, p. 1709.

⁷ «[...] figlio demente, padre in galera per violenze a minori, alla mamma hanno tolto l'utero, papà schiacciato da un albero, mamma scappata via e andata in fabbrica, il figlio bocciato per la seconda volta, ritiro della patente per ubriachezza, precipitato dalla montagna, sedia appena comprata tagliuzzata dal figlio ecc.» (*LA*, p. 109).

⁸ Si veda Y. Hoffmann, *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1999, p. 83 sgg.; sull'Anti-Heimatroman negli anni settanta cfr. J. Donnerberg, *Das Thema Heimat in der Gegenwartsliteratur und Angengraber als Schlüsselfigur der Tradition der Heimatliteratur*, in F. Aspetsberger (a cura di), *Traditionen in der neueren österreichischen Literatur. Zehn Vorträge*, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1980, pp. 67-82; a proposito del tema 'natura' cfr. K. Zeyringer, *Natur-Kulisse. Zu einem Natur-Bild österreichischer Gegenwartsliteratur*, in "Was. Zeitschrift für Kultur und Politik", 81, 1995, pp. 11-24.

⁹ Nella versione italiana da cui si cita il termine *Heimatroman* è stato reso con 'romanzo folcloristico': «questo non è un romanzo folcloristico. / Non è neanche un romanzo d'amore, anche se così sembra. / anche se tratta apparentemente del folclore locale e dell'amore, in realtà non tratta né di folclore né di amore. / questo romanzo tratta dell'oggetto paula» (*LA*, p. 148).

¹⁰ «è per questo che non abbiamo descritto l'amore fra erich e paula, perché non c'è stato. è stato come una buca in cui si inciampa, dopodiché si continua a zoppiare. niente è spezzato, se non una creatura nel fiore degli anni» (*LA*, 103).

¹¹ «Brigitte vuole solo possedere, possibilmente molto. Brigitte vuole semplicemente AVERE e MANTENERE». paula vuole avere e amare e mostrare alla gente che ha e che quel che si ha si ama (*LA*, p. 132).

¹² Sul cerchio come metafora centrale del testo si veda Y. Hoffmann, *Elfriede Jelinek*, cit., p. 85.

¹³ «c'è un odio generale in paese, che si diffonde sempre più, contagia ogni cosa, non si ferma di fronte a niente, le donne non scoprono nulla in comune fra loro, solo differenze. quelle che hanno ricevuto qualcosa di meglio grazie ai loro vantaggi fisici, vogliono conservarlo e nascondarlo alle altre, le altre vogliono portarglielo via o vogliono qualcosa di ancora meglio. è tutt'un odio e un disprezzo» (*LA*, p. 37).

¹⁴ «oggi heinz ha fatto un figlio a brigitte. auguri.

così brigitte non dovrà concludere la sua vita nel gelo e nella solitudine, come altrimenti avrebbe dovuto.

L'ascesa di brigitte è il successo di un faticoso e paziente lavoro. ancora una volta brigitte è riuscita a risolvere la lotta dei sessi a suo favore.

anche nel negozio brigitte sarà certamente una perfetta forza lavoro e presterà un attento servizio.

[...] bravo il corpo di brigitte. la vincitrice si chiama fecondità. in particolare utero ed ovaie» (*LA*, p. 144).

¹⁵ Nella letteratura critica si fa notare come la scelta di un taglialegna rinvii a *Mythologies* di Roland Barthes (1957), un testo che è stato di fondamentale importanza per l'autrice, a partire da *Le amanti*.

¹⁶ «La donna vuole scambiare opinioni e avere rapporti. È così vecchia questa donna eppure vibra per l'avidità di un'esistenza succosa. Vuole mettersi in capo la corona della conquistatrice» (la sigla *W* si riferisce all'edizione Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1985; le traduzioni sono mie).

¹⁷ Bärbel Lücke sottolinea come il punto di vista della narrazione sia sempre in oscillazione tra una posizione autoriale e una contraffazione di narrazione in prima persona o a focalizzazione interna, un procedimento che si ritrova nella scomposizione in sillabe del nome Erich: ER-ICH. Cfr. B. Lücke, *Semiotik und Dissemination. Von A. J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks "Prosa" "Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr"*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2002, p. 392. Parlo di un punto di vista della narrazione contraffatto, in quanto per nulla realistico: le figure usano un linguaggio che non è il loro; si tratta di un procedimento che l'autrice applica in molti testi, per esempio in *Last* mette in bocca agli emarginati un linguaggio hölderliniano, ai ricchi invece quello degli slogan pubblicitari; si veda come l'autrice stessa ne parli nell'intervista a Riki Winter, in *Elfriede Jelinek. Dossier 2*, K. Bartsch e G. Höfler (a cura di), Droschl, Graz 1991, pp. 9-19, qui pp. 13-14.

¹⁸ Sulla suddivisione in tre parti, su titoli e sottotitoli si veda anche Y. Hoffmann, *Elfriede Jelinek*, cit., pp. 133 e sgg. e U. Schestag, *Sprachspiel als Lebensform: Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks*, Aisthesis, Bielefeld 1997, pp. 120 e sgg.

¹⁹ «Ora la mossa tocca ad altri, anche se non hanno il dito sul grilletto. Tutto è stato dimenticato e perdonato, proprio dagli stessi che dovrebbero venir perdonati. Da quelli che non ci sono più. Da anni gli assistenti sperano che l'ex amante, questa poco di buono, muoia presto, affinché il suo flusso poetico e le sue convinzioni più profonde, contro le quali sta ancora lottando, vengano finalmente sepolte dalle pietre, questa morena di un'autobiografia che non finisce mai; casualmente un redattore potrebbe anche ritenerla per verità e lottare per essa. [...]»

Anche i testimoni sono ormai spariti. Dispersi come il cosiddetto mondo ebraico svanito, come dicono con delicatezza e riguardo, con omaggi musicali in occasione di anniversari. E precisamente quelli che lo hanno fatto svanire! D'accordo, la verità è così, non parla volentieri di sé».

²⁰ Nelle interviste Jelinek si è spesso espressa a tal proposito; per esempio a Riki Winter, che le ricorda il rimprovero da parte delle femministe, risponde: «Weil ich die Frau nie als das bessere und höhere Wesen, als das sie die Frauenbewegung gerne sehen würde, geschildert habe, sondern eben als das Zerrbild einer patriarchalischen Gesellschaft, die sich ihre Sklaven letztlich anpaßt. Patriarchat heißt nicht, daß immer die Männer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt das letztlich immer den Männern zugute. Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein. Das ist eigentlich mein Thema, ob das jetzt die Sexualität ist oder die ökonomische Macht, sobald die Frauen sich zu den Komplizinnen der Männer machen, um sich dadurch einen besseren sozialen Status zu verschaffen, muß das schiefgehen. Ich mache mich aber nicht über Menschen lustig, um dessentwegen, was sie sind, sondern um ihres falschen Bewußtseins

wegen. Dieses Bewußtsein ist natürlich bei der Frau, nach all den Jahrhunderten Patriarchat, pervertiert. Ich denunziere die Frau also als Komplizin des Mannes nicht um dessentwillen, was sie in ihrer Unterdrückung ist, denn ich ergreife doch sehr stark Partei für die Frau» (in *Elfriede Jelinek. Dossier* 2, cit., pp. 12-13; Perché non ho mai rappresentato la donna come un essere migliore e superiore, come desidererebbe il movimento femminista, bensì appunto come immagine deformata di una società patriarcale, che si aggiusta i propri schiavi. Patriarcato non vuol dire che comandano sempre gli uomini, comandano anche le donne, solo che questo fatto in ultima istanza va sempre a beneficio degli uomini. In modo molto critico ho dimostrato come le donne siano le vittime di questa società, le quali però non si vedono come vittime, bensì credono di poter essere complici. È questo il mio tema, sia che si tratti della sessualità o del potere economico, non appena le donne diventano complici degli uomini, per procurarsi così una migliore condizione sociale, ciò porta al fallimento. Non prendo in giro le persone per ciò che esse sono, ma per la loro falsa coscienza. Nella donna tale coscienza, dopo tutti i secoli di patriarcato, è perversita. Quindi denuncio la donna come complice dell'uomo, non denuncio quello che è diventata in tale oppressione, visto che prendo decisamente partito per le donne).

²¹ Una trattazione troppo banalmente realistica di questa figura in V. Vis, *Darstellung und Manifestation von Weiblichkeit in der Prosa Elfriede Jelineks*, Lang, Frankfurt a. M. e altri, 1998, pp. 388 e sgg.

²² «Da tempo abbiamo estirpato da questo luogo sia la povertà che la grazia. In cambio, nel nostro secolo, abbiamo introdotto la schiavitù in funzione del turismo. È un'impresa non da poco. Chi fa servizio in questo campo (i medici non lo vengono a sapere) si dissangua a morte davanti alle facciate restaurate delle fattorie e degli altri edifici importanti. Gli uni vivono nel benessere, gli altri non stanno bene di salute. Il turismo è la più grande macchina di sterminio delle donne, che fa strisciare sul ventre interi gruppi umani (femm.) e fa loro lucidare la propria eredità agricola. È un'eredità che va sempre agli altri. [...]»

Questi poveri uomini stanchi. Sono la ricchezza di questo paese, come dice l'inno nazionale contro ogni buon senso, sono i figli del paese e i loro interpreti. Una parte dei figli vanno a caccia nel bosco, gli altri figli allevano e curano la selvaggina, addirittura in modo cosmetico (come non potrebbero mai fare per le proprie case). Nel linguaggio popolare, in modo fedele alla verità, si chiamano lavoratori. Allora è meglio che le figlie non le andiamo a vedere. Rimaniamo piuttosto seduti sulla sedia».

²³ Y. Hoffmann, *Elfriede Jelinek*, cit., pp. 140 e sgg.

²⁴ In un passo del testo il sostantivo «Fremd» per stranieri indesiderati viene messo in opposizione a «Touristen»: «Ausländer raus. [...] Fremde raus. Touristen rein. Herzlich willkommen, zahlender Gast! Wir vermieten uns und unsere Fremdenzimmer mit fließend Warm- und Karlwasser. Schauen sie hin, jetzt spricht sogar im Fernsehen jemand mit Gefühl von uns» (*W*, p. 159); «Fuori gli stranieri; fuori gli estranei. Dentro i turisti. Benvenuto di cuore, ospite pagante. Noi affittiamo noi stessi e le nostre camere per ospiti con acqua corrente calda e fredda. Guardate un po', ora si sta parlando di noi con sentimento perfino in televisione»; il gioco di parole tra Kalt- e Karl- non si può rendere.

²⁵ Davanti alla casa del guardaboschi con le sue finestre amorevolmente adornate di fiori (perfino cactus) le donne del paese, pezzo a pezzo, passano scivolando

via, avendo domato, come il cibo nelle loro sporte e ceste, i loro sguardi che non si volgono da una parte.

«[...] Una figlia di falegname trascina due pesanti borse con cibo scontato dal supermercato a casa. La carne macinata trasuda ancora sangue vecchio, questo cibo mite, a buon mercato. Quel bambino talvolta è già stato descritto come scatenato, ora si irrigidisce davanti a uno steccato estraneo (che vede ogni giorno), come se dovesse diventare da un momento all'altro preda di assassini. Quelle persone importanti, che distanza dal mondo fatta di paura. Domani se ne saranno già andati, gli faremo segno di arrivarci».

La moglie del guardaboschi torna a rifugiarsi nella sua cucina e si tranquillizza. Due donne che l'aiutano per l'occasione viaggiano dal fornello al surgelatore e di ritorno. Persone a loro incomprensibili pullulano nel pennacchio della casa. Gente così da queste parti si vede solo ogni paio d'anni. Oppure sullo schermo, il nostro scudo e la nostra protezione».

²⁶ Per esempio alle pagine 14, 25-28, 34, 35, 36, 42, 44, 46-49, 58, 83, 182, 188, 199, 202, 210, 212, 219, 230, 240, 264, 276.

²⁷ M. Janz, *Elfriede Jelinek*, cit., p. 107.

²⁸ «Lei vive in modo sano nella sua casa e non parteciperebbe alla vita politica. Da quest'ultimo rifugio contempla ogni giorno di nuovo un pezzo delle Alpi. Ingerisce piccoli bocconi di natura. È un portale aperto di benvenuto, in cui non ha più il coraggio di entrare. Volentieri sta a guardare il massiccio. Scrive di quel ruvido portale, la vecchia poetessa e maestra. Canta di altri, che là si tirano su con delle corde. Ascolta le piccozze che scavano fori nel pavimento sensibile dei monti. [...] Rigira i suoi bottoni delicati, e i sentimenti prendono a scorrere. La poetessa si dispone sulla lunghezza d'onda del sentimento e così descrive la roccia. L'alpinista legge senza capire. Entrambi lavorano sulla natura, usandola in modo improprio come attrezzo ginnico. Entrambi sbagliano strada e si perdono. La natura cerca di non muoversi».

²⁹ Per una dettagliata interpretazione di questo passo si veda B. Lücke, *Semiotik und Dissemination*, cit., pp. 245 e sgg.

³⁰ Altre ipotesi interpretative del titolo in Y. Hoffmann, *Elfriede Jelinek*, cit., p. 128.

³¹ Si veda l'articolo di K. Wagner, *Österreich – eine S(t)imulation*, in *Elfriede Jelinek. Dossier 2*, cit., pp. 79-93.

³² B. Lücke, *Semiotik und Dissemination*, cit., pp. 408-409.

³³ E. Jelinek, *Lust*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1992 (1989), p. 28.

Il potere delle parole.

Note su Elias Canetti e Elfriede Jelinek

RENATA CARUZZI

Elfriede Jelinek divora libri e scrive libri divoranti. Elias Canetti, «un lupo avido di letture»¹, ha divorato libri e ha scritto libri forse meno divoranti, ma ugualmente corrosivi. Altri l'hanno fatto. Dissacrare il mondo attraverso le parole è una tradizione peculiarmente austriaca, ma è anche una tradizione peculiarmente ebraica, due tradizioni che certamente si trovano fuse insieme negli intellettuali di quell'Austria *felix* o se si vuole *infelix*, modello mitico e insuperato di *coincidentia oppositorum*, la cui eredità si protrae fino ai nostri giorni. Ed è il mondo della grande monarchia degli Asburgo prima e della piccola Austria della repubblica dopo.

Ma questo tratto demistificatorio è anche espressione di apertura, di molteplicità, di alterità, di superamento, di trasformazione, soprattutto in letteratura. Sintomo ne è la speculazione sul linguaggio che si costituisce quale materia stessa di indagine, di ricerca, di critica, di pertinace quanto ironica autoriflessione sui contenuti di una civiltà in cui un'intera storia politica aveva fatto sì che elementi fortemente anarchici si fossero mescolati a un'apertura cosmopolita, universalmente umana. Da qui una infinita gamma di forme artistiche che hanno improntato intere stagioni letterarie fino a oggi – con le varianti di volta in volta specifiche che potevano essere assai diverse – e che portano i nomi di una cultura difficilmente catalogabile. Nomi però tutti colpiti da quella sorta di malattia a più volti che è l'essere austriaci, ovvero di appartenere a un'identità che non è un'identità.

Ma questa anomalia è anche un'ottica caleidoscopica che si ricomponne continuamente in nuove facce, una *Weltanschauung* alla ricerca costante di un *quid* che viene continuamente reinventato sulla via di forse una utopica identificazione. Ed è la leggendaria Cacia narrata da Musil quale paese dove tutto poteva succedere e



anche forse sarebbe successo, però solo come possibilità; o il paese dove si fa anche la rivoluzione, ma in modo conservatore; o più di recente è l'Austria così sonoramente e mordacemente satireggiata da Qualtinger nelle vesti del suo celebre Herr Karl.

È questo un atteggiamento ambivalente che rimanda all'eterna conflittualità austriaca fra tradizione e radicale annientamento di questa stessa tradizione, una mescolanza singolare di rifiuto e insieme di attrazione, un vincolo doppio, intellettuale e viscerale, provocatorio e struggente, aggressivo e nostalgico, uno scontro che insieme è anche incontro, dal quale può scaturire autentico *pathos*, ma anche la sua letteralmente patetica falsificazione.

Das Österreichische frage ich mich immer
 was ist es
 die Absurdität zur Potenz
 es zieht uns an und stößt uns ab
 [...] Alle Wissensgebiete geschändet
 alle Kultur vernichtet
 den Geist ausgetrieben
 [...] Am Ende sind wir doch alle nur angewidert davon
 das ist das Deprimierende².

scriveva Thomas Bernhard nella pièce *Heldenplatz* (Piazza degli eroi). Parole esemplari della sua scrittura fatta di provocazione e di protesta, una grande e nobile scrittura di risentita e dolorosa irritazione, volta a stigmatizzare il suo paese, l'Austria quale patria di conflitti insanabili dei quali si è fatto portavoce negli anni che intercorrono, incrociandosi, fra Canetti e Jelinek.

Oggi tutti sanno che Elfriede Jelinek è la punta più folgorante ma anche più trasgressiva, quindi più scomoda, della letteratura austriaca. E tutti lo sanno perché, quando alla fine del 2004 le è stato conferito il Nobel, c'è stato un gran vociare da parte dei media, spesso anche con toni aspri e polemici, sul conferimento del premio a una autrice che, già si sapeva, era apparsa da subito come la quintessenza dell'estremo e del provocatorio, e che ora veniva a trovarsi, viepiù in Austria, al centro di una sorta di ciclone mediatico.

Fatto questo così tipicamente austriaco, così peculiare di una cultura che spesso fa della polemica la propria arma di offesa ma nello stesso tempo anche di difesa.

In quella occasione Jelinek ha detto di non voler considerare il Nobel come un «fiore all'occhiello dell'Austria», dai cui vertici

politici lei si sentiva «a totale distanza». Ha dichiarato altresì che altri scrittori avrebbero meritato il premio più di lei, per esempio Thomas Pynchon e Peter Handke, e che lei questo premio lo riceveva «in quanto donna»³, e non in quanto Jelinek. Frasi queste che hanno letteralmente fatto il giro della carta stampata, ma che in sostanza nulla cambiano né nulla aggiungono alla sua smagliante vena di impietosa e caustica artista del linguaggio. Una scrittura la sua che nella lingua ha demonizzato e continua a demonizzare in più modi e su diversi piani, e con una massacrante violenza verbale, alcuni punti caldi e alcune situazioni inquietanti della storia e della politica del suo paese. Già Karl Kraus l'aveva fatto per i ben trentasei anni di vita della "Fackel".

Anche per Canetti tutto avviene nella lingua, anch'egli è artista impietoso e caustico di un linguaggio volto a svelare, dissacrare e smascherare – in questo complice e insieme debitore di Karl Kraus, per il quale la lingua era «la grande traditrice» dell'uomo che in questa esprime «la depravazione della sua anima»⁴, ma per il quale la lingua era anche l'unico modo per evocare quella magica unità di parola e realtà andata perduta fra i danni della storia. Canetti rivela il suo appassionato attaccamento alla lingua quale modo di arrivare all'uomo, di aprire alla multiformità della vita, di ascoltare la pluralità del reale. Anche quando non c'è una vera storia da raccontare, anche quando non ne comprende il significato, Canetti si lascia sedurre e trasportare dalle voci del mondo, siano quelle dei mendicanti nel mercato di Marrakech o quelle degli scrittori da strapazzo che si aggirano fra gli organi di stampa.

Critica linguistica, scetticismo linguistico, satira linguistica, lingua come gioco, come chiacchiera, come arguzia, ma anche lingua materna e paterna cui ancorare la propria identità, sono tutte peculiarità che, oltre a essere molto austriache, percorrono in maniera straordinariamente densa la scrittura canettiana e quella jelinekiana. In entrambi tutto quello che avviene nella lingua appare indissolubilmente legato a un'operazione conoscitiva che vuole decifrare a tutti i costi la vera realtà dell'uomo, quella autentica delle problematiche sociali. Ha scritto la Jelinek nell'incipit del discorso di ringraziamento al Nobel:

Ist Schreiben die Gabe der Schmiegsamkeit, der Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit? Man möchte sich ja gern anschmiegen, aber was geschieht da mit mir? Was geschieht

mit denen, die die Wirklichkeit gar nicht wirklich kennen? Die ist ja sowas von zerzaust. Kein Kamm, der sie glätten könnte. Die Dichter (non è un caso che Jelinek usi lo stesso termine che usa Canetti per definire gli scrittori) fahren hindurch und versammeln ihre Haare verzweifelt zu einer Frisur, von der sie dann in den Nächten prompt heimgesucht werden. Etwas stimmt nicht mehr mit dem Aussehen. Aus seinem Haus der Träume kann das schön aufgetürmte Haar wieder verjagt werden, das sich aber ohnedies nicht mehr zähmen lässt. Oder wieder zusammengefallen ist und nun als Schleier vor einem Gesicht hängt, kaum dass es endlich gebändigt werden konnte. Oder unwillkürlich zu Berge steht vor Entsetzen vor dem, was dauernd geschieht. Es lässt sich einfach nicht ordnen. Es will nicht. So oft man auch mit dem Kamm mit den paar ausgebrochenen Zinken hindurchfährt – es will einfach nicht⁵.

Sono parole queste che rivelano la scansione incisiva e insieme poetica di una scrittura che vuole e sa combattere, e che non si lascia domare dal pettine di una realtà che vive solo di apparenze. Ed è anche la scrittura di chi questa realtà vuole osteggiarla, da subito. Il grande tema che attraversa tutta la sua narrativa è questa apparente innocenza delle cose, delle immagini, delle storie che Elfriede Jelinek vuole a tutti i costi letteralmente annientare, non paventando mai di dire la semplice verità, perché come lei stessa dice,

die Dinge sind Bilder, die scheinbar unschuldig sind, aber man muss immer dahinter kommen, man muss diese Unschuld wegreißen und Dingen ihre Geschichte geben. [...] Ich versuche Realität zu dekonstruieren. Ich reiße sie sozusagen immer wieder, wie einen Vorhang den man eben immer wieder auseinander lässt, aus Wut auf seinen Text⁶.

Ciò significa che, non appena viene impostata una struttura narrativa, essa viene anche immediatamente aggredita e distrutta con una straordinaria passione linguistica. Nell'idea che «in arte è necessario guardarsi dall'essere troppo univoci. Si deve perifrassare, lavorare in maniera indiretta, inventare immagini, [...] guarnire le cose, oppure trasformarle. È necessario torturare la lingua, affinché dica la verità»⁷ fino a rendere le parole tessuto stesso narrativo che sveli ciò che in esse si cela, la Jelinek appare molto vicina a ciò che anche Canetti aveva puntualizzato quando aveva detto: «non mi interes-

sa valutare con precisione gli individui che conosco. Mi interessa soltanto portare con precisione questi individui all'estremo»⁸. Per impedire che intorno all'uomo si cristallizzassero certezze Canetti con le parole voleva «fare e disfare audacemente, concedersi delle trovate ai limiti della follia, annodare, dividere, variare, confrontare, inventare nuove strutture per consentire nuove trovate»⁹. Con un procedimento di distorsione, di alterazione delle frasi della lingua egli assolve a una funzione indagatrice dei molti e diversi aspetti delle strutture sociali: scopre così per esempio l'indecenza sfrontata della smania di possesso verso «il movimento furioso [...] frenetico del denaro»¹⁰ o verso il sesso mercificato. Perseguita pervicacemente l'umiliazione dei deboli, degli indifesi, degli innocenti, degli oppressi, e condanna l'ipocrisia dei benpensanti o la crescente furia nazista.

In sostanza si mostra implacabile verso tutto ciò che sottende una mala società: tutte molle che vengono fatte scattare quando intervengono i meccanismi del potere, per Canetti pressoché sempre. Focalizzando il suo tentativo di rappresentare, come aveva suggerito Balzac, la «Comédie humaine an Irren», la sua propria commedia umana dei folli, aveva progettato otto grandi romanzi dei quali ognuno ruotava:

um eine extreme Figur, eine Figur am Rande des Irrsinns. Sie waren alle Übersteigerungen bestimmter Phänomene der Zeit. Es gab einen religiösen Phanatiker darunter, einen technischen Phantasten, einen Sammler, einen Verschwender, einen Gegner des Todes, den ich den Todfeind nannte, einen gelehrten Pedanten usw. Mit diesen Figuren und ihren sehr abwechslungsreichen Schicksalen wollte ich die Wirklichkeit wie mit Scheinwerfern von aussen her, vom Rande her, ableuchten. Es schien mir nicht mehr möglich, die Welt mit den üblichen Mitteln des Realismus zu erfassen¹¹.

Giacché il mondo era andato in pezzi, si poteva raccontarlo soltanto nella sua frantumazione. Poiché nella metafora del mondo come specchio che riflette il quotidiano «anche nel più minuscolo di questi frammenti non si rispecchia più un solo fenomeno; inesorabilmente esso si trascina con sé il proprio opposto; quale che sia o per piccolo che sia il fenomeno che vedi, mentre lo stai guardando esso si abroga da sé»¹², Canetti, per raccontarlo nei frammenti, aveva bisogno di ironizzare, di provocare, di mostrare, di caricaturizzare,

di creare dei personaggi che diventassero mera tipologia nella sua forma più estrema.

I personaggi della *Blendung* (Auto da fé) e del suo teatro nella scrittura si deformano linguisticamente fino al comico, al paradossale, al grottesco: esasperazioni solo di parti o di peculiarità dell'io individuale che in questo modo si presenta calcificato fra i suoi muri senza porte e senza finestre, perché prigioniero delle ideologie. I suoi temi – potere, massa, sopravvivenza, morte, metamorfosi – variati e ripetuti in mille modi, egli li prende, li guarda, li osserva, li considera, li esamina, li analizza, continua a ripeterli con le parole del drammaturgo, del filosofo, dell'antropologo, del poeta: li fa letteralmente a pezzi per ricostruirli totalmente deformati nella lingua allo scopo precipuo di renderne palesi le perversioni.

Anche Elfriede Jelinek persegue la stessa linea metodologica. L'assunto «Entstellen bis zur Kenntlichkeit» (deformare fino a rendere riconoscibile) – molte volte citato dalla critica a proposito della scrittura di Thomas Bernhard – la Jelinek lo fa totalmente e ripetutamente proprio, affermando che è stata forse lei la prima a usarlo veramente sul serio¹³. Elfriede Jelinek utilizza le tecniche della sperimentazione linguistica, dai vecchi metodi di scambi di sillabe, di lettere o di intere parole all'uso frequente di allitterazioni, di ripetizioni, di pezzi di linguaggio smontati e rimontati in mille modi diversi; fino ai giochi linguistici dettati dalle riflessioni di Wittgenstein e dalla tradizione scientifico-analitica austriaca. La sua scrittura possiede i caratteri della straordinarietà proprio per questa sua capacità metamorfica di deformare, dissacrare, decostruire, ma di indicare anche una possibile via per ingoiare antidoti ai veleni di oggi. Non è il linguaggio in quanto tale a dettare le regole della sua scrittura – come è successo e succede in tanta parte delle letterature più avanzate. La sua lingua mira a scarnificare ipocrisia e bruttura sociale che di volta in volta questo linguaggio lo producono, partendo da schemi preordinati e da determinate ideologie.

In questo senso è la Jelinek stessa a lasciar intendere che ha imparato la lezione di Roland Barthes¹⁴, del quale ha interiorizzato l'idea fondante dello smontaggio semiologico dei *Trivialmythen*. Ciò significa che, con qualche variazione rispetto al modello barthiano, scopre e decostruisce all'istante i processi di formazione dei miti di oggi – e qui la Jelinek è estremamente versatile e virtuosa nel riprodurre un universo tematico estremamente variegato che sa coniugare in maniera inquietante quanto cruda e crudele, fino al

sarcasmo o al cinismo, sessualità, movimenti femministi, potere, patria e famiglia, sport, turismo, sadismo della guerra, xenofobia, antisemitismo, anti-europeismo, razzismo.

In questa voglia di smascherare le presunte univocità delle prassi comunicative del medium linguistico quali codici di prestabilite interpretazioni del mondo c'è la Jelinek ma c'è anche Canetti. Per entrambi la lingua è un fatto marcatamente sociale.

Strappare il velo a stereotipi e abusi linguistici è una delle mete che Canetti ossessivamente persegue, perché è qui che si manifesta il pervertimento dell'uomo. Partendo dalle citazioni krausiane, Canetti era venuto elaborando il concetto di maschera acustica di una persona:

seine Sprechweise ist einmalig und unverwechselbar. Sie hat ihre eigene Tonhöhe und Geschwindigkeit, sie hat ihren eigenen Rythmus... bestimmte Worte und Wendungen kehren immer wieder. [...] Die sprachliche Gestalt eines Menschen, das gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich seine akustische Maske¹⁵.

Nelle opere di *fiction* degli anni trenta, dalla *Blendung* ai drammi *Die Hochzeit* (Nozze) e *Die Komödie der Eitelkeit* (La commedia della vanità), Canetti si attiene alla fisionomia linguistica di ciascun individuo, ne cita il lessico privato, le caratteristiche sintattiche, gioca sull'effetto straniante dei diversi registri linguistici che, invece di produrre comunicazione, aggravano la situazione di chiusura e di isolamento dei personaggi dal contesto reale. Il profilo che ne ottiene, enfatizzato fino al ridicolo, al comico, al caricaturale, risponde perfettamente all'idea che «gli uomini si parlano, sì, l'un l'altro, però non si capiscono; le loro parole sono colpi che rimbalzano sulle parole altrui»¹⁶. I suoi personaggi restano infatti sclerotizzati, ognuno su una propria visione unilaterale dell'esistenza che non permette né di ascoltare né di capire le voci degli altri. Da una parte le sue figure si fondano su citazioni di realtà linguistiche catturate dai suoi sensi attentissimi nelle strade, nei teatri, nei caffè e nelle osterie viennesi, dall'altra gli riesce anche ciò che è un suo particolare interesse di scrittore, cioè fare di ogni individuo una figura allegorica, volutamente artificiale, «una marionetta la cui autentica vita», come ha rilevato Hermann Broch «risiede unicamente nell'infinita molteplicità dei fili logici»¹⁷. Figure che assumono valenza di simboli, siano essi i tratti della

stupidità piccolo-borghese o quelli della brutalità nazista – e qui Hermann Broch sottolinea come il metodo canettiano, così freddo, così distaccato, così siderale abbia come presupposto una grande finalità etica che egli indica nel «riconduurre alla paura ciò che accade»¹⁸. Sempre e solo attraverso le parole che dicono i suoi tanti personaggi, Canetti esemplifica sia l'equivocità dei fatti linguistici sia la loro sclerosi che gli fa assumere il volto rigido della maschera. Tutto ciò implica una tensione di origine drammatica.

Alla domanda se la frase di Canetti «tutto ciò che faccio è in sostanza di natura drammatica»¹⁹ potrebbe essere pensata anche per lei, Elfriede Jelinek risponde:

Ja, also da fühle ich mich mit Canetti sehr verwandt. Canetti in zwei seiner Dramen, mit diesen Sprachmasken, hat schon das Extreme individualisiert, während ich die Sprache in meinen Stücken auflöse, dass eigentlich Prosa wird, aber gesprochene Prosa. Aber ansonsten haben wir dann diesen Wunsch sehr, sehr stark gemeinsam²⁰.

Certamente questo processo di scomposizione linguistica che vuole sentirsi assolutamente libero nella parola parlata come nella parola scritta, e che anzi le fa coincidere, presuppone in realtà il momento di ribellione a ogni struttura autoritaria, come già ci hanno insegnato le scritture avanguardistiche. È un metodo che non colpisce soltanto le sue pièce teatrali, ma che investe l'intera sua narrativa. Per Jelinek, che tende sempre ad andare oltre gli orli, ad attraversare le barriere, appare pressoché cosa scontata che non ci siano confini nemmeno fra i generi letterari: sostanzialmente i suoi testi, che vengano scritti per essere rappresentati in teatro o che vengano scritti per essere letti come romanzi, sono sempre e soltanto testi. Da qui anche la struttura monologizzante delle sue figure. Per lei – così dice – «non c'è molta differenza che alcuni testi possano essere visti e parlati, mentre altri possano invece essere letti a casa in una sorta di contemplazione»²¹.

Già il romanzo del '75 *Die Liebhaberinnen* (Le amanti) produce un sistematico smontaggio dei topoi amore matrimonio e salita nella scala sociale: brigitte e paula – iniziale minuscola nel testo come nella scrittura sperimentale di quegli anni – sono incarnazioni e prototipi letterari di stereotipi linguistici dettati dagli sciroppi mediatici, in nessun modo quindi da intendersi come caratteri psicologici.

Nel processo di spersonalizzazione, dove l'individuale fluisce dalla scrittura come da un principio necessario di consequenzialità, le due amanti diventano tutte le amanti della provincia austriaca. Sono anch'esse *maschere* linguistiche che proprio nella loro rigida fissità congelano anche:

dieses schöne land mit seinen tälern und hügel in der ferne von schönen bergen begrenzt, es hat einen horizont, was nicht viele länder haben [...] die wiesen, äcker und felder [...] seine friedlichen häuser und die friedlichen menschen darinnen [...] leider geht hier das leben an einem vorbei [...] manchmal versucht eine der frauen sich dem vorbeigehenden leben anzuschließen und ein wenig zu plaudern. leider fährt dann das leben mit dem auto davon, zu schnell fürs fahrrad. Aufwiederschen!²²

E qui la Jelinek, oltre che ribaltare completamente anche il topos *Heimat*, introduce un concetto nuovo che continuerà a usare e sviluppare ulteriormente anche nelle opere successive, cioè quello della donna morta-vivente e/o vivente-morta nel senso che il corpo femminile proprio perché assume il carattere di merce – come del resto anche il suo lavoro –, di mero oggetto sessuale, diviene per lei la morte, la morte sociale. Da qui anche questi quadri viventi inseriti nel romanzo «ovunque sulle soglie delle case siedono donne morenti, schiacciate come effimere mosche, siedono come se fossero attaccate all'asfalto liquido [...] steso sul divano, il cadavere della madre di brigitte legge una rivista sulle casate nobiliari»²³. In ultima analisi questo essere morte delle donne si fonda sulla riduzione del loro corpo a unico possesso che debbono svendere, perché è questo che recepiscono da quanto viene arbitrariamente stabilito dal potere mediatico. Ecco che riproducono sul piano sociale ciò che il processo comunicativo standardizzato ha indotto sul piano ideologico, cioè 'donne morte' o 'cadaveri viventi' o le donne-vampiro della pièce del 1984 *Krankheit oder moderne Frauen* (Malattia ovvero donne moderne) che nel vampirismo si creano una vita propria. È un tema questo che Jelinek ha trattato ampiamente nel romanzo *Die Kinder der Toten* (I figli dei morti) dove la metafora del vampirismo si fonde e si confonde con le diverse metafore dei morti che non sono mai interamente presenti e mai interamente assenti, rispecchiamento dei tanti morti assassinati nell'ultima guerra, di tutti coloro che sono stati arbitrariamente depredati della vita. È questo il motivo per cui i morti

ritornano continuamente a riprendersi i loro diritti. È questo che la colpisce con dolore e insieme con rabbia, è la sua stessa biografia a raccontarci dei suoi tanti parenti ebrei polacchi scomparsi nei campi di concentramento. È molto significativo che nel romanzo compaia, a mo' di motto, una citazione tratta dalla cabala «Gli spiriti dei morti che erano scomparsi da tanto, ritorneranno a salutare i loro figli»²⁴. Per questo i morti non sono mai totalmente morti.

Sarebbe questo forse anche il desiderio di Canetti quando scrive:

Ein Stück in dem alle Toten auftreten, die einem zugehören. Manche unter ihnen treffen sich wieder, andere lernen sich erst kennen. Es gibt keine Trauer unter ihnen, ihr Glück aufzutreten ist so ungeheuer. (Was soll man über das Glück dessen sagen, der sie auftreten lässt?) – Gedanken an Tote sind Wiederbelebungsversuche. – Es ist einem mehr daran gelegen, Menschen wieder zu beleben, als sie am Leben zu erhalten²⁵.

Ma la morte è per lui la morte sociale, e ciò significa che nel nostro secolo, che ha prodotto tanti milioni di morti nelle guerre, nella violenza delle ideologie, nei soprusi dell'uomo ai danni dell'uomo, bisogna sempre e comunque ribellarsi alla morte. È necessario scongiurarla, andarla a scovare fino nei suoi più remoti nascondigli per strapparle di dosso il suo alone di bellezza, «per distruggere la sua attrazione e il suo falso splendore»²⁶.

È quella seduzione della morte, quel pensiero che si possa estaticamente rifiorire nell'aldilà, a permanere quale tratto estetico barocco così peculiarmente austriaco. Jelinek ritiene che «alla fin fine tutto ciò è un'eredità del cattolicesimo, di allegorizzazioni del cattolicesimo. Ed è forse anche davvero l'elemento ebraico laddove si mescola col cattolicesimo, come in Canetti»²⁷. Elfriede Jelinek è dell'idea che esista questa:

unglaubliche Ungerechtigkeit, dass die einen tot sind und die anderen nicht (auch Canetti hat sie nicht ertragen können), dass für die einen die Zeit zu Ende ist und für die anderen noch nicht – und in diesen unseren Ländern haben die einen dafür besorgt, dass für die anderen alles für immer beendet worden ist – diese Ungerechtigkeit führt dazu, dass wir Lebenden uns selbst ständig vernichten müssen, dass wir schon

verfallen sind, liegengelassene Pfänder, gerade in unseren eifrigsten Bemühungen, hier zu bleiben, gelbe Spuren in den Tiefschnee zu pissen²⁸.

Anche per Jelinek la morte è la morte sociale, il resto è solo *fiction* che deve mostrare quanto sia terribile il potere che la produce.

Nel romanzo *Lust* (La voglia) del 1989, fra i suoi più discussi e definito da più parti un libro scandaloso e pornografico, ricompare quale *Leitmotiv* la mercificazione del corpo femminile, questa volta nella variante più radicale e più provocatoria, mai surreale ma anzi molto aspramente realistica, della brutalità sessuale maschile dello stupro su una donna dentro al matrimonio. Brutalità che conduce la protagonista Gerti prima alla disperazione e all'alcolismo e poi all'assassinio. La tematica qui non è il sesso in sé, ma i rapporti di potere che nel sesso si rispecchiano. E insieme c'è, oltre alla pornografia commerciale di consumo, il rapporto di forza che il protagonista, direttore di una fabbrica di carta nella provincia austriaca, instaura – da vero detentore di potere – con i propri operai, facendo passare per buone intenzioni le sue sopraffazioni: è questa la vera e unica pornografia, solo per parafrasare un'idea che percorre la scrittura di Jelinek.

Prendendo spunto da Aristofane, Canetti struttura i suoi drammi su un *Grundeinfall*, su un'idea centrale, che viene poi ripresa continuamente e in modi sempre diversi:

Es wird mir langsam klar, dass ich im Drama etwas wirklichen wollte, was aus der Musik stammt. Ich habe Konstellationen von Figuren wie Themen behandelt. Der Hauptwiderstand, den ich gegen die 'Entwicklung' von Charakteren empfand (so als wären sie wirkliche, lebende Menschen) erinnert daran, dass auch in der Musik die Instrumente gegeben sind. Sobald man sich einmal für dieses oder jenes Instrument entschieden hat, hält man daran fest, man kann es nicht, während ein Werk abläuft, in ein anderes Instrument umbauen. Etwas von der schönen Strenge der Musik beruht auf dieser Klarheit der Instrumente²⁹.

I personaggi canettiani chiusi nelle loro maschere acustiche, sono l'equivalente degli strumenti musicali che non possono mutarsi, si mutano invece le situazioni in cui si trovano ad agire, come nelle variazioni su un tema musicale.

Per Elfriede Jelinek la musica è un tema davvero vitale. E a questo non è estranea la sua formazione musicale. Suona molti strumenti ma la sua predilezione va all'organo. Ed è proprio in organo che si è diplomata al conservatorio di Vienna nel '71, perché le stava maggiormente a cuore «l'elemento non emozionale del suono dell'organo, nel quale i più grandi moti dell'anima hanno una misura matematica», nell'organo basta premere «un tasto, ed ecco il timbro sonoro, non si può più cambiare il suono neanche con le mani»³⁰. Dice lei stessa che lavora con la foneticità, con i suoni della lingua, per farle rivelare da sé il proprio contenuto ideologico, utilizzando, oltre ai metodi linguistici, anche quelli musicali. Quando un edificio costruito con le parole pende troppo da una parte (azzardando per esempio le freddure più scadenti per poi poter rischiare un tono alto) e sta per crollare, nel momento in cui oscilla, lei lo riporta dall'altra parte in modo che possa stare in equilibrio. E questo è un tipico procedimento della musica che si chiama agogica. C'è naturalmente anche il contrappunto, il preludio in cui un tema viene trattato liberamente e poi fatto passare nella fuga, quindi nel retrogrado, nell'inversione, poi ancora nel retrogrado, nota contro nota. Da organista qual è, il contrappunto, quando non lo può programmare, lo ha semplicemente dentro e lavora d'intuito. È per questo che nella lingua Jelinek parla di *Abseits* (*In disparte*, come suggerisce Rita Svandrlík) nel quale non si coincide mai con la lingua stessa, perché la lingua è sempre qualcosa che si compone, qualcosa che a volte non ubbidisce³¹. Quello che avviene nella musica, vale a dire ripetizioni, amplificazioni, estensioni, aumenti ecc., in Jelinek avviene nella lingua con le più disparate variazioni, con le più diverse sfumature, sempre con lo stesso andamento musicale. Un tema ritorna continuamente e altri temi ritornano continuamente, strutturati in una sorta di contrappunto linguistico. Anche qui, nel pressoché ossessivo ripetersi degli stessi motivi che rimandano alle stesse movenze stilistiche, c'è una forte analogia fra la scrittura jelinekiana e quella canettiana.

Trasportare i personaggi in una grandezza superiore al naturale affinché siano visti o affinché non si faccia finta di non vederli, quindi portarli a oltrepassare i confini e andare oltre i bordi, è anche per Jelinek – come lo era per Canetti – una necessità che compare sempre nei suoi stilemi narrativi che si avvalgono di diverse *Versuchsanordnungen*:

Es ist wie in einer Petrischale, – dice nell'intenzione di spiegarne il concetto – ich versuche Konstellationen zwischen Personen herzustellen, mit denen ich, sagen wir im weitesten Sinn, politisch oder gesellschaftspolitisch, etwas zeigen will, und die Versuchsanordnung bei *Lust* ist eben dieser Direktor einer Fabrik mit seiner ehemaligen Sekretärin, die er geheiratet hat und dem Kind, die in einem Luftabgeschlossenen – also mein Vater war Chemiker, deswegen habe ich vielleicht einen Hang zu diesen Petrischalen Bildern – in dieser Versuchsanordnung unter Luftabschluss eingesperrt sind, und deren Ausbrüche scheitern müssen, weil die Frau eben, sobald sie ihre Lust zum Subjekt macht und ihrerseits aktiv wird, die Lust des Mannes auslöscht³².

È una dichiarazione di poetica che rende manifesta in *Lust* la riduzione della donna a mero oggetto sessuale mercificato che l'uomo usa a suo piacimento. È sempre la stessa scena che si ripete continuamente in tante scene staccate l'una dall'altra, come appunto le variazioni musicali su un tema, come già Canetti aveva rilevato. Un esempio fra i tanti:

Der Direktor [...] Er ist unausweichlich wie der Tod. Immer bereit zu sein, ihr Herz herauszureißen, es auf die Zunge zu legen wie eine Hostie und zu zeigen, dass auch der restliche Körper für den Herrn zubereitet ist, das erwartet er von seiner Frau. Dafür führt er sie am Zaum und unterwirft sie seiner Sehhilfe unter seinen Augenbraunen. Er sieht alles und hat ein Recht auf Einblick, denn scharf blüht sein Schwanz in seinem stacheligen Beet, und es schwellen die Küsse an seinen Lippen. [...] Neuerdings hat er seiner Frau Gerti auch verboten, sich zu waschen, denn auch ihr Geruch gehört ihm ganz. Er wütet in seinem kleinen Waldstück, kracht mit seinem schweren Brotkanten in ihre Parkplätze, dass sie oft ganz zugeschwollen ist, verflixt und zugenäht [...] wie einen Faden soll diese Frau ihre Gerüche nach Schweiß, Pisse, Scheiße hinter sich herziehen, und er kontrolliert, ob der Bach auch brav in seinem Bett bleibt, wenn er's verlangt. Dieser Abfallhaufen, wo die Würmer und Ratten graben. Grollend wirft er sich hinein und macht seine Tempi, die ihn rasch ans andre Ende bringen, wo er zu Haus ist und es wieder gemütlich haben möchte und auch einmal einen fahren lässt [...] Es gefällt ihm, dass diese im Ort bestangezogene Frau in ihrem eigenen Schmutz herumlaufen soll. Er

schlägt sie zornig auf dem Kopf. In der hl. Wandlung hat er ihren Körper auf seine Ausmaße umbauen lassen. Das ist ein Gefäß zur Entnahme bestimmt, und er auch füllt sich in der Nacht immer wieder, dieser Selbstbedienungsladen, dieser Kaufmannsladen für Kinder, wo man unbesorgt auf die kleine Seite gehen kann³⁵.

È un linguaggio questo che – direbbe Elias Canetti – suscita *Entsetzen*: suscita cioè orrore attraverso un uso sapiente della parola, un uso simile a quella *Wörtlichkeit* sovrana che egli aveva idolatrato in Karl Kraus, e che in realtà, e forse neanche tanto larvatamente, egli ascriveva anche a se stesso. Anche lui, quando vuole smascherare qualcosa, sia essa la brama maschile di lussuria o l'avidità di denaro o altro, fa uso di un analogo potenziale distruttivo portato fino alla distorsione del comico o del paradossale. Un esempio: nel dramma *Die Hochzeit* c'è una lunghissima scena in cui tre personaggi maschili, il vecchio Bock, l'incallito medico *caprone* – e qui Canetti gioca con il doppio significato del termine *Bock* – il farmacista Gall e il fabbro-cante di bare Rosig, si raccontano le loro bravure quotidiane:

GALL: Es ist nicht jeder ein Bock. Es kann nicht jeder ein Bock sein. Es muss auch anständige Männer geben. / BOCK: Ich bin lieber unanständig. / ROSIG: Ihr schießt zu weit, meine Herren. Der bockigste Mann ist der anständigste Mann. Der Same des Mannes soll all's fließen, das haben schon die ollen Greichen gesagt. / BOCK: Sprießen. Da hab ich viel zu tun. / GALL: Drauf steht Gefängnis. / ROSIG: Tutmenschos, meine Herren, sprießen! Sprießen oder fließen oder schießen. Ich mach mich an die Arbeit. / GALL: Bitte, bitte! / ROSIG: Wohlauf Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd (*rollt ab*) / BOCK: Kann er was? / GALL: Mehr als wir. / BOCK: Wir? Wir? Das möchte ich mir ausbitten. / GALL: Du bist ja schon neunundsiebzig. / BOCK: Ich bin alt, aber ich bin noch jung. / GALL: Das ist leicht sagen. / BOCK: Jünger wie du fühl ich mich einmal bestimmt, aber schon sehr bestimmt. / GALL: Wenn du so sicher bist. / BOCK: Das ist eine Beleidigung. Ich werde es beweisen! / GALL: Dann kannst du dein Glück versuchen. / BOCK: Sofort. Ja bei wem? / GALL: Bei meiner Frau. / BOCK: Soll ich? Wenn ich einmal aufgepulvert bin, ist mit mir nicht zu spaßen. Ich hab einen Sturm von Jugend in mir. Meine Patientinnen sind begeistert. Ich brauch keinen Alkohol. Ich fühl mich wie ein Vierziger. Ich verführ deine Frau! Ich verführ deine Frau!

/ GALL: Ja, aber wann, wann?/ BOCK: Heut noch! Heut noch! / GALL: Gleich. / BOCK: Heut. Hier. An dieser Stelle. Einen Moment bitte. / (*Ein furchtbarer Hustenanfall schüttelt den Rest seines Körpers*) [...] ROSIG: Der Urgroßvater hier spekuliert auf Schweinereien. Er macht den Frauen Kinder, dann kommen sie zu ihm, er kratzt sie aus, er kratzt seine eigenen Kinder aus den Weibern heraus und lässt sich dafür bezahlen. Er spekuliert auf seine eigenen Kinder [...] Der? Der bringt im Tag soviel Kinder fertig, als er Patientinnen im Wartezimmer hat. Der heißt nicht umsonst Bock³⁴.

Le parole qui non dicono ciò che dicono ma si ripetono finché vengono sovvertiti i rapporti relazionali della compagine linguistica, finché «le parole non sono più riconoscibili, finché dicono tutt'altro, il contrario di ciò che una volta significavano»³⁵, sottendendo quindi una dimensione ben più profonda di quanto appaia. Le parole che postulano un qualcosa d'altro, per raccontare la verità, o per togliere la maschera a ciò che di proposito è falso o ideologico, sono anche le parole di Elfriede Jelinek la quale del proprio processo di composizione linguistica dice:

Es ist so eine Art Kalauer-Rückführung oder Kalauerisierung, es nimmt die Sprache beim Wort. [...] Wenn ich Wort höre, auch im Alltag, muss ich zwanghaft sofort Alliterationen, Paraphrasen, Metathesen herstellen, Silben vertauschen [...] die Sprache selbst spricht ja und ich lasse sozusagen ihren tendenziösen Inhalt immer wieder aufbrechen. [...] Man muss die Sprache, auch wenn sie es nicht will, zwingen, diese Verlogenheit preiszugeben³⁶.

Fra i caratteri più distintivi della sua scrittura è l'uso pressoché onnipresente dell'intertesto, che a volte è manifesto (il finale della *Pianista* è una parodia del finale kafkiano del *Processo*; l'incipit delle *Amanti* è strutturato sulla canzone di Mignon; nei *Kinder der Toten* le persone vengono sparate nell'universo con un missile V2 come nel *Gravity's rainbow* di Thomas Pynchon; anche in *Voracità* si ritrova Pynchon nella descrizione della parabola del cervo scagliato in aria con la stessa forza propulsiva del V2), a volte è invece talmente cifrato e nascosto nella struttura narrativa che riconoscerlo è davvero problematico. È anche questo uno dei motivi per i quali i suoi testi sono molto spesso di non facile interpretazione. Così Jelinek:

Das ist eine Methode, dass ich dann sozusagen andre Sprachfetzen einbaue, Zitate, wie man früher Lebendiges eingemauert hat in Grundsteine von Kirchen, damit, so schrecklich das ist, damit sozusagen das Gebäude hält. Und ich brauche diese fremden Sprachdiskurse – es sind ja immer nur Fetzen – vor allem in den Theaterstücken, wo ich andere Sprachebenen will, verschiedene Böden einziehe, und die führen mich dann wieder woanders hin, das sind dann so Gehehilfen, oder Rollatoren, wie alte Leute haben, die rollen dann und plötzlich sind ganz woanders³⁷.

Si sarebbe quasi tentati di dire che questo colpo alle ruote rimanda al *Maskensprung* della teoria drammatica canettiana, con il quale egli fa mutare maschera linguistica al personaggio tutte le volte che si trova a dover affrontare situazioni continuamente diversificate, sostituendo maschera a maschera, cioè livelli linguistici a livelli linguistici.

«Non voglio il teatro, voglio un altro teatro – dice Jelinek – io faccio un teatro molto incentrato sulla lingua», nel senso che le sue figure debbono apparire talmente calcificate da essere morte, socialmente s'intende, esattamente come i personaggi canettiani di *Hochzeit*, anche quelli «non sono persone vive, sono solo tipi. Ma dal teatro si pretendono sempre persone vive, che abbiano un loro carattere e che siano differenziate. Questo nel teatro non mi interessa»³⁸.

Le voci degli intertesti, che rivelano una coesistenza di diverse linee di tendenza riconducibili a paradigmi e moduli di poetica talora drasticamente opposti, sono parti essenziali della scrittura di Elfriede Jelinek, sono voci molto differenziate che spaziano dalla filosofia alla storia alla letteratura al linguaggio della pubblicità; a fatti di cronaca o anche a semplici aneddoti di giornale. Sempre però interpretati da una vena umoristico-sarcastica vibrante di fantasie e invenzioni. Sono gli intertesti a guidare la sua scrittura, intertesti ai quali continuamente ritorna, e che sembrano costituire nell'insieme una sorta di grande cartone animato, in cui non si capisce più chi sta dicendo cosa, come se l'uomo fosse una marionetta priva del controllo sul proprio destino. Sono i lettori o il pubblico teatrale che debbono decidere o scoprire di volta in volta il gioco di chi manovra la scrittura.

C'è in questo la condizione e insieme la possibilità di metamorfosi, di quel *quid* che fa muovere le azioni rispetto alla situazione di

immobilità delle varie *Versuchsanordnungen* dentro le quali si dibattono le sue figure.

La concezione del mondo che si offre come spazio in cui i personaggi sono fantocci o burattini, è molto presente anche in Canetti, come è altrettanto presente la convinzione che da questo si può uscire con un atto di volontà. Da cosmopolita e compiuto europeo qual era, sempre aperto alla multiformità della vita, sempre volto a coglierne l'alterità, le diversità, le differenze, egli aveva sviluppato nella sua *Verwandlungslehre* l'idea che il vero compito dello scrittore è quello di farsi *Hüter der Verwandlung*, di farsi custode della metamorfosi. E lo deve essere in due sensi: in primo luogo egli farà propria l'eredità letteraria di tutti i popoli e di tutti i tempi, la cui immensa ricchezza spirituale si manifesta, secondo lui, soprattutto nelle storie di metamorfosi; in secondo luogo gli scrittori dovranno coltivare in se stessi quella capacità di metamorfosi che un tempo era un bene di tutti e che ora «in un mondo cosiffatto, che siamo inclini a definire il più cieco di tutti i mondi possibili», è condannata a sparire. Essi dovrebbero, come forse anche Kafka avrebbe pensato, «essere capaci di diventare *chiunque*, anche il più piccolo, il più ingenuo, il più impotente, [...] dovrebbero tenere aperte le vie di accesso *fra* gli uomini»³⁹.

Ma è decisamente a tutti gli uomini oltre che agli scrittori che Canetti si rivolge quando afferma che alla metamorfosi dovrebbe spettare:

ein immer offenes Ohr, doch wäre es damit allein nicht getan, denn eine Überzahl der Menschen heute ist des Sprechens kaum mehr mächtig, sie äussern sich in den Phrasen der Zeitungen und öffentlichen Medien, ohne wirklich dasselbe zu *sein*, mehr und mehr dasselbe. Nur durch Verwandlung in dem extremen Sinn, in dem das Wort hier gebraucht wird, wäre es möglich zu fühlen, was ein Mensch hinter seinen Worten ist, der wirkliche Bestand dessen, was an Lebendem da ist, wäre auf keine andere Weise zu erfassen⁴⁰.

Con la *Verwandlung* Canetti si mostra grande umanista: aspira all'utopia della parola universale, alla forza primigenia di una catarsi suggerita dalla potenzialità della parola che si deve fare memoria. Egli tratta la lingua come organismo vivente, perché non dubita che «le parole siano dotate di una loro speciale carica passionale. In realtà sono come le persone, non tollerano di essere trascurate o

dimenticate. A prescindere da come vengono custodite, rimangono in vita e saltano su all'improvviso per reclamare i loro diritti»⁴¹.

Anche Jelinek tratta la lingua come un organismo vivente. Per esprimere con la propria lingua un rapporto complesso, molto simbiotico e proprio per questo contraddittorio, ripetutamente usa la metafora del cane: «La lingua mi trascina dietro come un cane trascina dietro al guinzaglio il suo padrone, e fiuta in ogni angolo»⁴². È il cane che va a ficcare il naso dappertutto.

Anche in Canetti lo scrittore come «un segugio della propria epoca»⁴³, deve sviluppare al massimo il vizio (*Laster*) del fiuto per indagare a fondo la realtà.

Il cane di Jelinek cerca le carezze anche se è capace di mordere e di non ubbidire. «Io sono prigioniera della mia lingua che è anche il guardiano della prigioniera»⁴⁴. La lingua è il cane ma è insieme anche il suo padrone, è vittima e carceriere, anche perché coincide con la sua persona quale storia e rispecchiamento dei suoi rapporti familiari. La lingua è la sua biografia, le è padre, le è madre, le è figlia, ed è anche unicamente sua: anche se fugge, ritorna sempre da lei. È forse per questo che nella sua scrittura si coglie molto bene una spinta linguistica irriducibile, un *Gebärzwang*, una sorta di necessità di partorire la lingua, come se da una parola ne nascesse per necessità interna, per immediata associazione, subito un'altra e poi un'altra ancora e così via. Sempre più parole poiché si tratta di «un processo molto forte di trasposizione della libido. È come quando devi vomitare o partorire. Quando il bambino vuole uscire, deve uscire, non ha la scelta di restare dentro»⁴⁵.

Ciò fa pensare a una particolarissima annotazione di Kafka nei *Tagebücher* (Diari), 23 settembre 1912, quando, appena terminato il racconto *Das Urteil* (La condanna), egli commentava «Solo in questo modo si può scrivere, solo in un rapporto di totale apertura del corpo e dell'anima», o quando, correggendo le bozze della storia, osservava che «la storia è uscita fuori da me come un vero e proprio parto coperto di sporcizia e di muco»⁴⁶. Singolare somiglianza, forse del tutto casuale, ma questa predisposizione di spirito e corpo, così inusuale in Kafka, potrebbe forse corrispondere all'assoluto spazio di libertà che egli esigeva per la scrittura.

Quella di Elfriede Jelinek non sarà forse un'utopia della lingua che aspira all'universale, ma – anche se è la lingua che la rispinge continuamente nell'*Absents*, in disparte, nell'isolamento di chi scrive

– è pur tuttavia anche vero che «in ogni istante la lingua è tutto, progetto e insieme meta, tentativo e insieme risultato»⁴⁷.

A conclusione di queste note un po' sparse, mi piace citare un appunto di Canetti, fulminante come sempre quando si tratta di inventare metafore. Potrebbe intonarsi a lui come a Elfriede Jelinek:

Die Wahrheit ist ein Meer von Grashalmen, das sich im Winde wiegt; sie will als Bewegung gefühlt, als Atem eingezogen sein. Ein Fels ist sie nur für den, der sie nicht fühlt und nicht atmet; der soll sich den Kopf an ihr blutig anschlagen⁴⁸.

Note

¹ E. Canetti, *Karl Kraus Schule des Widerstandes*, in *Das Gewissen der Worte*, Hanser, München 1975, p. 139: «[...] ein reißender Wolf des Lesens» (trad. it. di F. Jesi, *Karl Kraus, Scuola di resistenza*, in *La coscienza delle parole*, trad. it. di R. Colorni, F. Jesi, Adelphi, Milano 1984, p. 74).

² T. Bernhard, *Heldenplatz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, pp. 117 e 118 (trad. it. di R. Zorzi, *Piazza degli eroi*, Garzanti, Milano 1992, pp. 105 e 106: «Il tratto austriaco mi chiedo sempre/ che cosa sia / l'assurdità all'ennesima potenza/ ci attrae e ci respinge/ [...] Tutti i campi dello scibile infamati / ogni forma di cultura annientata / l'ingegno espulso / [...] Alla fine non ne siamo che tutti disgustati / è questo che è deprimente»).

³ V. Mayer, R. Koberg (a cura di), *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006, p. 252: «[...] Blume am Knopfloch für Österreich [...] in völliger Distanz [...] als Frau».

⁴ P. Lämmle, *Macht und Ohnmacht des Ohrenzeugen*, in H. G. Göpfert (a cura di), *Canetti lesen*, Reihe Hanser 188, München 1975, p. 53: «[...] die große Verräterin [...] die Verwahrlosung seiner Seele».

⁵ Cfr. <http://www.nobelprize.org/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html>, 01.10.05. «Che la scrittura sia il dono di flettersi e cedere alle pieghe della realtà? Quanto sarebbe bello cedere, ma che mi succede allora? Che succede a coloro che non conoscono affatto la realtà? È talmente arruffata. Non esiste pettine che riesca a lisciarla. Poeti e scrittori vi passano attraverso e raccolgono disperatamente i suoi capelli in una foggia che poi di notte non esita puntualmente a vessarli. C'è qualcosa che non torna nel modo di apparire. La massa di capelli già magnificamente pettinata può essere di nuovo cacciata fuori dalla sua casa dei sogni, ma ugualmente non si lascerà più domare. O ridiventata liscia può pendere come un velo dinanzi al volto, ma neanche adesso si riesce a imbrigliarla. O ancora la vediamo istintivamente rizzarsi per l'orrore di fronte a ciò che accade senza posa. Semplicemente non si lascia mettere in ordine. Non vuole. Per quanto la si passi con i radi denti sbracciati del pettine – semplicemente non vuole e non vuole».

⁶ R. Caruzzi (a cura di), *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, videoregistrazione realizzata per la Società Italiana delle Letterate (SIL), München, novembre 2005. Da qui in poi si citerà con la sigla VdR]el. «Le cose sono immagini apparentemente innocenti, ma è necessario andare dietro le cose, strappare via questa innocenza e

dare alle cose la loro storia. [...] Io cerco di decostruire la realtà. Questa realtà, io la faccio ogni volta per così dire a pezzi, come se separassi a strappi le tende di un sipario, per rabbia contro il testo che c'è dietro».

⁷ I. Klein (a cura di), *Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer*, in E. Jelinek, J. Heinrich, A.-E. Meyer, *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*, Ingrid Klein Verlag GmbH, Amburgo 1995, pp. 49 e 73. «In der Kunst muss man sich vor allzu grosser Eindeutigkeit hüten. Man muss umschreiben, man muss indirekt arbeiten, man muss Bilder finden [...] die Dinge verbrämen oder verändern, man muss die Sprache foltern, damit sie die Wahrheit sagt».

⁸ U. Schweikert, *Schöne Nester ausgeflogener Wahrheiten*, in H. G. Göpfert (a cura di), *Canetti lesen*, cit., p. 81). «Es interessiert mich nicht, einen Menschen, den ich kenne, präzise zu erfassen. Es interessiert mich nur, ihn präzise zu übertreiben».

⁹ E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, Hanser, München 1980, p. 56 (trad. it. di A. Casalegno, R. Colorni, *Il frutto del fuoco*, Adelphi, Milano 1982, p. 63). «[...] kühn schalten und walten, sich Einfälle erlauben, die bis an die Grenze des Wahnswitzes gehen, verknüpfen, trennen, abwandeln, konfrontieren, zu neuen Einfällen neue Strukturen finden».

¹⁰ Ivi, p. 54 (trad. it. di A. Casalegno, R. Colorni, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 61).

¹¹ E. Canetti, *Gespräch mit Horst Bienek*, in id., *Die gespaltene Zukunft*, Hanser, München 1972, p. 93. «Ognuno di questi ruotava intorno a una figura estrema, una figura ai limiti della follia. Tutti erano una amplificazione portata all'eccesso di determinati fenomeni del tempo. C'era fra loro un fanatico della religione, un visionario della tecnica, un collezionista, un dissipatore, un mortale nemico della morte, un pedante erudito etc. Con queste figure e i loro destini molto differenziati volevo illuminare la realtà dal di fuori, dall'esterno, come sotto la luce di riflettori. Non mi sembrava più possibile rappresentare il mondo con i mezzi usuali del realismo».

¹² E. Canetti, *Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag*, in *Das Gewissen der Worte*, cit., p. 101 (trad. it. di R. Colorni, *Hermann Broch Discorso per il suo cinquantesimo compleanno*, in *La coscienza delle parole*, cit., p. 22). «[...] selbst im kleinsten Splitter spiegelt sich keine Erscheinung allein; unbarmherzig zerrt sieht Entgegengesetztes mit; was du auch siehst und so wenig du siehst, es hebt sich von selbst, indem du es siehst, wieder auf».

¹³ I. Klein (a cura di), *Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer*, cit., p. 49.

¹⁴ VdRJel.

¹⁵ P. Lämmle, *Macht und Ohnmacht des Obrenzengen*, in H. G. Göpfert (a cura di), *Canetti lesen*, cit., p. 55. «Il suo modo di parlare è unico e inconfondibile. Ha la sua peculiare altezza di suono e la sua peculiare velocità vocale, ha il suo proprio ritmo [...] determinate locuzioni, determinate parole tornano continuamente [...] La figura linguistica di una persona, ciò che resta sempre uguale nel suo parlare, questa lingua che è nata con lei e che è soltanto sua e che sparirà soltanto con lei, questa figura io la chiamo maschera acustica».

¹⁶ E. Canetti, *Karl Kraus. Schule des Widerstandes*, in *Das Gewissen der Worte*, cit., p. 136 (trad. it. di F. Jesi, *Karl Kraus. Scuola di resistenza*, cit., pp. 70 e 71). «[...] dass Menschen zwar zueinander sprechen, aber sich nicht verstehen; dass ihre Worte Stösse sind, die an den Worten der anderen abprallen».

¹⁷ H. Broch, *Einleitung zu einer Lesung von Elias Canetti in der Volkshochschule Leopoldstadt am 23. Januar 1933*, in H. G. Göpfert (a cura di), *Canetti lesen*, cit., p.

120. «Eine Marionette, deren Lebensechtheit bloss in der unendlichen Vielfalt der logischen Drähte liegt».

¹⁸ *Ibid.* «Rückführung des Geschehens an die Angst».

¹⁹ E. Canetti, *Gespräch mit Horst Bienek*, in id., *Die gespaltene Zukunft*, cit., p. 101. «Es ist im Kern alles, was ich mache, dramatischer Natur».

²⁰ VdRJel. «Sì, io mi sento molto vicina a Canetti. In due drammi già con le maschere acustiche lui ha individualizzato l'estremo, mentre io nelle mie piëce scompongo la lingua, cosicchè questa diventa propriamente prosa, è però prosa parlata. Ma per il resto abbiamo entrambi molto, molto forte questo desiderio di estremizzare».

²¹ *Ibid.* «[...] ist keine grosse Unterscheidung, dass die einen gesprochen oder gesehen werden können und die anderen zu Hause sozusagen in eine Art Kontemplation allein gelesen werden müssen».

²² E. Jelinek, *Die Liebhaberinnen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1975, pp. 5 e 7 (trad. it. di V. Bazzicalupo, *Le amanti*, Frassinelli, Piacenza 2004, pp. 11 e 13: «Questo bel paese, con le sue valli e le sue colline è circondato in lontananza da belle montagne. ha un orizzonte, cosa che non molti paesi hanno [...] le sue case tranquille e la tranquilla gente che ci sta dentro [...] qualche volta una delle donne cerca di unirsi alla vita che passa e di chiacchiere un po' con lei. Ma spesso la vita se ne va in macchina, troppo veloce per la bicicletta. Arrivederci!»).

²³ Ivi, pp. 68 e 100 (trad. it. di V. Bazzicalupo, *Le amanti*, cit., pp. 78 e 114). «überall auf den türschwelen sitzen angestorbene frauen wie zerquetschte eintagsfliegen, sitzen da wie mit flüssigem asphalt angeklebt [...] die leiche von brigittes mutter liegt auf dem sofa und liest in der fürstenhäuserzeitung».

²⁴ V. Mayer, R. Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, cit., p. 24. «Die Geister der Toten, die so lang verschwunden waren, sollen kommen und ihre Kinder begrüßen».

²⁵ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, Hanser, München 1973, p. 212 (trad. it. di F. Jesi, *La provincia dell'uomo*, Adelphi, Milano 1978, p. 215: «Una commedia in cui compaiono in scena tutti i morti che uno ha. Alcuni di loro si ritrovano, altri si conoscono per la prima volta. Non sono tristi, la loro gioia di comparire sulla scena è enorme. (E che dire della gioia di chi li fa comparire?). I pensieri sui morti sono tentativi di riportarli in vita. – Sì è più impegnati nel riportare alla vita che nel conservare la vita»).

²⁶ E. Canetti, *Dialog mit dem grausamen Partner*, in *das Gewissen der Worte*, cit., p. 158 (trad. it. di F. Jesi, *Dialogo con il terribile partner*, in *La coscienza delle parole*, cit., p. 98). «Um seine Anziehung und seinen falschen Glanz zu zerstören».

²⁷ VdRJel. «Das kommt letztlich aus dem Katholischen, aus den Allegorisierungen des Katholischen, und das ist vielleicht doch das Jüdische, wo es sich mit dem Katholischen mischt, auch bei Canetti».

²⁸ V. Mayer, R. Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, cit., p. 203. «L'incredibile ingiustizia che gli uni siano morti e gli altri no (anche Canetti non poteva tollerarlo), che per gli uni sia giunto il momento della fine e per gli altri no- e in questi nostri paesi gli uni hanno provveduto a che per gli altri sia tutto finito per sempre- questa ingiustizia porta al risultato che noi vivi dobbiamo continuamente annientare noi stessi; che siamo già condannati proprio nei nostri sforzi più assidui, a restare qui come pegni dimenticati, a pisciare tracce gialle nella neve profonda».

²⁹ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, cit., p. 19 (trad. it. di F. Jesi, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 23: «Lentamente mi si è fatto chiaro un punto: che nel dramma ho voluto attuare qualcosa che ha origine dalla musica. Ho trattato costellazioni di personaggi come temi. La mia fondamentale riluttanza a dare lo sviluppo, l'evoluzione dei personaggi (come se fossero persone vive, reali), sembra ricollegarsi al fatto che anche nella musica gli strumenti sono dati in partenza. Dall'istante in cui ci si è decisi per questo o quello strumento, ci si attiene ad esso; non si può durante lo svolgimento di un'opera, trasformarlo in un altro. Parte del rigore della musica deriva da questa chiarezza degli strumenti»).

³⁰ V. Mayer, R. Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein porträt*, cit., pp. 17 e 18. «Das Unemotionale beim Orgelspielen, bei dem die grössten Gefühlsbewegungen ein mathematischen Mass haben [...] einen Knopf und hat die Klangfarbe und kann den Ton selbst mit den Händen nicht mehr verändern».

³¹ VdR|Jel.

³² *Ibid.* «È come in una capsula di Petri. Cerco di creare costellazioni tra persone alle quali voglio, politicamente o social-politicamente, nel senso più ampio del termine, mostrare qualcosa. E la *disposizione sperimentale* nella *Voglia* è proprio questo direttore di fabbrica che ha sposato la sua ex-segretaria. Vivono in uno spazio chiuso, privo di aria, e c'è anche il bambino. Mio padre era un chimico, per questo forse ho questa predilezione per le immagini tipo capsula di Petri. Vivono imprigionati senz'aria e isolati in questa *disposizione sperimentale*: i tentativi di evadere debbono necessariamente fallire, perché la donna appunto, non appena si fa soggetto della propria voglia e diventa a sua volta attiva, spegne la voglia dell'uomo».

³³ E. Jelinek, *Last*, cit., pp. 55-57 (trad. it. di R. Sarchielli, *La voglia*, Frassinelli, Piacenza 1990, pp. 51, 53, 54: «Il direttore [...] è inevitabile come la morte. Pretende che la moglie sia sempre pronta lì a strapparsi il cuore dal petto, a posarlo sulla lingua come un'ostia e a tenere pronto per il suo signore anche il resto del corpo. Così tira le briglie e la esamina, la scruta con la lente ben fissata al suo occhio. Vede tutto, ha il diritto di vedere tutto, dal momento che il suo cazzo fiorisce con vigore in un'aiuola così spinosa e i baci affiorano alle sue labbra... Ultimamente ha persino proibito a sua moglie Gerti di lavarsi, perché anche il suo odore gli appartiene. Infuria nel boschetto, mentre con il suo duro tozzo di pane si schianta nei parcheggi della donna, spesso gonfia, irritata e chiusa, sembra sia stata rotta e poi ricucita. [...] Lei deve portarsi dietro come un filo il lezzo di sudore, piscia e cacca, mentre lui controlla che il ruscello rimanga da bravo nel suo letto, dove lui vuole che sia. Un mucchio di rifiuti viventi, in cui si aggirano rovistando vermi e ratti. L'uomo ci si tuffa con fragore e a un ritmo così frenetico, che in poco tempo giunge all'altro estremo: lì si sente a casa sua, si mette comodo e ogni tanto fa partire qualche peto. [...] Gli piace che sua moglie, vestita con eleganza, vada in giro per il paese con tutta la sporcizia addosso. La colpisce in testa con furia. Nella consacrazione ha fatto ricostruire il suo corpo a propria misura: un vaso destinato a essere attinto; anche il direttore si riempie ogni notte, un self-service, un negozio per bambini dove si può fare tranquillamente qualche bisognino».

³⁴ E. Canetti, *Die Hochzeit, Komödie der Eitelkeit, Die Befristeten, Der Ohrenzeuge*, Hanser, München 1964, pp. 40, 41, 44 (trad. it. di B. Zagari, *Teatro*, Einaudi, Torino 1982, pp. 40-42: «[...] GALL: Mica tutti sono caproni. Mica tutti possono essere caproni come Bock. Ci debbono pur essere uomini onesti. / BOCK: Io preferisco essere disonesto. / ROSIG: Allungate troppo il tiro, signori. Il più caprone è il più

onesto. Il seme dell'uomo deve venir fuori fino all'ultima goccia, l'hanno detto quei barbogi dei greci. / BOCK: Aprire il rubinetto. Ho un bel da fare. / GALL: Ma c'è la galera. / ROSIG: Tutmemscios, signori, aprire il rubinetto! Aprire il rubinetto, venir fuori o sparare. Io mi metto al lavoro. / GALL: Prego, prego! / ROSIG: Orsù, camerati, a cavallo, a cavallo! / (*si allontana*) BOCK: Riesce a combinare qualcosa? / GALL: Più di noi. / BOCK: Noi? Noi? Parla per te. / GALL: Ma se hai già settantatantove anni. / BOCK: Sono vecchio, ma sono ancor giovane. / GALL: Sì fa presto a dirlo. / BOCK: Quel che è sicuro è che mi sento più giovane di te, su questo non ci sono dubbi. / GALL: Se sei tanto sicuro. / BOCK: Tu mi offendi. Te ne darò la prova! / GALL: Allora puoi tentare la fortuna. / BOCK: Immediatamente. Ma con chi? / GALL: Con mia moglie. / BOCK: Posso? Una volta che ho preso fuoco, c'è poco da scherzare con me. La mia è la foga di un giovane. Le mie pazienti ne sono entusiaste. Non ho bisogno d'alcool, io. Mi sento come un quarantenne. Sedurrò tua moglie! Sedurrò tua moglie! / GALL: Sì, ma quando, quando? / BOCK: Oggi stesso! Oggi stesso! / GALL: Immediatamente. / BOCK: Oggi. Qui. In questo stesso posto. Un momento, prego. / (*Un terribile accesso di tosse squassa quel che resta della sua persona*) [...] ROSIG: Il bisnonno, lui specula sulle porcherie. Ingravidata le donne, poi loro vanno da lui, lui gli fa il raschiamento, raschia via dalle donne i suoi propri figli e si fa pure pagare. Specula sui suoi propri figli [...] Lui? In un giorno riesce a farne tanti di figli, quante sono le pazienti che aspettano in anticamera. Non per niente è caprone di nome e di fatto»).

³⁵ E. Canetti, *Karl Kraus. Schule des Widerstandes*, cit., pp. 136 e 137 (trad. it. di F. Jesi, *Karl Kraus. Scuola di resistenza*, cit., p. 71). «[...] es nicht zu erkennen ist, bis es etwas ganz anderes, das Gegenteil von dem sagt, was einmal bedeutete».

³⁶ I. Klein (a cura di), *Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer*, cit., pp. 72 e 73. «È una sorta di processo che riconduce alla freddura, si tratta di un procedimento da freddurista: prende la lingua alla lettera [...] Quando sento una parola debbo subito, come se ne fossi costretta, creare allitterazioni, parafrasi, metatesi, debbo scambiare sillabe [...] ecco è la lingua stessa che parla e io, per così dire, la forzo continuamente a rivelare il suo contenuto tendenzioso [...] bisogna costringere la lingua, anche se non lo vuole, a smascherare questa falsità».

³⁷ VdR|Jel. «È un metodo: prendo e monto insieme brandelli linguistici di altri, citazioni, come quando una volta si murava qualcosa di vivo nella prima pietra delle chiese. Terribile da dire, ma serve, diciamo, per tener su l'edificio! Mi servono questi discorsi di altri – parlo sempre e comunque di pezzetti – soprattutto per le piëce teatrali, dove inserisco diversi livelli linguistici come tanti piani. E questi mi portano da tutt'altra parte, sono una sorta di ausilio per camminare, come attrezzi a rotelle, di quelli che usano gli anziani: un colpo alle ruote e sono altrove».

³⁸ *Ibid.* «Ich will kein Theater, ich will ein anderes Theater, ich mache es sehr sprachzentriert [...] sind ja keine lebendigen Menschen, sind ja auch Typen. Aber es wird dem Theater immer wieder verlangt lebende Menschen, die einen Charakter haben und differenziert sind. Aber das interessiert mich nicht am Theater».

³⁹ E. Canetti, *Der Beruf des Dichters*, in *Das Gewissen der Worte*, cit., pp. 366 e 367 (trad. it. di R. Colorni, *La missione dello scrittore*, in *La coscienza delle parole*, cit., p. 390). «In einer solchen Welt, die man als die verblendetste aller Welten bezeichnen möchte [...] im stande sein, zu jedem zu werden, auch zum Kleinsten, zum Naivsten, zum Ohnmächtigen [...] müssten die Zugänge zwischen den Menschen offenhalten».

⁴⁰ Ivi, p. 367 (trad. it. di R. Colorni, *La missione dello scrittore*, cit., pp. 390 e 391: «È chiaro che si dovrebbe essere sempre pronti ad ascoltare, ma questo da solo, non basta, perché oggi c'è un numero straripante di persone che quasi non sono più capaci di parlare e che si esprimono con le frasi dei giornali e dei mass media e sempre più dicono tutti le stesse cose, che pure in realtà non sono le stesse cose. Solo grazie alla metamorfosi, assunta nel significato più radicale che qui ho dato a questa parola, sarebbe possibile sentire ciò che un uomo è al di là delle sue parole, la vera sostanza di un essere vivente non è possibile coglierla se non in questo modo»).

⁴¹ E. Canetti, *Wortanfänge*, in *Das gewissen der Worte*, cit., p. 256 (trad. it. di R. Colorni, *Accessi di parole*, in *La coscienza delle parole*, cit., p. 234). «Worte mit einer besonderen Art von Leidenschaft geladen sind. Sie sind eigentlich wie Menschen, sie lassen sich nicht vernachlässigen oder vergessen. Wie immer sie verwahrt werden, sie behalten ihr Leben, plötzlich springen sie hervor und erzwingen ihr Recht».

⁴² V. Mayer, R. Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, cit., p. 257. «Die Sprache zerrt mich hinter sich her, wie ein Hund seinen Besitzer an der Leine hinter sich zerrt, und schnüffelt an jeder Ecke».

⁴³ E. Canetti, *Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag, Wien, November 1936*, in *Das Gewissen der Worte*, cit., p. 102 (trad. it. di R. Colorni, *Discorso per il suo cinquantesimo compleanno*, in *La coscienza delle parole*, cit., p. 23). «Ein Hund seiner Zeit».

⁴⁴ Cfr. <http://www.nobelprize.org/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html>, 01.10.05. «Ich bin die Gefangene meiner Sprache, die mein Gefängniswärter ist».

⁴⁵ VdR|Jel. «Ein sehr stark libidinös besetzter Vorgang, es ist wie kotzen müssen oder wie gebären müssen, wenn das Kind heraus will, dann muss es heraus, es hat nicht die Wahl drinnen zu bleiben».

⁴⁶ F. Kafka, *Tagebücher*, in M. Brod (a cura di), *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt a. M. 1951, pp. 294 e 296. «Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele [...] die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen».

⁴⁷ C. Spiess, *Eine Kunst nur aus Sprache gemacht*, in “Text +Kritik”, n. 117, VIII 1999, p. 117. «[...] jeden Augenblick alles ist, Entwurf wie Ziel, Versuch wie Ergebnis».

⁴⁸ E. Canetti, *Die Provinz des Menschen*, cit., p. 67 (trad. it. di F. Jesi, *La provincia dell'uomo*, cit., p. 70: «La verità è un mare di fili d'erba che si piegano al vento; vuol essere sentita come movimento, assorbita come respiro. È una roccia solo per chi non la sente e non la respira; quegli vi sbatterà sanguinosamente la testa»).

Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek

LUCIA PERRONE CAPANO

1

Scrivere per 'un altro teatro'

Rifiutando decisamente l'idea di un teatro come luogo della finta profondità, dove una persona cerca di interpretarne un'altra, le opere di Elfriede Jelinek costituiscono un atto di resistenza al teatro «così com'è» (come ha sottolineato Heiner Müller)¹, lavorando per «un altro teatro» in cui gli attori non rappresentano caratteri individuali, non imitano la vita, non parlano, ma «sono il linguaggio»:

Ich will, dass die Sprache kein Kleid ist, sondern unter dem Kleid bleibt [...] Wie unter dem Pflaster der Strand, so unter dem Pflaster die nie heilende Wunde Sprache [...] Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht².

Contro l'illusione teatrale, lo 'schönen Schein', l'autrice infatti dichiara: «Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater»³ e propone un teatro del linguaggio, un «Texttheater»⁴, che lascia fluire e interagire una pluralità di voci⁵ che si sviluppano per così dire da sé all'interno del linguaggio stesso. Si creano allora enormi superfici linguistiche e visive, come vedremo, che mostrano il predominio del discorso pubblico, fatto dai media, dalla pubblicità, dalla politica, dalla cultura, ecc. sulla capacità di autodeterminazione dei personaggi che non hanno autonomia e individualità e si smembrano nel parlare mediale. Tra le menzogne diffuse da questo discorso pubblico occupano un posto centrale, nei testi di Jelinek, quella riguardante la rielaborazione e il superamento del passato nazista, che non passa e che ritorna come un filo rosso in molte sue opere, e quella sul ruolo della donna in una cultura patriarcale in cui ac-



quisisce un'immagine solo quando è vista da qualcuno e finisce così per rappresentare una mostruosa proiezione maschile. La donna, che «non si sa cosa sia»⁶ e che non ha un luogo nella realtà sociale, è il designato, mai il designante⁷. Facendo esplicito riferimento al famoso saggio di Roland Barthes, queste complesse operazioni di smontaggio e montaggio linguistico mirano ad una decostruzione dei «miti d'oggi» (dal mito della natura a quello della patria, dal mito dello sport a quello dell'amore, ecc.) e dell'ideologia che trasforma la cultura in natura:

Meine Arbeit ist ein geradezu fanatisches Beenden der Mythen, ganz im Barteschen Sinn. Den Dingen ihre Geschichte wieder zu geben oder ihnen die Maske der Unschuldigkeit herunterzureißen. Die Liebe beschreibe ich sehr oft, aber ich beschreibe sie immer als ein Arbeitsverhältnis im ehelichen Vertrag eines Herr-Knecht Verhältnisses⁸.

Matrimonio e vita di coppia sono per Jelinek allegorie della morte⁹, «modi di morire», si potrebbe dire citando le *Todesarten* (Cause di morte) di quella Ingeborg Bachmann a cui l'autrice è legata da una particolare affinità elettiva. Anche nel mondo più rarefatto dell'arte la donna non ha un suo luogo¹⁰. Non c'è liberazione nell'arte o nella musica, come mostrano sia la più famosa *Pianista* (1983) che la pièce-scandalo degli anni '80 *Clara S. musikalische Tragödie* (Clara S. tragedia musicale), in cui si inscena l'incontro anacronistico tra Clara e Robert Schumann e Gabriele D'Annunzio in una villa dannunziana nel 1929. Clara Wieck, poi Schumann (1819-1896), fino al matrimonio pianista e compositrice dotata, sacrifica la sua carriera e il suo lavoro creativo per il genio maschile: «Der Mann bildet ab, die Frau wird nachgebildet. Ich habe nichts getan, als auf dem Klavier dein Meisterwerk abgebildet»¹¹. Alla ricerca smaniosa di originalità del genio maschile, circondato da freddi paesaggi di morte («Das Universum der Tonkunst ist eine Landschaft des Todes. Weisse Wüsten, Eis, gefrorene Flüsse, Bäche, Seen»)¹², l'autrice contrappone allora la propria modalità di scrittura – che mette in discussione proprio il concetto di una autorialità originaria – la 'smisuratezza' e la tessitura di voci che contraddistinguerà tutta la sua opera:

Ja, das muss ich zugeben, dass ich maßlos bin. Offenbar kann ich nicht: nicht sprechen. Ich weiß nicht genau, woher das kommt, vielleicht aus der Marginalisierung weiblichen

Sprechens, auf das ohnedies keiner hört (außer Mann und Kind vielleicht ab und zu, daheim), aus dem Bewusstsein der Vergeblichkeit heraus, sich in die Kunst einzuschreiben. Da alles vergeblich ist, kann man auch alles ins Leere hinein verschleudern¹³.

Se la scrittura teatrale è contraddistinta da una continua sperimentazione linguistica, che non arretra di fronte all'uso e alla contaminazione dei materiali più disparati, il gioco linguistico, però, non è mai fine a se stesso, contiene sempre una denuncia sociale, e non è mai definitivo. Ogni affermazione può capovolgersi – in modo ironico, tragico, satirico – nel suo contrario. Lo scopo non è quello di svelare una presunta realtà originaria o più vera, ma di rendere in un certo senso più incerto e instabile lo spazio linguistico e visibile del testo drammatico che il lettore/spettatore potrà o dovrà ristrutturare e riorganizzare in nuove o diverse concatenazioni significanti.

Nel senso di un teatro postdrammatico¹⁴ i testi di Jelinek, a partire dagli anni '90, rifiutano sempre più una drammaturgia basata sull'unità di corpo e voce, sullo sviluppo dell'azione drammatica e sul dialogo. «Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne dass es jemandem auffiele»¹⁵, dichiara Jelinek a proposito dell'attore, che non deve incarnare un personaggio e il cui agire mimetico-gestuale è autonomo dal suo parlare:

Nicht eine Person oder sechs Personen suchen einen Autor, sondern das Sprechen sucht eine Hülle. [...] Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater. [...] Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört. Die Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache öffnet die Möglichkeit des freien Assoziierens. Ich setze nicht Rollen gegeneinander, sondern Sprachflächen¹⁶.

Così il corpo dell'attore diventa anch'esso superficie, superficie risonante, che mette in scena il linguaggio e si mostra allo spettatore. E a teatro l'attore esprime al massimo la condizione di colui che parla con le parole degli altri e diventa uno spazio vuoto e aperto alle iscrizioni altrui. Gli attori (*Schauspieler*) sono inoltre essi stessi *Schaubjekte* che, come nota Ulrike Haß mettendo in evidenza l'aspetto visivo di questo teatro, «non hanno più niente da dichiarare o da rivelare»¹⁷, ma conservano solo quello che non è dicibile,

appunto «il loro profilo visibile»¹⁸. Senza il corpo degli attori, la loro presenza corporea, il teatro non esiste e diventa anzi teatro solo con la «comparsa dell'attore»¹⁹. L'effetto di questo esporsi allo sguardo degli altri, del farsi vedere è però ancora paradossalmente quello di diventare un'immagine, in quanto «sotto il dominio dello sguardo il soggetto si trasforma in immagine»²⁰. D'altra parte il teatro è il luogo del visibile per eccellenza, «una pratica che calcola il posto guardato delle cose», come dice Barthes²¹. E se Barthes accomuna il teatro, la pittura, il cinema e la letteratura come «arti diottriche»²², diverse dalla musica, i testi per il teatro di Jelinek esibiscono una particolarissima dinamica di ambivalenza tra apparire e scomparire, laddove la peculiarità dell'arte teatrale sta proprio nel non poter mai scomparire nelle sue figure, le quali neppure non possono essere semplicemente fatte scomparire, come accade ad esempio nel cinema, rappresentando così ciò che rimane, che continua, «das Fortwährende»²³.

2

Il conflitto delle voci

Il linguaggio, che si presenta come una superficie, un paesaggio, popolato di voci, è uno spazio ampio e non può essere fissato in una persona, in un luogo precisi. «Bitte, sehen Sie hier eine flache Landschaft», dice la voce di qualcuno definito «EINER, EGAL WER» subito all'inizio della pièce *Stecken, Stab und Stangl*²⁴. Il titolo stesso di questo testo è estremamente composito: l'espressione 'Stecken und Stab' deriva dai Salmi di Davide («il bastone del pastore»), ma 'Staberl' è poi il nome di un giornalista della "Kronenzeitung", che ha contribuito a creare un certo clima politico in Austria, e 'Stangl' è Franz Stangl, comandante di Treblinka, del quale nella pièce compaiono citazioni²⁵. Ogni persona in quest'opera è una maschera, che può essere chiunque. Il testo si costruisce di voci estranee e estraniare che possono essere quelle dei media, corresponsabili dell'assassinio, quelle delle chiacchiere quotidiane, ma anche brandelli di poesie di Celan. Il parlare impersonale di queste voci demistifica così il mito di una presunta autenticità del linguaggio personale e dell'importanza del nome proprio. Il testo, che ha come sottotitolo *Eine Handarbeit*, è tessuto, intessuto, lavorato all'uncinetto («Im Verlauf des Textes wird an den Häkelwaren herumgebessert, geflickt etc.»²⁶), secondo quanto fanno alcune figure che si dedicano ad un'attività manuale

(che ha il suo corrispettivo nel fare a mano le bombe degli assassini) fino a quando Herr Stab non distrugge tutto.

Se le figure vivono di un «fremdes Sagen»²⁷, sono composte di citazioni e raccolgono gli echi di diversi discorsi, di quello fascista e patriarcale innanzitutto, ma anche dei luoghi comuni piccolo-borghesi, è vero però che una sorta di commento interno a queste frasi fatte le decostruisce attraverso una apparente mimesi. Le superfici linguistiche dei testi sono costruite come composizioni²⁸, in cui ci sono dissonanze, *Leitmotive*, accordi, ritardi, ecc²⁹. C'è l'assolo, come il duetto, e ci può essere anche il coro che non ha un corpo individuale, non parla da una sola bocca, con una sola voce, ma fa sentire anche il «brusio della lingua» sollecitando un ascolto musicale, nonché il continuo parlare degli aguzzini, degli apologeti della guerra (vedi *Ein Sportstück*)³⁰. Il lettore/spettatore viene costretto a confrontarsi con parole già dette, morte, che vengono richiamate in vita, di nuovo distrutte, perché rimontate in un contesto inedito, ricco di tensione e di movimento. Atomi che scatenano nuove energie linguistiche sono stati definiti³¹ questi frammenti linguistici in continua interazione reciproca. Il raffinato procedimento intertestuale priva le citazioni di esistenza autonoma e le fa rivivere, rifunzionalizzandole, in un nuovo amalgama letterario che mostra come un continuum legghi ciò che è temporalmente lontano a quanto è più vicino. Il testo è qui veramente quello «spazio a più dimensioni in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura»³².

Wolken. Heim (1990)³³ elimina ad esempio del tutto la forma esterna del dramma e crea un blocco discorsivo, in cui non ci sono battute dialogiche, ponendo in maniera estrema e radicale il problema del genere testuale cui appartiene e forse proprio mettendo in discussione o negando quest'appartenenza, per sottolineare come lo 'Stück' qui sia un 'pezzo' di un 'corpo testuale' che non si può e non si deve ricondurre a nessuna totalità, come dice esplicitamente un'altra pièce fortemente ed esplicitamente intertestuale *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* (1998): «Der Titel des Stückes ist aus den Silben seines Namens zusammengesetzt, doch das ergibt kein Ganzes und keinen Sinn: Rob-er-t nicht als Wals-er, er nicht als er. Keiner. Alles. Von ihm, auch das meiste an diesem Text»³⁴.

In una nota a *Wolken. Heim* l'autrice elenca direttamente i testi da cui trae le citazioni rielaborate nel proprio montaggio testuale:

Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist e le lettere della RAF nel periodo 1973-1977. E in un discorso spaventosamente aggressivo e sciovinista, un discorso di un 'noi' (tedesco) alla ricerca di identità, realizza il paradosso di un monologo a più voci in cui l'altro viene escluso o inglobato. Le frasi, i concetti citati appaiono nel nuovo testo privati di senso, per cui sono frasi e concetti vuoti. Venendo destoricizzati (mancano le date, in un discorso che invece fa continuo riferimento alla storia), essi dovrebbero apparire come qualcosa di 'naturale', anche se si rinviene una continuità storica da Fichte alla RAF. La storia appare come «Schlachtbank» (*WH*, 140)³⁵, «Germanisches Reich, das vierte Moment der Weltgeschichte» (*WH*, 142)³⁶, agito da un «Wir» (noi), da coloro che si definiscono «Engel der Geschichte» (*WH*, 143), «Angeli della storia». Quel noi che parla girando intorno a se stesso viene reiterato e trasformato in alcune formule, come l'emblematico «wir sind zuhaus»³⁷, che ruota intorno al tema della *Heimat*, della casa patria, in questo modo presente in tutto il testo:

In uns haben wir unsre Mitte und sind zuhaus. [...] Daheim. Wir haben nicht die Einheit außer uns, wir haben sie gefunden, sie ist in uns selbst und bei uns selbst. Die Materie hat ihre Substanz außer ihr, der Geist aber ist das Bei sich selbst Sein. Wie wir. Wie wir. Zuhause sein. Bei sich sein. (*WH*, 138)³⁸

La ricerca di una definizione e di una localizzazione del 'noi' si risolve sempre in una tautologia: «Wir sind Wir. Zu eng begrenzt unsre Lebenszeit, zu enge Grenzen, wir schießen hervor, wir quellen wie Laut aus der Brust, wir gönnen den andern keine Blicke. Wir sind wir und scheuchen von allen Orten die anderen fort» (*WH*, 139)³⁹. L'unica strada che ha questo 'noi' per sfuggire al circolo vizioso è quella di diventare sempre più aggressivo nei confronti degli altri, di operare una netta differenziazione dagli altri. La patria tedesca si rivela quindi un fantasma nebuloso, prodotto dalla retorica, che sarà però poi materialmente bagnato dal sangue dei nemici e delle vittime. Si veda ad esempio la citazione da *An die Deutschen* di Hölderlin che ritorna come un *Leimotiv* nel testo: «Aber wir Guten, auch wir sind tatenarm und gedankenvoll!» (*WH*, 139)⁴⁰. Questa affermazione, attraverso la ripetizione, da una parte sottolinea lo sciovinismo, l'aggressività dell'essere tedesco, dall'altra lo rende ridicolo proprio nell'esasperazione della ripetizione, come mostra anche un

passo dalle *Reden* di Fichte: «Wir wir wir! All diese ursprünglichen Menschen wie wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche! Deutsche!» (*WH*, 145)⁴¹.

Il discorso nazionalistico, collegato al passato fascista, ma anche alla svolta rappresentata dalla caduta del Muro di Berlino nel 1989 (con il flusso di immigrati dall'est anche in Austria, nuove figure di stranieri guardate con sospetto che pongono in maniera diversa il problema dell'alterità) ritorna anche in *Totenauberg* (1991)⁴², dove ci sono due personaggi emblematici che, secondo le indicazioni di regia, sono identificabili con Martin Heidegger e Hannah Arendt. A Todtnauberg, nella Foresta nera, c'era la baita in cui si rifugiava il filosofo (1889-1976) che nel 1967 riceve qui uno dei poeti più intensi e sofferti del '900, Paul Celan (1920-1970), i cui genitori erano stati uccisi in un campo di concentramento. Anche Hannah Arendt (1906-1975), ebrea, allieva e poi amante di Heidegger, che nel 1933 abbandona la Germania per gli Stati Uniti (dove prende le distanze dalla filosofia di Heidegger), incontra nuovamente il filosofo nel 1967 a Todtnauberg. Questo è il punto di partenza della pièce di Jelinek: l'incontro tra «Der alte Mann» e «Die Frau» nel mezzo di un idillio montano (con i turisti sciatori). Si tratta di tutt'altro che di un *Lehrstück* antifascista, bensì di monologhi, in parte composti da tipiche frasi heideggeriane, dalle quali zampilla anche la «lingua degli assassini».

Accanto a questo discorso se ne sviluppa in parallelo un altro: quello dell'idillio paesaggistico, in cui il tema del turismo si collega a quello del passato nazionalsocialista e dei suoi morti che non muoiono. Totenauberg si riferisce alla montagna, alle vette dello spirito («Wir erhöhen uns und werden zum Gebirg»⁴³, *T*, 64, dice la donna), ma anche alla montagna di cadaveri⁴⁴ e, nella sillaba 'au', ad Auschwitz e all'olocausto. L'amore per la natura di sapore ecofascista, le affermazioni eugenetiche di una giovane madre, l'amore per la patria, il culto dello sport sono l'altra faccia di quel nazionalismo la cui conseguenza fu Auschwitz. Se però non ogni pensiero di Heidegger è automaticamente etichettabile come fascista, così Arendt non è di per sé o in sé una figura positiva (anche lei soggiace al fascino del discorso heideggeriano), ma, in quanto più volte esclusa (come donna, ebrea e emigrante), pone il vecchio di fronte alle reali conseguenze della sua filosofia («Was für ein Glück, dass andre den Tod für euch haben erfahren müssen! Menschenherden habt ihr aus der Behaglichkeit gerissen, während eure Bergbäche rauschten», *T*,

80)⁴⁵, anche se alla fine non riesce a ribaltare i raffinati meccanismi heideggeriani di rimozione della colpa.

3

Il testo come corpo parlante

Come si è visto, le pièce di Jelinek sono spesso caratterizzate da un discorso violento che le figure esibiscono in maniera performativa⁴⁶, dando luogo ad un vero e proprio evento che coinvolge il lettore/spettatore che può raccogliere la sfida o sbattere in faccia all'autrice il guanto, «der noch die Form der Hand, der Finger bewahrt hat»⁴⁷. La voce del testo si rivolge all'altro che può essere il lettore/spettatore, o il regista in quanto lettore privilegiato, lo apostrofa dandogli la possibilità di una risposta, di un intervento o comunque il compito di leggere, interpretare e realizzare i paradossi e i dilemmi del testo:

Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muss, ist: griechische Chöre, einzelne, Massen, wer immer auftreten soll, außer an den wenigen Stellen, wo etwas anderes angegeben ist, muss Sportbekleidung tragen, das gibt doch ein weites Feld für Sponsoren, oder. (S, 7)⁴⁸

Nel testo intessuto di voci agisce anche, come ci mostra proprio *Ein Sportstück*, un controdiscorso, quello delle vittime femminili e maschili, tra cui ad esempio la figura del padre:

Der Wanderer ist, ähnlich wie im *Sportstück*, der Schlussmonolog, ein Text, den mein Vater spricht. Im ersten Teil hat eine Täterin geredet, die eigentlich nie eine sein wollte (aber dann war es doch schön dazuzugehören!), im letzten Teil spricht ein Opfer, das auch nie eines sein wollte⁴⁹.

Alla parola che parla senza sosta si affianca allora il corpo calpestato della vittima (un corpo che è frammentato, deformato, addomesticato), il cui sangue scorre nel silenzio («Endlich Ruhe. Die Flüsse, die das Blut von meinem Vater rot gefärbt hat, sind wieder sauber, oder fängt jetzt gleich ein neuer Krieg mit Mama an», S, 8)⁵⁰, creando una sorta di «spazio muto del dolore»⁵¹. Le immagini dei testi e della scena sollecitano e provocano così un nuovo rapporto tra

scena e spettatori, ponendo il problema della visibilità del dolore e della violenza, di uno spettacolo che può fare 'tribrezzo': «Was für ein abstoßendes Schauspiel! Zum Glück bin ich nur als Zuschauer dabei», dice ostentatamente una figura di *Krankheit oder Moderne Frauen*⁵². D'altra parte, se le figure vogliono per così dire essere viste, lo spettatore vuole vedere, «permette con il suo sguardo voyeristico»⁵³ che accada quello che accade, opera una lettura violenta che il testo simula e anticipa sulla scena. È tutta la carica distruttiva di questa esposizione agli sguardi, dell'inconsistenza che caratterizza in particolare l'essere femminile, che si fa a sua volta portatore e locutore di un discorso violento, risuona emblematicamente nelle parole della «alte Frau» in *Ein Sportstück*:

Als Frau müsste ich mich allerdings mehr nach fremden Bildern richten, ja müsste mich ununterbrochen beschreiben lassen und dabei stillhalten. Das liegt mir nicht. Müsste mich impfen lassen mit Bildern, denen ich ja doch nie entsprechen könnte. Ich gebe auf. Ich nehme lieber. Meine Krankheit Frau bricht gar nicht erst aus! Und zwar weil ich es ihr nicht erlaube. In meiner rasenden Wut, nicht selber eine Identität ohne Mangel zu sein, also eigentlich ohne Körper, muss ich alle anderen Körper zerstören, vor allem die schwachen, auffälligen, aber unbedingt mit eigenen Häuschen, die ich von ihrem Alter und ihren Leiden befreien kann, wenn sie sich mir erst einmal anvertraut haben. Ich bin eine Frau und gleichzeitig ihr Gegenteil, weil ich nur meinen eigenen Blick, und auch den nur auf mich selbst zulasse. Den fremden Blick, der mich ansonsten misst, aber nicht in Sicherheit wiegt, weise ich entschlossen zurück. (S, 78)⁵⁴

In questa pièce lo sport appare come un'altra forma di guerra («Sportler sind wie Soldaten», S, 42) e il tempo della corsa sportiva, con i suoi ritmi disumani e mortali, domina e regola il tempo della vita trasformandola in morte. Alla fine dell'opera entra in scena l'autrice, che è interscambiabile, come si dice qui, con il personaggio di Elfi Elektra, osservatrice dall'esterno del 'campo di battaglia' della storia. In questa figura coincide e configge la dimensione della tragedia antica con la contemporaneità dell'autrice, bersaglio degli attacchi della destra austriaca, le cui accuse risuonano montate nel discorso dei personaggi («Frau Autorin [...], Sie denken nicht gesund, und sind wohl auch nicht ganz gesund», S, 49)⁵⁵. La tragedia dell'autrice,

che è anche oggetto di auto-parodia, viene definita altrove da Jelinek «la tragedia di una donna ridicola»⁵⁶. Elettra, personaggio della vendetta e figura pluristratificata (riferita anche alla figura in Hugo von Hofmannsthal), è qui già vinta: «Ihre Pfeile sind verschossen, ohne dass auch nur einer getroffen hätte» (S, 169)⁵⁷. L'onnipresenza della violenza si manifesta anche a livello scenico-teatrale, per cui la replica finale dell'autrice diventa un atto esso stesso violento. L'autrice nega ogni concessione allo spettacolo e, inserendo quasi le didascalie sceniche nel suo discorso, ribadisce: «Ich sehe, Sie wollen längst applaudieren, doch mit meinem schrillen Rufen halte ich Sie zurück. Mein Gebrüll übertönt die Menge. Sie haben schon lange Schweigen geboten, und ich will immer noch, dass mich alle hören sollen» (S, 187)⁵⁸. Si tratta, come dirà una delle figure della pièce, di un «entsetzliches, quälendes Theater» (S, 45), per cui l'autrice aggiungerà poi ironicamente: «grazie per l'applauso anche dove non ci voleva» (S, 45).

Contro il silenzio auspicato dopo la fine delle grandi narrazioni, anche contro il silenzio dopo Auschwitz e contro i discorsi politicamente corretti («Erfolggekrönte Dichterinnen halten uns Vorträge. [...] Dann sagen sie, was sie zu sagen haben: Mut, Trauer, Betroffenheit, Multikulturalität. [...] Ein sirrender Herd- und Heimchenton erklingt», S, 19)⁵⁹ Jelinek propone con veemenza il grido, la tonalità dissonante, una drammaturgia del parlare isterico, come quella rappresentata da Elettra che si oppone a questa massa nello sport, che l'autrice associa alle masse nazionalsocialiste.

Ritornando alla questione di come sia possibile rielaborare in forma estetica la riviviscenza della storia violenta del passato nel discorso contemporaneo in Austria e in Germania («Viviamo su una montagna di cadaveri e di dolore»)⁶⁰ e riportando i morti sulla scena, l'autrice opera una sorta di allegorizzazione di ciò che non è morto («des Untoten») e che può assumere le sembianze di moderne Erinni che fanno riemergere dolorosamente alla luce il rimosso nel tipico tono delle sue frasi citazionali. E tra queste voci anche quella autoriale finisce per assumere un carattere fantasmatico⁶¹, benché il montaggio dei discorsi dominanti e maschili esibisca contemporaneamente il configgere di una voce femminile nel tessuto delle voci maschili. Se il linguaggio finisce, come si diceva all'inizio, per coincidere con la vita, è la vita stessa («sie ist das Leben selbst»)⁶², questi testi pongono anche la questione dell'intrinseco e irriducibile carattere auto-biografico

di ogni scrittura, ma specialmente di quella femminile, di un 'io' che deve fuoriuscire da se stessa per poter parlare: «Was immer geschieht, nur die Sprache geht von mir weg, ich selbst, ich bleibe weg. Die Sprache geht. Ich bleibe, aber weg. Nicht auf dem Weg. Und mir bleibt die Sprache weg»⁶³.

Questa voce femminile non è forte, non ha un luogo, è frammentata, ma nella sua 'isterica' e ironica articolazione rappresenta per Jelinek l'unica forma per distruggere immagini e luoghi comuni del discorso tramandato e mediale. La lingua parla e si contraddice in bocca a figure spesso blateranti, caratterizzate da un parlare 'isterico' che vuole sempre dire qualcosa, qualcosa di impossibile a dirsi completamente o veramente, per cui si serve di modi di espressione mascherati, 'spostati', distrugge le premesse di un apparato teatrale maschile e ricerca quel (non) luogo del parlare femminile e della voce dell'altro, dello straniero, degli autori e delle autrici che sono degli outsider, che non si sentono a casa da nessuna parte, come Paul Celan, Robert Walser, Sylvia Plath, Jelinek stessa⁶⁴.

Nel suo scrivere contro il teatro, per un altro teatro, Jelinek compone così dei testi che offrono al teatro la possibilità di rinascere come *Schaubühne*, di fornire quello spazio visivo e acustico cui aspira la presenza e la voce delle figure drammatiche, facendo sentire la materialità e la musicalità del linguaggio, la polifonia di una scrittura che bisogna leggere ad alta voce per far vibrare il corpo del testo, il testo come corpo parlante.

Note

¹ H. Müller, cit. in E. Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, Prometh-Verlag, Köln 1978, risvolto di copertina.

² E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, in E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1997, pp 8-9. «Voglio che il linguaggio non sia una veste, ma che rimanga sotto la veste. [...] Come la spiaggia sotto il selciato così sotto il selciato la ferita del linguaggio che mai si risana [...] Gli attori SONO il linguaggio, non parlano». Se non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

³ Ead., *Ich will kein Theater - Ich will ein anderes Theater*, in "Theater heute", 1989, 8, p. 31.

⁴ *Undichte Dichtungen. Texttheater und Theaterlektüren bei Elfriede Jelinek* è il titolo della dissertazione di Stephanie Kratz (Köln 1999) che discute in tutta la loro problematicità le definizioni e le attribuzioni ad un genere testuale delle opere di Jelinek. Si veda in particolare il par. *Das Gesetz der Gattung und die Rhetorik der Auflösung*, pp.

160-173, cit. tratta da http://deposit.ddb.de/cgi/dokserv?dn=970033419dok_va_r=d1&ext=pdf&filename=970033419.pdf.

⁵ A ciò si richiama anche la motivazione per il conferimento del premio Nobel: «den musikalischen Fluss von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen», in <http://www.nobelpreis.org/Literatur/jelinek.htm>.

⁶ E. Jelinek cit. da U. Haß, *Gransige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, in H. L. Arnold (a cura di), *Elfriede Jelinek*, "Text + Kritik", gennaio 1993, 117, pp. 21-30 (qui p. 27).

⁷ «Die Frauen müssen versuchen, ein Subjekt zu werden, das sich gleichberechtigt neben den Signifikanten stellen kann. Nicht das Bezeichnete zu sein, sondern das, was selbst bezeichnet. Wenn das geschehen ist, kann die Größe darin liegen, sich wiederaufzulösen» (E. Jelinek nell'intervista con Rudolf Maresch, *Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden. Gespräch mit Elfriede Jelinek*, 22 febbraio 1992, p. 22, in <http://www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf>). «Le donne devono cercare di diventare un soggetto che può porsi con gli stessi diritti accanto ai significanti. Non essere il designato, ma il designante. Una volta che ciò si è verificato la bravura può consistere nella capacità di dissolversi di nuovo».

⁸ Ivi, p. 15: «Il mio lavoro vuole farla finita, in modo direi fanatico, con i miti, proprio nel senso di Barthes. Ridare alle cose la loro storia o strappare loro la maschera dell'innocenza. Descrivo spesso l'amore, ma lo descrivo sempre come un rapporto di lavoro nel contratto matrimoniale di un rapporto padrone-servitore».

⁹ Cfr. a proposito Y. Hoffmann, *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden 1999.

¹⁰ Contro la mitologizzazione dell'essere femminile si può leggere già la pièce *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* del 1977, che riprende, parodizza e porta ad una conclusione negativa la famosa *Nora* di Ibsen. La pièce viene ambientata negli anni '20/'30: si immagina che Nora, dopo aver lasciato il marito, attraversi le più sconvolgenti esperienze, che vanno dalla fabbrica al bordello, per finire poi di nuovo alle dipendenze del marito (cfr. E. Jelinek, *Theaterstücke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1992, pp. 7-78).

¹¹ E. Jelinek, *Clara S. musikalische Tragödie*, in E. J., *Theaterstücke*, cit., pp. 79-128, qui p. 124. «L'uomo riproduce, la donna viene riprodotta a suo modello. Non ho fatto altro che riprodurre al pianoforte i tuoi capolavori».

¹² Ivi, p. 127. «L'universo della musica è un paesaggio di morte. Deserti bianchi, ghiaccio, fiumi, ruscelli, laghi ghiacciati».

¹³ E. Jelinek, *Was fallen kann, das wird auch fallen. Der Nachkriegsmythos Kaprun und seine unterschwellige Wahrheit. Eine e-mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Joachim Lux*, in Ead., *Das Werk*, Burgtheater GesmbH, Wien, 77, 2002/2003, pp. 20-21. «Sì, devo ammetterlo, sono senza misura. A quanto pare non riesco a non parlare. So esattamente da che cosa dipende, forse dalla marginalizzazione del parlare femminile, al quale comunque nessuno presta ascolto (eccetto marito e figli forse qualche volta), dalla consapevolezza della vanità del tentativo di iscriversi nell'arte. Poiché tutto è vano, si può anche disperdere tutto nel vuoto».

¹⁴ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999.

¹⁵ E. Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, in C. Gürtler (a cura di), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a. M. 1990, p. 158. «Chiunque può essere un altro e essere rappresentato da un terzo che è identico ad un quarto, senza che qualcuno se ne accorga».

¹⁶ E. Jelinek, *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater*, cit., p. 31. «Non un personaggio o sei personaggi cercano un autore, ma il parlare cerca un involucro. [...] Voglio estirpare la vita dal teatro. Niente teatro. [...] Lo spettatore non deve vedere sulla scena quello che sente. La diversità di gesto, immagine e linguaggio consente una libera associazione. Non contrappongo dei ruoli, ma delle superfici linguistiche».

¹⁷ U. Haß, *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, cit., p. 22.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Narr, Tübingen 1989, vol. 2, p. 98.

²⁰ Ciò riguarda in particolare la donna, oggetto privilegiato dell'immaginario maschile, come nota Stephanie Kratz nella sua serrata interpretazione dei testi di Jelinek nella già citata dissertazione *Undichte Dichtungen*, cit., p. 62.

²¹ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p. 89.

²² *Ivi*, p. 90.

²³ E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, cit., p. 8. «Dove il linguaggio e le figure, come nel teatro antico, possono avere una presenza sovradimensionata, che nel film non hanno».

²⁴ *Stecken, Stab und Stangl* si può leggere come una pièce epittaffio sull'assassinio di quattro Rom a Oberwart avvenuto nel 1995 nel Burgenland ad opera di estremisti di destra. Per il testo si fa riferimento qui a quello pubblicato in E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, cit., pp. 15-68, qui p. 15. La spiegazione del titolo la fornisce l'autrice in un'intervista a Stephanie Carp dal titolo *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in "Theater der Zeit", Mai/Juni 1996, cit. da <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>, p. 3.

²⁵ «Es gab Tage, wo ich an die 18.000 habe durchrennen lassen müssen!» (*Sinn egal. Körper zwecklos*, cit., p. 9).

²⁶ E. Jelinek, *Stecken, Stab und Stangl*, cit., p. 17. «Nel corso del testo si continua a perfezionare i lavori all'uncinetto, a fare rammendi».

²⁷ E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, cit., p. 9.

²⁸ «Das in fremden Zungen reden, so wie der Heilige Geist als Zunge über den Köpfen der Gläubigen schwebt, das verwende ich im Theater eigentlich immer, um den Sprachduktus zu brechen in verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil ich mit Sprache immer eher kompositorisch umgehe. Das ist wie bei einem Musikstück mit verschiedenen Stimmen, die eingeführt werden oder dann auch im Krebs oder in der Umkehrung vorkommen. Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen», E. Jelinek nell'intervista citata con Stephanie Carp (vedi nota 20), p. 2. «Parlare in lingue straniere, come lo spirito santo oscilla sotto forma di lingua sulle teste dei credenti, è quello che faccio in realtà sempre a teatro per spezzare il flusso del linguaggio in diverse melodie e ritmi, perché con la lingua creo sempre composizioni. È come in un brano musicale con diverse voci, che vengono condotte in una stretta o poi diventano inverse e retrograde. Quello che cerco di produrre è in fondo una tessitura linguistica contrappuntistica».

²⁹ In maniera schumanniana potremmo dire (si pensi ai *Symphonische Etüden in Form von Variationen op. 13*), Jelinek tende a prolungare l'ordito dei suoi testi, attraverso una serie di catene di ritardi, pensieri che tornano alla mente, d'improvviso, ai suoi personaggi rimandando e posticipando continuamente la fine.

³⁰ E. Jelinek, *Ein Sportstück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1998 (d'ora in poi *S* e il numero della pagina). Einar Schief, che realizzerà la messa in scena e il monologo finale per la prima di *Ein Sportstück* il 23 gennaio 1998 al Burgtheater di Vienna, parte da qui per affermare una nuova estetica della presenza nel corpo del coro.

³¹ C. Bernd Sucher, *Die Dramatikerin Elfriede Jelinek. Die Textflächenfrau*, in "Süddeutsche Zeitung", 8.10.2004, cit. tratta da <http://www.sueddeutsche.de/>.

³² R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 54-55.

³³ E. Jelinek, *Wolken. Heim.*, in *Neue Theaterstücke*, cit., pp. 135-158. D'ora in poi *WH* e il numero della pagina.

³⁴ E. Jelinek, *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1998, p. 40. Per un'analisi più dettagliata della complessa intertestualità di questa pièce rinvio al mio *Forme di scomposizione intertestuale in "er nicht als er (zu, mit Robert Walser)" di Elfriede Jelinek*, in P. Gheri, L. Perrone Capano, *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, ETS, Pisa 2002, pp. 131-151.

³⁵ «da storia come un mattatoio», E. Jelinek, *Nuvole. Casa*, a cura di L. Reitani, SE, Milano 1990, p. 18 (d'ora in poi citato con NC e il numero della pagina).

³⁶ «in questo modo il Reich germanico inaugura il quarto momento della Storia Universale», NC, p. 22.

³⁷ «a casa siamo, da noi», NC, p. 14.

³⁸ «In noi abbiamo il nostro centro e la nostra dimora. [...] A casa. Non abbiamo un'unità fuori di noi, l'abbiamo ricevuta: è in noi stessi e con noi stessi. La libertà. La materia ha la sua sostanza al di fuori di sé, ma lo spirito è l'Essere-con-sé. Al pari di noi. Essere a casa. Con sé», NC, p. 15.

³⁹ «Noi siamo noi. Angusto sin troppo, il tempo della nostra vita ci limita, troppo stretti i confini, al di fuori ci scagliamo, sgorgiamo qual suono dal petto, né agli altri concediamo alcun sguardo. Noi siamo noi e da tutti i luoghi scacciamo via gli altri», NC, p. 17.

⁴⁰ «Ma noi Ottimi, noi poveri d'azione e colmi di pensiero», NC, p. 17.

⁴¹ «Noi noi noi! Uomini originari, come noi tutti, un popolo originario, semplicemente: il popolo. Tedeschi! Tedeschi! Tedeschi!», NC, p. 29.

⁴² E. Jelinek, *Totenauberg. Ein Stück*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1991. D'ora in poi si farà riferimento a quest'opera con la sigla *T* e il numero della pagina.

⁴³ «Ci innalziamo e diventiamo una montagna».

⁴⁴ «Ich will die Sprache sich selbst im Schreiben und Sprechen entlarven lassen. Der Sprache wohnt hier eine höhere Wahrheit inne als der Person». Elfriede Jelinek in P. von Becker, „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“. *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in "Theater heute", 9, 1992, p. 4; «Voglio che la lingua si smascheri da sola nella scrittura e nel parlare. Nella lingua si trova una verità più alta che nella persona».

⁴⁵ «Che fortuna che altri abbiano dovuto sperimentare la morte per voi! Orde umane avete strappato dalle loro comodità, mentre i vostri torrenti montani mormoravano».

⁴⁶ Cfr. sul concetto di performativo e sulla dimensione performativa del teatro lo studio di Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004. In particolare, sull'importanza di questo aspetto performativo che in *Ein Sportstück* richieda la partecipazione dei lettori all'evento testuale e scenico mette l'accento Anne Fleig (*Zwischen Text und Theater. Zur Präsenz der Körper in "Ein Sportstück" von Jelinek und Schleeß*, in E. Fischer-Lichte, A. Fleig, a cura di, *Körperinszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Attempto Verlag, Tübingen 2000, pp. 87-104).

⁴⁷ E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, cit., p. 10: «che conserva ancora la forma della mano, delle dita».

⁴⁸ «Fate quello che volete. L'unica cosa che ci deve assolutamente essere: cori greci, singoli, masse, chiunque entri in scena, a parte nei pochi punti in cui è indicato diversamente, deve indossare un abbigliamento sportivo: il che lascia ampio spazio a sponsorizzazioni, no?» (E. Jelinek, *Sport. Una pièce. Fa niente. Una piccola trilogia della morte*, trad. it. di R. Cortese, introd. di L. Reitani, Ubulibri, Milano 2005, p. 31).

⁴⁹ «Finalmente silenzio. I fiumi, tinti di rosso del sangue di mio padre, sono di nuovo puliti, o sta già per cominciare un'altra guerra con la mamma?» (E. Jelinek, *Sport. Una pièce*, cit., p. 31).

⁵⁰ Ead., *Nachbemerkung*, in *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1999, p. 87. «Il Viandante è, quasi come in *Sportstück*, il monologo finale, un testo in cui è mio padre a prendere la parola. Nella prima parte ha parlato una colpevole, che in realtà non ha mai voluto essere tale (anche se poi era stato bello però partecipare!), nell'ultima parte parla una vittima, che a sua volta non ha mai voluto essere tale» (E. Jelinek, *Osservazioni conclusive*, in *Sport. Una pièce*, cit., p. 168).

⁵¹ Cfr. F. Schlöbler, *Zeit und Raum im Drama der neunziger Jahre: Zu Elfriede Jelinek und Gesine Danckwart*, in *Germanistentreffen. Deutschland-Italien 2203*, a cura del DAAD, Siegburg 2004, pp. 187-203, qui p. 196.

⁵² E. Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, in ead., *Theaterstücke*, cit., p. 225. «Che spettacolo ripugnante. Per fortuna qui sono solo uno spettatore».

⁵³ U. Haß, *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*, cit., p. 24.

⁵⁴ «Come donna in realtà dovrei orientarmi più verso immagini estranee, sì, dovrei lasciarmi descrivere ininterrottamente restando immobile. Non mi si addice. Dovrei farmi vaccinare con immagini a cui non potrei mai corrispondere. Cedo. Preferisco prendere. La mia malattia donna non è ancora neanche scoppiata! E solo perchè io non glielo permetto. Nella mia collera furiosa per non essere io stessa un'identità senza pecche, in realtà senza corpo, devo distruggere tutti gli altri corpi, anzitutto quelli deboli, pericolanti, purchè abbiamo una loro casetta, che posso liberare dalla loro vecchia sofferente non appena me l'abbiano affidata. Io sono una donna e contemporaneamente il suo opposto, perchè ammetto solo il mio sguardo, e anche quello solo su di me. Lo sguardo di estranei, che diversamente mi misura, ma l'incolumità dei quali per me non ha peso, io la respingo decisamente» (E. Jelinek, *Sport. Una pièce*, cit., pp. 67-68).

⁵⁵ «Signora Autrice [...] Lei non pensa in modo normale ed evidentemente non è neanche del tutto normale», ivi, p. 53.

⁵⁶ Cfr. K. Cerny, *Ein Sportstück*, 28.01.1998, <http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/jelinek>.

⁵⁷ «Le sue frecce sono esaurite senza che una sola abbia colpito il bersaglio» (E. Jelinek, *Sport. Una pìve*, cit., p. 112).

⁵⁸ «Vedo che da un pezzo volete applaudire, ma vi trattengo con le mie urla stridule. Le mie urla coprono la folla. Avete già imposto il silenzio da tempo, e io voglio ancora che tutti mi sentano», ivi, p. 121.

⁵⁹ «Poetesse coronate dal successo recitano per noi. [...] Poi dicono quello che hanno da dire: coraggio, dolore, turbamento, multiculturalità. [...] Echeggia un suono ronzante di donnette tutte casa e famiglia», ivi, p. 37.

⁶⁰ «Wie der Name (*Totenauberg*) sagt: Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz», afferma Jelinek nell'intervista con Peter von Becker, in "Theater heute", 9, 1992, pp. 1-8. «Come dice il nome (*Totenauberg*), viviamo sopra una montagna di cadaveri e dolore».

⁶¹ A proposito di uno dei suoi *Prinzessinnendramen* dice Jelinek: «Der Tod und das Mädchen III ist der dritte Teil meiner Prinzessinnendramen (Schneewittchen, Dornröschen und hier: 'Rosamunde' von Zypern). In diesem Dramolett versuche ich, meine Existenz als Schriftstellerin irgendwie zu fassen. Eine Prinzessin, die fern in der Einöde lebt, sich daher leicht über alles erheben kann, alles beurteilen kann, sich in Grandiositätsphantasien ergötzt in ihrem eigenen Schreiben, das sie jeder Beurteilung zu entziehen sucht, denn jede Beurteilung ist eine narzisstische Kränkung, und die dann doch irgendwie überlebt» (*In den Alpen. Drei Dramen*, Berlin Verlag, Berlin 2002, p. 257). «La morte e la fanciulla III costituisce la terza parte dei miei drammi delle principesse (Biancaneve, Rosaspina e qui 'Rosmunda' di Cipro). In questo dramma cerco in qualche modo di esprimere la mia esistenza come scrittrice. Una principessa che vive lontano in solitudine e che può facilmente sentirsi al di sopra di tutto, giudicare tutto, che si abbandona a manie di grandezza nei suoi scritti, che cerca di sottrarre ad ogni giudizio, perché ogni giudizio è una ferita al proprio narcisismo, e che poi però in qualche modo sopravvive».

⁶² E. Jelinek, *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*, cit., p. 13.

⁶³ Ead, *Im Absents. Nobelvorlesung*, in http://nobelprize.org/cgibin/print?from=/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html. «Accada quel che accada, solo la lingua va via da me, io stessa, io rimango via. La lingua se ne va. Io rimango, ma via. Non sulla via. E mi manca la lingua» (*In disparte*, trad. di R. Svandrlik).

⁶⁴ «Dichter, die abseits gehen und fremd bleiben, auch sich selbst fremd, Verstörte, die aber besessen sind von der Präzision des Ausdrucks» (E. Jelinek, *nicht bei sich und doch zu hause*, in *Jelineks Wahl. Literarische Wahlverwandtschaften*, a cura di B. Landes, Goldmann, München 1998, p. 14. «Poeti che stanno in disparte e rimangono estranei anche a se stessi, disturbati, ma ossessionati dall'idea della precisione dell'espressione».

Principesse! Infanti!
Per una particolare figura(zione) dell'immaginario
collettivo e individuale a partire dai drammi di
*La morte e la fanciulla**

NEVA ŠLIBAR

«Voi principesse! Voi mostri!» si potrebbe esclamare seguendo il famoso incipit del racconto *Undine geht* (Ondina se ne va) di Ingeborg Bachmann quando, in un solo batter di tasto – letteralmente in un batter d'occhio – internet ci mette a disposizione decine di migliaia di immagini di principesse, le più disparate (e oltre un milione e mezzo se nel motore di ricerca si digita la parola chiave 'princess').

Il numero di tali immagini è variabile¹, così come lo è quello delle combinazioni più frequenti e più cliccate. Una delle voci più bizzarre che è comparsa nel corso della ricerca su Google del 2005 sovrapponeva tre famose immagini estrapolate dai fumetti (Barbie, principessa in look Disneyland, l'imperatrice Sissi come vetrofania, anche lei protagonista di un fumetto Disney come la Cenerentola in un vestito da ballo del film *Cinderella*) e non ricordava più semplicemente il mondo intatto delle fiabe e delle classiche figure di Walt Disney. Era la pubblicità per un film su Barbie, dove il film e il mondo dei giocattoli (con la protagonista femminile Barbie appunto) si sovrapponevano; mentre, per quanto attiene la seconda immagine, si trattava della pubblicità per un negozio di bricolage in una piccola località tedesca e, cliccando sulla terza, compariva un servizio on-line chiamato «condoglianze e ricordo», che avrebbe dovuto suscitare l'attenzione di potenziali lettrici con mail strappacuore di due madri che avevano perso la loro bambina rispettivamente di tre mesi e tre anni. Comunque con il contributo di una piccola somma in dollari era possibile sostenere le pagine web di «condoglianze e ricordo», le quali, accanto a sconosciuti, potevano essere dedicate anche a personalità come il defunto papa Wojtyła o note star del cinema.

*Trad. dal tedesco di Claudia Vitale e Rita Svandrlík.

La macabra sovrapposizione fra la morte e il mondo dei giocattoli, fra film e oggetti di bricolage decorativi, delimita l'ampio campo semantico di un concetto complesso, il cui uso consueto nasconde, dietro alla sua polivalenza, degli abissi.

Ulteriori boe del concetto 'principessa' in questo 'mare semantico' virtuale, sono rappresentate, da un lato dalle molte offerte di servizi e merci (dai vestiti fino agli ospedali) e dall'altra dagli attesi riferimenti alle fiabe, da quelle tradizionali, soprattutto fiabe d'autore come *La principessa sul pisello* di H. Ch. Andersen o *La principessa Brambilla* di E.T.A. Hoffmann, all'eroina Disney Pocahontas² o alla protagonista del cartone animato giapponese di gran successo, la principessa Mononoke, fino ad arrivare agli odierni libri per bambini, in cui le principesse hanno ruoli per lo più poco convenzionali, più o meno superficialmente emancipati o persino impegnati politicamente³.

Eppure queste, così come le enumerazioni di personalità storiche, biografie, musei, fondazioni e ritratti di principesse realmente esistenti, costituiscono una parte relativamente modesta. La grande eccezione al riguardo è certamente la principessa Diana, Lady D: numerose pagine web e citazioni mostrano che la mitizzazione le è stata applicata in riferimento alla sua stessa personalità, alla sua esistenza e alla sua morte⁴. Il grande effetto di mitizzazione deve essere dunque ricondotto a questo miscuglio fra la reale esistenza principesca, il fascino mediatico, l'infelicità personale, l'attività di beneficenza, la tragica morte e soprattutto il suo bisogno di amore. Il fenomeno 'Principessa Diana', o meglio Lady D, ha visto nascere non solo numerosi album di foto e volumi incentrati sul ricordo ma ha anche suscitato un serio interesse scientifico⁵: Jude Davies per esempio, nel suo libro, *Diana. A Cultural History. Gender, Race, Nation and the People's Princess*, tenta di avvicinarsi al fenomeno dal punto di vista degli studi culturali centrati sui media e arriva a vedere in lei quanto segue:

'Diana' the emblem, symbol, icon and sign: cultural productions which not only signify different modes of being in the world, but are also sites of contest and debate. Representations of Diana as media saint and arch manipulator, celebrity victim and successful campaigner against land-mines, feminist icon and romantic heroine, princess and everywoman, testify to the continuing historical contentiousness of gender, nation, race and self. This book investigates the processes through which the figure of a young Englishwoman of aristocratic

stock came to crystallize such conflicts over identity, and evaluates the significance of Diana's ambivalent status⁶.

1

Gli spazi delle principesse:
'un Non-Ancora senza fine e un Non-Più subito dopo'

Elfriede Jelinek, la cui sensibilità per i media, i miti e il loro effetto sulle masse è sufficientemente nota, scrisse per la "Zeit" (2.1.1998) un contributo illuminante dal punto di vista storico-culturale sul funerale di Diana, intitolato *La principessa nell'oltretomba*, in cui fa riferimento alle ambivalenze del concetto 'principessa' e alla forza della sua polivalenza.

Jelinek colloca Lady D contemporaneamente nel regno della luce, in quanto figura prominente sia del regno esistente sia di quello immaginario del cuore, e allo stesso tempo nel regno delle ombre con a capo una «tenebrosa regina senza pietà con un figlio altrettanto tenebroso» (TM 148/149), vale a dire nel mondo sotterraneo dell'Ade e della morte; mette così insieme lo splendore e l'oscurità della sua esistenza e rimanda a un piano metadiscorsivo, più precisamente al potere di questa figurazione nell'immaginario collettivo. Tale potere, a mio avviso, consiste proprio nell'intersecarsi delle contraddizioni, nella contemporanea esistenza di fama e impotenza, nell'efficacia di fenomeni basati su contrasti, che rimangono nascosti, sebbene il loro effetto derivi proprio da tali contrasti⁷. L'aria che respirano le principesse consiste di paradossi e vaghezze, desideri e promesse, dipendenze e isolamenti; esse vivono in interspazi, vagano su interfacce, girano intorno ad un centro vuoto, si sistemano ai margini, popolano interstizi e fessure, vivono, come scrive Elfriede Jelinek, in un mondo di ombre, che è «un Non-Ancora senza fine e un Non-Più subito dopo» (I, 3). In quanto incarnazioni di fantasmi sono perennemente presenti come oggetti del desiderio individuale e collettivo ma raramente riconosciuti come tali. Il loro *modus vivendi* o, per meglio dire, la loro *ars vivendi* consiste in un moto armonioso di contrasti, è un trotterellare su strade battute, un segnare il passo, che stimola la scoperta del nuovo e dello sconosciuto, richiede salti di pensiero e salti esistenziali che producono una parvenza di conciliazione fra ciò che è eterogeneo e frammentario, mitico e mediale.

Jelinek inserisce la simultaneità della presenza e dell'assenza del potere, della presenza e dell'assenza del significato, del genere⁸, dell'esistenza, del corpo, della voce, nell'ampio spazio tra i vivi e i morti, nel regno dei non-morti o morti viventi⁹, come lo definisce l'autrice stessa, nel luogo cioè di ciò che viene costruito discorsivamente, il luogo dell'immaginario, dell'ordine simbolico. Toglie loro il carattere del reale e gli conferisce il potere del vero. Le principesse sono figure fiabesche, immagini tratte dai sogni, archetipi dell'inconscio individuale e collettivo, idoli, modelli imposti dalla stampa rosa, sfruttati da film e romanzi, sono muse e fonti di ispirazione artistica, soprattutto però sono articoli di consumo di gran successo. La loro forza proviene probabilmente proprio dal fatto che tale forza non può essere riconosciuta né confessata: la loro popolarità è sempre minacciata dal rifiuto e dalla negazione. Sono state sospinte oltre il limite della storia nella dimensione mitica e fiabesca, rimosse dal reale e introdotte in ciò che è fittizio e immaginario, tolte al viver quotidiano e immerse nel mondo della meraviglia e della festa. Per la realtà e la serietà della vita quotidiana esse sono solo apparenze prive di valore e senza importanza. La polivalenza e il significato vago, la possibilità dell'intreccio fra cose diverse, la marginalità e il prendere possesso di spazi immaginari, l'inscindibile efficacia del sensuale e dell'emozionale, dell'inconscio e del razionale e infine l'appartenenza naturale alla cultura contemporanea (anche se non immune da resistenze), le colloca nel campo semantico del mito: le principesse provengono dall'immaginario di stampo mitico, dalle sue apparizioni, dalle sue figure, dai suoi concetti e dalle sue storie, così come lo ha descritto Roland Barthes nel suo libro *Miti d'oggi*, apparso cinquanta anni fa (1957, in Germania nel 1964, in Italia nel 1975).

L'opera dello strutturalista e poststrutturalista francese ha svolto un ruolo imprescindibile negli scritti e nel pensiero di Elfriede Jelinek, come dimostrano le numerose allusioni, gli studi critici sull'autrice¹⁰ e il suo primo saggio *Die endlose Unschuldigkeit (L'innocenza senza fine, 1970)*. La rappresentazione di Barthes della produzione sociale di mitologemi, la sua analisi della funzione dei miti quotidiani ha portato Jelinek all'affermazione che le culture e gli ordini simbolici, nella loro argomentazione e struttura, sono pervasi da stereotipi e da cliché ideologici. Partendo dai più disparati punti di vista, in ambiti distinti e intrecciando argomentazioni diverse, di stampo mediatico, filosofico, popolare e politico, usando la lingua dello sport e quella

del consumismo, Elfriede Jelinek sostiene la tesi che l'interesse delle classi dominanti, l'interesse della società patriarcale in cui siamo tutti inseriti, consiste nel camuffamento della storia, di ciò che l'essere umano ha creato, grazie alla sua riduzione a dato naturale. I processi storici, culturali, perciò mutabili e trasformabili, vengono messi in scena come fossero naturali; ciò è particolarmente evidente nei luoghi in cui deve essere stabilita una gerarchia sociale, perciò nei ruoli e negli spazi delegati alle donne nella società contemporanea. Il procedimento di mitizzazione, secondo il risultato strutturalista e semiotico di Barthes, usa l'oscillazione tra un livello reale, a cui il mito è insensibile, e il metalivello linguistico a cui esso è invece sensibile. Il pericolo della destoricizzazione e della riduzione essenzialistica si ha quando il mito raggiunge una rassicurante stabilizzazione:

Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbare Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein¹¹.

E a ciò si aggiunga la nota a piè di pagina: «Al principio di piacere dell'uomo freudiano, si potrebbe aggiungere il principio di chiarezza dell'umanità mitologica. È tutta l'ambiguità del mito: la sua chiarezza è euforica»¹².

2

La morte e la fanciulla:

Lady D – mondo sotterraneo – Kore (C.G. Jung)

È su queste basi argomentative che è possibile leggere le prime opere di Elfriede Jelinek, i cui temi centrali sono la sessualità, la violenza, la manipolazione, l'impulso all'autodistruzione e i media.

Nei drammi dedicati alle principesse, ossia nei testi scritti negli ultimi anni, raccolti in diverse pubblicazioni con il titolo significativo di *Non fa niente. Una piccola trilogia della morte* (1999) e *La morte e la fanciulla I-V. Drammi di principesse* (2003)¹³ la decostruzione del mito

e la rimitizzazione vanno di pari passo. I titoli dei volumi segnalano i due punti di cristallizzazione, di cui si arricchiscono i ‘mitologemi delle principesse’, mostrando la loro inconscia efficacia sociale. I motivi, ampiamente sfruttati dall’arte occidentale, della giovinezza, dell’innocenza, della gioia di vivere e del piacere, rappresentati nel titolo dalla ‘fanciulla’ e, di contrasto, come *memento mori*, l’immagine della vecchiaia, della precarietà, della bruttezza, della corruzione, della distruzione e della mancanza di senso simboleggiata dalla morte, vengono usati da Jelinek non solo nel loro lato morboso e nella dimensione culturale legata alla paura, bensì connotati al maschile proprio attraverso il genere grammaticale della parola ‘morte’ (*der Tod*).

Intrecci interstestuali si possono individuare fin dai titoli sia con i drammi di Shakespeare – logicamente Jelinek non scrive dei ‘drammi di regine’ – sia con i cicli liederistici di Schubert. Il collegamento, non così immediato ad una prima lettura, fra il motivo delle principesse e la morte viene introdotto da Jelinek già nel suo saggio su Lady D, che fa da postfazione al volume *La morte e la fanciulla*. Qui l’autrice stabilisce il collegamento con il mito greco di Persefone, con la teoria degli archetipi di C. G. Jung e, implicitamente, attraverso la discesa nel mondo sotterraneo dell’‘eroina’, con il racconto di Euridice, che viene messo in discussione. Nella teoria junghiana, e anche nei suoi studi sull’inconscio collettivo, le principesse non figurano come archetipi (come del resto è raro trovarle anche nelle opere di consultazione sui motivi fiabeschi), bensì vengono studiate dal punto di vista psicologico nel triplice aspetto della figura di Core: quello della fanciulla, della madre e della regina del mondo sotterraneo. Già all’inizio egli mette in risalto l’ambivalenza di questa figura:

Es ist eine wesentliche Eigentümlichkeit der psychischen Figuren, daß sie doppelt oder wenigstens der Verdoppelung fähig sind; auf alle Fälle sind sie bipolar und schwanken zwischen ihrer positiven und negativen Bedeutung. [...] Die der Kore entsprechende Figur bei der Frau ist in der Regel eine Doppelfigur, nämlich eine Mutter und ein Mädchen; das heißt bald erscheint sie als das eine, bald als das andere. Aus dieser Tatsache würde ich zum Beispiel schließen, daß bei der Ausbildung des Demeter-Kore-Mythus der weibliche Einfluß den männlichen so beträchtlich überwogen hat, daß diesem fast keine Bedeutung zukam. Die Rolle des Mannes

im Demetermythus ist eigentlich nur die des Entführers oder Vergewaltigers.

In der praktischen Beobachtung tritt die Korefigur als unbekanntes junges Mädchen auf [...] Die Hilflosigkeit des jungen Mädchens liefert es allen möglichen Gefahren aus, zum Beispiel von Ungeheuern verschluckt oder rituell wie ein Opfertier geschlachtet zu werden. [...] Das Mädchen ist sehr oft charakterisiert als nicht gewöhnlich menschlich; es ist entweder unbekannter oder merkwürdiger Herkunft, oder sieht seltsam aus, oder tut oder erleidet merkwürdige Dinge, woraus man auf eine besondere, mythische Natur des Mädchens schließen muß¹⁴.

Jung fa notare anche il collegamento con il mondo sotterraneo: «talora si tratta di una vera e propria *nèkyia*, di una discesa nell’Ade o di una ricerca di quel ‘tesoro difficile da raggiungere’»¹⁵. Secondo Jelinek la principessa Diana, nel suo gioco di luci ed ombre, corrisponde all’archetipo di Persefone, la figlia di Demetra:

In der Mythologie verschmilzt die Herrscherin der Unterwelt mit dem Mädchen (Kore), dem Mädchen schlechthin, das die Rolle der Frau nur spielt und letztlich unberührbar bleibt, auch wenn alle nach ihm greifen. Das Blond des Weizens auf dem Kopf sozusagen vor sich hertragend wie ein katholischer Priester seine Monstranz, und zusätzlich noch die eigene Fruchtbarkeit in Gestalt zweier Söhne nachweisend, muß sie doch, schon vor ihrem Tod, immer wieder aufs neue hinuntersteigen, denn die Fruchtbarkeit verlangt auch nach der Furchtbarkeit des In der Erde Seins, nach dem dunklen Grauen schlechthin, aber nur, damit daraus etwas wachsen kann. Das Kornmädchen, das sich in die Gewalt eines dunklen Prinzen (und übrigens auch: eines dunklen Geliebten von etwas dubioser, sogar gefährlicher, todbringender - Waffenhändler? - Herkunft und “zweifelhaftem” Lebenswandel) begeben hat, damit den Leuten in seinen Bildern das ewige Leben geschenkt wird. Und das Mädchen will ja nicht, daß Menschen sterben, daher auch sein Kampf gegen Landminen, Waffen, die in erster Linie der Zerstörung von weichem, zivilem, “unbewaffnetem” Fleisch dienen, während andre Waffen auch alles übrige zerstören können. (TM, 149)¹⁶

È dunque al superamento della morte, al confronto sostitutivo con l'orrore di fronte al non-essere, con la paura della fine, delle oscure parti di sé, cui si mira con la figura di Persefone, con la fanciulla Core oppure con la principessa¹⁷.

Essa diventa o uno scudo protettivo riflettente posto di fronte all'indicibile, a ciò che è spaventoso e orrendo, oppure rappacificata, con il suo sacrificio, ciò che è mostruoso. Le strategie consolatorie, di armonizzazione, di pacatezza, di abbellimento strumentalizzano le donne, addomesticano la Grande Madre pericolosa e potente dentro di loro, le privano del loro 'essere donne' e così le integrano all'interno della società patriarcale. Non c'è da meravigliarsi che Biancaneve e La Bella Addormentata nel bosco, Jackie e Lady D siano delle 'Non morte', donne rese innocue: la prima in una bara di vetro, la seconda in una bara fatta di cespugli, la terza in un mucchio di abiti e l'ultima in una valanga di immagini¹⁸.

3

Il mondo dell'apparenza: bellezza, giovinezza, moda, media

Come riesce la principessa a mettere in atto il suo compito sociale? Cosa ha da opporre al buio? È la lucentezza che proviene dal suo splendore, dal bagliore della piattezza riflettente della sua immagine, della sua bellezza e della sua giovinezza. L'evidenza e la chiarezza, che servono a rendere efficace il mito, funzionano, anche psicologicamente, attraverso le immagini: «ammirabile, chiara e inequivocabile è solo l'immagine stessa [...] Appena però si tenta di astrarre l'essenza propria' dell'immagine, essa si dilegua subito nella nebbia»¹⁹. Il mondo dell'apparenza viene deformato e smascherato nella sua superficialità sia attraverso il passaggio da un registro discorsivo all'altro sia attraverso l'eccesso del flusso di immagini: cinque testi su principesse, Biancaneve e la Bella Addormentata nel bosco concepiti come dialoghi drammatici in una costellazione di coppia, uno, *Jackie*, come monologo e due in forma di saggio (Lady D e Infanti), si orientano sul tema tradizionale del mitico-fiabesco oppure riprendono il termine 'principessa' nella sua accezione attuale di stampo mediatico e lo decostruiscono.

Al mito della bellezza è estranea Biancaneve perché essa si considera come una che «ricerca la verità»²⁰. Anche se non abbandona del tutto la sua civetteria, come testimonia la controparte – il cacciatore

e assassino – la bellezza «nel bosco» non le serve a molto: «nei nostri giri, che facciamo in mezzo la natura selvaggia, la sua bellezza non conta poi tanto» (*TM*, 11). Il dialogo ruota intorno ai punti fermi di verità, bellezza, tempo e morte e nel discorso filosofico ed esistenziale non manca, alla maniera di Jelinek, la tipica deformazione linguistica attraverso ironici giochi di parole, salti di ragionamento e nello smascheramento di frasi fatte. Prima che Biancaneve riesca a trovare la verità nella forma dei nani moltiplicata per sette, essa viene sospesa nel tempo dalla morte-cacciatore²¹ o meglio, alla lettera, le viene spenta la luce con un soffio: «sette persone sarebbero, per la verità e se ci penso bene, non così male del resto, perché piccola com'è dovrebbe forse moltiplicarsi per poter essere considerata vera almeno una volta» (*TM*, 12). I nani, che devono nuovamente eseguire il lavoro più ingrato, affermano, secondo la tradizione delle barzellette sulle bionde: «Ciò che la bellezza ha ritenuto fossero valli sono in verità monti. Solo la bontà può spostare i monti, talvolta anche la fede, in ogni caso la bellezza mai. Essa può mancare i monti di qualche miglio, sebbene ce ne siano ben sette» (*TM*, 24).

Di contro troviamo la moderna 'principessa' Jackie Kennedy Onassis che crea la distanza – persino tra il suo corpo e gli abiti che indossa – grazie all'autostilizzazione e alla ricerca costante di innalzarsi sopra gli altri. Tutta la sua preoccupazione è rivolta al suo aspetto fisico, all'impressione che suscita nelle masse, agli abiti, cioè al look con cui crea la sua identità. Secondo le didascalie della regia essa si trascina dietro i suoi morti in un costume *chanel* macchiato di sangue, caricata e oppressa da una realtà che essa cerca di sublimare, in contrasto con quel voler sparire dietro a un'immagine creata con le proprie mani. Come per esempio all'inizio in cui, dietro alla ricerca di un look proprio, è nascosta una personalità autodistruttiva ai limiti dell'anoressia, che tuttavia rivela una volontà ferrea di affermazione, confermando l'ordine patriarcale:

Ich hänge in meinen Hängerchen oder wie man das nennt,
was ansonsten Kinder tragen. Ich bin das Kind in der Frau.
Ich nehme mich höflich ab, wenn ich mit jemand spreche,
und bleibe, von hoch herab, doch gleichzeitig bestehen.
(*TM*, 66)

Man muß alles mit Prunk und Pomp versehen, nur sich selber
nicht, man selber sollte einfach bleiben, dafür braucht man
schon, gerade in äußerster Zurückhaltung, im gehauchtesten
Nebensächlichkeitsston, eine dreiste Art, aber eine, die ganz

still wird, sobald man selber als Marienwunder auftritt. Ein Wunder, daß ein Bild wie ich, sprechen kann! Man muß selber die Schritte sein, die die Menschen vor der Tür hören und die sie vor Furcht erstarren lassen. Das ist Herrschaft. Das ist nicht das Nebenzimmer der Herrschaft, wie es immer in den Magazinen abgebildet wird. Das ist die Herrschaft selbst, die ihre Glieder, zart wie Kleider, wegwirft, und unsichtbare Hände ergreifen sie, Hände, die sozusagen vor sich selbst in die Knie sinken. Man sieht Herrschaft und sieht sie nicht. (TM, 67)²²

L'avvicinarsi alla parola procedendo per cerchi concentrici, in modo talvolta ossessivo, e le piroette semantiche sulle funzioni degli abiti per l'identità di Jackie, per la sua immagine pubblica e per la memoria collettiva, sono strettamente connesse all'intensa ricerca fatta dall'autrice nel mondo della moda, dell'aspetto esteriore, dell'apparenza, della propria immagine e di quella altrui; con un atteggiamento (auto)ironico vengono tematizzate pose narcisiste, che facilmente, come nel caso di Jackie, possono scivolare nell'autistico. La confessione di Jackie straniata in modo virtuosistico e perciò tanto più credibile, ha portato all'autrice il prestigioso premio per il radiodramma nel 2003. Come si deduce dalla figura satirica del principe in *Der Tod und das Mädchen III – La Bella Addormentata nel bosco*, simili autoglorificazioni possono portare l'uomo all'illusione di un'onnipotenza divina e al volersi impossessare dell'altro, mentre nelle donne svelano il desiderio di interiorizzare un'identità a loro estranea. Per loro stessa natura il principe e la principessa si muovono in un habitat mediatico scintillante e pieno di fascino. Il loro comportamento, il loro atteggiamento e il loro pensiero ruotano in uno spazio circoscritto, riflettente, pieno di occhi artificiali, che ricordano la scultura di Pistoletto *Ein Kubikmeter Enigkei* (Metro cubo di infinito, 1977). L'artista costruì un dado chiuso di un metro di lunghezza, al cui interno – visibile certo solo nell'immaginazione dello spettatore – il vuoto si riflette all'infinito. In questo testo l'autrice gioca anche con i messaggi pubblicitari sparsi nei generi di consumo dei media, dalla letteratura di intrattenimento fino ai Reality Shows, incorporandovi anche il metadiscorso poetologico. Ogni immagine di principessa viene dunque attualizzata ed esposta da Jelinek nella sua banalità mediatica e trascinate, così come viene descritta dall'eminente 'sezionatore di fiabe' Jack Zipes, vale a dire come prototipo di un'immagine addomesticata e idealizzata della femminilità:

In *Sleeping Beauty*, the princess is endowed with the following 'gifts' by the fairies: beauty, the temper of an angel, grace, the ability to dance perfectly, the voice of a nightingale, and musicality. In other words, she is bred to become the ideal aristocratic lady. Further, she is expected to be passive and patient for a hundred years until a prince rescues and resuscitates her. Her *manner* of speech is such that she charms the prince, and he marries her. Then she must demonstrate even more patience when her children are taken from her by the ogress. Such docility and self-abandonment are rewarded in the end when the prince returns to set things right. Perrault then added a verse moral which sings a hymn of praise to patience²³.

Quanto la Bella Addormentata di Perrault sia radicata nel desiderio individuale e collettivo della società patriarcale del XIX secolo, perciò nell'immagine di una donna passiva, sottomessa e addomesticata, una donna messa sul piedistallo, e allo stesso tempo in una principessa priva di qualsiasi diritto, Zipes lo ha rivelato in modo inequivocabile negli anni ottanta, quando apparvero il suddetto testo e altri studi sulle fiabe:

Perrault's fairy tales which 'elevate' heroines reveal that he had a distinctly limited view of women. His ideal '*femme civilisée*' of upper-class society, the composite female, is beautiful, polite, graceful, industrious, properly groomed, and knows how to control herself at all times. [...] The task confronted by Perrault's model female is to show reserve and patience, that is, she must be passive until the right man comes along to recognize her virtue and marry her. She lives only through the male and for marriage. The male acts, the female waits. She must cloak her instinctual drives in polite speech, correct manners, and elegant clothes. If she is allowed to reveal anything, it is to demonstrate how submissive she can be²⁴.

Di contro Jelinek mostra la sua Bella Addormentata che si risveglia riflettendo sul suo modo di esistere e di gestire la sua identità. Ella coglie la problematica logico-filosofica del suo esserci e del suo essere morta in tutte le sue sfumature: «Nel frattempo sarò stata morta. Ossia per adesso sono ancora sempre morta. Ma io non devo, come altre, dissolvermi nella morte e diventare un niente, bensì a me è stato dato il compito, al contrario, di scolarmi la

morte fino a quando quasi non esplodo. La morte è, per così dire, consulente e costante del mio essere e io devo sapere dominare il suo abisso e saper rinnovare ogni giorno la possibilità di ESI-STERE» (*TM*, 27).

La sua cascata di domande si rivolge all'interesse primario dell'essere umano perché riguarda la concezione di sé, della propria identità e della sua affermazione. L'idea che la propria realizzazione dipenda dall'uomo viene interiorizzata dalla donna, la Bella Addormentata lo sa; con la sua consapevolezza contrastano le considerazioni logiche e risolutive – sebbene si rivelino in fondo deduzioni sbagliate – del principe, che si considera un Dio e un creatore perché capace, secondo la sua opinione, di poter disporre a piacimento del tempo e dell'eternità. La principessa si oppone alle sue pretese e capisce il 'sistema di coordinate' sociale, in cui la donna – così come si legge nell'esplicita formulazione in un gergo da casalinghe – «da principessa viene messa in un barattolo di conserva, barattolo che verrà aperto solo dal principe» (*TM*, 34)²⁵. Ella si adatta al suo destino con il principe, sedotta dal proprio potere mediatico di principessa e idolo. Dato che il principe svela la sua 'vera' natura bestiale indossando un costume da animale con un enorme pene e si veste secondo i voleri della principessa, lo scopo del testo, che è poi quello della maturazione della personalità, dell'armoniosa conciliazione fra la sessualità e il corpo, lo spirito e l'anima, viene pervertito in un'iniziazione che mette in discussione anche certe interpretazioni psicoanalitiche delle fiabe. La tematizzazione di problemi esistenziali fondamentali, come la ricerca della verità, come l'essere e l'apparire, la funzione della bellezza e soprattutto i rapporti fra i sessi, causa degli spostamenti del genere letterario che, da un lato mostrano l'innocuità e lo sguardo ingenuo delle fiabe approfondendone il significato grazie a un'interpretazione del mondo che del resto era il compito originario delle fiabe; dall'altro lato accennano alla dipendenza reciproca tra aspetti filosofici e storici nella loro odierna fusione con l'orizzonte dei media. Nella produzione di Jelinek il processo della demitizzazione è stato così completato, ma vale anche l'inverso: se nelle prime opere e in quelle con un tema politico attuale l'autrice svela soprattutto i meccanismi ideologici e il modo di funzionare del potere, l'usurpazione e l'annientamento degli altri per mezzo della mitizzazione discorsiva, nella produzione successiva riprende miti famosi per mostrare la loro presenza duratura, la riattualizzazione delle loro varianti, il modo in

cui agiscono, il loro inserimento nel vivere quotidiano e la generale permeabilità della nostra cultura.

4

Infanti – In-fans – senza parole

Elfriede Jelinek usa il concetto “infanti” nella sua discussione sulle opere grafiche e sui quadri di Jürgen Messensee associandolo ai ben noti ritratti di Velazquez fatti alle principesse spagnole, perché fa iniziare il suo testo come segue:

Weibliche Wesen sind ans Licht gehoben, sie dämmern oder strahlen dahin, sind ganz aus Farbe gemacht!, eingnäht in ihre Reifröcke, in die sie gestellt oder eingehängt sind (oder sind diese Gestelle gar leer?). Kann auch sein, daß zuerst diese heuwagenartig schwankenden Figurinenmaschinen da waren, aus denen die kleinen Mädchen oben herausgepreßt wurden, wie Zahnpasta. Es quellen oben also helle Flecken hervor, manchmal schäumt es aber auch nicht, es ist ja nicht gesagt, daß das überhaupt Köpfe sein sollen. Vielleicht hat die Natur, die als Gewalt waltet, nicht mehr die Kraft gehabt, das bißchen Leben oben draufzusetzen oder eben von innen herauszudrücken (*I*, 1)²⁶.

Il campo connotativo che si apre con questa parola contiene, come punti di cristallizzazione, il rigoroso cerimoniale di corte spagnolo, l'immagine incisiva, visiva e caratteristica dei corpi di fanciulle ingabbiate nella crinolina, che il testo di Jelinek non solo usa come riferimento ma addirittura come icona centrale, la separazione e il rapporto ambivalente verso la ‘natura’ e ‘il popolo’, la collocazione in un mondo di corte, artificiale e pervaso da strutture di potere, la lunaticità e la capricciosità di bambine che per nascita occupano una posizione di privilegio. Nei dipinti di Velazquez appaiono come vittime e contemporaneamente carnefici: se anche la loro posa altezzosa può essere espressione dell'interpretazione del pittore in riferimento a ciò che la corte si aspettava da lui, le fanciulle, persino in giovane età, irradiano una dignità e una consapevolezza regali, anche se è un merito del genio spagnolo aver fatto trapelare, dietro a tanta sovranità, la fragilità e la solitudine di queste fanciulle²⁷. In un libro, che vuole far avvicinare i bambini a dipinti famosi e alle

opere di antichi maestri attraverso delle storie, c'è un piccolo testo sull'infanta Margherita Teresa d'Asburgo vestita d'oro: qui il pittore incanta la piccola principessa inquieta e indispettita con una fiaba di fate, che portano abiti di papaveri e che si fanno vedere solo nelle notti di luna. Poiché l'infanta non conosce né i fiori comuni, né può parlare con i servi, Velazquez rende nel dipinto le gonne delle fate con fiocchi rossi²⁸. La tragicità di un'esistenza segregata dal mondo ed estranea a se stessa e al popolo si esprime in un divieto di parola, in particolare regolamentando la comunicazione.

Per ironia questa incapacità di parola diviene visibile anche nel concetto stesso: in-fans in latino non significa solo bimbo bensì, come aggettivo, anche 'muto, balzubiente'. Studi critici femministi e di analisi del discorso hanno mostrato nella storia, nella letteratura, nell'arte e nella realtà presente il rapporto tra il femminile immaginario, l'esistenza in quanto donna e il divieto di parola. Julia Kristeva e Christina von Braun, Simone de Beauvoir ed Elisabeth Bronfen, Virginia Woolf e Sigrid Weigel, Silvia Bovenschen e molte altre studiose americane ed europee indagavano da diversi punti di vista, la 'parola di donna', la voce femminile e soprattutto il silenzio della donna voluto e desiderato dalla società patriarcale. Infanti²⁹, principesse, in particolare anche le figure femminili delle fiabe (per non parlare delle sante di sesso femminile), sono condannate a questo divieto, la loro fedeltà, la loro virtù e il loro valore vengono messi a dura prova attraverso il silenzio anche in situazioni estreme. Marina Warner ha dedicato al silenzio delle figlie nelle fiabe, nelle saghe e in vari testi (il discorso è un po' diverso per la *Sirenetta* di Andersen) un intero capitolo del suo libro *From the Beast to the Blonde*³⁰.

The equation of silence with virtue, of forbearance with femininity, does not only hold up an entrancing ideal of loving self-abnegation, harmony and wisdom; as transmitted in fairy tales told to children, the ideal also meets certain particular socio-cultural requirements of family equilibrium in the climate of early nineteenth-century Germany which persist as desiderata³¹.

In verità non è solo la Germania del XIX secolo che vede nell'astinenza femminile dalla parola un ideale di virtù: in molte società, etnie, religioni, culture, viene ricondotta alla pazienza, postulata come un 'fatto naturale'. Le principesse non ne sono escluse, al contrario: come figure di sfondo (compagne, figlie, sorelle), in una

posizione sociale dominante, esse sono costrette ad una particolare discrezione e sobrietà verbale. Nelle fiabe inoltre esse vengono rifunzionalizzate: vengono degradate a oggetti di desiderio che, in ultima analisi, sono simbolo di un altro potere, quello politico, poiché gli eroi vedono in loro (rispettivamente nel regno ereditato, che esse rappresentano) il prezzo per gli sforzi e le prove alle quali vengono sottoposti. Esse incarnano istanze di mediazione tra le figure maschili, i re e i loro successori. In quanto figlie di padri esse vengono strumentalizzate per continuare la linea di potere maschile e non per portare avanti l'eredità materiale o spirituale e impossessarsene, imparando a parlare con voce propria. La caratterizzazione attraverso motivi che derivano dalle fiabe o che, viceversa, in esse sono espressione di determinate esigenze sociali non ha perso di attualità. Ne sono prova non solo i numerosi prodotti dell'industria dei mass media, bensì anche i libri cult di letteratura. In immagini efficaci, nel girotondo di diversi incubi di figlie costrette al silenzio o al canto, Ingeborg Bachmann mette in scena il divieto patriarcale di parola nel teatro mentale della narratrice in prima persona Io nel secondo capitolo di *Malina*³². Sigrid Weigel nel suo studio sulla scrittura delle donne in *Die Stimme der Medusa* ha preso in considerazione la ricerca e l'affermazione di una propria voce femminile, come si rintraccia nella letteratura di lingua tedesca a partire dagli anni Cinquanta, e ha trovato proprio in questo un filo rosso nella scrittura delle donne³³. È logico che le principesse, proprio in quelle fiabe in cui hanno voce, e in cui hanno anche una certa autonomia, sebbene non possano mostrare individualità, per lo più vengano etichettate come lunatiche, viziate, vanitose, maligne, come nel *Principe ranocchio*, nella *Principessa sul pisello*, nella *Turandot*, ma anche nelle fiabe d'autore di Oscar Wilde sull'infanta Margarita Teresa, *Il compleanno dell'infanta*³⁴. Anche alle regine e alle matrigne, soprattutto alle streghe, tutte quante donne maligne, vanitose, orrende, fredde e spesso anche con desideri di cannibalismo, è permesso di parlare, sebbene a prezzo di un chiaro e manifesto giudizio. Regine buone, madri, che proseguono una linea di tradizione femminile o che possono offrire protezione alle proprie figlie, devono di conseguenza essere assenti, come afferma anche Warner³⁵:

[T]he desirability of silence, or at least reticence, and of women's silence in particular, lies enmeshed in a web of other ideal criteria held up for the sex [...] It is even possible

that an additional, buried reason for the vanishing mothers of fairy tale is that perfection in a woman entails exemplary silence and self-effacement, to the point of actually disappearing out of the text³⁶.

5

Principesse – poetesse – casalinghe che parlano

Quando dunque le principesse di Elfriede Jelinek, Biancaneve e la Bella Addormentata, Jackie e Rosamunde infrangono questo divieto, per di più senza servirsi di argomentazioni femministe, si è già spianata la strada della demitizzazione. Biancaneve cerca – certo alla maniera di Jelinek – la verità e conversa con il cacciatore-morte sul tempo e sul significato, la Bella Addormentata riflette sulla realtà rappresentata nei mass media e sulla propria esistenza, Jackie fuoriesce dal flusso mediatico e spiega la propria mitizzazione. Con la seconda serie di principesse, le artiste – Helmina von Chézy, Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath e Marlen Haushofer – alle quali fu attribuito lo status di principesse e di oggetti di culto, Elfriede Jelinek si avvicina a opere, drammi e romanzi, che tematizzano la produzione artistica di donne, la ricezione della loro opera e i condizionamenti subiti. A tali opere appartiene *Clara S.*, un confronto fittizio fra la compositrice e pianista Clara Schumann e il poeta italiano Gabriele D'Annunzio: qui l'autrice mette in scena il destino di un'artista nella società patriarcale che non le permette di essere creativa e attiva in modo originale, bensì la accetta solo nel ruolo congeniale di imitatrice, sposa e madre. Per il tema anche *Die Klavierspielerin* e *Krankheit oder Moderne Frauen* sarebbero da menzionare in questo contesto. Secondo Jelinek l'assenza di donne agli apici della produzione artistica nella musica, nel teatro e nella filosofia è da imputare a un io femminile debole, dovuto all'educazione, a un'identità non sufficientemente formata e alla norma sociale secondo la quale le donne non dovrebbero occuparsi di cose astratte bensì di ciò che è utile concretamente; un'ulteriore causa è il difficile ingresso nelle istituzioni pubbliche di stampo patriarcale. Nei drammi di principesse, soprattutto nel testo più esauriente, il quinto *Die Wand* (La parete, 1963), conversano due autrici appartenenti a figure culto della letteratura, in particolare a quella femminista, che l'autrice demitizza attribuendo loro alcuni ruoli tradizionali femminili; i registi le mettono in cucina in abiti da casalinghe e donne

delle pulizie. Le scrittrici così demitizzate sono l'austriaca Ingeborg Bachmann e l'americana Sylvia Plath, che, sullo sfondo della terza, Marlen Haushofer – e davanti a una parete invisibile – discutono del romanzo di quest'ultima, *Die Wand* (La parete). Ciò che Bachmann e Plath hanno in comune non è solo l'ambizione intellettuale e la forza estetica delle loro opere, la somiglianza fra le loro esistenze e le loro morti – entrambe morirono, così come Marlen Haushofer, relativamente giovani – ma anche il loro impegno su temi esistenziali, su rappresentazioni di esistenze imprigionate nel modello patriarcale, il loro legame con la morte e la forte presenza nella loro opera di *topoi* culturali e letterari della tradizione.

Rappresentare la macellazione di un ariete come tipica attività delle casalinghe (che cucinano una zuppa di sangue) e allo stesso tempo come sacrificio rende possibile la sovrapposizione di diversi campi semantici e perciò di diversi aspetti esistenziali: in confronto agli altri testi del volume qui la frammentazione e l'eterogeneità degli elementi è ancora più forte, soprattutto nelle parti dedicate a Inge(borg), parti che possono essere attribuite solo in base a riferimenti intertestuali e biografici. La frustrazione di entrambe le protagoniste e il fallimento nella vita vengono comunicate anche attraverso il registro scelto; effetti di frustrazione si hanno anche nella ricezione. Fare le pulizie e cucinare sono atti che vengono in un certo modo privati della dimensione domestica ed esposti, da un lato alla 'selvatichezza' e all'inutilità, dall'altro mostrati nel loro intreccio con la sessualità, con i miti antichi legati alla fertilità e alla nascita e infine con i morti del regno delle ombre. Il fluire del sangue e la brutalità della macellazione ricordano la radicalità del teatro antico, in un certo senso l'estetica dell'orrore trova il suo collegamento con la dimensione mitica, tuttavia il momento scenico presenta sia elementi di irritazione che di distensione grazie alla combinazione tra concetti consumistici, citazioni biografiche, rimandi intertestuali (Ria Endres, Marlen Haushofer, Madre Teresa, Christa Wolf) e ragionamenti filosofici a spirale. Queste 'principesse' sono lontanissime da qualsiasi immagine di principessa addomesticata e imborghesita da attività tipicamente femminili, come potrebbe essere esemplificata nella figura tragica della regina Astrid del Belgio. Prima del suo matrimonio con il principe ereditario belga, la principessa svedese era stata rappresentata su riviste per donne mentre cucinava, mentre si prendeva cura di poppanti; la principessa pubblicò persino un libro di ricette che corrispondeva al gusto di quei lettori

e di quelle lettrici che volevano sentirsi vicine e identificarsi con l'illustre personalità³⁷.

Le principesse-poetesse falliscono nel loro ruolo di casalinghe e nel loro viver quotidiano, cui vogliono sfuggire, falliscono nella ricerca della verità, si ritrovano – soprattutto nel primo atto dell'opera – di fronte alla parete invisibile ideata da Marlen Haushofer, che si fa struttura simbolica: parete di separazione e di collegamento, superficie riflettente e specchio cieco, meta da scalare e oggetto da eliminare per far pulito, essa rispecchia quella che è la *condition féminine* anche per le principesse-poetesse. A loro è permesso parlare come casalinghe, «parler femme au foyer».

Jelinek infrange questa condizione femminile raggiungendo la sovversione attraverso una pluristratificata rete di rimandi, che funziona attraverso l'ironia, il grottesco, la relativizzazione di affermazioni e constatazioni. In ogni angolo dei testi di Jelinek c'è uno specchio in agguato, un gabinetto di specchi, con cui le figure vengono scomposte e concentrate, amplificate e compresse, spezzate e contorte, la testa e il corpo vengono deformati. In una selva di specchi, che possono comprimersi fino a diventare una parete impenetrabile e chiusa, e che certo ricordano quella parete nella cui fessura la protagonista del romanzo *Malina* di Ingeborg Bachmann alla fine scompare, tutto ciò che è vivente si trasforma in qualcosa di morto, gli esseri viventi vengono reificati e appiattiti. Ciò che è morto, la lingua, le idee, gli stereotipi, le frasi fatte, gli schemi di pensiero, brillano nella luce nascosta presa in prestito, si fanno vivi nella pienezza del loro potere suggestivo e allusivo, incantano con i loro lampi di ingegno, come fuochi fatui appaiono nelle paludi del significato. Tutto appare come in una fiaba, che ricorda un cartone animato pauroso, horror, incomprensibile eppure ben conosciuto. Dunque come nei miti o nei mass media.

Nel testo *Rosamunde* le stratificazioni sono particolarmente numerose, ci sono tanti piani intertestuali e anche riferimenti a diversi generi artistici e letterari: il nome Rosamunde viene associato vagamente alla musica e alle composizioni, da un lato ad una canzone bavarese da birreria popolare, dall'altro ai *Lieder* di Schubert, al suo omonimo quartetto per archi *Rosamunda*, ma soprattutto alla sua opera dallo stesso titolo. Inoltre l'autrice mette qui in pratica il suo procedimento già collaudato basato su principi musicali. Nell'accumulo, nella mescolanza, nel sovrapporre e scomporre diversi strati linguistici, soprattutto citazioni dirette o criptiche, essa si serve

di regole compositive musicali come mezzi di strutturazione che potenzialmente possono decostruire all'infinito nessi di significati. Il nome Rosamunda rimanda anche al nome della protagonista dell'opera schubertiana, della pastora Rosamunda *alias* Principessa di Cipro che, dopo numerose peripezie melodrammatiche, durante le quali il suo antagonista e nemico Fulvio attenta alla sua vita, finalmente riesce a regnare nella sua terra.

La vita di Helmina von Chézy, l'autrice di questo dramma, o meglio del libretto per Schubert, un'opera incompiuta, fu allo stesso modo tanto orribilmente fiabesca quanto miticamente ineluttabile; per questo motivo anche la sua opera sapeva di scandalo. Il testo fu considerato disperso secondo alcuni manuali (perfino in internet si ha riscontra questo dato) e allo stesso modo fu dimenticata nella storia della letteratura la sua autrice che invece in vita, nella prima metà del XIX secolo, era considerata una vera celebrità. Dieci anni fa Till Gerrit Waidelich pubblicò il ritrovato testo drammatico con dettagliate indicazioni, commenti e illustrazioni della sua vita, della ricezione del dramma e anche l'analisi dei motivi e degli episodi che avevano determinato la perdita di questo segmento della memoria letteraria e storica. Helmina von Chézy, nipote della famosa poetessa Anne Louise Karsch (1722-1791), che, riconosciuta come la prima poetessa tedesca fu modello anche per la nipote, nacque a Berlino nel 1783. Nella sua vita movimentata ebbe stretti contatti di amicizia con importanti letterati, artisti, scienziati e pensatori coevi che la istruirono o la stimolarono. Raramente la sua vita fu serena, visse spesso in miseria, in condizioni di bisogno e dovette spesso traslocare. A causa di un'avventura amorosa, dopo la separazione dal marito, ebbe cattiva fama. Come molte letterate del suo tempo e nonostante le proprie condizioni di bisogno, prese posizione contro la miseria dilagante e le ingiustizie sociali. Riuscì a provvedere a entrambi i suoi figli con la scrittura in prosa, con le traduzioni, fu corrispondente per dei giornali, scrisse per alcune riviste e *feuilleton*, la maggior parte dei libretti che redasse negli ultimi anni sono rimasti frammenti, mai dati alle stampe. Frammentaria, sebbene conservata in alcune composizioni famose fino ai giorni nostri, rimase anche la musica per la *Rosamunda*. L'insuccesso fu dovuto alla fretta nella preparazione del testo, alla mancanza di tempo e finanziamenti per la composizione e la rappresentazione. Le circostanze sfavorevoli non cambiarono neppure dopo il 1830, quando la scrittrice cercò una collocazione per il testo rivisto.

Rivolgendosi alla vita e all'opera della scrittrice dimenticata, che però anche se nascosta è presente nella cultura grazie alla famosa musica di Schubert, Jelinek ha colto una delle sollecitazioni della ricerca femminista, così come è stata formulata da Virginia Woolf nel suo famoso saggio *Una stanza tutta per sé*: la riscoperta di autrici cancellate dalla nostra memoria culturale, la loro rilettura e la possibile canonizzazione in una storia della letteratura ancora non scritta. Persino a un pubblico esperto di lettori professionisti la vita e l'opera di Helmine de Chézy sono sconosciute, anche il dialogo di Elfriede Jelinek con le sue citazioni indirette non fornisce nessuna informazione precisa, perché la storia di Rosamunda si accavalla con quella della sua autrice.

Con il procedimento letterario del collage appena descritto, Jelinek cancella le tracce più evidenti del materiale utilizzato, eccetto un *Lied* dalla prima scena nel quarto atto. A parte questa canzone abbastanza sdolcinata, che nel verso finale rimanda al filo rosso dell'amore e della morte, anche alcuni dialoghi e motivi, quali quello della descrizione paesaggistica del mare, il motivo della scrittura, del gioco di potere fra Rosamunda e Fulvio, richiamano alla memoria un altro piano semantico che si rifà alla Rosamunda più famosa in ambito tedescofono, la scrittrice ottantenne Rosamunde Pilcher, che vive in Cornovaglia ed è autrice di bestseller noti in tutto il mondo. I suoi libri, simpatiche, prevedibili mescolanze di motivi senza pretese, costruiti sui desideri e sui sogni del suo pubblico, hanno grande successo come serial televisivi. Sui motivi del favore che godono queste 'fiabe' ci sono sufficienti informazioni, per esempio sulle pagine internet dello ZDF. A Elfriede Jelinek riesce così di aggiungere ulteriori nessi semantici per richiamare l'attenzione sulla costruzione mediatica della realtà.

Se tutti gli elementi di questa nobilitazione fortemente voluta dalla società, di questo mettere sul trono che finisce poi per essere una perdita di potere confluiscono in un concetto di stampo popolare come è quello di 'principessa', la domanda che in conclusione ci si pone nell'orizzonte del pessimismo femminista di Jelinek è se è prevista una via di fuga da questa prigionia, dall'addomesticamento e dall'esclusione. Elfriede Jelinek dà una chiara risposta nella sua discussione dei quadri di Jürgen Messensse: «Allo stesso tempo, quest'eterna schiera di figlie, che sono zie di se stesse, stanno sedute, paralizzate, ridotte a grigia schiera asessuata» (*I*, 1). Verso la fine della recensione però va più nel dettaglio:

Diese Prinzessinnen in ihren kleidernen Töpfen, in denen sie schmoren, sie entziehen uns in ihrer verborgenen Unverborgenheit ein für allemal das Recht, sie zu berechnen und damit die Geschichte zu einem Zuberechnenden zu machen. [...] Wenn die Geschichte darin besteht, etwas zu befestigen, damit es zu dem Gewesenen gemacht werden kann, dann ist die unbeständige Nacht unter diesen Reifröcken, die niemals gebannt werden kann, weil sie nicht gekannt wird [...] eine Art Anti/Geschichte, denn Frauen haben vielleicht 'ihre Geschichte' [...] im Kleinen, aber ansonsten sind sie eingefangen wie auf ewig freigelassen, sie sind aufs äußerste fixiert und sind doch, da wir nichts als ihre Gestänge und Gerüste zu sehen bekommen, darunter längst verschwunden, unten durchgetaucht; dann haben sie ihren Saum wieder auf den Boden gelegt, unter dem die Toten ausruhen, haben die Falten neu drapiert, und sind nach dem Aufstellen dieses Standbilds ihrer selbst, auf ihren Instrumenten pfeifend, die ihnen jetzt und für alle Zeit locker sitzen, einfach davongehüpft (I, 1)³⁸.

Questa visione permette forse di avere speranza?

Note

* Con la sigla *TM* viene indicata la seguente opera: J. Elfriede, *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, Berliner Taschenbuch Verlag, Berlin 2004, con la sigla *I* invece si fa riferimento a: J. Elfriede, *Prinzessinnen! Brennendes Unterholz! Zu Jürgen Messensees Infantinnen*, 1997. Cfr. <http://www.elfriedejelinek.com>.

¹ Nel corso di un anno e mezzo il numero delle immagini è quasi raddoppiato; è salito da circa 20.000 a circa 35.000.

² L'omonimo film di Walt Disney è stato creato seguendo i reali fatti biografici della figlia del capo della tribù degli Algonquian, la quale, intorno al 1600, venne in contatto con gli inglesi in Virginia e salvò a molti di loro la vita. Grazie alla sua attività di mediatrice fra indiani e inglesi riuscì ad assicurare un lungo periodo di pace. Per ironia della sorte ella morì durante il viaggio di ritorno dall'Inghilterra, dove era stata presentata al re e dove contrasse la tubercolosi. Cfr. in particolare <http://www.apva.org/history/pocahont.html> e anche altri siti internet (aggiornamento al 22.01.2007).

³ Cfr. a tal proposito il commento al film su Barbie: «finalmente la fanciulla che deve essere liberata può agire essa stessa per la sua liberazione, entrambe le protagoniste possono cantare una canzone, poiché entrambe non desiderano altro che 'un giorno per tutto sé' e una delle eroine alla fine può, invece di sposarsi, andare nel mondo in cerca di nuove avventure mentre l'uomo innamorato di lei la aspetta a casa. Mi sono davvero meravigliata nel vedere quanto poco convenzionale fosse quest'immagine di fanciulla in DVD, cosa che non mi sarei mai

aspettata in un DVD su Barbie. A mia nipote, che purtroppo ama molto i film di principesse,*sob sob*, questo glielo concedo. Oppure il seguente sito in cui vengono consigliati libri per 'ragazze forti', fra le altre da Lena Anderson, Kirsten Boie, Doris Dörrie e anche Babette Cole, la cui *Prinzessin Pfiiffgunde* viene pubblicizzata come segue: «Tutto il mondo si aspetta che la principessa sposi il principe. Eppure la principessa Pfiiffgunde non ha alcuna voglia di sposarsi. Poiché ciò nonostante i principi arrivano in massa davanti al suo castello, ricevono da Pfiiffgunde solo compiti complicati, difficili da risolvere. Eppure quando il principe Prahlschnalle alla fine ci riesce, Pfiiffgunde gli dà un bacio magico [...]» oppure ancora nell'opera *Prinzessin Isabella* di Cornelia Funke che si annoia terribilmente nella sua esistenza di principessa: «un giorno Isabella getta la sua corona nello stagno e grida: Sono stanca di essere una principessa. È noioso! Io voglio potermi pulire il naso da sola! E poi voglio arrampicarmi sugli alberi!». Per punizione Isabella deve stare in cucina. Dato che anche qui le piace stare viene spedita nel porcile. Qui le piace ancora di più. Sembra talmente felice che lo stesso re deve ammettere di aver perso la partita. Cfr. <http://www.hausfrauenseite.de/index.shtml?>; <http://www.hausfrauenseite.de/kinder/grimmliste2.html>, aggiornamento al 22.01.2007. Molte variazioni nella concezione del ruolo di Cenerentola sono presenti in diverse versioni della fiaba e, in tempi recenti, in diverse rese cinematografiche, cfr. M. Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, Vintage, London 1995, cap. 13 e L. Alison, *Don't Tell the Grown-Ups. The Subversive Power of Children's Literature*, Little, Brown and Company, Boston/New York/Toronto/Londra 1990. Marina Warner mette a confronto varianti diverse della fiaba in tutto il mondo: parla di un testo su Cenerentola cinese che risale a più di mille anni fa. Jack Zipes, nel suo libro *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, interpreta entrambe le versioni delle fiabe presentate dai Grimm. Nelle molte versioni cinematografiche, a partire da *Sabrina, Daddy Longlegs* passando per *Pretty Woman* fino a *Ever after*, le eroine sono orgogliose, attive, autonome, consapevoli di se stesse, mostrano al loro principe la vera strada per la felicità, perciò il ruolo di salvatrice viene attribuito diversamente. Nonostante questo le rese cinematografiche rimangono nella cornice delle convenzionali strutture del desiderio e della società patriarcale.

⁴ Anche i numeri di internet sono eloquenti: se si clicca in Google sulla parola 'princess' ci vengono mostrati 121 milioni di risultati, di cui circa un tre per cento (precisamente 3.100.000) da ricondurre a Lady D, qualcosa meno di 2.320.000 invece alla voce 'princess Diana'. Di contro la regina Elisabetta II porta a 1.210.000 risultati nella maschera di ricerca inglese, in confronto ai 184 milioni con la parola 'queen' (e 413 milioni con 're'). La variante tedesca della maschera di ricerca trova 2.770.000 risultati alla voce 'Prinzessin Diana' e un po' più del doppio con 'Prinzessin' e qualcosa meno con 'Königin'. Anche qui i risultati variano enormemente: la differenza temporale di un anno può portare a diversi risultati rilevanti (aggiornamento al 22.01.2007).

⁵ La maschera di ricerca 'Ariadne' della Österreichische Nationalbibliothek, all'inserimento della parola chiave 'Prinzessin', fa comparire per metà saggi e libri in lingua inglese e tedesca su Lady D. Cfr. http://aleph.onb.ac.at/F/96VA9TU9GDSI62BQM5INXV3KXK5DJ6JHFL6M8R9CJP5PKJNAGG-00805?func=findb&request=prinzessin&find_code=WRD.g (aggiornamento al 22.01.2007).

⁶ J. Davies, *Diana. A Cultural History. Gender, Race, Nation and the People's Princess*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2001, p. 1. «'Diana', emblema, simbolo, icona e segno: produzioni culturali che rappresentano non solo diversi stili di vita nel mondo ma anche luoghi di contestazione e di dibattito. Le rappresentazioni di Diana come una 'santa mediatica', un'ultra manipolatrice, celebrità vittima e ambasciatrice di successo nella campagna contro le mine, icona femminista e eroina romantica, principessa e donna qualunque, testimoniano del perenne contenzioso storico fra genere, nazione, razza e identità. Questo libro indaga i processi attraverso i quali la figura di una giovane donna aristocratica inglese è arrivata a fissare simili conflitti sull'identità e valuta il significato dello status ambivalente di Diana».

⁷ Un simile effetto, che proviene dall'appartenenza a due ambiti logicamente separati l'uno dall'altro, il reale e il fittizio, lo possiede il 'discorso biografico'. La sua efficacia nasce proprio da questa doppia codificazione.

⁸ Jelinek si riferisce spesso all'esorcizzazione del sesso e soprattutto della riproduzione femminile delle principesse, mettendone in risalto alcuni aspetti come nella recensione sopra citata. Cfr. p. 1: «La maternità è loro vietata, ancora prima che siano in grado di diventare madri, essa è sostituita dalla macchina della riproduzione, dalla creazione meccanica, dall'imitazione. Allo stesso tempo tutta quest'eterna schiera di figlie, che sono zie di se stesse, stanno sedute, paralizzate, ridotte a grigia schiera asessuata, devono presentarsi all'infinito di fronte a noi, un loro confronto senza fine con noi, alla stazione di polizia, dove noi dobbiamo confessare i nostri desideri, senza riconoscere nessuno, nemmeno noi stessi. Così esse non possono correr via, questa ragazze».

⁹ Per questo concetto si veda in particolare la produzione di Jelinek degli ultimi dieci anni, più precisamente il romanzo *Die Kinder der Toten*, le opere teatrali *Sportstück*, *Erlkönigin in Macht. Nichts* e i *Drammi delle principesse*.

¹⁰ In particolare M. Janz, *Elfriede Jelinek*, Metzler, Stuttgart 1995, pp. 3-6, pp. 8 e sgg., pp. 28-30 e sgg.

¹¹ R. Barthes, *Miti d'oggi*, con uno scritto di Umberto Eco, Fabbri, Milano 2001, p. 224: «Passando dalla storia alla natura il mito fa un'economia, abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze, sopprime ogni dialettica, ogni spinta a risalire, al di là del visibile immediato, organizza un mondo senza contraddizioni, perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole».

¹² *Ibid.*

¹³ L'indicazione della prima pubblicazione si trova in appendice a *Der Tod und das Mädchen I-V*.

¹⁴ C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, a cura di L. Jung, DTV, München 1995, pp. 200 e sgg. «È un carattere essenziale delle figure psichiche quello di essere doppie o perlomeno suscettibili di sdoppiamento; in ogni caso esse sono bipolari e oscillano tra un significato positivo e uno negativo [...] La figura corrispondente alla Core è, di regola, nella donna una figura doppia, e precisamente madre e fanciulla: vale a dire, essa appare nelle vesti ora dell'una ora dell'altra. Da ciò deduco che nella formazione del mito di Demetra e Core, l'influsso femminile è così considerevolmente prevalso su quello maschile che quest'ultimo ha perso ogni importanza. La parte dell'uomo nel mito di Demetra è difatti solo quello del rapitore e del violentatore. Nell'osservazione pratica, la figura di Core si presenta nella donna quale "giovane fanciulla

sconosciuta” [...] La fragilità della fanciulla la espone a ogni sorta di pericoli, per esempio quello di essere divorata dal mostro o essere sacrificata come vittima. [...] La fanciulla è spesso caratterizzata da tratti non comunemente umani; è di origini ignote o singolari, ha un aspetto strano o subisce cose straordinarie, per cui tutto fa pensare a una sua natura particolare e mitica» (C.G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino 1980, pp. 178 e 180).

¹⁵ Ivi, p. 179.

¹⁶ «Nella mitologia la regina del mondo sotterraneo diventa una cosa sola con la figura della fanciulla (Core) o meglio con *La Fanciulla*, che si limita solo a impersonare il ruolo di donna e perciò rimane intoccabile anche se tutti la desiderano. Portando il biondo del grano sulla propria testa ed esponendolo per così dire come il prete cattolico il suo ostensorio, e per di più dimostrando la propria fertilità sotto forma di due figli maschi, deve tuttavia continuare a scendere agli Inferi già prima della sua morte perché la fertilità richiede anche la speciale fertilità dell'«essere nella terra», richiede proprio l'orrore puro e semplice, ma solo affinché possa crescerne qualcosa. La fanciulla del grano che si è affidata al potere di un principe tenebroso (e anzi anche di un amante oscuro che conduce una vita 'sospetta' e di origini un po' dubbie perfino pericolose, mortali - un trafficante d'armi?) affinché nelle immagini che la gente se ne fa venga donata la vita eterna. E la fanciulla non vuole che esseri umani muoiano, ecco allora la sua lotta contro le mine antiuomo, armi che servono in prima linea alla distruzione di carne tenera, civile 'disarmata', mentre altre armi possono distruggere tutto il resto». D'ora in poi dove non diversamente segnalato si tratta di una nostra traduzione.

¹⁷ Per il rapporto fra la morte e le autrici donne si veda E. Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, DTV, München 1996, pp. 570 e sgg.

¹⁸ La passività delle principesse appare nella letteratura critica come una cosa piuttosto scontata, tanto che per lo più non vi si fa riferimento. Alison Furie descrive questo aspetto come segue: «Lo svantaggio – o, se si preferisce, il vantaggio – di essere una principessa è che si è essenzialmente passivi. Si deve solo star seduti sul trono, o su una roccia lì vicino, mentre i pretendenti e i draghi si battono. In una forma estrema di questa passività si è letteralmente addormentati o in trance come la Bella Addormentata o Biancaneve. Questo particolare archetipo ha sempre attratto gli uomini e ritorna continuamente nella loro immaginazione. Lo stato di trance prende forme diverse: talvolta è la verginità fisica, altre è una sorta di verginità psichica. Spesso la principessa è frigida o sessualmente inibita come Lady Chatterley; qualche volta essa è intellettualmente o politicamente addormentata» (Lurie 1990, S. 30). Di seguito Lurie, nella sua analisi, prende in considerazione i romanzi di Scott Fitzgerald, soprattutto l'opera *Tenera è la notte*.

¹⁹ C. G. Jung, *Gesammelte Werke*, cit., p. 181.

²⁰ Alcune interpretazioni psicoanalitiche della fiaba considerano lo specchio un simbolo di verità, di conoscenza e di coscienza, altre vedono in esso un simbolo del padre. Cfr. I. Spörk, *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm. Frauenproblematik – Struktur – Rollentheorie – Psychoanalyse – Überlieferung – Rezeption*, tesi di dottorato, Graz 1982, pp. 174 e 175.

²¹ Gli psicoanalisti della scuola junghiana considerano figure di Animus sia il cacciatore sia il principe, perciò Biancaneve deve essere liberata dal suo legame con la Grande Madre, con il male, con i desideri di morte ricondotti alla madre,

dal suo desiderio proiettato sul padre. La sua morte apparente viene letta come rito iniziatico. In maniera analoga viene interpretato anche il sonno della Bella Addormentata. Cfr. Spörk, cit., pp. 177 e sgg.

²² «Sto appesa nel mio marsupio da infante o come si chiama, insomma in uno di quelli che di solito sorreggono i bambini. Io sono il *baby* nella donna. Per educazione metto giù me stessa quando parlo con qualcuno e tuttavia, lassù dall'alto, continuo a essere presente». «Bisogna conferire a tutto lusso e splendore, solo a se stessi no, bisognerebbe rimanere semplici e per far questo, nell'estremo distacco, con un tono appena sussurrato, bisogna avere un modo spavaldo che sappia però diventare silenzioso non appena si appare come miracolo mariano. È un miracolo che un'immagine, come sono io, sia in grado di parlare! Bisogna trasformarsi nei passi che le persone sentono davanti alla porta e che le fanno irrigidire dalla paura. Questo è il potere. Questa non è la stanza attigua al potere come viene sempre raffigurata sulle riviste, è il potere stesso, che getta via le sue membra, delicate come vestiti e mani invisibili le afferrano, mani che per così dire cadono in ginocchio davanti a se stesse. Il potere si vede e non si vede».

²³ J. Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York 1991, p. 24. «In *Sleeping Beauty* le fate regalano alla principessa i seguenti "doni": bellezza, il temperamento di un angelo, la grazia, l'abilità di ballare perfettamente, la voce di un usignolo e la musicalità. In altre parole ella è destinata a diventare l'ideale dama aristocratica. Inoltre ci si aspetta da lei passività e pazienza per centinaia di anni fino a quando un principe non la salverà e la farà resuscitare. Il suo *modo* di parlare è tale che affascina il principe tanto che egli la sposa. Ella deve dimostrare ancora più pazienza quando i suoi figli vengono rapiti dall'orchessa. Una simile docilità e abbandono passivo vengono ricompensati alla fine, quando il principe ritorna e mette le cose a posto. Perrault poi aggiunse un verso di stampo morale che canta un inno di lode alla pazienza».

²⁴ Ivi, p. 25. «Le fiabe di Perrault che 'elevano' le eroine, rivelano che egli possedeva una visione chiaramente limitata della femminilità. La sua ideale 'femme civilisée' dell'alta società, la femmina perfetta, è bella, educata, piena di grazia, laboriosa, istruita a dovere e sa come controllarsi in qualsiasi momento [...] Il compito che, secondo Perrault, la donna modello deve mostrare è saper pazientare e stare in silenzio, ossia, deve essere passiva fino a quando l'uomo giusto non riconosce le sue virtù e la sposa. Ella vive dunque solo grazie al maschio e per il matrimonio. Il maschio agisce, la femmina aspetta. Ella deve moderare i suoi impulsi istintivi attraverso un modo di parlare educato, con le buone maniere e con vestiti eleganti. Se a lei è permesso rivelare qualcosa è solo per dimostrare quanto sa essere passiva».

²⁵ Cfr. Spörk, *Studien zu ausgewählten Märchen der Brüder Grimm. Frauenproblematik – Struktur – Rollentheorie – Psychoanalyse – Überlieferung – Rezeption*, cit., p. 156 e sgg. Spörk riferisce di interpretazioni psicoanalitiche che paragonano il sonno della Bella addormentata alla frigidità femminile, dalla quale vorrebbe essere 'liberata', così come all'"addormentarsi" di altre capacità considerate positive dalla società.

²⁶ «Creature femminili vengono messe in luce, esse se ne stanno lì in una luce soffusa oppure più splendente, sono fatte solo di colore! Cucite nella crinolina nella quale sono state messe o appese (oppure queste montature sono completamente vuote?). Può anche essere che ci fossero un tempo delle macchine per figurini, macchine traballanti come carri da fieno dalle quali le piccole fanciulle venivano

pressate fuori, come fossero un dentifricio. In alto dunque scaturiscono macchie luminose, talvolta anche senza schiuma, non è detto che debbano essere per forza delle teste. Forse la natura, che amministra le cose con violenza, non ha avuto più la forza di metterci su un pezzetto di vita o almeno di spingere dall'interno».

²⁷ Cfr. la pagina web del Kunsthistorisches Museum di Vienna <http://www.blinde-kuh.de/kinder/infantin-margarita.html> (22.01.2007) in cui si ritrovano tutti i ritratti dell'infante. Il quadro citato fu dipinto nel 1656 e mostra la principessa all'età di sei anni.

²⁸ Cfr. G. Ellert *Das blaue Pferd - Erzählungen zu Kunstwerken*, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1958.

²⁹ La figura dell'infante raggiunge intensità poetica e simbolica nell'opera di Libuše Moníková *Pavane für eine verstorbene Infantin*, Rotbuch Verlag, Berlin 1983.

³⁰ Cfr. M. Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, cit. Cfr. In particolare il capitolo intitolato *The Silence of the Daughters: The Little Mermaid*, Vintage, London 1994, pp. 387-408.

³¹ Ivi, p. 394. «L'equazione di silenzio e virtù, di ubbidienza e femminilità non solo delinea un affascinante ideale di amorevole abnegazione, di armonia e saggezza: come trasmesso nelle fiabe raccontate ai bambini, l'ideale va incontro anche a certe richieste socio-culturali di equilibrio familiare appartenenti all'immaginario della Germania del XIX secolo che persistono come desiderata».

³² Cfr. I. Bachmann, *Werke*, a cura di C. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster, München/Zürich 1982, I-IV, pp. 176 e 177: «E sono senza voce» (I. Bachmann, trad. di M. Manucci, Adelphi, Milano 1973, p. 158); pp. 178 e 181: «[...] ma poi mi accorgo che non solo mia madre resta muta e non si muove ma che, fin da principio, la mia voce non ha suono, grido ma non mi sente nessuno, non si sente niente, ho solo la spalancata, mi ha tolto anche la voce, non riesco a pronunciare la parola che voglio gridargli [...]» (I. Bachmann, trad. di M. Manucci, cit., p. 161).

³³ Sul tema del silenzio e sul divieto di parola Weigel ha scritto soprattutto nel capitolo 9.3. *Le tracce del non detto – femminilità e memoria storica* (S. Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Tende, Dülmen-Hiddingsel 1987, pp. 281-297).

³⁴ Cfr. l'opera *Il compleanno dell'infanta* di Oscar Wilde che tratta dell'amore infelice di un nano per un'infanta, opera che venne messa in musica da Zemlinsky e che ancora oggi funziona da esempio per gruppi teatrali di danza.

³⁵ Ingeborg Bachmann riprende anche questa struttura fiabesca: le figlie che vorrebbero fare propria la posizione paterna – con la scrittura, come in *Malina* – non possono rifarsi ad alcuna linea femminile perché il luogo materno, nel triangolo freudiano, rimane vuoto. Cfr. N. Šlibar, *Exitus, Exodus... Zu Ingeborg Bachmanns Malina - Peripetien einer Rezeption*, in “Znanstvena revija” (Maribor), 3, 1991, 1, pp. 165-174 (qui pp. 170 e sgg).

³⁶ M. Warner, *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, cit., p. 395. Cfr. il già citato capitolo 13. «[La] desiderabilità del silenzio, o almeno della reticenza, e in particolare del silenzio delle donne, sta intrappolata in una serie di altri criteri che vincolano il sesso [...] È persino possibile che un'ulteriore ragione della sparizione delle madri nelle fiabe, sia che la perfezione in una donna prevede il silenzio esemplare e l'autocancellazione fino al punto di sparire completamente dal testo».

³⁷ Una mostra commemorativa ha avuto luogo nel palazzo reale di Stoccolma dal 28 maggio al 25 settembre (20.10.2005). Un'intera vetrina era dedicata alle capacità domestiche delle principesse messe in risalto dai mass media. Cfr. <http://www.stockholmbulletin.se/sb/articles/0503-queen.shtml>, aggiornamento al 22.1.2007.

³⁸ «Queste principesse nelle loro pentole di vestiti, nelle quali lentamente vengono cotte in umido, nella loro segreta mancanza di segreti ci tolgono per sempre il diritto di metterle in conto e di rendere quindi la storia qualcosa di calcolabile. [...] Se la storia consiste nel consolidare qualcosa in modo da poterlo rendere passato, allora la notte, precaria sotto questa crinolina, la notte che mai può essere esorcizzata, perché non viene mai viene conosciuta [...] è una sorta di anti/storia, perché forse le donne hanno la "loro storia" [...] in piccolo, ma per il resto sono ugualmente imprigionate e liberate per sempre, sono fissate sulle cose estreme eppure sono, dato che noi non possiamo vedere niente altro se non i loro telai e le loro impalcature, da tempo già sparite passando da sotto; poi hanno rimesso il loro orlo sulla terra, sotto la quale riposano i morti, hanno drappeggiato in modo nuovo le pieghe e dopo la creazione di questa statua di se stesse, soffiando nei loro strumenti che stanno loro larghi ora e per sempre, si sono semplicemente allontanate a balzelli».

Il sofferto elogio della distanza. Nota al Discorso Nobel *Im Absents*

RITA SVANDRLIK

Nella prima intervista concessa dopo la telefonata che dall'Accademia Svedese delle Scienze le annunciava il conferimento del Nobel Elfriede Jelinek aveva subito avvertito che non si sarebbe recata di persona a ritirare il premio, per la sua impossibilità ad apparire davanti a un grande pubblico. Così il tradizionale discorso venne da lei letto davanti a una telecamera, nella sua casa di Vienna, con i fogli appoggiati su un leggìo musicale, per sottolineare anche visivamente quel suo legame con la musica, ricordato del resto anche nella motivazione del premio. La registrazione fu poi proiettata su tre grandi schermi in occasione della premiazione a Stoccolma.

Il testo si caratterizza come tipicamente jelinekiano per il suo andamento fortemente ritmico, per i suoi giochi di parole e i suoi virtuosismi linguistici, ma dei temi cari all'autrice ritroviamo solo quello della memoria dei morti; come le recensioni, in parte molto polemiche, notarono subito, vi mancano l'attualità e la dimensione politica, con la conseguente critica ai meccanismi di potere e di sopraffazione, la prospettiva femminista e la critica all'Austria: quindi il titolo rimanderebbe non solo all'isolamento dell'autrice, che non si era nemmeno recata a Stoccolma, ma anche al suo allontanamento dalla realtà in una fuga solipsistica.

Una lettura più attenta di *In disparte* deve invece sottolinearne la particolarità come testo poetologico, evidente fin da quello «scrivere» iniziale; il discorso prende infatti l'avvio da una domanda che concerne la questione delle questioni in ogni estetica, vale a dire il rapporto tra realtà e rappresentazione; le ulteriori domande riguardano anche il rapporto tra realtà esistenziale e autori, con quell'io che compare subito all'inizio e «i poeti» subito dopo. Nella prima sezione la protagonista è la realtà, con la bella immagine della sua capigliatura ribelle a qualsiasi pettine, e con la sua aggressività che



sospinge in disparte il poeta, il quale riesce comunque a cogliere qualcosa con lo sguardo (sullo sguardo dei poeti il testo insiste più volte). Nella seconda sezione compare la via e, contestualmente al passaggio dalla terza alla prima persona, viene introdotto lo strumento dell'io, la lingua; entrambe, la via e la lingua, vengono messe in relazione con la dimensione spaziale evocata dal titolo *In disparte*, quel luogo dell'io che non viene altrimenti caratterizzato che per il suo essere fuoriluogo, appunto. L'essere fuori, l'essere o andare via costituiscono elementi strutturanti della tessitura linguistica, con la coppia «Weg» (la via) e «weg» (avv. via) che fortunatamente si è potuta mantenere anche in italiano. La via costituisce l'immagine e l'elemento visivo centrale, la via, come la realtà, rappresenta il luogo rispetto al quale l'io è in disparte, sempre più in disparte; sulla via sta anche la lingua, che è sfuggita all'io per andare a ricercare le carezze della gente che si muove sulla via. Grazie soprattutto al procedimento di antropomorfizzare o comunque di rendere creature animate sia la realtà, che deve venir rappresentata, sia lo strumento che serve a tale scopo, cioè la lingua, il discorso poetologico prende un andamento teatrale; anche il movimento stesso del rappresentare e l'oggetto della rappresentazione assumono tratti animati; fin dalle domande iniziali per passare a tutte le interrogazioni ed esclamazioni di cui è ricco il discorso, il testo si caratterizza come monologo di un io che pone quesiti, fa il punto della sua situazione, invoca, implora, si dispera. Intorno alla «via» o «sentiero» appare un grande spazio aperto, «senza fondo», surreale, in cui non ci sono caratterizzazioni particolari, delimitazioni o punti di riferimento, c'è solo il movimento dell'io verso la via e verso la lingua, il suo desiderio, sempre deluso. La via della vita e della realtà non è raggiungibile perché solo in disparte e nel vuoto l'io può dire qualcosa; ma il desiderio viene frustrato soprattutto nei confronti della lingua, che essendo anche la lingua della gente, quindi la lingua comune, si sottrae all'io. La lingua infedele è connotata al femminile («die Sprache»), mentre l'io non ha tratti esplicitamente femminili, anzi, nella parte iniziale del testo, prima che venga introdotta la lingua, si trova la formulazione al maschile «colui che scrive» («der Schreibende»). Tale dinamica particolare caratterizzata dalla frustrazione è ben resa a livello testuale dai giochi tra significato letterale e figurato, dai salti di registro linguistico, dalle inversioni, dalle discontinuità, dalle interruzioni, dagli scarti di un testo «senza fondo», «senza ragione».

Il fatto che si tratti di una tipologia particolare in quanto discorso e in quanto poetologia può suggerire un approccio secondo la teoria classica della comunicazione: in questo testo compaiono come personaggi l'emittente (l'io), il mezzo («la lingua»), il messaggio («il detto», «das Gesagte») e anche il referente («la realtà», «l'oggetto»), ma l'individuazione del destinatario è più complessa. I veri destinatari sembrano essere i morti, non queglii «altri» che si muovono sulla via – che è anche la via della vita – e accarezzano la lingua, la quale in quanto cane disubbidiente si è allontanata dalla sua padrona, che non è mai stata prodiga di carezze. Proprio la grande virtuosa della lingua, Jelinek, dichiara qui di non essere la padrona di quel cane che è la lingua, o almeno è una padrona che non riesce proprio a farsi ascoltare e obbedire dal proprio cane. A tratti sembra che destinataria del discorso sia la lingua stessa; eppure è in quello spazio in disparte, quando la lingua si allontana, che i morti possono far sentire la loro voce sommessa: «Ecco arrivare qualcuno che è già morto e che mi parla, anche se non è previsto per lui. Gli è concesso, molti morti ora parlano con le loro voci soffocate, ora ne hanno il coraggio, perché la mia lingua non sta attenta a me. Perché sa che non è necessario. Lei mi può anche scappare, ma io non le verrò a mancare. Io sono a sua disposizione, ma lei mi è venuta a mancare. Io però rimango. Ciò che rimane non lo creano i poeti». Nella topografia surreale dell'«in disparte» traspare, sofferta e venata di malinconia, la tradizione alla quale Elfriede Jelinek fa riferimento, con la critica al linguaggio come strumento corrotto e inadeguato e con la contrapposizione tragica tra vita e scrittura: Jelinek aveva poco prima ricevuto il premio intitolato a Kafka, a cui l'autrice qui e altrove si richiama in maniera evidente. Facendo eco a una paradossale battuta di Nestroy la lingua viene immaginata quale carceriera dell'io, e sua vera padrona, nei confronti della quale l'io compare sempre come supplice. Verso la fine l'autrice riprende e varia un famoso detto di Hölderlin: ciò che rimane non viene creato dai poeti; non potremmo infatti mai immaginarci una Jelinek che affermasse in modo enfatico un compito così alto della letteratura, che cioè i poeti siano gli artefici di ciò che rimane oltre la loro individuale esistenza. Eppure anche secondo l'io monologante il luogo in disparte, se significa esclusione dalla vita «degli altri», è allo stesso tempo un luogo che dalla decostruzione di ogni possibile utopia del non luogo trae nondimeno la sua ragion d'essere; è solo nella distanza e nel distacco estremo, in un metafisico fuoriluogo, che in una continua negazione qualcosa

tuttavia può rimanere: l'io che scrive e che resta fedele alla lingua, dando voce alla memoria.

In disparte*

ELFRIEDE JELINEK

Scrivere è la dote della flessuosità, la dote di stringersi alla realtà? Ci si vorrebbe stringere volentieri, ma cosa succede poi a me? Cosa succede a quelli che la realtà non la conoscono davvero? È talmente spettinata la realtà. Non c'è pettine che riesca a lisciarla. I poeti vi passano e raccolgono disperatamente i suoi capelli in una pettinatura, dalla quale prontamente di notte vengono perseguitati. Nell'aspetto c'è qualcosa che non va. Dalla loro casa dei sogni i capelli raccolti in una bella pettinatura alta possono venire scacciati, senza però che possano più essere addomesticati. Oppure la pettinatura è crollata, e i capelli, finalmente domati, ora si stendono come un velo davanti al viso. Oppure i capelli si rizzano in testa per l'orrore di ciò che succede. Non si lasciano proprio mettere in ordine. Non vogliono. Per quanto spesso ci si passi il pettine con qualche dente rotto – non voglio. C'è qualcosa che va ancora di meno a posto. Ciò che è stato scritto e che tratta dell'accaduto scappa di mano, come il tempo, e non solo il tempo in cui è stato scritto, e in cui non si è vissuto. Nessuno ha perso qualcosa, se non si è vissuto. Non chi è vivo e non il tempo ammazzato, tanto meno chi è morto. Il tempo, quando ancora si scriveva, è penetrato nell'opera di altri poeti. Visto che lui è il tempo, lui può tutto contemporaneamente: penetrare nel proprio lavoro e allo stesso tempo in quello degli altri, fare una passata nelle pettinature scompigliate degli altri come se fosse un vento fresco, ma cattivo, che si è alzato dalla realtà inaspettatamente, all'improvviso. Una volta che qualcosa si è alzato, forse non si distende subito di nuovo. Il vento dell'ira soffia e trascina tutto con sé. E trascina via tutto, non importa dove, ma mai più indietro in questa realtà, che bisognerebbe invece rappresentare. Dappertutto, ma non lì. La realtà è ciò che afferra i capelli e le gonne, e le trascina via, dentro

* © The Nobel Foundation 2004. Traduzione di Rita Svandrlík.



qualcos'altro. Come può il poeta conoscere la realtà, se è lei che lo afferra trascinandolo via, sempre più in disparte. Da lì il poeta da un lato vede meglio, dall'altro non riesce a rimanere sulla via della realtà. Non ha un posto lì. Il suo posto è sempre fuori. Solo ciò che dice dal di fuori può essere accolto dentro, perché dice delle ambiguità. Ed ecco che ci sono già due giusti, due idonei, che ammoniscono che non sta succedendo nulla, due che lo interpretano in due direzioni diverse, ampliando fino al principio di ragione insufficiente, che da tempo ormai è spezzato, come i denti del pettine. Aut aut. Vero o falso. Doveva succedere prima o poi visto che il terreno edificabile era del tutto insufficiente. Come si potrebbe infatti costruire su un buco senza fondo. Ma le insufficienze che entrano nella visuale dei poeti bastano loro comunque per qualcosa, che potrebbero anche lasciar stare. Potrebbero lasciar stare e lasciano stare. Non le uccidono, si limitano a guardarle con i loro occhi poco chiari, ma ciò non diventa arbitrario a causa di questo sguardo poco chiaro. Lo sguardo coglie con esattezza. Ciò che viene colto da questo sguardo dice accasciandosi – sebbene sia stato guardato appena, sebbene non sia stato nemmeno esposto allo sguardo acuto del pubblico – ciò che è stato colto non dice mai che lui sarebbe potuto anche essere qualcosa di diverso prima di cadere vittima di questa descrizione. Dice proprio ciò che sarebbe stato meglio non dire (perché si sarebbe potuto dire meglio?), ciò che doveva rimanere poco chiaro e senza fondo. Troppa gente vi è già affondata fino alla cintola. Si tratta di sabbie mobili, ma non mettono in movimento nulla. È senza fondo, ma non senza ragione. È a piacere, ma non piace.

Ciò che è fuori serve alla vita, quella che là fuori non c'è, altrimenti noi non ci troveremmo tutti in mezzo, nel pieno, nel pieno della vita umana, e serve all'osservazione della vita, che accade sempre da un'altra parte. Là dove non si è. Perché insultare qualcuno che non ritrova la via del viaggio, della vita, del viaggio della vita, una volta che è stato sparso – che non vuol dire sperso con gli altri o portato avanti – no, semplicemente casualmente sparso come la polvere delle scarpe, che viene presa di mira dalla casalinga senza pietà alcuna, anche se con un po' più di pietà di quella con cui gli abitanti di un posto prendono di mira gli stranieri. Di che polvere si tratta? È radioattiva, o semplicemente attiva per conto suo? – faccio questa domanda solo perché lascia dietro di sé una scia luminosa sulla via. Ciò che corre accanto, e che non incontrerà più colui che

scrive, è la via, o è colui che scrive a correre accanto, per finire in disparte? Morto non è ancora, ma è già in isolamento. Da lì vede coloro che sono diversi da lui, diversi anche tra di loro, li vede nelle loro tante forme, per rappresentarli in semplicità, per dare loro una forma, perché la forma è la cosa più importante, da lì dunque li vede meglio. Ma anche questo gli viene messo in conto, allora sono i segni del conto e non particelle fosforescenti quelli che demarcano la via della scrittura? In ogni caso si tratta di un demarcare, che mostra e allo stesso tempo nasconde, facendo sparire accuratamente, dietro al suo passaggio, la traccia che lui ha lasciato. Non c'è stato nessuno. Ma si sa comunque quel che sta succedendo. È stato detto da uno schermo, da visi imbrattati di sangue, deformati dal dolore, da bocche sorridenti e truccate, gonfiate in precedenza apposta per il trucco, oppure da altri, che hanno risposto bene a una domanda del quiz, oppure persone orali di natura, donne che non hanno colpa e che non ci possono fare niente, che si sono alzate e si sono tolte una giacca, per mostrare alle telecamere i loro freschi seni induriti, che prima erano temprati e appartenevano a degli uomini. Come accompagnamento una quantità di ugone, dalle quali esce un canto come alito, solo più forte. Questo è ciò che si potrebbe vedere sulla via, se uno vi ci si trovasse ancora. Si evita la via. Forse la si vede da lontano, là dove si rimane soli, e quanto volentieri, perché la via la si vuol vedere, ma non percorrere. Ha fatto un qualche rumore questo sentiero? Vuole attirare l'attenzione anche attraverso rumori, non gli bastano le luci, la gente urlante, le luci urlanti? La via che non si può percorrere ha paura di non essere percorsa, mentre si compiono tanti peccati, continuamente, torture, delitti, furto, grave costrizione, necessaria gravità nel fabbricare significativi destini del mondo? Alla via non importa. Lei porta tutto su di sé, solidamente, anche se senza fondo. Senza ragione. Su un terreno perduto. Come ho detto, mi si rizzano i capelli in testa, e non c'è fissatore che li possa costringere ad abbassarsi. Non c'è nemmeno fissa solidità in me. Non sopra di me, non in me. Se si è in disparte bisogna essere sempre pronti a saltare ancora più in là, sempre più in là, dentro al nulla che si trova subito accanto. E il luogo in disparte ha portato con sé la sua trappola per mettere in disparte, che è sempre pronta, che si spalanca per attirare ancora più lontano. L'attirare via è un attirare dentro. Per favore, vorrei ora non perdere di vista la via, sulla quale non mi trovo. Vorrei descriverla per bene e soprattutto in modo giusto ed esatto. Già che la guardo deve dare i suoi frutti.

Ma questa via non mi risparmia nulla. Non mi lascia nulla. Che mi resta allora? Anche l'essere per via mi rimane precluso, non riesco quasi a muovermi. Sono via, non andando via. E anche lì vorrei per sicurezza essere protetta dalla mia stessa insicurezza, ma anche dall'insicurezza del terreno su cui sto. Per sicurezza, non solo per proteggermi, la mia lingua corre accanto a me e controlla se faccio le cose giuste, se faccio le cose sbagliate in modo giusto, descrivendo la realtà, perché la realtà deve venir descritta sempre in modo sbagliato, non può fare diversamente, ma in modo così sbagliato che chiunque la legga o la senta si accorga subito della sua falsità. Ma quella mente! E questo cane di lingua, che dovrebbe proteggermi, ce l'ho per questo, ora cerca di mordermi. Il mio protettore mi vuole mordere. La mia unica protezione contro il venire descritta, la lingua, la quale, viceversa, esiste per descrivere qualcos'altro, che non sono io – è per questo che riempio di scrittura tanta carta -, insomma la mia unica protezione mi si rivolta contro. Forse ne ho una al solo scopo che lei, facendo finta di proteggermi, mi assalti. Poiché ho cercato protezione nella scrittura, questo essere-in-movimento, la lingua, che nel movimento, nel dire mi sembrava un rifugio sicuro, mi si rivolta contro. Non c'è da meravigliarsi. Avevo diffidato fin da principio. Che razza di mimetizzazione è quella che serve non a rendere invisibili, bensì sempre più visibili?

Per errore qualche volta la lingua imbecca la via, ma non la cede. Dire con la lingua non è un fatto arbitrario, si tratta di un fatto involontariamente arbitrario, che si voglia o meno. La lingua sa ciò che vuole. Buon per lei, perché io non lo so, e non so i nomi. Le chiacchiere, il parlare continua a parlare laggiù, perché è un parlare continuo, senza capo né coda, ma non è un dire. Parla laggiù, dove si sono sempre fermati gli altri, perché non vogliono fermarsi, sono molto indaffarati. Laggiù solo loro. Non io. Solo la lingua che talvolta si allontana da me per andare dalla gente, non dall'altra gente bensì da quella vera, reale, sulla via ben segnalata (chi dunque vi si può perdere?), seguendola in ogni movimento come una telecamera, affinché almeno lei, la lingua, sperimenti come e cosa sia la vita, proprio quello che poi non è, e tutto ciò, dopo, deve venir descritto relativamente a ciò che appunto non è. Diciamo dunque che è tempo di andare di nuovo alla visita preventiva. Ma ad un tratto parliamo con grande severità come uno che abbia la scelta anche di non parlare. Accada quel che accada, solo la lingua va via

da me, io stessa, io rimango via. La lingua se ne va. Io rimango, ma via. Non sulla via. E mi manca la lingua.

No, è ancora qui. Forse era qui tutto il tempo, ha avuto pensieri superiori, chiedendosi a chi potesse essere superiore? Mi ha notata e mi ha subito apostrofato, questa lingua. Si permette questi modi padronali, alza la mano contro di me, lei non mi vuole. Vorrebbe più volentieri la gente carina sulla via, accanto alla quale corre, da cane qual è, che finge obbedienza. Sta per conto suo. Urla nella notte, perché ci si è dimenticati di mettere accanto a questa strada delle luci, che non hanno più bisogno della corrente dalla presa, per la loro alimentazione basta il sole, e si sono dimenticati di dare un nome appropriato al sentiero. Ha tuttavia tanti nomi, che non si farebbe pari a nominarli, se si tentasse di farlo. Nel mio isolamento urlo verso laggìù, arrancando su queste tombe dei morti, perché dato che sto correndo accanto non posso fare attenzione anche a dove metto i piedi quando calpesto, vorrei solo arrivare in qualche modo là dove la mia lingua già si trova e da dove mi guarda sogghignando. Lei sa bene che qualora tentassi di vivere, lei me lo farebbe pagare per tempo. E me lo farebbe pagare salato. Bene. Spargo sale sulla via degli altri, lo getto dall'altra parte, in modo che il loro ghiaccio si sciogla, sale affinché alla lingua venga tolto il suo fondo sicuro. E dire che da tempo lei è senza fondo. Da parte sua una sfrontatezza senza fondo! Già che io non mi trovo su un fondo sicuro, non voglio che vi si trovi la mia lingua. Le sta bene! Perché non è rimasta da me, in disparte, perché si è separata da me? Voleva riuscire a vedere più di me? Sulla via principale, laggìù, dove c'è più gente, soprattutto più simpatica, che chiacchiera simpaticamente? Voleva sapere più di me? È vero che ha sempre saputo più di me, ma non le basta mai. Ingoiandosi tutto dentro finirà con l'uccidersi, la mia lingua. Farà indigestione di realtà. Le sta bene! Io l'ho sputata, ma lei non sputa nulla, è una buona assimilatrice di cibo. La mia lingua chiama verso di me, qui in disparte, preferisce chiamare verso il luogo in disparte, perché non deve prendere così precisamente la mira, e non è tenuta a farlo, perché coglie nel segno, dicendo non una cosa qualsiasi, bensì parlando con la 'severità di colui che lascia', come dice Heidegger a proposito di Trakl. Mi telefona la lingua, ma oggigiorno lo sanno fare tutti, perché hanno la loro lingua sempre appresso in un piccolo apparecchio, per poter parlare, altrimenti perché avrebbero imparato a farlo? Mi chiama

dunque, là dove sono nella trappola e urlo e mi dimeno, ma no, non è così, non è la mia lingua a chiamare, anche lei è via, la mia lingua mi è venuta a mancare, quindi mi deve telefonare, mi urla nell'orecchio, non importa da quale apparecchio, da una segreteria o da un cellulare, dal telefono di una cabina, da lì mi urla nell'orecchio che non ha senso esprimere qualcosa, quello lo fa da sé, che io dica semplicemente ciò che lei mi suggerisce; perché avrebbe ancora meno senso esprimersi a fondo una volta con una persona cara, che fa al caso e di cui ci si può fidare perché è caduta e non è in grado di rialzarsi tanto presto per inseguirci e, sì, per chiacchierare un po'. Non ha senso. Il dire della mia lingua laggiù sulla via piacevole (so che è più piacevole della mia, che non è proprio una via, ma non riesco a vedere bene, so però, che anch'io preferirei essere là), il dire della mia lingua è dunque diventato, separandosi da me, subito un esprimere. No, non un chiarimento con qualcuno. Un esprimere. Esprimendosi la mia lingua si ascolta, si corregge da sé, perché la pronuncia può essere corretta continuamente; sì, può essere corretta sempre, anzi, ha il solo scopo di essere corretta e di decidere nuove regole linguistiche, ma anche queste unicamente per poterle ribaltare subito dopo. Ecco che questo diventa il nuovo ponte per la liberazione, naturalmente volevo dire soluzione. Un espediente mnemonico. Per favore, cara lingua, non vuoi stare prima a sentire almeno una volta? Per imparare qualcosa, affinché tu impari finalmente le regole di pronuncia... Cosa stai a urlare e borbottare laggiù? Lingua, lo fai perché io ti accolga di nuovo con benevolenza? Pensavo che non volevi ritornare da me! Non hai fatto capire nemmeno con un segno che volevi tornare da me, sarebbe del resto stato inutile, non avrei capito il segno. Tu ti saresti fatta lingua per allontanarti da me e assicurare così a me il mio avanzamento? Ma qui non viene assicurato nulla. Figuriamoci da te, per come ti conosco. Non ti riconosco proprio più. Spontaneamente vuoi tornare da me? Io non ti accolgo più, che ne dici? Via vuol dire via. La via non è una via. Allora, se il mio isolamento, il mio continuo mancare, il mio ininterrotto essere in disparte venissero personalmente per riportare la lingua, affinché lei, bene alloggiata da me, finalmente a casa, potesse acquistare un bel suono, da poter emettere, ciò accadrebbe al solo fine di spingermi - tramite questo suono, un ululare acuto e penetrante come di una sirena amplificata dall'aria - sempre più lontano, dentro il luogo in disparte. Dal rinculo di questa lingua, che io stessa ho creato e che mi è scappa-

ta (o forse l'ho creata per questo? Affinché scappasse subito via da me, perché io stessa non ce l'ho fatta a scappare via da me in tempo?), vengo cacciata sempre più lontano in questo spazio in disparte. La mia lingua si sta già rotolando con voluttà nel suo sudicio, la piccola tomba provvisoria sulla via, e alza lo sguardo verso la tomba lassù in aria, si rotola sulla schiena, un animale che dà confidenza, che vorrebbe piacere alle persone, come ogni lingua perbene, si rotola, allarga le gambe, probabilmente per farsi accarezzare, perché altrimenti. È avida di carezze. Così si distrae dal seguire con lo sguardo i morti, che allora invece devo guardare io, a questo naturalmente ci devo pensare io. Per questo non ho avuto il tempo di tenere imbrigliata la mia lingua, che ora si sta rotolando in modo svergognato sotto le carezze della gente. Ci sono davvero troppi morti che ho dovuto guardare, si tratta qui di un termine tecnico austriaco per 'di cui mi sono dovuta occupare', che devo trattare bene, ma siamo famosi per questo, che trattiamo sempre bene tutti. Il mondo non manca di guardarci, non c'è da preoccuparsi. Non ci dobbiamo pensare noi. Ma quanto più chiaramente sento dentro di me l'esortazione a guardare i morti, tanto meno posso fare attenzione alle mie parole. Devo guardare i morti mentre i passeggiatori accarezzano la lingua buona e cara, il che non rende più vivi i morti. Nessuno ha colpa. Nemmeno io, spettinata come sono e come lo sono i miei capelli, ho colpa che i morti rimangano morti. Voglio che la lingua laggiù la smetta finalmente di farsi schiava di mani estranee, con tutto il piacere che le procurano, voglio che inizi a non fare più richieste, bensì a diventare lei stessa una richiesta, di affrontare non le carezze, di affrontare la richiesta di ritornare da me, perché la lingua deve sempre essere pronta ad affrontare, ma spesso non lo sa e non mi sta ad ascoltare. Deve essere pronta ad affrontare, perché gli uomini che la vogliono accogliere, che la vogliono adottare come figlia – è tanto carina, e del resto le si vuole bene – insomma gli uomini non affrontano mai le situazioni, decidono ma non affrontano, molti di loro hanno perfino distrutto subito l'ordine di precettazione alla socievolezza, lo hanno strappato, bruciato, insieme alla bandiera, ecco fatto. Quante più persone dunque accolgono l'esortazione della mia lingua di grattarle la pancia, di arruffarla un po', di accettare benevolmente la sua voglia di confidenza, tanto più io incespicando mi allontano, ho definitivamente perso la mia lingua a favore di quelli che la trattano meglio, sto quasi volando, ma dov'è la via di cui ho bisogno per non

perdere il contatto? Come arrivo dove e a quale scopo? Come raggiungo il luogo in cui posso tirare fuori i miei utensili, per rimmetterli subito via? Laggiù c'è un chiarore sotto i rami, è quello il luogo in cui la mia lingua lusinga gli altri, li culla come al sicuro, solo per essere infine cullata a sua volta amorevolmente? O forse vuole addirittura mordere di nuovo? Vuole sempre mordere, solo che gli altri non lo sanno ancora, ma io la conosco bene, è stata a lungo con me. Dapprima si tuba e ci si scambiano tenerezze con questo animale apparentemente docile, che comunque tutti voi avete già in casa, perché allora ne dovrete prendere uno estraneo? Perché allora questa lingua dovrebbe essere qualcosa di diverso da ciò che già conoscete? E se fosse diversa, allora forse potrebbe essere pericoloso prenderla con sé. Forse non va d'accordo con quella che già avete. Quante più sono le persone gentili ed estranee che sanno vivere, ma non per questo capiscono la loro vita, che perseguono le loro intenzioni di carezze, perché devono sempre perseguire qualcosa, tanto meno il mio sguardo riesce a penetrare la via del ritorno verso la mia lingua. Miles and more. Chi dovrebbe penetrare con lo sguardo se non il guardare? Il parlare vuole incaricarsi anche del guardare? Vuole parlare prima ancora di aver guardato? Si rotola, viene palpeggiato da mani, vi infuriano i venti, viene viiziato dalle tempeste, offeso dall'ascoltare, finché non ascolta più. Beh, allora: statemi ad ascoltare tutti. Chi non vuole ascoltare deve parlare, senza venir ascoltato. Quasi tutti non vengono ascoltati sebbene parlino. Io vengo ascoltata sebbene la mia lingua non mi appartenga, sebbene riesca appena a vederla ancora. Di lei si dicono molte cose, così lei non deve più dire molto, bene così. Si sta ad ascoltarla ripetere lentamente, mentre da qualche parte viene pigiato un bottone rosso, che scatena un'esplosione terribile. Rimane solo da dire: Padre nostro, che sei. Con ciò non può voler dire me, anche se in definitiva sono il padre, anzi la madre della mia lingua. Sono il padre della mia lingua materna. La lingua materna esisteva fin dall'inizio, era dentro di me, ma non c'era il relativo padre. La mia lingua era spesso disdicevole, questo mi veniva fatto capire chiaramente, ma io non volevo capirlo. Colpa mia. Il padre ha abbandonato insieme alla madre questa piccola famiglia. Ha fatto bene. Anch'io al posto suo non sarei rimasta. La mia lingua materna ora ha seguito il padre, se ne è andata. Come detto, è laggiù. Ascolta le persone sulla via. Sulla via del padre, che se ne è andato troppo presto. Ora sa qualcosa che tu non sai, che lui non sapeva.

Ma quanto più sa tanto più insignificante diventa. Ed ecco che l'isolamento si congeda, non serve più. Nessuno vede che dentro ci sono ancora io, nell'isolamento. Non si tiene conto di me, forse mi si tiene in conto ma non si tiene conto di me. Come ottengo che tutte queste parole dicano qualcosa che ci possa dire qualcosa? Non parlando. Tanto non posso parlare, la mia lingua in questo momento purtroppo non è in casa. Laggiù sta dicendo qualcos'altro, che non le ho comandato io, ma il mio ordine l'ha dimenticato fin dall'inizio. A me non lo dice, nonostante appartenga a me. A me la mia lingua non dice nulla, come allora può dire qualcosa agli altri? Ma non è nemmeno insignificante, questo lo dovete concedere! Quanto più è lontana da me, tanto più dice, sì, solo allora prende il coraggio di non obbedirmi, di opporsi a me. Quando si guarda ci si allontana dal proprio oggetto, quanto più a lungo lo si guarda. Quando si parla lo si afferra di nuovo, ma non si riesce a tenerlo. Divincolandosi l'oggetto si libera per correre dietro alla propria denominazione, alle molte parole fatte da me e da me perdute. Sono state scambiate abbastanza parole, il cambio è sfavorevole in modo inquietante, e poi è solo: inquietante. Dico qualcosa, che poi è stato dimenticato fin dall'inizio. E' questo che voleva, voleva andarsene da me. L'indicibile viene detto ogni giorno, ma ciò che dico io non sarebbe, dicono, permesso dirlo. È una carognata da parte del detto. È una carognata indicibile. Non vuole nemmeno appartenermi, il detto. Vuole essere fatto, in modo che si possa dire: detto fatto. Io mi accontenterei se lei, la mia lingua, rinnegasse di appartenermi, appartenendo comunque a me. Come posso ottenere che si attacchi a me almeno un po'? Agli altri tanto non rimane attaccato nulla, allora mi offro io. Ritorna! Ritorni, per favore! Ma no. Se ne sta laggiù sul sentiero ad ascoltare i segreti, che io non devo venire a sapere, la mia lingua, e lì va a raccontare, questi segreti, ad altri, che non li vogliono sentire. Io vorrei, sarebbe anche di mia competenza, mi donerebbe anche, per quel che mi importa, ma lei non si ferma e nemmeno parla con me. Si trova nel vuoto che si caratterizza e si distingue da me proprio per il fatto che molti si trovano lì. Il vuoto è la via. Io sono in disparte perfino rispetto al vuoto. Ho abbandonato la via. Non ho fatto altro che ripetere quanto veniva detto. Di me sono state ripetute molte cose, ma quasi niente è esatto. Io non ho fatto altro che ripetere e ora affermo: è questo il vero dire. Come detto – indicibilmente semplice. Da tempo non è stato detto tanto. Non si ripara con l'ascoltare, anche

se bisogna ascoltare per poter fare qualcosa. In questo senso, che in realtà è un distogliere lo sguardo, anche da me stessa, non si può però dire nulla di me, non c'è nulla, non ci sono spunti. La vita mi limito a seguirla con lo sguardo, la mia lingua mi volta le spalle, per poter porgere la pancia alle carezze di gente estranea, com'è svergognata, mi mostra le spalle, se pure mi mostra qualcosa. Troppo spesso non mi dà alcun segno e non dice nulla. Certe volte non la vedo nemmeno più laggiù, e ora non posso nemmeno più dire 'come detto', perché è vero che l'ho già detto spesso, ma ora non lo posso più dire, mi mancano le parole. Talvolta vedo le sue spalle o la pianta dei suoi piedi, con i quali non possono camminare bene, le parole. Ma comunque, da tempo, continuano ad essere più veloci di me. Cosa posso fare? È per questo che si è distesa a una certa distanza da me la mia cara lingua? Così di certo sarà sempre più veloce di me, si alzerà di scatto e si metterà a correre, se io mi alzo dal mio posto di lavoro per andarla a prendere laggiù. Non so perché dovrei andare a prenderla. Perché lei non venga a prendere me? Forse lei, lei che mi è scappata, lo sa? Lei che non mi segue. Che segue soltanto il dire e il guardare degli altri, con cui davvero non può scambiarmi. Quelli sono diversi, perché sono gli altri. Per nessun'altra ragione, se non che sono gli altri. Ciò basta al mio parlare. Basta che io non lo faccia: parlare. Gli altri, sempre gli altri, in modo che non sia io colei a cui appartiene, la dolce lingua. Anch'io la accarezzerei tanto volentieri, come gli altri laggiù, se solo riuscissi ad acchiapparla. Ma lei se ne sta laggiù in modo che io non possa acchiapparla.

Quando si defilerà in silenzio? Quando qualcosa si defilerà in modo che sia silenzio? Quanto più la lingua laggiù si defila tanto più forte la si sente. È sulla bocca di tutti, solo sulla mia no. Sono ottenebrata. Non sono incosciente, ma sono ottenebrata. Sono stravolta perché di notte seguo con lo sguardo la mia lingua come farebbe un faro sul mare dovendo indicare a qualcuno la strada di casa e venendo così illuminato lui stesso, che girandosi fa emergere sempre qualcos'altro dal buio, che comunque esiste, che lo si illumini o meno, si tratta di un faro che non aiuta nessuno, per quanto ardentemente uno lo desideri, per non dover morire in mare. Più cerco di individuarla precisamente e tanto più cocciutamente non si spegne, la lingua. Ora spengo meccanicamente la fiamma della lingua, inserisco la fiamma pilota ma quanto più cerco di rovesciarmi sopra di lei come

uno spegnitoio su un lungo bastone, con il quale nella mia infanzia venivano spente le candele in chiesa, quanto più cerco di soffocare questa fiamma, tanta più aria sembra avere. Tanto più forte grida, rotolandosi sotto le carezze di migliaia di mani che le fanno bene, cosa che io purtroppo non ho mai fatto, io del resto non so nemmeno che cosa farebbe bene a me, insomma ora sta gridando per poter rimanere lontana da me. Urla agli altri, affinché questi soffino nei loro corni e urlino come lei, affinché ci sia più rumore. Mi urla di non avvicinarmi troppo. Nessuno si dovrebbe avvicinare troppo a un altro. E anche il detto non si dovrebbe avvicinare troppo a ciò che si vuol dire. Non bisognerebbe avvicinarsi troppo alla propria lingua, è un affronto, è capace di ripetere un po' se stessa, a voce acutissima, così non si sente che ciò che sta dicendo le è stato prima suggerito. Mi fa perfino delle promesse, in modo che le rimanga lontano. Mi promette tutto, basta che non mi avvicini. Milioni le si possono avvicinare, ma io no! E pensare che è mia. E Lei che ne pensa? Io non posso proprio dirLe che ne penso. Questa lingua ha dimenticato il suo inizio, altrimenti non posso spiegarmelo. Un giorno ha iniziato modestamente da me. Da non credersi, come è diventata grande, non ci sono parole! Non la riconosco più così. Io l'ho conosciuta quando era ancora piccola così. Quando c'era quiete, quando la lingua era ancora la mia bambina. Ora è diventata improvvisamente gigantesca. Non è più la mia bambina. La bambina non è diventata adulta, ma è diventata grande, non sa ancora che non è cresciuta abbastanza, ma sveglia lo è. È tanto sveglia da coprire la propria voce con le sue urla, e da coprire anche chiunque urla più di lei. Eccola allora che aumenta raggiungendo altezze incredibili. Mi creda, Lei non vorrebbe sentirla davvero! Non sono orgogliosa di questa bambina, mi creda anche questo, per favore! Al suo inizio volevo che rimanesse con un tono così basso come quando non parlava ancora. Nemmeno ora voglio che passi sopra qualcosa come una tempesta, inducendo gli altri ad urlare ancora più forte, a gettare in alto le braccia e a lanciare oggetti duri che la mia lingua non riesce più a prendere ed afferrare, è sempre stata così poco sportiva, e anche questa è colpa mia. Lei non prende. Lei lancia, ma a prendere non ci riesce. Sono io a rimanere presa dentro di lei, anche quando è via. Io sono la prigioniera della mia lingua, che è la mia guardia carceraria. Strano – non mi custodisce nemmeno. Forse perché è tanto sicura di me? Perché è tanto sicura che io non scappo crede che può andarsene lei? Ecco arrivare qualcuno che

è già morto e che mi parla, anche se non è previsto per lui. Gli è concesso, molti morti ora parlano con le loro voci soffocate, ora ne hanno il coraggio, perché la mia lingua non sta attenta a me. Perché sa che non è necessario. Lei mi può anche scappare, ma io non le verrò a mancare. Io sono a sua disposizione, ma lei mi è venuta a mancare. Io però rimango. Ciò che rimane non lo creano i poeti. Ciò che rimane è via. Il volo pindarico è stato cancellato. Non è arrivato niente e nessuno. E se, contro ogni ragione, qualcosa che non è arrivato, volesse rimanere un po', al suo posto ciò che rimane, la cosa più fugace, la lingua, è sparita. Ha risposto a una nuova offerta di lavoro. Quel che dovrebbe rimanere è sempre via. In ogni caso non è qui. A uno dunque che gli rimane.

Elfriede Jelinek. Bibliografia italiana

CLAUDIA VITALE

TESTI DI ELFRIEDE JELINEK

- Jelinek Elfriede, *La Voglia*, Mondolibri, Milano 2004 (prima edizione italiana Sperling paperback, Milano 1990).
- , *La Pianista*, postfazione a cura di L. Reitani, Einaudi, Torino 2005 (prima edizione italiana, Einaudi Torino 1991).
- , *Nuvole. Casa*, a cura di L. Reitani, ES, Milano 1991.
- , *Le amanti*, Frassinelli, Milano 2004 (prima edizione italiana ES, Milano 1992).
- , *Bambiland*, Einaudi, Torino 2005.
- , *L'addio. La giornata di delirio di un leader populista*, Castelvecchi, Roma 2005.
- , *Sport. Una pièce, Fa niente: una piccola trilogia della morte*, introduzione a cura di L.Reitani, Ubulibri, Milano 2005.
- , *Voracità*, Frassinelli, Milano 2005.
- , *Un volto senza armi*, in R. Chammah (a cura di), *Isabelle Huppert. La donna dei ritratti*, Contrasto DUE, Milano 2005, pp. 10-14.
- , *Cosa accade quando Nora lascia il marito ovvero i pilastri della società*, Lettura scenica presso L'Istituto di Cultura Austriaco, 30.03.1998.
- , *Infelix Austria*, in “La Repubblica”, 14.11.1991.
- , *Dalle grinfie della mamma*, in “La Repubblica”, 8.10.2004.

LETTERATURA CRITICA VOLUMI E SAGGI

- Barrilà Tiziana, *Elfriede Jelinek e il suo modus teatrale*, Atheneum, Firenze 2007.



- Cazzola Roberto, *Jelinek Elfriede*, in *Appendice al Grande Dizionario Enciclopedico*, UTET, Torino 1997, p. 319.
- Foradini Flavia, *Il teatro di prosa a Vienna*, in “Sipario”, 555, 1995, pp. 46-47.
- , *La scena austriaca. Entropia del teatro d'autore*, in “Linea d'ombra”, 1995, pp. 55-58.
- Haas Franz, *Malina degli specchi. Ingeborg Bachmann e il cinema*, in “Belfagor”, 38, 1993, pp. 533-542.
- Perrone Capano Lucia, *Forme di scomposizione intertestuale in 'Er nicht als er' (zu, mit Robert Walser) di Elfriede Jelinek*, in P. Gheri, L. Perrone Capano (a cura di), *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, Edizioni ETS, Pisa 2002, pp. 131-145.
- Reitani Luigi, *Im Anfang war die Lust... Zur Rezeption Elfriede Jelineks in Italien*, in D. Bartens, P. Pechmann (a cura di), *Elfriede Jelinek*, Literaturverlag Droschl, Graz und Wien 1997, pp. 52-74. (A questo articolo ho attinto per alcune indicazioni bibliografiche a seguire).
- , *Nel 'Maelstrom' della scrittura. La pianista di Elfriede Jelinek alla luce della trasposizione cinematografica di Michael Haneke*, in E. Jelinek, *La pianista*, trad. di R. Sarchielli, ES, Milano 2002, pp. 295-310.
- , *La morte e la fanciulla IV JACKIE* (manoscritto teatrale inedito).
- Secci Lia, *Elfriede Jelinek*, in M. Freschi (a cura di), *Il teatro tedesco del Novecento*, CUEN, Napoli 1998, pp. 331-336.
- , *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*, in L. Secci, H. Dorowin (a cura di), *Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002, pp. 101-113.
- Serri Mirella, *Eros e donna. Inchiesta: dall'estero best-seller sexy di scrittrici. E in Italia?*, in “Tuttolibri”, 15, 1990, 706 (supplemento al numero di “La Stampa”, 09.06.1990).
- Svandrlik Rita, *Nora se ne va, e finisce in fabbrica*, in “Leggendaria”, 58-59, 2006, pp. 33-35.
- Tiezzi Silvia, *Anatomia dei sentimenti: personaggi e tematiche nei romanzi di Elfriede Jelinek*, Nuovi Autori, Milano 2002.

Ventavoli Bruno, *Jelinek: oscena per protesta*, in “Tuttolibri”, 15, 1990, 706 (supplemento al numero di “La Stampa”, 09.06.1990).

ARTICOLI

Bossi Fedrigotti Isabella, *Sonata d'inferno. Madre e figlia: una tragedia da camera*, in “Il Corriere della Sera”, 01.12.1991.

—, *Jelinek, danza macabra per i miti austriaci*, in “Il Corriere della Sera”, 09.12.1995.

—, *Elfriede Jelinek un premio alla controversa arte della provocazione*, in “Il Corriere della Sera”, 08.10.2004.

Calabrese Rita, *Infelix Austra. Jelinek Elfriede, 'La voglia', 'La pianista', 'Nuvole. Casa'*, in “L'indice dei libri del mese”, 21, 1992, p. 10.

Carpi Anna Maria, *Una Vienna di miserie e di coltello*, in “L'Indipendente”, 05/06.01.2002.

Cometa Michele, *Con voce brutale e accurata*, in “Il Manifesto”, 8.10.2004.

Cotroneo Roberto, *Elfriede Jelinek, 'La pianista'. Parola a pioggia dalla slot machine*, in “Wimbledon”, 20, 1991.

D'Erme Elisabetta, *Il sesso? Una allegoria del capitalismo. La pornografia dissacrata nel romanzo della scrittrice austriaca Elfriede Jelinek*, in “Il Manifesto”, 13.07.1990.

Finzi Raffaella, *Il sesso è da buttare?*, in “Panorama”, 27.05.1990.

Forte Luigi, *Sade al pianoforte. Tra dolore e piacere, una metamorfosi viennese della Jelinek*, in “Tutto libri e letteratura”, 1991.

Giardina Roberto, *Il vizio della Frau*, in “Il Resto del Carlino”, 12.06.1989.

Petrignani Sandra, *Piano col sesso*, in “Panorama”, 08.09.1991.

Polese Ranieri, *Contesto il mio paese come Bernhard e la Bachmann* (Intervista), in “Il Corriere della sera”, 08.10.2004.

Reitani Luigi, *Nuvole. Casa*, in “Il Messaggero”, 8.10.2004.

Rusconi Marisa, *Sadismi coniugali*, in “L'Espresso”, 27.05.1990.

- Saltini Giuseppe, *Diventa bestseller l'eros femminile*, in “Corriere Adriatico”, 12.07.1990.
- Sorge Paola, *Elfriede Jelinek. Una radicale arrabbiata sul trono di Stoccolma*, in “La Repubblica”, 08.10.2004.
- Spagnoletti Giuseppe, *Figlia e sorvegliata speciale, la follia di erika*, in “Il Manifesto”, 25.10.1991.
- Vannuccini Vanna, *Ma Elfriede Jelinek è una pornografa?*, in “La Repubblica”, 03.06.1989.
- Nobel per la letteratura all'austriaca Jelinek*, in “Il Corriere della Sera”, 7.10.2004.
- Il Nobel per la Letteratura all'austriaca Jelinek*, in “La Repubblica”, 7.10.2004.

SUGGERIMENTI PER UN APPROFONDIMENTO

- Arnold Heinz Ludwig (a cura di), *Elfriede Jelinek, Text und Kritik* 117, ed. Text und Kritik, München 1993.
- Hoffmann Yasmin, *Elfriede Jelinek. Une biographie*, Chambon, Paris 2005.
- , *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Westdt. Verlag, Opladen, Wiesbaden 1999.
- Jaeger Dagmar, *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Aisthesis, Bielefeld 2007.
- Janke Pia, *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Edition Praesens, Wien 2004.
- Janz Marlies, *Elfriede Jelinek*, Sammlung Metzler, Stuttgart 1995.
- Mayer Verena, Koberg Roland, *Elfriede Jelinek. Ein Portrait*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Pflüger Maja Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Francke, Tübingen 1996.
- Sander Margarete, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996.

Indice dei nomi

- Adorno T. W. 23, 30, 39 n.
Alison L. 142 n.
Améry J. 30
Anders G. 27
Andersen H. Ch. 122, 134
Anderson L. 142 n.
Arendt H. 20, 26, 27, 111
Aristofane 91
Arnold H. L. 116 n., 174
Astrid del Belgio (regina) 137
Aulls K. 38 n.
Bachmann I. 7, 10, 11, 16, 23,
30, 59, 75, 75 n., 106, 121,
135, 136, 137, 138, 146 n.,
166, 167
Balzac (de) H. 85
Barbie 121, 141 n., 142 n.
Barrilà T. 165
Bartens D. 166
Barthes R. 13, 25, 31, 77 n., 86,
106, 108, 116 n., 117 n., 118
n., 124, 125, 143 n.
Bataille G. 12
Bauschinger S. 42 n.
Bazzicalupo V. 76 n., 101 n.
Beauvoir (de) S. 134
Becker (von) P. 40 n., 118 n.,
120 n.
Bella Addormentata (La) 16,
128, 130, 131, 132, 136, 144
n., 145 n.
Benjamin W. 31
Bernd Sucher D. 118 n.
Bernhard T. 54, 82, 86, 99 n.,
167
Biancaneve 15, 16, 120 n, 128,
129, 136, 144 n.
Bienek H. 100 n., 101 n.
Boie K. 142 n.
Bossi Fedrigotti I. 167
Bovenschen S. 134
Brandauaer K. M. 45
Braun (von) C. 134
Brecht B. 53
Breicha O. 18 n.
Broch H. 87, 88, 100 n., 104 n.
Brod M. 104 n.
Bronfen E. 134, 144 n.
Calabrese R. 8, 10, 14, 17, 19, 40
n., 167
Camus A. 24
Canetti E. 10, 81, 82, 83, 84, 85,
87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 97,
98, 99, 99 n., 100 n., 101 n.,
102, n., 103 n., 104 n.
Carpi A. M. 167
Caruzzi R. 10, 12, 17, 38 n., 81,
99 n.
Casadei G. 42 n.
Cassandra 7
Cazzola R. 166
Celan P. 20, 27, 30, 108, 111,
115
Cenerentola 121, 142 n.
Cerny K. 119 n.
Chézy (von) H. 136, 139, 140



- Cole B. 142
 Colorni R. 99 n., 100 n., 103 n., 104 n.
 Cometa M. 167
 Core 126, 128, 143 n., 144 n.
 Cortese R. 41 n., 119 n.
 Cotroneo R. 167
 Dagmar J. 168
 D'Annunzio G. 18 n., 106, 136
 Davies J. 122, 143 n.
 De Mauro T. 76 n.
 Demetra 127, 143 n.
 D'Erme E. 167
 Derrida J. 77 n.
 Diana (principessa, Lady D) 16, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 142 n., 143 n.
 Dietrich M. 26
 Dilthey W. 58 n.
 Disney W. 121, 122, 141 n.
 Donnenberg J. 76 n.
 Dorowin H. 56 n., 166
 Dörrie D. 142
 Eco U. 143
 Elettra 8, 12, 114
 Elisabetta II (regina d'Inghilterra) 142 n.
 Ellert G. 146 n.
 Endres R. 137
 Erinni 114
 Euridice 126
 Fancelli M. 11, 17, 43
 Faust 47, 49, 50, 57 n.
 Federmair L. 39 n.
 Fichte J. G. 11, 22, 110, 111
 Finzi R. 173
 Fischer-Lichte E. 117 n., 119 n.
 Fitzgerald S. 144 n.
 Fleig A. 119 n.
 Fliedl K. 57 n.
 Foradini F. 166
 Forte L. 167
 Freschi M. 166
 Freud S. 15, 40 n.
 Friedrichsen A. 42 n.
 Funke C. 142 n.
 Furie A. 144 n.
 Gerrit Waidelich T. 139
 Gheri P. 41 n., 118 n., 166
 Ghraib A. 16
 Giardina R. 167
 Gilman S. L. 39 n.
 Goethe W. 12, 35, 57 n., 60
 Grandell U. 39
 Grass G. 23, 39 n.
 Greimas A. J. 77 n.
 Griehsel M. 39 n.
 Grillparzer F. 49
 Gründgens G. 25, 45
 Günther A. 27, 42 n.
 Günther G. 23
 Gürtler C. 39 n., 117 n.
 Haas F. 166
 Haider J. 12, 14, 30
 Handke P. 73, 83
 Haneke M. 7
 Haß U. 107, 116, 117 n., 119 n.
 Hausberger F. 69
 Haushofer M. 136, 137, 138
 Hegel F. 11, 22, 110
 Heidegger M. 11, 22, 26, 27, 68, 110, 111, 157
 Heine H. 18 n., 20
 Heinrich J. 100 n.
 Hoffman Y. 76 n., 77 n., 78 n., 79 n., 116 n., 168
 Hoffmann E. T. A. 122
 Hofmannsthal (von) U. 14
 Hölderlin F. 11, 12, 22, 110, 151
 Honegger G. 18 n.

- Hörbiger A. 11, 45, 47
 Hörbiger P. 11, 25, 49
 Horváth (von) O. 48
 Huch R. 39 n.
 Jandl E. 54
 Janke P. 168
 Janz M. 18 n., 57 n., 73, 75 n., 79 n., 143 n., 168
 Jelinek E. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18 n., 19, 20, 23, 25, 26, 27, 30, 32, 35, 36, 38, 38 n., 39 n., 40 n., 41 n., 42 n., 43, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 56 n., 57 n., 59, 60, 64, 70, 73, 75, 75 n., 76 n., 77 ., 78 n., 79 n., 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89-92, 95, 96, 98, 99, 99 n., 100 n., 101 n., 102 n., 103 n., 104 n., 105-108, 111, 112, 114, 115, 115 n., 116 n., 117 n., 118 n., 119 n., 120 n., 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 138, 140, 141 n., 143 n., 148, 151, 153, 165, 166, 167, 168
 Jelinek F. 31, 33, 34, 37
 Jelinek I. 32
 Jesi F. 99 n., 100 n. 101 n., 102 n., 103 n., 104 n.
 Jung C. G. 125, 126, 127, 143 n., 144 n.
 Jung L. 143 n.
 Kafka F. 18 n., 97, 98, 104 n., 151
 Karsch A. L. 139
 Kennedy Onassis J. 16, 128, 129, 130, 136
 Kiedaisch P. 39 n.
 Kilcher A. B. 39 n.
 Klein I. 100 n., 103 n.
 Kleist (von) H. 11, 22, 110
 Klemperer V. 26, 40 n.
 Klüger R. 30, 35, 41 n.
 Koberg R. 18 n., 40 n., 41 n., 56 n., 99 n., 101 n., 102 n., 104 n., 168
 Kofmann S. 30
 Kohut E. 59
 Koschel C. 146 n.
 Kosta B. K. 38
 Kratz S. 115 n., 117 n.
 Kraus K. 13, 20, 54, 83, 94, 99 n., 100 n., 103 n.
 Kricsfalusi B. 57 n.
 Kristeva J. 31, 134
 Lady Chatterley 144 n.
 Landes B. 120 n.
 Lasker-Schüler E. 18 n., 38, 42 n.
 Lehmann H.-T. 116 n.
 Lengauer H. 57 n.
 Levi P. 30
 Limentani G. 39 n.
 Löffler S. 56
 Lorenz D. C. G. 39
 Lücke B. 77 n., 79 n.
 Mann K. 25, 45
 Manucci M. 146 n.
 Maresch R. 116 n.
 Margherita Teresa d'Asburgo (Margarita Teresa) 134, 135
 Mariaux V. 42 n.
 Marlies J. 18 n., 57 n., 73, 75 n.
 Maser W. 39 n.
 Masini F. 42 n.
 Mayer V. 18 n., 40 n., 41 n., 56 n., 99 n., 101 n., 102 n., 104 n., 168
 Medea 7, 8, 18 n.
 Meyer A.-E. 100 n., 103 n.
 Moníková L. 146 n.
 Mononoke (principessa) 122

- Müller H. 105, 115 n., 168
 Münster C. 146 n.
 Musil R. 24, 81
 Nyssen U. 56 n., 57 n.
 Ondina 7, 18 n., 121
 Pechmann P. 166
 Perani M. 40 n.
 Perniola M. 57 n.
 Perrault C. 131, 145 n.
 Perretta V. 75 n.
 Perrone Capano L. 17, 41 n., 105,
 118 n., 166
 Persefone 126, 127, 128
 Petrignani S. 167
 Peymann C. 43
 Pflüger M. S. 168
 Pistoletto 130
 Plath S. 16, 35, 115, 136, 137
 Pocahontas 122
 Pynchon T. 83, 95
 Quercioli Mincer L. 20, 39 n.
 Radisch I. 40 n.
 Raimund F. 48
 Reich W. 24
 Reinhardt M. 47, 52
 Reitani L. 18 n., 39 n., 41 n.,
 53, 57 n., 118 n., 119 n., 165,
 166, 167
 Riefensthal L. 26
 Rilke, R. M. 12, 24
 Roebing I. 39 n.
 Rosamunde 120 n., 136, 138,
 140
 Rusconi M. 167
 Sachs N. 30
 Saltini G. 168
 Sander M. 18 n., 56 n., 168
 Sartre J. P. 24
 Saussure J. 53
 Schiller F. 12
 Schleyer M. 24
 Schnell R. 40 n., 41 n.
 Schlöbler F. 119 n.
 Schubert F. P. 35, 126, 138, 139,
 140
 Schumann C. 106, 118, 136
 Schumann R. 106
 Schwarzer A. 32
 Schweikert U. 100 n.
 Secci L. 56 n., 166
 Sepp H. 24
 Serri M. 166
 Shakespeare W. 126
 Singer P. 27
 Sirenetta (La) 134
 Sissi (imperatrice, Elisabetta
 d'Austria) 121
 Šlibar N. 16, 17, 121, 146 n.
 Sorge P. 168
 Spagnoletti G. 168
 Spörk I. 144 n., 145 n.
 Stangl F. 108
 Stefan V. 64
 Streeruwitz M. 32
 Svandrlik R. 7, 11, 16, 17, 18 n.,
 59, 92, 120 n., 121 n., 149,
 153 n., 166
 Szabó I. 45
 Szczepaniak M. 39 n.
 Tabori G. 23
 Teresa (Madre) 137
 Tiezzi S. 166
 Trakl G. 157
 Treder U. 42 n.
 Ucicky U. 50
 Vannuccini V. 168
 Ventavoli B. 167
 Ventura M. 40 n.
 Vitale C. 121 n., 165
 Vogel J. 40 n., 41 n.

- Wagner K. 79 n.
Waldheim K. 10, 26
Walser R. 35, 41 n., 109, 115, 118
n., 120 n., 166
Wandruszka M. L. 42 n.
Warner M. 134, 135, 142 n., 146 n.
Weidenbaum (von) I. 146 n.
Weigel S. 134, 135, 146 n.
Wende W. 40 n.
Wessely P. 10, 11, 25, 26, 44, 45,
47, 48, 50, 51
Weyrauch W. 42 n.
Wieck C. 106
Wilde O. 135, 146 n.
Wilkomirski B. 35, 41 n.
Witkowski R. 24
Wittgenstein L. 11, 20, 68, 86
Wojtyła K. (papa Giovanni Pa-
olo II) 121
Wolf C. 7, 137
Woolf V. 134, 140
Zipes J. 130, 131, 145 n.
Zorzi R. 99 n.
Zwetaieva M. 19

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA
COORDINAMENTO EDITORIALE
Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press
dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Filologia Moderna e
prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)