UNIVERSITÀ DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Universität Augsburg University

Dottorato di Ricerca internazionale

"Forme dello scambio culturale"

Ciclo 37°

Tesi di Dottorato

«Una croce e un cartellino d'inventario».

Studio critico sull'opera di Fleur Jaeggy

Supervisore di tesi
prof. Massimo Rizzante

Dottoranda
dott.ssa Bianca Quadrelli

Co-Supervisora di tesi
prof.ssa Rotraud von Kulessa

Coordinatore del Dottorato
prof. Fulvio Ferrari

Anno accademico 2023-2024

INDICE

INTRODUZIONE……..…….6

CAPITOLO 1 ……...…….…….13

1.1. Cenni biografici e recensioni ai libri di Jaeggy……..…….…13

1.2. Gli studi critici su Fleur Jaeggy……..…….……...24

CAPITOLO 2…….33

2.1. Excursus su Ingeborg Bachmann: il lavoro a *Malina*…….……..33

2.2. *Malina*……...……..39

2.3. *Il dito in bocca*…….54

2.4. *Le statue d'acqua*……64

2.5. *La paura del cielo e Sono il fratello di XX*…….…….……..79

CAPITOLO 3…….....94

3.1. *Vite congetturali*…….…….94

3.2. Excursus su Marcel Schwob…….……..100

3.3. La congettura in Schwob……103

3.4. Dalla congettura alla derivazione sinonimica dei segni……..……..…108

3.5. Il tema dell'immagine in Jaeggy: *L'angelo custode*……..……115

3.6. L'immagine in *La paura del cielo*……...126

3.7. L'immagine in *Sono il fratello di XX*…….…….135

3.8. Conclusioni del capitolo……..……..…..146

CAPITOLO 4……...150

4.1. Premessa al capitolo……..……..150

4.2. Sulla definizione di mistica…...……..……151

4.3 Sul linguaggio mistico……...……156

4.4. Gli studi comparati su letteratura e mistica…….……166

4.5. Tre temi ricorrenti nella critica: silenzio, indicibile, nulla…….…….173

4.6. Le opere di Jaeggy e la mistica…….…….....180

4.7. *I beati anni del castigo* e l'ossimoro mistico…….……..…....184

4.8. *Proleterka* e il non sapere…….……..…….....205

CONCLUSIONE…….228

BIBLIOGRAFIA…….236

ABSTRACT

Oggetto di questa tesi è l'opera di Fleur Jaeggy (Zurigo, 1940). Nota in Italia come all'estero per il suo stile distaccato, asciutto, freddo, ma ad oggi ancora trascurata dalla critica letteraria. In questa tesi provo a dimostrare che ricercando le relazioni che i suoi libri intrattengono con altri testi di autori e autrici con cui è stata in contatto (come nel caso della scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann) o che ha tradotto (come nel caso dello scrittore francese Marcel Schwob) e, infine, che mettendo in relazione le sue opere con la tradizione mistica occidentale, è possibile superare quegli ostacoli, in parte fabbricati dalla critica esistente, che ne impediscono ancora una ricezione adeguata. Nei capitoli la mia analisi si muoverà tra approfondimento delle opere e degli autori che prendo come riferimenti intertestuali e analisi di temi che estraggo da quelle opere e che mi serviranno per condurre le letture critiche sull'opera narrativa di Jaeggy.

Nel primo capitolo fornisco un profilo biografico dell'autrice, unitamente alla presentazione della sua opera e dei modi in cui questa è stata recepita dalla critica. Il secondo capitolo è dedicato allo studio della ricezione dell'opera di Bachmann. Dimostrerò qui come questa scrittrice sia stata, dal punto di vista letterario, una importante figura di riferimento. Inizio estraendo dal romanzo *Malina* alcuni temi (l'ambivalenza tra omicidio e suicidio, la questione del tempo e quella della composizione strutturale) con cui poi muoverò ad interrogare tre opere della Jaeggy. Nel terzo capitolo, a partire dal modello rappresentato dalle *Vite immaginarie* di Schwob per le *Vite congetturali* di Jaeggy, considererò il modo in cui al concetto di congettura è legato il tema dell'immagine in Schwob, passerò quindi a considerare la centralità di questo tema nelle opere di Jaeggy. Infine, nel quarto capitolo userò ancora un'altra chiave di lettura, la mistica cristiana occidentale. Dapprima discuterò la controversa definizione di "mistica" e la questione del linguaggio mistico. In seguito, fornirò una panoramica sui recenti dibattiti che si occupano dello studio comparato di mistica e arti. Analizzerò poi due romanzi di Jaeggy attraverso il confronto con due questioni della mistica, l'ossimoro mistico (visto in *I beati anni del castigo*) e il non sapere (in *Proleterka*). La relazione che cerco di stabilire è volta a mettere in evidenza il modo in cui la mistica possa offrire una chiave ermeneutica per riprendere quanto trovato nei capitoli precedenti e rendere esplicita la poetica dell'autrice, aprendola a nuovi modi di considerarla nella storia letteraria. L'intera opera di Jaeggy è riassunta nei due termini della citazione che compare nel titolo di questa tesi. Uso l'immagine della croce per mostrare il modo in cui la narrazione è bloccata o ostruita, mentre uso il cartellino d'inventario per simbolizzare il modo in cui nelle sue opere lo stile muove significativamente verso la pura denotazione.

INTRODUZIONE

La scelta di dedicare questa tesi allo studio dell'opera di Fleur Jaeggy, scrittrice nota ma decisamente non fra le più trattate dalla critica letteraria degli ultimi decenni[1] (in Italia come all'estero), non ha come obbiettivo – e dunque come motivo propulsore – quello di recuperare una voce che, seppur in parte forse oggi sommersa, si cercherà di collocare nell'alveo di qualche letteratura, che sia quella italiana, svizzera, o perfino di una letteratura europea e transnazionale. Lo scopo di questa tesi non è nemmeno quello di provare i motivi per cui si giudica la scrittrice degna di approfondimento. Le ragioni che mi hanno spinto a lavorare su di lei stanno altrove. Quando ho terminato i miei studi universitari si parlava molto, in Italia, di "crisi della critica"[2]. Nel contesto del dibattito, da cui la critica e la teoria letteraria degli ultimi decenni sono emerse con il proposito di un ripensamento dei valori e talvolta con un rifiuto[3] delle pratiche di lettura e degli strumenti teorici ereditati dalla stagione strutturalista, l'opera di Fleur Jaeggy mi sembrava emblematica. Da qui il proposito di misurarmi con una scrittrice la cui opera sembrava scoraggiare ogni tentativo di approccio. La difficoltà nel reperire documenti relativi alla sua persona o alla sua opera[4] mi impedivano di impostare la mia ricerca in

[1] Il suo nome non compare praticamente se non per fugaci accenni nella maggior parte delle antologie o delle trattazioni sulla letteratura italiana contemporanea. Non compare in: Alberto Casadei, Marco Santagata, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007. Né in: *Letteratura italiana contemporanea: Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, a cura di Beatrice Manetti e Massimiliano Tortora, Roma, Carocci, 2022. Nemmeno in: *Cento anni di letteratura italiana: 1910-2010*, a cura di Marco A. Bazzocchi, Torino, Einaudi, 2021. Qualche menzione in più se si cambiano i criteri di ricerca, se cerchiamo tra le antologie, ad esempio, di scrittrici, una fuggevole menzione (per quanto riguarda il romanzo autobiografico), ad esempio, in *A History of Women's Writing in Italy*, ed. Letizia Panizza, Sharon Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Bastino questi riferimenti per dare l'idea di quanto poco il suo nome compare nelle antologie, davvero poco per la scrittrice che secondo Cases sarebbe stata: "scomparsa Elsa Morante […], probabilmente la nostra maggior scrittrice". Cesare Cases, "Brava gente ipocrita e perbene", *L'Unità*, 20.2.2002. Questa assenza potrebbe non stupire, in una intervista in cui le veniva chiesto come si vedesse nel panorama della letteratura italiana rispose: "Non mi vedo", in Miro Silvera, "Fleur Jaeggy", *Vogue Italia*, n. 7, Settembre 1984.

[2] Mi limito a richiamare le "tappe" fondamentali del dibattito in cui non ho intenzione di inserire il mio discorso, ma solo di mostrare il modo in cui questa tesi è maturata all'interno di queste riflessioni: Cesare Segre, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993; Giulio Ferroni, *Dopo la fine: Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996; Cesare Segre, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001; Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005; Raul Mordenti, *L'altra critica: La nuova critica della letteratura tra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Meltemi Editore, 2007; Romano Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013.

[3] Si veda in proposito, Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. di Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000 [1998].

[4] Ringrazio Pietro Montorfani, responsabile della Biblioteca Salita dei frati di Lugano, per avermi concesso la consultazione delle lettere e dei documenti riguardanti Fleur Jaeggy disponibili nell'archivio di Padre Giovanni Pozzi, e Micheal Hansel e Heinz Bachmann per avermi concesso di consultare le lettere e i documenti riguardanti Fleur Jaeggy nell'archivio di Ingeborg Bachmann custodito presso la Österreischen Nationalbibliothek di Vienna. Data la metodologia scelta per questo lavoro non mi sono avvalsa degli scarsi – per quanto riguarda il secondo caso- e nemmeno dei più interessanti - per quanto riguarda il primo- materiali lì custoditi.

chiave filologica. Il suo non aver mai veramente preso parte ai dibatti che hanno animato il campo letterario italiano degli ultimi decenni (penso all'arco temporale ricoperto dalla sua opera, dal 1968 ad oggi) mi impedivano di inserire la sua opera nell'alveo della letteratura italiana contemporanea. Il fatto, poi, di aver rilasciato, negli anni di attività, poche interviste, per di più sempre molto misurate in quanto a dichiarazioni di poetica[5], riduceva ancora di più quei "dintorni del testo"[6] che avrebbero invece permesso una piana associazione tra opera e intenzione autoriale. Infine, interrogarsi sulla sua non appartenenza geografica (né italiana né svizzera) e sulla sua incerta collocazione all'interno delle più recenti correnti letterarie, avrebbero portato ad esiti di ricerca certamente validi, ma parziali[7]. Similmente, il tentativo di includerla nella categoria di "scrittura delle donne" avrebbe sì permesso di svolgere alcune riflessioni, ma sempre lontano dai testi[8]. Nella sua opera, infatti, non troviamo traccia, ad esempio, della problematizzazione della posizione del narratore o della voce narrante dal punto di vista della differenza sessuale[9]. Come ha scritto Anna Maria Ortese, in una lettera indirizzata alla stessa Jaeggy, in risposta ad alcuni libri da lei ricevuti:

> Sono felice di poterle dire questo, Fleur: che Lei ha spezzato una lancia a favore di una nuova scrittura, non più femminile, grazie a Dio, ma solo di bambini che hanno alle spalle il dolore, la conoscenza, la curiosità e la grazia ardita di molti secoli.[10]

Sebbene alcune riflessioni personali, svolte nella condivisione di alcune mozioni di principio sulla scarsa presenza di scrittrici nel canone letterario[11], possano aver avuto un peso nella mia scelta di trattare l'opera di questa scrittrice, non sono queste l'oggetto della mia tesi.

Gli studi critici ad oggi disponibili per chi voglia approfondire l'opera di questa scrittrice non sono numerosi. Si tratta di recensioni uscite su quotidiani, articoli su rivista o giornale, qualche saggio, una tesi dottorale, un profilo biografico/critico e due volumi in cui si dà conto più di esperienze personali di lettura piuttosto che di veri e propri studi critici[12]. La scarsità di materiale bibliografico – altro

---

[5] Fleur Jaeggy ha spesso affermato di parlare poco volentieri dei propri libri. Un libro, una volta scritto, è per lei subito dimenticato: "Non rileggo mai quello che ho pubblicato", ha, ad esempio, affermato in una intervista a *Italia oggi* riportata in Raffaella Castagnola, *Fleur Jaeggy*, Firenze, Cadmo, 2006, p. 39.

[6] Ulteriormente ridotti dal fatto di non avere praticamente scritto saggi. Per quanto alcuni suoi interventi, tutti rivolti a scrittori o scrittrici da lei frequentati (Ingeborg Bachmann, Robert Walser e altri) possano contenere elementi saggistici, come mostrerò nel primo capitolo.

[7] Nel primo capitolo esporrò i tentativi di porre queste due questioni da parte della critica. Quello che ne emerge è, dal mio punto di vista, più un esercizio nel sancire appartenenze, familiarità o, al contrario, illuminare le differenze e le inconciliabilità, che non un tentativo di confrontarsi direttamente con le opere stesse di questa autrice.

[8] Al momento non ci sono studi che trattano di questo argomento.

[9] Diversamente da quella che fu una questione importante nella scrittura della Bachmann; un problema, quello del punto di vista maschile o femminile, su cui si interrogherà a partire dalla metà degli anni Sessanta e su cui tornerò nel secondo capitolo.

[10] Anna Maria Ortese, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 153-156 (156).

[11] Mi riferisco alle questioni che riguardano il canone e la presenza/assenza di scrittrici nei modi in cui è intesa in: *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto: Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno, Ravenna, Longo Editore, 2007. *Percorsi d'altro genere: per una riflessione sui canoni storico-letterari*, a cura di Lucinda Spera, Maria Serena Bruttini, Pisa, Pacini, 2013.

[12] Fornirò una panoramica maggiormente dettagliata su questi studi nel primo capitolo.

fattore che sembrava scoraggiare la mia ricerca – ha rappresentato la motivazione decisiva che mi ha portata a interrogarmi sugli obbiettivi che avrebbero dovuto guidare il mio lavoro. In parte si cercherà qui di colmare questa lacuna, in parte non si potrà fare a meno di constatare, laddove emergeranno, nuove lacune. Questo lavoro mira, infatti, più a sollevare problemi, nuove linee di ricerca, che non a chiudere un discorso critico iniziato altrove. Per questa ragione, mi auguro che questo lavoro potrà fornire almeno qualche nuova base solida per ricerche a venire.

Qualche cenno sulla struttura e sulla metodologia della presente tesi: nel primo capitolo offro una panoramica sui pochi studi su Fleur Jaeggy, percorro la sua biografia e voci critiche in parallelo, fornendo anche una prima presentazione del contenuto dei testi di cui mi occuperò più dettagliatamente nei capitoli successivi. Da questa prima presentazione emergeranno alcune costanti, quali, ad esempio, lo stile definito solitamente come glaciale, freddo, o la sua incompatibilità col panorama della letteratura italiana coeva, o la difficoltà di interpretazione che pongono i primi tre libri della sua produzione. Ritengo che tali letture abbiano contribuito a plasmare alcuni pregiudizi che hanno avuto come esito quello di impacciare la ricezione critica della sua opera.

Il mio obbiettivo è quindi quello di porre la sua opera in relazione con altre opere letterarie in modo da poterla inserire all'interno di una storia letteraria, che eviti di considerarla solamente dal punto di vista della dicotomia tra centro e margine, oppure tra appartenenza ed esclusione[13]. La storia letteraria a cui si fa riferimento qui non è distante dal modo in cui questa viene intesa dal teorico della ricezione, Hans Robert Jauss:

> La teoria estetica della ricezione non consente soltanto di concepire senso e forma dell'opera letteraria nel dispiegarsi storico della sua comprensione. Essa esige altresì che la singola opera sia inserita nella sua «serie letteraria», per poter riconoscere la sua collocazione e il suo significato storico nella connessione esperienziale della letteratura. Nel passaggio da una storia della ricezione delle opere ad una storia della letteratura nel suo carattere di evento, quest'ultima si rivela come un processo nel quale la ricezione passiva del lettore e del critico si trasforma in ricezione attiva e nuova produzione da parte dell'autore o come un processo nel quale – da un altro punto di vista – l'opera successiva può risolvere problemi formali o morali che quella precedente aveva lasciato aperti e porre a sua volta nuovi problemi.[14]

Questa tesi è concepita, dunque, nei capitoli successivi al primo, come tre distinti momenti di approfondimento in cui i rapporti intertestuali non costituiscono il fine dell'analisi, ma offrono piuttosto lo spunto per interrogare i libri di Jaeggy attraverso alcuni temi che derivo dagli autori scelti.

[13] Come avviene ad esempio nei tentativi finora compiuti dalla critica, su cui tornerò nel primo capitolo.
[14] Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di Piero Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 [1970], p. 208.

Gli strumenti di cui mi sono servita sono principalmente due: l'approfondimento dei rapporti intertestuali[15] e la messa in risalto di temi[16] che questi rapporti mi permettevano di vedere. Questo approccio, unito alla pratica del *close reading*, mi ha portata a individuare due poli entro cui propongo di riconoscere un oscillare proprio a tutte le opere narrative di Fleur Jaeggy e che ho adoperato per descrivere la serie di testi presi in esame. Questi sono incapsulati nella citazione riportata nel titolo e sono: la tendenza a negare, disfare o bloccare i fili narrativi nel momento stesso in cui questi porterebbero ad uno sviluppo della trama (a cui ho associato l'immagine della "croce"), e il volgere verso la pura denotatività del suo stile (a cui ho associato l'immagine del "cartellino d'inventario"). Su questi due termini (tratti da un passo di *I beati anni del castigo*) e su ciò che rappresentano nella mia interpretazione tornerò nella conclusione.

In origine il confronto con la mistica cristiana occidentale, argomento del quarto capitolo, avrebbe dovuto costituire l'oggetto di questa tesi. Tuttavia, nel processo di ricerca, ho mutato prospettiva, dal momento che porre in relazione la mistica con i testi primari avrebbe ristretto il mio campo di indagine ad un numero limitato di testi e di temi. Inoltre, questo confronto sarebbe valso di più per quei dibattiti, sorti in epoca recente, che intendono indagare la presenza della mistica nella letteratura e nelle arti del XXI secolo, che non per una problematizzazione e una comprensione dei libri di Jaeggy al di là delle letture critiche date finora. Nonostante ciò, lo studio dell'intertestualità con i testi mistici svolge una funzione centrale. È, infatti, grazie ad essa che arrivo ad elaborare quei due temi fondamentali, accennati poco sopra, attraverso cui propongo di leggere tutte le sue opere.

In questo lavoro non ho seguito l'ordine cronologico di apparizione delle opere della Jaeggy. Ho preferito invece raggruppare le sue opere nei singoli capitoli secondo i temi che le relazioni con i testi di altri autori mi permettevano di seguire; nonostante all'interno dei capitoli abbia poi ordinato le opere secondo l'ordine cronologico di pubblicazione, per dare conto dell'evolversi della ricerca letteraria della scrittrice. In ogni capitolo ho dedicato ampio spazio agli autori e alle opere che ho individuato come riferimenti intertestuali, contestualizzando il singolo riferimento all'interno dell'opera dell'autore. Mi sono attenuta in ciò ad un precetto di Ezio Raimondi:

> Quando uno scrittore cita un altro scrittore, cita un elemento che è quello eminente che gli serve, che è quello che gli rappresenta per così dire tutto l'altro scrittore. Ma noi non possiamo ridurci soltanto a quello che ci viene reso visibile, dobbiamo andare a vedere nell'altro scrittore tutto ciò

[15] Ho inteso per "intertestualità" quelle che Genette definisce le "relazioni transtestuali", ovvero "tutto ciò che mette il testo in relazione manifesta o segreta, con altri testi" e, ancora, in sintonia con quanto Riffaterre definisce "il meccanismo proprio della lettura letteraria". Gérard Genette, *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*, trad. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997 [1982], pp. 4-5.

[16] Chiamo tema - differenziandolo dal motivo inteso come riscontro testuale oggettivo - ciò che secondo Giglioli è "uno strumento euristico, una costruzione dell'interprete (sia pur bisognosa di essere misurata e verificata sul testo), un Tema diventa in questa variante una bussola, un dispositivo di orientamento". Daniele Giglioli, *Tema*, Milano, Edizioni del Verri, 2002, p. 63.

> che è intorno […]. Una citazione è sempre metonimica di ciò che non viene citato, cioè è la parte visibile di molte altre cose che dobbiamo andare noi a percepire[17].

Dopo il primo capitolo introduttivo sullo stato della ricerca, nel secondo capitolo dimostrerò che i primi tre libri di Jaeggy, nella loro trama e struttura compositiva, possono entrare in un nuovo orizzonte interpretativo se visti in relazione a *Malina*, il primo e unico romanzo pubblicato in vita (nel 1971) dalla scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann. L'importanza dell'amicizia con questa scrittrice è stata ricordata dalla Jaeggy in diverse occasioni, ma, sebbene sia stata anche registrata dalla critica, non è mai stato indagato il modo in cui questo incontro possa avere un valore anche al di fuori della sfera personale e delle vicende biografiche delle due autrici. Questo romanzo della scrittrice austriaca verrà dapprima messo a confronto con il primo libro pubblicato da Jaeggy, *Il dito in bocca* (1968). I due libri mostrano delle affinità sorprendenti e finora mai indagate. Qui alternerò la messa in evidenza di alcune continuità tematiche a considerazioni di carattere formale, quali quelle riguardanti il genere letterario a cavallo tra romanzo e pièce teatrale – caratteristica comune ai primi tre libri di Jaeggy. In questo primo capitolo, alla luce della relazione intertestuale tra *Malina*, *Il dito in bocca* e *Le statue d'acqua* (1981), ho estrapolato diversi temi – tra cui la dialettica fra omicidio e suicidio e la questione del tempo –, trattati in queste opere per la prima volta, che evolveranno, assumendo altra forma nelle opere successive, per esempio in *La paura del cielo* (1994) e in *Sono il fratello di XX* (2014).

Il terzo capitolo è dedicato ai rapporti intertestuali tra l'autrice e Marcel Schwob. Inizialmente mostro come in *Vite congetturali* (2009) Jaeggy abbia trattato le biografie "minime" dei tre scrittori Marcel Schwob, Thomas de Quincey e John Keats su modello delle *Vite immaginarie* di Schwob (1889). Passo poi ad approfondire come il concetto di "congettura", centrale nei libri di Schwob, si leghi al tema dell'immagine. Il nesso tra congettura e immagine mi permetterà di interrogare tre libri della Jaeggy: *L'angelo custode* (1972), *La paura del cielo* e *Sono il fratello di XX*. Da questo confronto si evince la crescente importanza del dato visivo nell'opera di Jaeggy, che assume diverse declinazioni, dalla mimesi, alla topologia, fino al dialogismo[18]. È possibile tracciare un filo rosso che percorre tutta l'opera della Jaeggy: dal primo all'ultimo libro pubblicato troviamo personaggi che, assumendo su di sé diverse voci narranti, finiscono per non riuscire a portare a termine una storia (come in *Il dito in bocca* o in *L'angelo custode*, due libri che si concludono nell'immobilità temporale e narrativa), o

[17] Ezio Raimondi, *Intertestualità e storia letteraria: Appunti dalle lezioni del corso monografico 1990/91 del professore Ezio Raimondi*, Bologna, CUSL, 1991, p. 108.

[18] Prendo qui a prestito il noto concetto elaborato da Michail Bachtin (a cui qui mi riferisco soprattutto come *plurivocità*) per descrivere il carattere della "voce del parlante […] solcata dagli echi delle altre voci che lo hanno preceduto e di quelle che gli risponderanno". Stefania Sini, *Michail Bachtin: Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011, pp. 19-20.

che reclamano per sé una diversa immaginazione poetica (come fa, ad esempio, il protagonista del racconto *Sono il fratello di XX* nella raccolta omonima), ribaltando quanto di loro narrato in un libro precedente dell'autrice (*Proleterka*). Il tema dell'immagine è quindi centrale poiché mi permetterà di riprendere quanto trovato nel secondo capitolo e di porre le basi per le conclusioni a cui giungo nel capitolo successivo.

Nell'ultimo capitolo i legami intertestuali tra i due romanzi più noti della Jaeggy - *I beati anni del castigo* (1989) e *Proleterka* (2001) – e la mistica cristiana occidentale richiedono una contestualizzazione e delle premesse differenti rispetto ai capitoli precedenti. Dopo aver fornito una panoramica sulla complessa definizione di mistica, passo in rassegna i diversi esiti delle ricerche comparate sul rapporto tra letteratura e mistica. Tali ricerche sul discorso mistico in autrici e autori secolarizzati fanno perno su tre temi fondamentali: il silenzio, l'indicibile e il nulla. A differenza di questi mi propongo di utilizzare la mistica in chiave ermeneutica. Da un lato, partendo dalla specificità del linguaggio mistico, instaurerò una relazione tra *I beati anni del castigo* e il modo retorico dell'ossimoro mistico. Dall'altro, a partire dalla questione mistica del non sapere analizzerò *Proleterka*. Questa ricerca porterà a vedere il modo in cui il personaggio di Frédérique, nel primo dei due romanzi, e del padre Johannes nel secondo, possono passare a rappresentare due modelli di scrittura attraverso cui proveremo a riassumere quella che potremmo chiamare la poetica delle opere di Jaeggy.

Il confronto intertestuale tra mistica e le opere di Jaeggy porterà ad un altro esito. Indicibilità, silenzio e nulla sono state spesso elevate dalla critica a caratteristiche fondanti della sua scrittura, al contrario la mia analisi metterà in luce anche l'ironia con cui l'autrice ha talvolta utilizzato i riferimenti mistici, ci si potrà quindi liberare (spero) dell'immagine di una scrittrice troppo banalmente cupa, eternamente dedita alle proprie ossessioni letterarie.

In chiusura di questa introduzione, vorrei ritornare sull'obbiettivo del mio lavoro. Sebbene la mia possa apparire una ricerca eterogenea, che considera riferimenti estremamente distanti fra loro, riunirli è stato necessario per poter far emergere la complessità delle opere di Fleur Jaeggy. Parlo qui di "complessità" come a qualcosa da costruire e non di già dato dei testi, al modo in cui Pierre Macherey ne ha fatto un concetto da opporre a quello di "profondità" delle opere letterarie[19].

[19] In *Per una teoria della produzione letteraria* Pierre Macherey criticava le posizioni di quegli interpreti che si approcciano alle opere letterarie cercando di estrapolare da esse il loro "segreto", ossia la marca della loro profondità, nell'individuazione di *una* scelta espressiva. Al posto di questa "mitica profondità" Macherey opponeva una concezione dell'opera intesa "nella sua reale complessità", sarebbe a dire di una opera nella quale convivono linee diverse, in cui " [l'opera] per dire una cosa, è indispensabile che ne dica contemporaneamente un'altra, che non è necessariamente della stessa natura". In questo senso, anche la posizione del critico cambia, poiché essa viene a definirsi in rapporto ad una "realtà composita" in cui convivono "più determinazioni". È così che Macherey arrivava a rivedere anche l'attività della lettura: "Leggere veramente, sapendo leggere e sapendo cosa sia leggere, significa non lasciarsi sfuggire nulla di questa molteplicità. Soprattutto, di là da una elencazione degli elementi che la costituiscono, significa vedere non un legame, una armonia o una unità, che sono altrettante deformazioni ed idealizzazioni, ma la *ragione* del suo processo. Non si

Il mio scopo è stato quindi, a partire dalle relazioni strette dai testi, restituire ad una scrittrice "inclassificabile" una storia letteraria. È fuori dalla storia che si nega una ricezione; in questo modo il lettore critico rinuncia ad una sua prerogativa per preferire quella del descrittore di tendenze. Visti i tempi di malcelati protagonismi degli autori, di bieco sentimentalismo dei personaggi, di deboli innovazioni delle forme, non si può che guardare con maggiore attenzione ad una scrittrice parca in dichiarazioni sul significato del proprio scrivere, fedele ad una idea etica di letteratura, distante da facili commozioni.

tratta, ancora una volta di cogliere una struttura latente, di cui l'opera così come si manifesta sia solo un indizio, ma di *costruire quell'assenza*, intorno alla quale si articola una reale complessità". Pierre Macherey, *Per una teoria della produzione letteraria*, trad. Paola Musarra e Luigi M. Cesaretti, Bari, Laterza, 1969 [1966], pp. 106-107. [Corsivi dell'autore].

CAPITOLO 1

1.1 Cenni biografici e recensioni ai libri di Fleur Jaeggy

Jaeggy nacque a Zurigo nel 1940.[20]. Italiana da parte di madre e svizzera di lingua tedesca da parte di padre. La lingua parlata in casa nei suoi primissimi anni è il francese. A 5 anni lascia Zurigo. La maggior parte degli anni della sua infanzia e dell'adolescenza li passerà in diversi collegi della Svizzera tedesca, in Ticino e infine in Italia[21]. La sua educazione fu quindi trilingue. Questo fatto si riversa nella sua scrittura, l'italiano è sì la lingua in cui scrive tutti i suoi libri, ma il tedesco, "lingua perduta"[22], troverà posto nelle sue opere come lingua del ricordo che riaffiora. A diciassette anni, quando ancora si trova in un collegio romano[23], inizia la carriera di modella, che le permette di viaggiare in Europa e negli Stati Uniti per un paio di anni[24]. Alla domanda di un intervistatore su questa esperienza, molti anni dopo, risponderà così: "Forse volevo verificare fino a che punto potessi disamorarmi della mia immagine"[25]. Poi si trasferisce a Parigi, dove studia e vive per due anni. Fu qui che, per quanto ci è noto, iniziò a scrivere[26]. Fu anche in questa città che Jaeggy mosse i primi passi nel mondo dell'arte. Sappiamo, infatti, che nei primi anni Sessanta esponeva disegni e dipinti con il nome di Fleur Mombelli[27]. Nel 2016 si tenne a Milano una mostra presso la galleria Antonia

[20] Ricavo tutte le informazioni relative alla vita, all'educazione, agli incontri dal già menzionato libro di Raffaella Castagnola intitolato *Fleur Jaeggy* e pubblicato nel 2006. Ho integrato alcune informazioni relative agli anni di apprendistato con interviste successive alla data di pubblicazione della monografia di Castagnola. Il libro è diviso in una introduzione alla vita e in una parte critica sui testi, e risulta, nonostante sia uscito diversi anni fa e si fermi quindi a *Proleterka* (2001), resta ad oggi ancora una ottima introduzione sia biografica che bibliografica. Contiene infatti una rassegna critica di tutte le recensioni, articoli, saggi, usciti sui libri di Jaeggy, forniti alla studiosa direttamente dalla scrittrice. Il libro introduce anche bene alla biografia della scrittrice, perché nello scriverlo la studiosa si è appoggiata direttamente alle conversazioni avute con Jaeggy, così come da un vasto repertorio di interviste apparse su giornali e riviste.

[21] Diverse informazioni sulla sua infanzia possono essere tratte da un video documentario in cui l'autrice viene intervistata riguardo al suo periodo dell'infanzia passato in Svizzera: Misha Györik, *La Paura del cielo: Lettere dalla Svizzera: Fleur Jaeggy,* video, 17' Amka Films, https://lanostrastoria.ch/documents/01k818bzkhas8fcwxz5kcg42ys, [ultimo accesso 7/1/2026].

[22] Fleur Jaeggy, "La mia lingua perduta" in Castagnola, *Jaeggy,* op.cit., p. 131.

[23] In una intervista su Vogue si dice che vi rimase per sette anni. Miro Silvera, "Fleur Jaeggy", *Vogue*, n.7, settembre 1984.

[24] Da una Intervista in Stella Pende, "Follia in sette colori", *Panorama*, 14.10.1994.

[25] Antonio Gnoli, "Fleur Jaeggy: «Amo il vuoto, l'assenza di relazioni. Vorrei solo la macchina da scrivere»", *La Repubblica*, 2.8.2015.

[26] Miro Silvera, "Fleur", op. cit.

[27] Fleur Jaeggy, *Opere su carta*, Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano, 2016. Con questo nome, inoltre, la Jaeggy ha firmato anche la traduzione, insieme a Enrico Filippini, di un romanzo di Hans Erich Nossack per la collana "19 nuovi scrittori tedeschi" di Feltrinelli, il libro fu pubblicato nel 1961. Non sono a conoscenza di altre traduzioni svolte dalla Jaeggy con quel cognome. Sul ruolo di Filippini come mediatore culturale in quegli anni con la letteratura e la filosofia tedesca si può vedere Alessandro Bosco, "Enrico Filippini: dalla Feltrinelli a «la Repubblica». Trent'anni di

Jannone con alcuni dei disegni di quegli anni. Nel catalogo sono riuniti un testo scritto per l'occasione da Antonio Manguel e un testo critico risalente al 1962 del poeta e critico d'arte spagnolo Juan Eduardo Cirlot. È interessante notare che i disegni e i dipinti siano allora stati classificati come frutto di una "traiettoria che nasce nel segreto e scorre circondata di silenzio verso il nulla", e che i disegni sono sembrati al critico d'arte spagnolo, svolti "con freddezza", dove domina "il gusto del cancellare", per via delle figure rappresentate, in cui il critico riconosce "fantasmi"[28]; tutte descrizioni che ricorrono spesso, a proposito dei suoi libri, nella critica.

Infine, il trasferimento a Roma, dove all'università conosce Roberto Calasso. I due si sposeranno a Londra nel 1968 per poi spostarsi definitivamente a Milano, con rincrescimento da parte di Jaeggy che a Roma lasciava un'amicizia molto importante, quella con la scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann, che dal 1965 viveva nella capitale[29]. Questi due incontri furono decisivi nella pubblicazione del suo primo libro. Quello con la Bachmann fu ancora più significativo perché, come affermerà più avanti, fu lei che la portò a continuare a scrivere[30]. La Bachmann lesse e corresse le bozze del libro, che uscì per la casa editrice Adelphi, da poco fondata[31]. Anna Ferrando, in un libro recente sull'editore, riporta che:

> Nei mesi precedenti l'uscita del *Dito in bocca* nel 1968, Piero Bertolucci, Foà, Calasso e probabilmente anche Pontiggia avevano lavorato alacremente alla revisione del manoscritto, consigliando all'autrice di allungare un po' alcune parti e chiarire alcuni passaggi oscuri che altrimenti sarebbero risultati di difficile comprensione per il lettore.[32]

Non sappiamo molto di più su come si arrivò alla pubblicazione, certamente l'autrice non volle piegarsi interamente alle richieste di rielaborazione dei collaboratori, dal momento che il libro suscita ancora oggi, ad una prima lettura, numerose perplessità[33].

Il libro è diviso in cinque capitoli che al loro interno contengono altre sezioni (alcune provviste di titolo altre senza) e narra le vicende di Lung, di cui conosciamo molto poco, se non per quello che lei stessa racconta in lunghi monologhi in cui realtà e fantasia sono indistricabili. La incontriamo in un sanatorio svizzero, dove è ricoverata per una malattia, o meglio, per il vizio di mettersi il dito in

storia culturale italiana attraverso il ritratto di uno dei maggiori mediatori culturali del secondo Novecento", *Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti*, n. 8, primavera 2015, https://rivistatradurre.it/enrico-filippini-dalla-feltrinelli-a-la-repubblica/ [ultimo accesso 13.1.2026]. La Bachmann conosceva Filippini attraverso Inge e Giangiacomo Feltrinelli, da cui fu ospitata nel 1963 per alcuni mesi a Milano, si veda il ricordo di Inge Feltrinelli, "Sein und Schein", in *DU. Zeitschrift der Kultur,* 9, n. 641: Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx, 1994, p.63 (63).

[28] Juan Eduardo Cirlot, "Los dibujos de Fleur Mombelli", in Fleur Jaeggy, *Opere*, op. cit., pp. 19-20.

[29] Tratterò più diffusamente del loro rapporto nel secondo capitolo.

[30] Come ebbe a dire la Jaeggy in una intervista. Stella Pende, "Intervista a Fleur Jaeggy", *Europeo*, 6.10.1989.

[31] Come ebbe a ricordare la stessa Jaeggy in un'intervista a *Elle*: "Le feci leggere il dattiloscritto de *Il dito in bocca* quasi per scherzo. Lei, con un'abnegazione rara, arrivò persino a correggermi le bozze". Intervista riportata in Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 28.

[32] Anna Ferrando, *Adelphi: le origini di una casa editrice (1938-1994),* Roma, Carocci, p. 220.

[33] Tornerò su queste considerazioni nel prossimo capitolo.

bocca. La prospettiva è mutevole, Lung narra in prima persona ma la vediamo anche ritratta dall'esterno da un anonimo narratore la cui prospettiva coincide con quella interna di Lung. La forma alterna scene dialogate a monologhi in cui i personaggi prendono la parola a scene in cui la prospettiva è quella di un narratore esterno.

Il libro è un continuo susseguirsi di storie, narrate o ricordate, che espletano riflessioni sui fatti più insulsi, così come su quelli più gravi della vita. Se una trama può essere trovata, questa, descrivendo un qualche avvenimento nelle vicende, finisce per escluderne altre. Possiamo, ai fini espositivi, grossomodo individuarne due, corrispondenti ai punti di vista che si alternano nella narrazione: quello di Lung e quello del padre di quest'ultima, Jochim. Nella prima parte seguiamo la vita di Lung nel sanatorio, da qui si diramano numerose altre vicende, tutte frutto della vocazione a narrare della giovane. Nella seconda quelle del padre che ricorda l'infanzia della figlia Lung e della sua educazione ad opera di misteriose figure chiamate "Neutral" e "i Costoro", infine un epilogo in cui ritroviamo Lung che, lasciata ormai la casa paterna, vive in una torre. I luoghi, anche quando reali, come un caffè di Roma, ma soprattutto la Svizzera, "servono a poco a contestualizzare" le storie, che si succedono senza un'apparente continuità[34]. Non è facile riportare la varietà dei temi e delle riflessioni toccate nel libro, Castagnola lo definisce un'opera "insolita e inconsueta", perché a cavallo di più generi: "fra la rappresentazione teatrale (con lunghi monologhi), il diario e il romanzo di formazione"[35]. Nadia Fusini, che lo recensì molti anni dopo la sua uscita, sottolineò la somiglianza con *L'angelo custode* e *Le statue d'acqua*, perché protagonisti di tutti e tre i libri sono bambini già adulti e provati dalla vita. A suo parere poi, la scrittura sembra "posseduta dai fantasmi" e le trame sono costruite attorno a un posto vuoto[36].

Tornando al libro, nella terza di copertina di *L'angelo custode* è riportato un breve giudizio che la Bachmann scrisse per *Il dito in bocca*:

> É un libro stravagante e insolito, fra l'altro per la superba trascuranza delle correnti letterarie. L'autrice ha l'invidiabile primo sguardo per le persone e le cose, c'è in lei un insieme di distratta leggerezza e di saggezza autoritaria: da queste capacità contraddittorie nascono dialoghi di una diabolica intelligenza e descrizioni di una semplicità disarmante.[37]

Oltre a questo giudizio, il libro non venne notato al momento dell'uscita. Inoltre, rimase per moltissimi anni fuori catalogo, fino alla recente (nel 2025) riedizione nella collana "Piccola Biblioteca". Passati gli anni, le perplessità suscitate dal libro non sembrano sfumate. Alcune delle recensioni apparse per la riedizione parlano, infatti, di "un insieme di personaggi e di situazioni al

[34] Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 57.
[35] Ivi, p. 49.
[36] Nadia Fusini, "Scrivere con l'acqua", *Alfabeta*, n.19, novembre/dicembre 1980, pp. 9-10 (9).
[37] Il giudizio è riportato nella terza di copertina di *L'angelo custode* e *Le statue d'acqua* nelle loro prime edizioni.

limite dell'assurdo e che compone un puzzle a dire la verità non molto concluso", l'autrice della recensione si dichiara in difficoltà nel valutare il libro e trova nelle sperimentazioni del Gruppo 63 un possibile termine di confronto ma alla fine si arrende: "altrimenti non so che dire[38]. Altrove la trama è definita "oscura e incomprensibile", mentre lo stile un coagulo di "aforismi sbozzati […] senza una forma"[39]. O ancora, il libro presenterebbe "una struttura indefinibile", avente nel "divagare" la propria "matrice e insieme materia", dove il carattere "antinarrativo non si limita alla struttura e si propaga ai personaggi, che si rivelano privi di una identità stabile e organica"[40]. Mostrerò nel prossimo capitolo come accostare a questo libro *Malina* di Ingeborg Bachmann possa contribuire a eclissare molti di questi giudizi.

Alla prima metà degli anni Settanta risalgono due lavori, il secondo libro, *L'angelo custode* (1971) e la traduzione delle *Vies imaginaires* (1896) di Marcel Schwob, che uscì l'anno successivo, sempre per Adelphi. *L'angelo custode* ricevette all'uscita, come già il libro precedente, scarse attenzioni. Le recensioni all'uscita del libro furono solamente due. Si presentò il libro come una sorta di rilettura di *Alice nel paese delle meraviglie*, il romanzo di Lewis Carroll, la copertina del libro presenta, infatti, in copertina, una sua fotografia, scattata da quest'ultimo a due delle bambine con cui amava passare il tempo. Le due bambine/ragazze protagoniste del libro di Jaeggy, sarebbero infatti: "il correlativo letterario dell'*imagerie* fotografica del reverendo Dodgson", poiché, il loro vivere appartate, in una Inghilterra immaginaria, così come il fatto di trascorrere il tempo in conversazioni sugli argomenti più disparati, finisce per renderle "pure essenze intellettuali". Viene poi messa in risalto la qualità "rarefatta e irreale" delle vicende e il libro viene descritto, in generale, come un prodotto "singolare"[41]. Anche in questo caso, non è semplice riassumere la trama. L'azione si svolge tutta nei discorsi tenuti dalle due sorelle, Jane e Rachel, le quali vivono in un luogo imprecisato dell'Inghilterra insieme al loro tutore Botvid, ma mantengono con il mondo esterno scarsi contatti. Su questo aspetto si sofferma anche Castagnola: "La vicenda, infatti, è essenzialmente mentale, procede per associazioni, senza un ordine giustificato, senza una prospettiva di perfezione"[42]. Matteo Moca, nel lavoro critico più recente sulla Jaeggy, attribuisce alle due bambine protagoniste stesse "un valore astratto", tale quale quello dei loro discorsi[43]. La somiglianza fra le sorelle e il tema dello specchio

[38] Eleonora del Poggio, "Fleur Jaeggy, Il dito in bocca", *Il paradiso degli orchi: Rivista di letteratura contemporanea*, http://www.paradisodegliorchi.com/Il-dito-in-bocca.26+M563403e53cc.0.html [ultima consultazione 3.1.2026]

[39] Vincenzo Mazzaccaro, "Il dito in bocca di Fleur Jaeggy", Sololibri.net, https://www.sololibri.net/Il-dito-in-bocca-Fleur-Jaeggy.html [ultima consultazione 3.1.2026].

[40] Camilla Longo Giordani, "Il neutro e la stasi. Su Il dito in bocca di Fleur Jaeggy", *La balena bianca: rivista di cultura militante*, 8.12.2025, https://www.labalenabianca.com/2025/12/08/il-neutro-e-la-stasi-su-emil-dito-in-bocca-em-di-fleur-jaeggy/ [ultima consultazione 3.1.2026].

[41] Ungarelli ha visto in questo libro "il correlato letterario dell'*imagerie* fotografica del reverendo Dodgson". Giulio Ungarelli, "L'angelo custode", *Paese Sera*, 10.12.1971. Anche Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 68.

[42] Castagnola, *Jaeggy*, op.cit., p. 63.

[43] Matteo Moca, *Una consunzione infinita*, Roma-Trieste, Italo Svevo Edizioni, 2024, p. 32.

presente nel libro hanno indotti alcuni a cercare affinità con la letteratura italiana contemporanea, così Castagnola:

> Non so quanto Fleur Jaeggy abbia letto e amato Italo Calvino, ma qualcosa di simile ai suoi straordinari esercizi di stile, alle sue sfide narrative affiora anche in queste pagine, soprattutto nelle microstorie autonome, che frequentemente interrompono la narrazione principale con la tecnica della *mise en abîme*. Intanto il meccanismo dell'intreccio, a scatole cinesi, con racconti nei racconti, introdotti da una sorta di prosastica *coblas capfinidas*, fa pensare al Castello dei destini incrociati […]. Le leggi della simmetria e delle combinazioni, delle associazioni e delle equivalenze sono sottese alla creazione fantastica.[44]

Dopo questo libro e la morte di Ingeborg Bachmann, avvenuta nel 1973, l'autrice non pubblicherà opere di narrativa per diversi anni. In questi anni la sua attività fu invece rivolta al teatro. *Un tram che si chiama Tallulah* è il titolo della pièce, diretta da Giorgio Marino, che andò in scena per la prima volta nel 1975 al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Questa fu l'unica opera originale che scrisse per il teatro[45]. Nel 1973 l'autrice aveva portato in teatro un adattamento teatrale di *L'angelo custode*, il quale non aveva però riscosso alcun successo[46]. Negli anni successivi realizzerà altri adattamenti tratti da libri già editi[47]. L'autrice sperimentò anche con la forma del radiodramma. Nel 1979, per la Radiotelevisione della Svizzera Italiana, andò in onda un radiodramma intitolato *Gita al castello*, su regia di Alberto Canetta[48]. La storia vede per protagoniste tre donne ormai anziane intente a ricordare gli anni in cui furono interne in un collegio della Svizzera tedesca. Nonostante la storia possa far pensare a quella narrata nel romanzo, di dieci anni posteriore *I beati anni del castigo*, qui, non c'è un io a cui è affidata l'attività memoriale, ma essa è distribuita fra tre voci, che si alternano a quella di un narratore esterno, in un modo che rimanda ancora alla struttura compositiva sfruttata nei primi tre libri.

Negli anni Ottanta conobbe il grande studioso della mistica, in particolare femminile, del Barocco italiano e della spiritualità popolare, Padre Giovanni Pozzi[49]. L'allievo di Gianfranco Contini e

---

[44] Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., pp. 68-69. La Jaeggy aveva conosciuto Calvino proprio in occasione della vacanza con la Bachmann, si veda Jaeggy, "Reise ans Meer" in *DU. Zeitschrift*, op. cit., pp.63-66 (64). Anche in diverse interviste torna sull'aneddoto, ad esempio: in Castagnola, *Jaeggy*, p. 28.

[45] La pièce ebbe una recensione non molto entusiasta su *L'unità*, l'inviato al festival scrive: "L'opera è molto elaborata, folta di citazioni letterarie, poetiche, teatrali […] era una specie di «vita immaginaria» alla Marcel Schwob, dove il reperto oggettivo, il dato di cronaca si dilata nelle dimensioni del fantastico". Aggeo Savioli, "A rilento il Tram chiamato Tallullah", *L'unità*, 25.6.1975.

[46] Una recensione parlò di un pubblico "sconcertato […] [che] ha abbandonato la sala prima del secondo atto", riportata in Ferrando, *Adelphi*, op. cit., p. 221.

[47] Un adattamento teatrale di *I beati anni del castigo* fu portato a teatro da Luca Ronconi nel 2010. Mentre Giorgio Marini, nel 2008, portò in scena un adattamento dal racconto intitolato *I gemelli* presente nella raccolta *La paura del cielo*.

[48] Ringrazio Anna Ferrara per avermi reso disponibile il file audio contenente il radiodramma, disponibile presso gli archivi della Radiotelevisione Svizzera Italiana.

[49] Nicoletta Tiliacos, "Fleur dentro un arazzo", *Il Foglio*, 27.10.2014. Sulla figura e gli innumerevoli filoni di ricerca seguiti da Giovanni Pozzi si possono vedere: *Metodi e temi della ricerca filologica e letteraria di Giovanni Pozzi: Atti del Seminario di studi, Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, 10-11 ottobre 2003*, a cura di Fernando Lepori, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014; *La costanza del risultato, l'ardimento dell'interpretazione: Padre Giovanni Pozzi nel centenario della nascita*, a cura di Pietro Montorfani, Uberto Motta, Stefano Prandi e Aurelio Sargenti, Novara, Interlinea, 2024.

Giuseppe Billanovich a Friburgo - per molti anni lì professore di Letteratura Italiana- dedicò proprio alla Jaeggy due contributi che costituiscono ancora oggi quanto di più utile si può trovare nella bibliografia critica sulla nostra scrittrice[50]. Questi interventi sono anche gli unici che Pozzi dedicò a scrittrici e scrittori della letteratura contemporanea. Pozzi mostrò sempre interesse per le opere di Jaeggy[51]. E penso si possa dire che l'interesse fu reciproco, dal momento che più volte la nostra autrice ha affermato di considerare alcuni mistici fra le sue letture preferite. Primo fra tutti Meister Eckhart, ma anche, Angela da Foligno, Angelo Silesio, Francesco d'Assisi, questi alcuni dei nomi fatti, a più riprese, dall'autrice[52].

Il terzo libro, *Le statue d'acqua* uscì nel 1980. Si tratta dell'ultimo libro scritto in quella forma a cavallo fra romanzo e pièce teatrale che abbiamo già osservato nei due libri precedenti, nonché il primo ad ottenere una ricezione meno fredda da parte della critica del tempo. Si è accennato al fatto che: "è un libro di lacune e di silenzi, di contrasti e di ossimori, di desolato laconismo"[53]; che la morte è "la zona privilegiata su cui si posa il pensiero proprio per la sua natura di passaggio tra l'esistenza e il suo annullamento"[54]; che "i personaggi di *Le statue d'acqua* sono rinchiusi in un mondo dove il dialogo vero non esiste più, non è più parte della disponibilità umana"[55].

Il luogo in cui sono ambientate le vicende è dapprima una scogliera sul mare, poi Amsterdam, dove vive il protagonista della prima parte, Beeklam, un bambino collezionista di statue, e come molti dei personaggi di Jaeggy, già adulto; in lui infanzia e vecchiaia sono, infatti, inseparabili. Parte della difficoltà del libro sta nel riuscire a sbrogliare la fitta rete temporale e narrativa. Il libro è infatti diviso in due parti, la protagonista della seconda parte, Katrin, è una sorta di alter ego di Beeklam. Anche lei è una bambina già adulta che ricorda il passato come se fosse un presagio rivolto al futuro[56]. Secondo Moca, l'incertezza nell'attribuzione di caratteri stabili ai personaggi, ai tempi e ai luoghi (tutti avvolti da un manto di fantasticheria) comporterebbe per il lettore un disorientamento interpretativo:

> Il lettore si trova quindi davanti a una parola che potremmo definire invalidata, che ha ormai perso la sua funzione e corre, più o meno velocemente, verso il silenzio, vivendo soltanto piccoli

[50] A cominciare dai due saggi che Pozzi dedicò a due libri, *I beati anni del castigo* e *La paura del cielo*, apparsi prima in rivista poi in Giovanni Pozzi, "Finestre d'angolo su Fleur Jaeggy" in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 579-598.
[51] Come è dimostrato dalle note di lettura ai libri di Jaeggy custodite nell'Archivio Pozzi, dal (per quanto sottile) carteggio con l'autrice e dalle attività svolte per presentare pubblicamente le opere dell'autrice (si veda la nota 4 dell'Introduzione in questa tesi).
[52] Come ha affermato l'autrice in varie interviste: Stella Pende, "Un viaggio nei doni inattesi dell'assenza: Fleur Jaeggy", *Il manifesto*, 10.07.2002. Inoltre, per quanto riguarda i suoi riferimenti letterari si può vedere Castagnola, Jaeggy, op. cit., pp. 42-44, che si basa su conversazioni avute con la scrittrice.
[53] Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 71.
[54] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 50.
[55] Ivi, p. 47.
[56] Questi bambini sono stati definiti come "gli eredi dei fantocci di Beckett" da Nadia Fusini, "Acqua", op. cit., p. 10.

> momenti di stallo in cui l'ultimo sforzo fatico si condensa in formule stereotipate, locuzioni che non aggiungono nulla alla conversazione e alla conoscenza del mondo.[57]

Una posizione, questa, che riprende quella espressa al momento dell'uscita del libro da altri recensori, come ad esempio da Alfredo Giuliani, che scrisse:

> Dire che cosa accade in questo racconto è pressoché impossibile. Lo stile laconico e guardingo lascia filtrare una storia di fantasmi, le brusche malinconie della demenza, le ossessioni simboliche del collezionista di statue (un personaggio che si chiama Beeklam) e le allucinazioni del suo doppio femminile (una bambina avvizzita che si chiama Katrin). Come forme d'acqua, i ruoli dei personaggi sono mutevoli.[58]

Nel 1983 uscì una nuova traduzione, questa volta di uno scrittore inglese (che fu a sua volta tradotto in francese da Marcel Schwob), si tratta di *The last days of Immanuel Kant* di Thomas de Quincey[59]. Nello stesso anno traduce, questa volta dal tedesco, un breve testo del compositore Robert Schumann, *Regole di vita musicale*[60].

Del 1989 è il suo libro di maggior successo, di pubblico e editoriale, *I beati anni del castigo*. Il libro ottenne molte recensioni favorevoli e vinse il Premio Bagutta l'anno successivo.

La storia è questa: un io adulto, che rimarrà anonimo, ricorda gli anni della gioventù passati in collegio, a metà degli anni Cinquanta. L'io narrante si sofferma, in particolare, sugli avvenimenti di un anno scolastico, in cui, studentessa di un collegio dell'Appenzello Svizzero, la giovane fa un incontro importante, con una compagna, Frédérique, con cui vivrà un rapporto quasi iniziatico. Il romanzo non è diviso semplicemente nell'alternarsi di questi due momenti temporali (corrispondenti alle due prospettive che si alternano e sovrappongono di io narrante e rammemorante e io narrato e agente), l'unità d'azione è anche qui frammentata da analessi e prolessi, ma anche dall'inserzione di momenti descrittivi di altri collegi e degli incontri successivi rispetto al tempo principale della narrazione. Lo stacco stilistico rispetto ai tre libri precedenti è dato, in primo luogo, dall'impiego della prima persona, un io che difficilmente non può non ricordare quello della scrittrice stessa; per quanto una lettura autobiografica sia da escludere e da lei più volte negata[61].

---

[57] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 48.
[58] Alfredo Giuliani, "Quella statua è fatta d'acqua", *La Repubblica*, 30.5.1980.
[59] Thomas De Quincey, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, a cura di Fleur Jaeggy, Milano, Adelphi, 1983
[60] Robert Schumann, *Regole di vita musicale*, trad. di Fleur Jaeggy, Milano, Ricordi, 1983.
[61] La Jaeggy ha infatti sempre rifiutato che i suoi libri venissero letti come autobiografici. Inoltre, è difficile sostenere che una scrittrice così schiva e così avulsa dalla mondanità dei suoi libri, così disinteressata alla propria immagine di scrittrice, abbia improvvisamente sentito il bisogno di dispiegare i propri ricordi nelle forme tradizionali dell'autobiografia. Eppure, l'aver, ad un certo punto della sua carriera, abbandonato quella forma tra il romanzo e l'opera teatrale e l'essersi confrontata con la scrittura dell'io, andrà visto, forse, in congiunzione alle riflessioni svolte dalla Bachmann riguardo al problema dell'io in letteratura. Sul non preoccuparsi più dei propri libri, una volta pubblicati, si veda, ad esempio, questa affermazione: "Ora però che è uscito dalla mia casa [il libro, qui *Proleterka*], non ci penso più, non lo guardo più e in un certo senso, quasi non vorrei neppure più saperne", Maria Grazia Rabiolo, *Rete2- Radio Svizzera Italiana*, 28.11.2002.

Nonostante in questo libro l'autrice si sia confrontata apertamente con la tradizione del romanzo, abbandonando una volta per tutte, quella sorta di misto tra dramma romanzo e racconto, ricorrente nelle sue opere precedenti, i critici hanno, anche in questo caso, faticato ad inserirlo nella tradizione romanzesca. Cesare Garboli, recensendolo, si sofferma sulla difficoltà ad incasellare il libro entro un genere ben definito:

> Che cosa è *I beati anni del castigo*? Più leggo queste cento pagine di Fleur Jaeggy (piccola storia, dice l'autrice) meno ne vengo a capo. Eppure, per tanti giorni, ne ho fatto il mio vademecum. Un'operetta morale? Un album di ricordi perversi? Un'allegoria della vita figurata in tanti luoghi di transito (stazioni, alberghi) di cui il reclusorio, il collegio, è la variante suprema? O una metafora chiusa dentro un paesaggio di neve? O un viaggio al centro della terra, dove abita l'angelo della morte, il dolce Lucifero che si cela in ogni pagina? Nessuna di queste piste mi soddisfa.[62]

Giorgio Manganelli lo riassunse invece così:

> Un racconto così essenziale, così nudo e insieme inquietante, si scioglie in uno stile che si finge sobrio, pudico, e che è grave di risonanze raffinatamente acri, indirette, testimonianze di un di un malessere squisito […]. Sullo spazio esiguo, maniacale, il biancore sleale delle mura di collegio, Fleur Jaeggy ha lavorato un racconto che ha la grazia perversa di un diario reticente e delittuoso, di una serena ferocia ignara di languori[63].

La storia ruota attorno al rapporto che si stabilisce fra l'anonimo io narrato e una compagna interna di nome Frédérique. Ma il libro è anche un'esplorazione del collegio come luogo sia letterario che memoriale. Il rapporto fra le due viene costantemente visto nel segno degli opposti, un modo dominante della narrazione in generale. In molti, a partire dal saggio dedicato a questo libro da Giovanni Pozzi[64], si sono soffermati sulla prominenza degli ossimori: "è un libro sugli opposti che si toccano, sulle cose impossibili da unire: il vero e l'irreale, la vita e la morte, il pessimismo e la speranza, il passato remoto e il futuro" scrive Castagnola[65].

Le due protagoniste vengono, nel corso della trama, infatti, ad opporsi, su diversi piani: carattere, talenti, esperienze. L'interesse che l'io prova nei confronti della ragazza si rivela presto anche dettato da una distanza incolmabile, quella della follia di cui la ragazza dà i primi segnali. Secondo Moca la dialettica su cui è impostata la narrazione corre fra "un'inseguitrice e una instancabile fuggitiva"[66]. Moca arriva a vedere in Frédérique un personaggio costruito sui mistici, in particolare su Angela da Foligno:

> La nuova Frédérique [si fa riferimento qui ad uno dei due incontri che avvengono tra le due in un tempo successivo a quello narrato nella parte principale del romanzo] rimanda, per il modo in cui la protagonista la osserva e ne studia le movenze e sguardi, proprio la mistica Angela da Foligno.

[62] Cesare Garboli, "La follia del 900 chiusa in collegio", *La Repubblica*, 10.11.1989.
[63] Giorgio Manganelli, "Angeli incatenati", *Il Messaggero*, 22.10.1989.
[64]Torneremo sui commenti di Pozzi a questo libro nel quarto capitolo.
[65] Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 83.
[66] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 98.

> […] Angela e Frédérique sono accomunate da una sorta di galleggiamento tra la vita e la morte, da uno sguardo che supera la concretezza delle cose e vede ciò che non si vede.[67]

Secondo Moca, questo non sarebbe l'unico accostamento possibile con la mistica cristiana:

> Questa nuova versione di Frédérique, ed è questa un'altra possibile rappresentazione di quella profonda ramificazione rizomatica che costella tutta l'opera di Jaeggy, è vicina alle mistiche che Giovanni Pozzi, amico di Jaeggy, ha studiato e interpretato nel corso della sua vita. Lo stesso catalogo Adelphi accoglie, tutti curati da padre Pozzi, *Le parole dell'estasi* di Maria Maddalena de' Pazzi, *Lettere ad Agnese- La visione dello specchio* di Chiara d'Assisi e *Il libro dell'esperienza* di Angela da Foligno, libri che certamente Jaeggy conosce e che ha letto e studiato, come ha raccontato in più di un'occasione, e a cui ricorsivamente torna.[68]

Avrò modo di tornare su queste considerazioni nel quarto capitolo, che, mi sembra, richiedano qualche attenzione in più di un semplice parallelismo e di accenni su presunte analogie. Se torniamo ai temi, le allusioni alla follia sono certamente centrali. A riguardo, vi è chi è arrivato a ritenere il libro intero una "meditazione sui complessi rapporti complessi tra letteratura e follia"[69]. Rossella Lovascio, autrice di un libro che presenta una lettura (più che un'interpretazione) delle opere di Jaeggy, su cui tornerò a breve, considera similmente questo tema come quello capace di legare tutte le opere della Jaeggy[70].

Nel 1994 l'autrice pubblica *La paura del cielo*, una raccolta di racconti crudeli e asciutti, che sembrano idealmente voler muovere in direzione opposta, rispetto al tono, talvolta quasi elegiaco, del libro precedente[71]. In ognuno dei sette racconti (tranne che in quello centrale) assistiamo ad un evento cruento attorno a cui ruotano le trame; i morti, si può dire, sono i veri protagonisti di questi racconti. Come ha scritto Giovanni Pozzi:

> [La Jaeggy] non guarda tanto ai casi di morte, non, come nelle truculenze dei novellieri, in quali modi si muoia ammazzati, anche se quasi tutti qui dentro muoiono ammazzati, ma ai casi d'un vivere ingolfato nel morire.[72]

Lo stile si fa ancora più minimale, la stretta paratassi evidenzia ancora di più i repentini salti temporali e i mutamenti di prospettiva, come ha notato Pozzi:

> La narratrice indugia sugli antefatti, dove si annida l'eccezione da cui scaturirà l'esito letale. Danno forma a quell'indugio, più che le modalità narrative delle analessi e degli innesti di fatti evocati nella trama di quelli narrati, i costanti telescopaggi dei tempi verbali, per cui il presente è equiparato all'imperfetto o passato remoto, e l'esecuzione delle entità verbali ridotte a nominali. Il procedimento causa un continuato taglio delle unità frastiche. Non è però un progetto di

[67] Ivi, p. 101.
[68] Ivi, p. 100.
[69] "*I beati anni del castigo* is also a meditation on the complex relationship between «literature» and «madness»", dove la follia è intesa come "assenza di linguaggio", così Martina Stemberger, "Madness, Love and Literature: Fleur Jaeggy's *I beati anni del castigo"*, *Neophilologus,* n. 96, 2012, pp. 385–410 (390), https://doi.org/10.1007/s11061-011-9280-2.
[70] Rossella Lovascio, *Le storie inquiete di Fleur Jaeggy,* Bari, Progedit, 2007. Su questo libro vedi infra.
[71] Dove comunque, come sottolinea Castagnola, la morte era onnipresente: "Tutto nel collegio è statico, come se la morte vi fosse entrata a pietrificare gesti e persone. Tutto sembra sul punto di esaurirsi, di disfarsi, di annullarsi". Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 91.
[72] Giovanni Pozzi, *Alternatim*, op. cit., p. 592.

> distruzione. L'esecuzione «*pointilliste*» non infirma la compattezza della figurazione, che si ricompone se guardata a giusta distanza.[73]

Per Moca la varietà dei tempi verbali rimanda ad un procedimento già riscontrabile nei libri precedenti:

> In questi racconti si ritrova infatti lo stesso dispiegarsi confuso del tempo degli altri due romanzi di Jaeggy analizzati: si tratta di una manifestazione del processo di sgretolamento del linguaggio operato da Jaeggy, perché se, come si diceva, la scrittrice si accorge di dover rappresentare un mondo irrappresentabile può farlo solo avvicinandosi a questo luogo oscuro che è dentro la nostra realtà ma è talmente difficile da riconoscere che quasi nessuno può accorgersene.[74]

Anche questi racconti sono ambientati in Svizzera: "in paesaggi rassicuranti, sulle sponde dei laghi nordici, sotto un cielo tragicamente armonioso, si svolgono vicende di follia e di disperazione, di amore e di violenza"[75]. Marc Fumaroli, nella recensione all'uscita della traduzione francese del libro, compara la raccolta di racconti agli *Spleen* di Baudelaire, definendo questi come "Spleen de Zurich" e leggendo i racconti come: "una analisi spettrale su un genio di un luogo", dove il luogo è ovviamente la Svizzera, di cui si dà un "un colore locale «svizzero tedesco» così forte"[76].

Possiamo presumibilmente far risalire a questi anni anche l'amicizia con lo scrittore russo Iosif Brodsky, il quale presenterà *I beati anni del castigo* davanti ad un pubblico americano[77].

Il libro successivo, *Proleterka*, uscito nel 2001, fu un nuovo successo. Il libro ricevette l'avvallo di una critica d'eccezione, Susan Sontag, che, infatti, presentò l'autrice al pubblico americano così: "Fleur Jaeggy è una scrittrice radicale, che non si adegua alle comuni aspettative"[78]. In Italia questo libro ottenne il Premio Viareggio. Un riconoscimento importante, che non ha corrisposto, tuttavia, ad una ricezione esente da quelle difficoltà classificatorie che abbiamo finora incontrato ad ogni sua pubblicazione. Anche in questo caso, la netta categorizzazione del libro all'interno di un genere definito è dibattuta[79]. In molti hanno poi messo in risalto la continuità con *I beati anni del castigo*, visto che entrambi i romanzi – e sono gli unici due romanzi che la Jaeggy ha scritto, se si escludono i primi tre libri- contengono elementi autobiografici[80].

---

[73] Ivi, p. 593.
[74] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 62. Rimando al prossimo capitolo per una discussione di questa concezione.
[75] Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p.99.
[76] Marc Fumaroli, "Fleur Jaeggy: Le Spleen de Zurich", *Le Figaro*, 10.7.1997.
[77] Si può leggere una parte del discorso che tenne Brodskij in quell'occasione in questo articolo uscito in occasione della pubblicazione di *Proleterka*, Iosif Brodskij, "L'omaggio inedito. Quando il Nobel Brodskij incoronò Fleur Jaeggy", *Il Venerdì di Repubblica*, 2.11.2001.
[78] Questa citazione è tratta dal discorso (inedito) di Susan Sontag, riportata in María Del Pilar Soria Millán, "Señas de identitad en la obra de Fleur Jaeggy", *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 3 (2013), pp.21-42 (22).
[79] Per Castagnola: "*Proleterka* sfiora, senza mai aderire, le modulazioni della saga familiare, del romanzo noir, del giallo, del diario, dell'autobiografia, del reportage, del romanzo d'iniziazione. Ma ogni volta che crediamo di poter collocare la vicenda in una di queste categorie narrative, qualcosa sfugge alla regola e al canone". Raffaella Castagnola, "Un viaggio verso l'Ade: *Proleterka* di Fleur Jaeggy", *Versants*,50, 2005, pp. 179-198 (183).
[80] L'autrice non si è invece mai espressa a favore di una lettura autobiografica delle sue opere e, in una intervista, ha, ad esempio, affermato: "Quando si scrive una storia si parla sempre di qualcosa che si sa, o che in qualche modo si è vista […]. A darle forza è forse anche una certa architettura del libro", in Pende, "Un viaggio", op. cit.

Il libro narra la storia di un viaggio in crociera compiuto da una ragazza adolescente insieme al padre. Il viaggio viene ricordato da un io adulto e l'occasione che fa scaturire la vicenda è il ricordo della morte del padre. L'occasione del ricordo della crociera compiuta con il padre è anche occasione per ricordare la propria infanzia. La madre, la nonna, il fratello malato del padre giocano dei ruoli e sono al centro dei frequenti excursus che intramezzano la narrazione del viaggio. Il tempo è, come già nei libri precedenti, non una forza organizzatrice, bensì mutevole e volubile. L'oblio è, accanto al ricordo, paradossalmente, una forza motrice attiva della narrazione. Le unità d'azione vengono così frammentate e distribuite nel testo in modo disomogeneo. Il narrare è erratico. Come già notato, nell'io e nel padre riconosciamo i personaggi già incontrati in *I beati anni del castigo*; qui il nucleo della trama è proprio il rapporto fra i due. La narrazione è anche qui caratterizzata da una serie di salti cronologici, di prospettive improvvisamente ribaltate, di interferenze fra tempo del racconto e tempo raccontato. Francesca Pilato ha chiamato "violenza espressionistica" il giustapporsi di tempo presente (dell'io che vive le vicende) e di tempo passato (tempo dell'io narrante), così come per l'alternarsi di prospettiva omodiegetica con una eterodiegetica (l'io è sia "io", ovvero la ragazza che va in crociera col padre, che "la figlia di Johannes [il nome del padre]")[81].

Vite congetturali e *Sono il fratello di XX* uscirono rispettivamente nel 2009 e 2014. Il primo comprende due testi già editi, due minuscole biografie apparse in appendice ai due libri di Marcel Schwob e Thomas De Quincey da lei tradotti, più una, sul poeta romantico John Keats, inedita. Le biografie di questi scrittori, che in una intervista ha chiamato "vecchi amori […] terribilmente malinconici"[82], vengono raccontate come dei romanzi. Ritroviamo qui la migliore espressione di quella capacità di "condensare" di cui parlava già Brodskij. Un recensore si è infatti espresso in questi termini: "Piuttosto che biografia come accumulazione, questa è biografia come condensazione"[83].

Nel suo libro più recente la Jaeggy è invece tornata ad una raccolta di racconti. Alcuni rivelano la loro parentela con i racconti di *La paura del cielo*, altri seguono e continuano ambientazioni, personaggi dei romanzi precedenti, altri, ancora, presentano un io come mai autobiografico e potrebbero sembrare ricadere sotto la categoria di "autofiction"[84]. Possiamo suddividere i racconti qui compresi in quattro tipi: racconti che narrano di persone conosciute in vita dalla Jaeggy (i già ricordati Bachmann e Brodskij, ma anche Oliver Sacks); racconti che proseguono – tematicamente, come i racconti che riprendono suggestioni di *La paura del cielo*, o dal punto di vista della situazione narrativa, dei personaggi che ritroviamo, come la Frédérique di *I beati anni del castigo* o il fratello

[81] Francesca Pilato, "Una trilogia non esibita", *Studi Novecenteschi*, Vol. 34, No. 74, luglio/dicembre 2007, pp. 559-582 (578).
[82] Gnoli, "Vuoto", op. cit.
[83] Anthony Domestico, "Bookmarks", *Commonweal*, January 25, 2019.
[84] Ritengo tuttavia che questo concetto critico non porti ad una chiarificazione di ciò che avviene, di ciò che fa Jaeggy in questi racconti. Ritornerò su questo libro nel terzo capitolo.

bambino, di cui il secondo padre rivelava l'esistenza alla fine del libro precedente- racconti o romanzi già pubblicati; nuovi racconti di finzione; infine una categoria intermedia tra l'autofiction e il saggio. Tutte seguono un quelle che Matteo Moca ha definito: "Storie minime"[85]. Anche qui, in modo ancora più marcato di *Vite congetturali*, l'autrice si impegna a raggiungere un grado di condensazione più elevato, di cui, il racconto eponimo, costituisce certamente l'esempio più riuscito di tutta la raccolta. Vediamo alcuni commenti tratti dalle recensioni. Per Claudio Cherin, *Sono il fratello di XX:*

> Descrive il mondo sommerso del dolore, del rancore, della leggera inquietudine che porta gli uomini alla follia, racconta dell'impossibilità di sentirsi mai pienamente tranquilli. E al sicuro. […]. Ognuno dei personaggi che dà forma al libro sembra essere evocato e spinto a raccontare la propria storia di sopraffazione. Di oblio […]. Di rancore, O di fredda empatia.

Mentre per via delle atmosfere cupe arriva addirittura a definire i racconti "storie neo-gotiche"[86]. Questo ha portato alcuni, come Orazio Labbate e Rossella Lovascio, a esaltare gli aspetti più legati alle correnti del fantastico nella sua opera. Discutendo, ad esempio, di *Le statue d'acqua* Labate scrive: "L'orrore letterario si compie soprattutto nello stile, che mostra uno strano collegamento fra dolcezza e perturbante"[87].

Sullo stile, ma senza richiami al fantastico, si sofferma anche Brodskij:

> Una prosa molto arguta, autonoma, se volete, una prosa tremendamente condensata. […] L'autore sceglie, quando adotta una struttura di questo tipo, o meglio […] non si tratta di una scelta, perché l'autore possiede il talento, il dono e la capacità di comprimere, condensare un'enorme quantità di materiale, diciamo 100 pagine.[88]

1.2. Gli studi critici su Fleur Jaeggy

Passo dunque a riassumere e a fornire una panoramica dei problemi (spesso per la verità diventati quasi dei luoghi comuni e delle tesi ricorrenti) su cui si sono concentrati gli studi critici sull'autrice. Una delle prime domande a cui si è cercato di rispondere è quello della sua appartenenza linguistica e letteraria. Riuscire a vederla entro un orizzonte ben definito è complesso. Approcciandosi alla lettura di *I beati anni del castigo*, Pozzi riassume la questione in questi termini:

> Compito [quello di dire qualcosa sul libro] reso più difficile da un testo scritto in italiano da un'autrice che porta un cognome tedesco e un nome francese, e tuttavia, né tedesca, né francese,

[85] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 18.
[86] Claudio Cherin, "«Arcana bellezza iperborea»: il mondo terribile di Fleur Jaeggy", *In limine rivista online.* https://www.inlimine.it/ojs/index.php/in_limine/article/viewFile/354/445
[87] Orazio Labbate, *L'orrore letterario*, Roma- Trieste, Italo Svevo, 2022, p. 83.
[88] Brodskij, "L'omaggio inedito", op. cit.

> pur non spartendo nulla con la letteratura della Svizzera italiana (e poco con la letteratura italiana d'Italia).[89]

La sua opera va dunque considerata nell'ambito della letteratura italiana, della letteratura svizzera, della letteratura svizzera di lingua italiana, o, forse, poiché non interamente appartenente a queste, ad una letteratura europea o perfino, semplicemente, alla *Weltliteratur*? Immediatamente emerge la sua non appartenenza ad alcuna di queste, come d'altronde gli autori e le autrici da lei frequentati non possono facilmente venire rinchiusi in una geografia ristretta[90]. Certo il plurilinguismo ha indotto alcuni a leggere entro queste coordinate tutte le sue opere[91].

Da qui si è passati a domandarsi a quali autrici e autori poterla affiancare. Molti si sono soffermati sulle affinità che la legano ad uno scrittore come Robert Walser (fra l'altro citato in apertura di *I beati anni del castigo*[92]). Vi è stato chi è arrivato a definirla una "erede di Walser"[93]. Le ragioni per tali affermazioni risiederebbero nella predilizione della nostra autrice per il tema della follia[94]. Tuttavia, basta una prima occhiata ad un qualsiasi libro di Walser per rendersi conto che il suo stile così bonario e sognante difficilmente può stare insieme ai libri della Jaeggy, al contrario così severi e asciutti. Certo la Svizzera è spesso il luogo d'ambientazione delle storie di Jaeggy, ma non lo è mai come luogo solamente fisico, anzi, come vedremo, lo è in virtù di necessità poetologiche ben precise[95]. Forse il richiamo a Walser può valere per questo: entrambi sono scrittori che hanno elevato il movimento della passeggiata a tecnica narrativa[96]. Se poi ci spostiamo a considerare la letteratura

---

[89] Pozzi, *Alternatim*, op. cit., p. 579.

[90] Se prendiamo come presupposto che: "la letteratura della Svizzera Italiana ha infatti questa doppia specificità: di essere da una parte una letteratura regionale, a pieno titolo italiana […] e dall'altra di volgere lo sguardo alle culture vicine", allora dovremmo inserirla in questa categoria solo per il fatto di aver frequentato sempre più culture alla volta, ma di certo non tanto per essersi volta al carattere "regionale'' di un luogo. La citazione qui riportata è tratta da Raffaella Castagnola, *La provincia universale*, Bellinzona, Casagrande, 2009, p. 230.

[91] Una studiosa spagnola ha dedicato una tesi di dottorato proprio al problema dell'identità linguistica in Fleur Jaeggy, problema che per la Jaeggy non fu mai. Si veda María del Pilar Soria Millán, *La literatura en la frontera linguÏstica:El caso de la escritora italo-suiza Fleur Jaeggy*, Tesis doctoral dirigida por Dra. Brigitte Jirku, Universitat de Valencia, Facultat de Filologia, Traducció i Communicació. Departament de Filologia Inglesa y Alemanya, 2012. Una rielaborazione della tesi si può leggere in María del Pilar Soria Millán, "Señas de identitad", op. cit. Leggiamo, infatti, da un'intervista questa affermazione: "Un senso di identità, forse, non l'ho mai provato. Penso che identità sia la lingua in cui si scrive. Per me è l'italiano, anche se il tedesco spesso visita i tasti della mia macchina da scrivere". Dino Messina, "Francoforte: Il beato anno della Svizzera", *Il Corriere Della Sera*, 4.12.1998. Ricordo anche che in Spagna, paese dove sono state pubblicate tutte le sue opere, anche le prime, l'autrice ha conosciuto un momento di peculiare attenzione critica, convogliata nella pubblicazione di un libro collettaneo con saggi e interventi sulle opere dell'autrice, su cui non mi dilungo perché le tesi lì avanzate, i modi di leggere e interpretare le sue opere sono quelle che presenterò qui a partire da altre fonti. *Fleur Jaeggy: temblor de lenguaje*, eds. Nacho Cagiga, Alba Ceres Rodrigo, Mariano Cruz García et al., Santander, Shangrila Ediciones, 2014.

[92] Ma su questo rimando al quarto capitolo.

[93]Cherin, "Arcana", op. cit.

[94] Così anche Moca, *Consunzione*, op. cit., pp. 109-115.

[95] Questo punto risulterà chiaro soltanto alla fine del nostro percorso di lettura, rimando dunque alle tesi avanzate nella conclusione.

[96] Basti pensare ad un racconto quale *Der Spaziergang* (*La passeggiata)*. Si potrebbe menzionare anche la brevità, il gusto per la "piccola prosa", dalla Jaeggy però solo praticato con gli ultimi racconti, il confronto potrebbe essere proficuo, le due brevità mi sembrano sia vicine che lontane e inducono quindi ad un approfondimento più specifico che non può qui essere svolto. Nel quarto capitolo vedrò brevemente in quale modo lo *Jakob von Gunten* di Walser e *I beati anni del castigo* possono essere comparati.

italiana, qui il confronto sembra obbligato con altre scrittrici quali Elsa Morante o Anna Maria Ortese[97].

Altro problema sollevato dalla critica è quello del complesso incasellamento delle sue opere all'interno di un sistema di generi ben definito. Questa questione si è spesso riagganciata con quella appena descritta, ovvero a quella della difficoltà a trovare una letteratura nazionale di riferimento per questa autrice. Queste complessità sono passate, nella critica, a rappresentare quasi delle insormontabili sfide per il critico che decida di affrontarle. Sicché taluni ne hanno derivato la necessità, per il discorso critico, di trasformarsi, così ad esempio Erica Durante:

> Quale altra opzione rimane a chi tenta di parlare di Fleur Jaeggy, se non quella di consegnare la testimonianza di impressioni di letture, di frammenti di reazioni che, nell'insieme, suggeriscono la profondità ed il mistero di ciascun libro, così come della totalità di quest'opera?[98]

Matteo Moca si esprime similmente così:

> É come se Jaeggy giocasse con il suo lettore, come se la sua scrittura cambiasse forma nello stesso modo in cui l'acqua si adatta al contenitore, e ogni volta che si ha l'impressione di averne afferrato il segreto, questo sfugge via con i personaggi e le ambientazioni, che rinnegano la loro concretezza per trasformarsi in ombre.[99]

È forse per via di questi assunti che tutti i lavori che mirano ad articolare un discorso che prenda in considerazione tutte le opere di Jaeggy (i tentativi sono stati quattro: la tesi dottorale di Soria Millán María Del Pilar, il libro di Rossella Lovascio, la monografia di Raffaella Castagnola, il libro di Matteo Moca) debbano procedere quasi a tentoni, per approssimazioni, presentando più delle esperienze di lettura e personale rielaborazione che non dei veri e propri studi critici. Vi sono poi stati alcuni tentativi di fornire quelli che potremmo chiamare "esercizi" di lettura[100]. Questi studi forniscono delle letture personali su cui è difficile inserirsi, dal momento che le premesse sono sempre quelle di una scrittrice enigmatica, per certi versi, oscura, su cui anche la parola critica è costretta, in qualche modo, ad arrendersi.

Un altro dei "miti" costruiti sulla sua opera vuole che le sue trame siano aleatorie ed arbitrarie:

---

[97] "I tratti della scrittura di Fleur Jaeggy, i caratteri discreti di realismo e metafora che ne sbalzano la fisionomia letteraria, collocano a buon diritto questa "trilogia non esibita" [ovvero *I beati anni del castigo*, *La paura del cielo* e *Proleterka*] accanto alle opere di Elsa Morante e Anna Maria Ortese", così Francesca Pilato in "Trilogia", op. cit., p. 559, e nello specifico per il confronto p. 580-582.

[98] Erica Durante, "Fleur Jaeggy, fuori di sé, fuori dal tempo", https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF_02/view [ultimo accesso 3.1.2026]

[99] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 130.

[100] Fra questi inserisco, oltre ai libri già citati di Matteo Moca e Rossella Lovascio, il capitolo del libro che un'altra giovane studiosa ha dedicato alla Jaeggy: Paola Moretti, "Fleur Jaeggy, senza lingua", in Id., *Incorreggibili*, Roma, 66thand2nd, 2004, pp. 71-92. Qui la Jaeggy trova posto accanto a Clarice Lispector, Elfriede Jelinek e Jane Bowles, in quanto tutte sarebbero scrittrici "isolate" (anche in questo caso un dato biografico viene trasposto sul piano del significato delle opere).

> En ninguna de las obras hay un conflicto concreto, ni una base especifica de la historia. Las cosas suceden sin un denominator común y estas sobreviven a la historia dejándose llevar por el desarrollo de las palabras. Sí hay una base común a todas las historias y es el paso invisible entre la vida y la muerte, pero esta no se concretiza en el desarrollo vital de la obra, sino en la descripción que de ella hacen los personajes.[101]

Moca parla ancora di "storie che appaiono spigolose e indecifrabili"[102].

Resoconti simili ritornano con maggiore insistenza soprattutto da parte di chi ha affrontato i primi tre libri. Secondo Castagnola questi avrebbero " uno statuto innovativo, rispetto alle tradizionali forme della narrativa contemporanea"[103]. Quello della pièce teatrale è in effetti la prima forma a cui essi sembrano essere imparentati[104]. Per Nadia Fusini, i primi tre libri di Jaeggy sarebbero perfino "impenetrabili", e aggiunge:

> Alla lettura ogni volta mi attira una scrittura che muove la lingua ai bordi della sua inaccessibilità. Nomi e parole si allineano sulla pagina: li capisco, sono nella mia lingua. Pure da essi qualcosa mi separa. Cerco allora una storia, ma non v'è una trama che io possa rimontare.[105]

Castagnola si esprime in modo simile quando riflette sul problema della loro ricezione:

> Il lettore è messo alla prova, gioca con la scrittrice una specie di partita ai tarocchi, consapevole che ogni giustapposizione di carte e ogni combinazione in sequenza potrebbe essere letta e interpretata in senso inverso.[106]

In comune i primi tre libri avrebbero anche questo: una certa incertezza a capire su quale piano avvengono le azioni e i discorsi dei personaggi. Troviamo questa idea, ad esempio, in Moca, che scrive, a riguardo di *Le statue d'acqua*:

> Ognuno di questi spazi oltrepassa il più semplice riferimento al mondo fenomenico, non si fa semplice specchio della realtà ma assume una forma più sottile, metafisica, diventando luogo simbolico di un oltre, riflesso di sofferenza o isolamento, di silenzio e di incomprensione, di un freddo interiore che si appaia perfettamente a quello esteriore.[107]

Di "operetta morale" parla Castagnola sempre riguardo a *Le statue d'acqua* (ma visti i temi possiamo estendere anche agli altri due libri), e spiega poi:

> Dal punto di vista strutturale, è la celebrazione della discontinuità. Appena conosciamo qualcosa di un personaggio, la narrazione si interrompe, per continuare solo molte pagine più in là, magari in un'altra dimensione geografica o temporale. Tutto sembra macchinoso, artificiale, tutto sembra

[101] María del Pillar, "Señas", op. cit., p.34.
[102] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 15.
[103] Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 71.
[104] Sulla qualità "teatrale" dei libri di Jaeggy, anche per i successivi, ha parlato Susan Sontag presentando *Proleterka* al pubblico statunitense, citazione ricavata dalla Laudatio che Lina Bulzoni tenne nel 2011 per un premio conferito alla scrittrice. Lina Bulzoni, "Laudatio", Fondazione del Centenario della Banca della Svizzera Italiana, https://fondazionecentenario.ch/comceptw/img/FDC-Laudatio-Fleur-Jaeggy.pdf [ultimo accesso 3.1.2026].
[105] Fusini, "Acqua", op. cit., p. 9.
[106] Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 35.
[107] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 77.

> surreale, come in un sogno, o come nella fantasia dei bambini, che può associare cose piccole e grandi insieme.[108]

È forse per via di queste difficoltà che Moca ha paragonato la sua scrittura a un enigma, "come il tetragramma della Torah"[109]. L'autore, nel suo libro, propone perciò di provare a leggere in parallelo la Jaeggy e il pensiero ebraico:

> Nella ossessione per gli spazi bianchi che i suoi racconti e i suoi romanzi aprivano, perché ero convinto, e lo sono tuttora, che nell'alternarsi di silenzi e parole, di dati che rimandano a eventi forse reali e altri che sguazzano nella finzione risieda, se esiste, il segreto della sua opera.[110]

Per quanto l'accostamento possa sembrare fantasioso, altri si sono espressi in modo simile, pur non arrivando a ricorrere all'ebraismo. Anche Nadia Fusini parla di un "segreto" che custodirebbero i libri: "che mi si riveli quel punto vivo, pulsante, dove è intessuto l'evento (la parola) che segna l'inizio della scrittura"[111]. Molti si sono soffermati, poi, sugli spazi bianchi, così tipici del suo narrare, Montesano[112]:

> Raccontare per far saltare il meccanismo cieco del narrare, o sabotando il meccanismo attraverso il suo stesso eccesso, far esistere finalmente un diverso raccontare? Un incrocio fra queste due vie parallele è quello che vediamo all'opera in forme diverse in *I beati anni del castigo*, in *La paura del cielo* e in *Proleterka*. Qui le cesure narrative fanno l'effetto stordente di immense rimozioni.[113]

Il tema del silenzio viene poi fatto passare per sinonimo di una supposta indicibilità. Ad esempio, per Moca l'autrice starebbe: "giocando con una parola che scivola inesorabilmente verso il silenzio, diventando così testimonianza concreta di una difficoltà insormontabile, quella di descrivere la realtà attraverso il linguaggio"[114]. O ancora, derivando questa tendenza dalla predilizione per le frasi brevi, concise, anche aspre nella loro secchezza:

> Ogni frase è ridotta all'essenziale, tende al silenzio, è compressa in una formula sentenziosa. Il lavoro letterario consiste nel tagliare, asciugare, sacrificare. La scrittura è un esercizio quasi spirituale, perché vuole afferrare l'essenza dell'universo. Le parole danno un senso allo svolgersi degli eventi e all'errare del pensiero; ma siccome di poche cose vale la pena di discorrere, ecco allora che la prosa vagheggia il non detto e l'indicibile, eliminando i contorni e i riempitivi.[115]

---

[108] Castagnola, *Jaeggy,* op. cit., pp. 81-82.
[109] Fusini," Acqua", op. cit., p. 9.
[110] Moca, *Consunzione*, op. cit., p.14.
[111] Fusini, "Acqua", op. cit., p. 9.
[112] Alcuni vedono questi tre libri come facenti parte di una nuova trilogia, così Moca che vede "In *Proleterka*, l'ultimo romanzo scritto da Jaeggy, in cui pare compiersi la parabola di dissoluzione su cui è incentrata la maggior parte delle sue storie, questo senso della fine compare direttamente nel testo con la parola tedesca *Auflösung*", Moca, *Consunzione*, op. cit., p.148. Ma soprattutto Pilato, "Trilogia", op. cit.
[113] Giuseppe Montesano, "La vita perduta: appunti su Fleur Jaeggy", *La rivista dei libri*, n. 3 Marzo 2003, pp. 10-12 (11).
[114] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 119.
[115] Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 36.

O ancora, Salvatore Presti: "avendo capito il limite intrinseco alle parole, che non sono meri indicatori, la Jaeggy si diverte a svuotarle perché consapevole del fatto che non tutto è linguaggio e dunque non tutto può essere detto"[116].

Osserviamo che quella che viene rilevata come una difficoltà di lettura passa a significare una qualità imputabile alla volontà espressiva dell'autrice stessa, come per esempio emerge dal libro di Moca. Discutendo di *Le statue d'acqua* e *L'angelo custode*, Moca trova che, poiché in entrambi questi libri i personaggi sono rinchiusi nelle loro conversazioni, dove chi conversa finisce invece per tenere dei monologhi poco indirizzati all'altro, e ne deriva che:

> Il lettore si trova quindi davanti a una parola che potremmo definire invalidata, che ha ormai perso la sua funzione e corre, più o meno velocemente, verso il silenzio, vivendo soltanto piccoli momenti di stallo in cui l'ultimo sforzo fatico si condensa in formule stereotipate, locuzioni che non aggiungono nulla alla conversazione e alla conoscenza del mondo.[117]

Il filo che unisce questi libri è allora una certa "incomunicabilità" che, riversandosi sulla chiarezza del testo ne inficerebbe la lettura. Prendendo le mosse da affermazioni della scrittrice in alcune interviste si passa a considerare la sua poetica come estremamente scettica nei confronti delle possibilità comunicative del linguaggio stesso. Da qui si è arrivati a vedere le sue opere come espressione di quello che Pietro Citati è arrivato a definire il "nichilismo profondo" di Fleur Jaeggy[118]. In un'altra recensione, per *La paura del cielo*, Citati tornava a definirla una nichilista, in questo caso per la qualità della voce narrante e per i temi delle sue storie:

> [in questi racconti] percepiamo una voce anonima, opaca, ghiacciata, assente […]. Questa voce non ha nessun timbro umano. […] Questo mondo di morte è raccontato con un ascetismo narrativo, forse mai giunto così lontano. Non c'è nessuna ricerca analitica, non c'è descrizione, non c'è commento, non c'è colore, non c'è fluidità, non c'è movimento, non c'è sintassi.[119]

Torneremo nel quarto capitolo e nelle conclusioni per vedere come si costruisce e da dove (forse) deriva questo modo espressivo che Pozzi mi sembra aver definito in modo ancora più convincente quando scrive (sempre a proposito dei racconti di *La paura del cielo*) che il suo modo di rappresentare segue "la via dell'elisione"[120].

Lo stesso avviene con uno dei temi più ricorrenti nei libri di Jaeggy, quello della morte, che viene spesso trasposto per significare il solo tema in grado di unire tutte le sue opere in una poetica. Una

---

[116] Salvatore Presti, "Scrivere l'assenza: Il nichilismo gentile di Fleur Jaeggy", *Diacritica*, 6, 18, «Voci di donne» nel panorama letterario contemporaneo: questioni metodologiche e approfondimenti critici, pp.40-57 (42), https://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-III-18-25dicembre2017.pdf?v=2. [ultimo accesso 3.1.2026].

[117] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 48.

[118] Pietro Citati, "Iside svizzera", *La Repubblica*, 10.11.1989. Anche Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 104, in riferimento a *La paura del cielo*, si esprime in questi termini.

[119] Pietro Citati, "Senza parole", *La Repubblica*, 25.10.1994.

[120] Pozzi, *Alternatim*, op. cit., p.581.

studiosa ha indagato il tema della notte nei libri di Jaeggy e arriva a definire la sua scrittura stessa "notturna", argomentando così:

> Nella sua scrittura domina una spiazzante *école du regard* interiore che tutto riconduce a cosa, a pietrificazione malinconica o luttuosa, votata a portare in superficie schegge di una realtà onirica, ricordi che si perdono in una nebbia di rinuncia e di vuoto. Nelle geometrie lugubri e inospitali della sua fantasia cupa l'autrice punta a una sorta di catatonia sonnambulica.[121]

La presunta predilizione per i temi funerei è sottolineata anche da Moca per cui:

> è proprio l'oscurità che cala, sempre alla ricerca e bramata, sulle esistenze di questi personaggi a offrire uno spazio per il dilagare di un pensiero malinconico che sfocia lentamente in una stasi angosciante, che trova paradossale, ma per le loro inclinazioni anche naturale, quiete nel pensiero della morte[122].

Mentre per Nicoletta Scalari Tondi, sarebbe la tendenza a sostituire la realtà con l'immaginazione ad avvicinare i personaggi alla morte:

> Comune nei romanzi di Fleur Jaeggy è una rappresentazione nevrotica della realtà, un'affezione dello spirito che colpisce i membri di queste comunità. Sono persone che provano, nei confronti della vita, una sorta di indignazione, un risentimento sdegnoso.[123]

Anche Moca, quando discute i racconti di *La paura del cielo* arriva ad una simile conclusione:

> In questi racconti si ritrova infatti lo stesso dispiegarsi confuso del tempo degli altri due romanzi di Jaeggy analizzati: si tratta di una manifestazione del processo di sgretolamento del linguaggio operato da Jaeggy, perché se, come si diceva, la scrittrice si accorge di dover rappresentare un mondo irrappresentabile può farlo solo avvicinandosi a questo luogo oscuro che è dentro la nostra realtà ma è talmente difficile da riconoscere che quasi nessuno può accorgersene.[124]

Altre parole chiave sono emerse ripetutamente nei brevi riassunti che abbiamo visto nel sottocapitolo precedente. In molti hanno costruito le loro letture delle opere singole di Jaeggy e del suo progetto complessivo attorno al gelo formale, sia che esso sia raggiunto con una "consunzione infinita"[125], una "autocombustione, ossia autodistruzione, la combustione lenta delle certezze"[126], o, ancora, riconducibile ad una "poetica di ascetismo o di scrittura come ricerca di vuoto"[127]. Il tentativo di asciugare la scrittura viene visto come movimento verso il silenzio e il vuoto (come lo spazio bianco

[121] Anna Małgorzata Brysiak, «La luna è piena e il lago riposa tranquillo. O quasi. Percorsi nella prosa notturna di Fleur Jaeggy", *Quaderni di Italianistica*, Vol. 43, n. 1, 2022, pp.169-183 (182).
[122] Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 54.
[123] Scalari Tondi, "Proleterka di Fleur Jaeggy", *Paragone Letteratura*, Anno LIII, terza serie, n. 39, 40, 41, Febbrario-Giugno 2002, pp. 157-165 (164).
[124] Moca, *Consunzione*, p. 62.
[125] Come recita il titolo scelto da Moca.
[126] Come vuole Lovascio, *Storie inquiete*, p. IX.
[127] Martina Stemberger, "Madness",p. 408

della pagina)[128]. Lo scrittore catalano Enrique Vila-Matas l'ha inserita nel suo romanzo *Dottor Pasavento* che tratta di quello che ha chiamato "mito della scomparsa", ovvero il modo in cui numerosi scrittori della letteratura mondiale del Novecento (soprattutto Robert Walser) e della contemporaneità abbiano affrontato questo tema nelle loro opere oppure nella loro vita di scrittori, secondo una idea riassumibile così: "Scrivere per scomparire, per assentarsi"[129]. Alla Jaeggy è dedicato un accenno per aver scritto e continuato idealmente il sentiero tracciato da Walser[130].

Se passiamo invece a considerare lo stile, noto che quelli di "distacco" e "freddezza" sono fra gli aggettivi più comunemente usati per descrivere le sue opere. Viene sottolineata la mancanza di sentimentalismi, ma anche di umanità di molti suoi personaggi. A tal proposito, Montesano ha parlato di un processo di "scarnificazione" a cui la Jaeggy sottopone la lingua[131].

Forse per via del suo stile così apodittico, molti commentatori hanno la tendenza a derivarne delle sentenze che andrebbero direttamente a esplicare la sua visione del mondo, lasciandosi quindi andare a troppo avventate deduzioni. Così Moca:

> Avendo capito il limite intrinseco alle parole, che non sono meri indicatori, la Jaeggy si diverte a svuotarle perché consapevole del fatto che non tutto è linguaggio e dunque non tutto può essere detto"[132].

Il suo stile testimonierebbe poi lo stare sulla soglia, di volta in volta, "dell'infinito, del non ancora, del non senso"[133].

Per quel che riguarda la brevità, non mi sembra che si possa desumere una poetica di indicibilità dallo stile paratattico di Jaeggy. Certo in lei troviamo questa spinta espressiva, come lei ha più volte spiegato: "Non considero quel che scrivo una parte di me. È un piacere mentale. Non c'è nessuna durezza nella ricerca del vuoto"[134], e anche: "Cerco di rendere tutto più distante, il modo di scrivere anche le parole, devono gelare, tento di scarnificare le frasi. È un modo per tenere le cose lontane"[135]. Tuttavia, non penso tali affermazioni siano sufficienti per desumere da queste - come nemmeno dalle brevi frasi tratte dai libri e fatte passare per degli aforismi a sé stanti - alcuna disposizione critico filosofica nei confronti del linguaggio.

Nei suoi libri troviamo certamente dei personaggi affascinati dalla morte, dall'annullamento di sé, spesso con tendenze suicide, ma, una volta avviati i confronti intertestuali che proveremo a svolgere

[128] Stemberger, "Madness", p. 409. Si veda il quarto capitolo in proposito.
[129] Enrique Vila-Matas, *Dottor Pasavento*, trad. Pino Cacucci, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 214.
[130] Qui si confonde però l'autrice con la protagonista del libro e della storia, Ivi, pp. 178-179.
[131] Montesano, "Appunti", op. cit., p.10. Idea condivisa da Nadia Fusini che parla di "lingua anoressica" in Fusini, "Acqua", op. cit., p. 10.
[132] Presti, "Nichilismo", op. cit., p. 42.
[133] Ivi, p. 45.
[134] Da una intervista riportata in Castagnola, *Jaeggy*, op. cit., p. 36.
[135] Ivi, p. 37.

nei prossimi capitoli, si vedrà da quale nuova prospettiva è possibile intendere questi motivi e anche questi tratti stilistici.

In chiusura mi rimane da notare che la bibliografia su questa autrice si compone, principalmente, di interventi brevi, recensioni o saggi su questioni specifiche e ristrette a qualche libro. Le trattazioni più ampie non contribuiscono a risolvere quelle problematicità interpretative che pongono specialmente i primi libri, ma anche, come abbiamo visto, il fatto di rappresentare una sorta di inconciliabile anomalia all'interno della letteratura italiana contemporanea. Alcuni tentativi sono stati fatti per inserire la scrittrice all'interno di un gruppo di opere o in una tradizione letteraria[136], ma questi mi sembrano impiegare e poi applicare categorie già formate a dei testi di cui si può solo raccogliere un bilancio di appartenenza/discostamento, piuttosto che dedurre da essi degli strumenti critici volti a fornire nuovi modelli di lettura, su cui poi eventualmente misurare il posizionarsi su generi o tendenze già formate. Nei prossimi capitoli cercherò dunque di definire quali possano essere le alternative critiche a quello che, a mio parere, è lo stallo attuale delle ricerche.

[136] Come nel caso della tesi dottorale della studiosa María del Pilar Soria Millán. Vedi supra.

CAPITOLO 2

2.1 Excursus su Ingeborg Bachmann: il lavoro a *Malina*

A metà degli anni Sessanta, dopo la parentesi parigina, la Jaeggy tornò in Italia e si stabilì a Roma. Qui conobbe Ingeborg Bachmann. La scrittrice austriaca si era trasferita definitivamente nella città alla fine del 1965[137], ma già dal 1953 aveva vissuto per diversi periodi fra Napoli, Ischia e Roma[138]. La Jaeggy ha scritto sul ricordo di una vacanza di un mese in Versilia con la Bachmann da cui mi sembra si possa comprendere, almeno per quel che ci è concesso, l'importanza e il peso avuto dalla scrittrice austriaca[139]. Su tale amicizia la Jaeggy è stata spesso interrogata. Al di fuori del legame che possiamo intravedere, in questo capitolo cercheremo di dimostrare quanto un approfondimento in particolare di un'opera della Bachmann, *Malina*, in relazione ad alcuni libri della Jaeggy, possa portare a muovere oltre la semplice constatazione delle difficoltà e dei problemi critici finora emersi nel capitolo precedente. Inizierò dunque da una presentazione del romanzo della scrittrice austriaca, da cui estrarrò quei temi su cui interrogherò alcuni libri della Jaeggy.

Malina venne pubblicato nel 1971 al termine di un lavoro lungo e faticoso "che mi procura soltanto fatica e pochissima gioia", come ebbe a scrivere la Bachmann stessa negli abbozzi per il libro successivo, *Simultan* (in italiano tradotto come il titolo di uno dei racconti, *Tre sentieri per il lago*)[140]. L'ultima opera pubblicata, prima di *Malina,* risaliva al 1961, quando uscì la raccolta di racconti *Il*

[137] Per le indicazioni biografiche rimando a Hans Höller, *La follia dell'assoluto: Vita di Ingeborg Bachmann*, trad. Silvia Albesano, Cinzia Cappelli, Parma, Guanda, 2010 [1999].

[138] Sul rapporto della scrittrice con gli ambienti culturali italiani si può vedere (per ciò che ci interessa qui): Inge von Weidenbaum, "Wie war Ingeborg Bachmanns Beziehung 1965-73 zur Literaturszene in Italien?", *Cultura Tedesca*, 25, Ingeborg Bachmann, 2004, pp. 223-239, in cui il rapporto con la Jaeggy e Calasso viene definito come uno dei più stretti che ebbe in Italia. Per una interpretazione del peso che l'Italia ebbe nella produzione poetica della scrittrice rimando - anche per quanto riguarda le indicazioni bibliografiche- a: Camilla Miglio, *La terra del morso: L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Macerata, Quodlibet, 2012.

[139] Fleur Jaeggy, "Reise ans Meer", op. cit., pp. 60-63. Il rapporto con la Bachmann è stato indagato da due studiose spagnole, si veda: María Pilar Soria Millán, "Worte des Schweigens: Über die Freundschaft zwischen Fleur Jaeggy und Ingeborg Bachmann" in «*Mitten ins Herz»: Künstlerinnen lesen Ingeborg Bachmann*, ed. Brigitte E. Jirku, Marion Schulz, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2009, pp. 15-23. Anche: María Angels Gímenez Campos, "Nach-gedanken zu einer Freundschaft", in Ivi, pp. 25-29. Questi saggi si limitano a tracciare, partendo dallo spunto biografico, alcune familiarità fra le due scrittrici, specie per quanto riguarda la poetica del silenzio (qui però si confonde spesso situazione biografica e narrativa tratta dai libri di Jaeggy).

[140] Marie Louise Wandruszka, *Mettere insieme i frammenti: Da Caroline Schlegel a Robert Altman*, Roma, Carocci, 2002, p. 62.

trentesimo anno (*Das Dreißigste Jahr*)[141]. Le ragioni che stanno dietro al lungo silenzio editoriale sono molteplici.

Dopo la difficile separazione con lo scrittore svizzero Max Frisch alla fine del 1962 ed un periodo di ricoveri in diversi ospedali e cliniche della Svizzera e della Germania, la Bachmann matura il desiderio, più che altro la necessità, di risollevarsi da una relazione che l'aveva lasciata "annientata"[142]. Nel 1964 Frisch pubblicò un romanzo intitolato *Meine Name sei Gantenbei* (*Il mio nome sia Gantenbein*), in cui la scrittrice si era vista ritratta nel personaggio di "Lila" e in cui, in generale, sentiva che lo stesso Frisch aveva reso pubblici i dettagli più intimi della loro relazione[143]. I primi tentativi di rialzarsi possono essere fatti coincidere con un viaggio compiuto insieme al giovane scrittore austriaco Adolf Opel a Praga prima e in Egitto e Sudan, entrambi compiuti nel 1964[144]. L'esperienza di quest'ultimo viaggio verrà nei mesi successivi rielaborata nel frammento intitolato *Wüstenbuch* (*Libro del deserto*). Tale abbozzo costituisce la prima forma versione di un romanzo a cui la Bachmann aveva iniziato a pensare in seguito alla rottura con Frisch e che dal 1963 inizierà ad essere chiamato *Todesarten* (*Cause di morte*)[145]. Tale frammento viene poi, nell'autunno del 1965, incorporato in un altro progetto parallelo chiamato *Das Fall Franza* (*Il caso Franza*) o anche *Das Buch Franza* (*Il libro Franza*) che doveva costituire un libro appartenente ad un ciclo di più romanzi, concepito sul modello della *Comédie humaine* di Honoré de Balzac. L'edizione critica tedesca uscita nel 1995 ha avuto il pregio di fare luce sul modo in cui lavorava la scrittrice (e il demerito di aver dato un ordine cronologico, non sempre fondato, ai frammenti del lascito[146]). Negli anni che vanno dal 1963 all'uscita di *Malina* nel 1971, l'autrice si impegnò in un numero elevato di progetti, ai quali lavorava spesso in parallelo. *Eugen Roman*, *Das Buch Goldmann*, *Das Buch Franza*

---

[141] Ingeborg Bachmann, *Il trentesimo anno*, trad. Magda Olivetti, Adelphi, Milano, 1985. Il silenzio fu rotto soltanto dalla pubblicazione di una antologia di testi già apparsi e dal libretto composto per l'opera lirica dell'amico compositore Hans Werner Henze, *Der Junge Lord*.

[142] Höller, *Assoluto*, op. cit., p.128.

[143] Su questioni biografiche e sui risvolti che la rottura ebbe nei lavori di entrambi, nonché sui riferimenti intertestuali a opere di Frisch in *Malina* e al loro impiego lì, rimando a Monika Albrecht, *«Die andere Seite». Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns «Todesarten»*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1988.

[144] Dal viaggio a Praga nasceranno alcune poesie molto importanti dal punto di vista dell'elaborazione poetologica come Böhme liegt am Meer (La Boemia è sul mare). Cfr. Arturo Larcati*, "*Unterwegs nach Böhmen*"* in Id*., Topographie und Poetologie* in *Ingeborg Bachmanns Poetik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006. Torneremo più avanti sulle implicazioni che il dato topografico ricopre all'interno della poetica della lingua della Bachmann.

[145] Il mito di una scrittrice che dopo due brillanti libri di poesia rinuncia alla parola poetica si è rivelato insostenibile alla pubblicazione dapprima dell'edizione delle opere complete del 1978 (in cui venivano pubblicati documenti inediti facenti parte del progetto del romanzo *Il libro Franza*) e poi, definitivamente sciolto, nell'edizione critica del 1995. Il primo progetto per un romanzo risale, infatti, al frammento intitolato *Die Stadt ohne Name* (*La città senza nome*), il cui inserimento all'interno del palinsesto di romanzi di Todesarten rimane controverso. Ingeborg Bachmann, *Todesarten-Projekt: Kritische Ausgabe*, 5 vol., unter Leitung von Robert Pichl, hrsg. Monika Albrecht, Dirk Göttsche, München, Piper, 1995.

[146] In italiano sono state pubblicate due traduzioni, la prima si rifà all'edizione del 1978, la seconda a quella critica del 1995. Nella prima traduzione il libro è reso come *Il caso Franza* e viene accompagnato da un altro frammento, quello estratto da *Das Buch Golmann*, dal titolo *Requiem per Fanny Goldmann*. Ingeborg Bachmann, *Il caso Franza*, trad. Magda Olivetti, Milano, Adelphi, 1988. Per la seconda edizione, a cui farò qui affidamento, Ingeborg Bachmann, *Il libro Franza*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Adelphi, 2009,

sono alcuni dei titoli dati a posteriori dalla critica - in alcuni casi su indicazioni della stessa Bachmann- ai romanzi progettati e rimasti incompiuti. Data la frammentarietà di questi testi e la loro problematica interpretazione all'interno del già citato ciclo di romanzi progettato, addentarci nei dibattiti che sono seguiti alla loro pubblicazione non ci può occupare più di tanto in questa sede[147].

Proverò ora a fornire una introduzione al romanzo *Malina* attraverso un progetto parallelo, il romanzo poi chiamato *Das Buch Franza*, che l'autrice arrivò quasi a pubblicare nel 1967, per poi abbandonarlo e passare alla stesura di *Malina*. Il motivo per cui mi soffermo su questo libro è il fatto che vi troviamo dei temi su cui instaurerò il confronto con i libri di Jaeggy. Il punto è mostrare su quali progetti la Bachmann lavorava quando le due si conobbero. Tuttavia, sarà a partire da un'analisi puntuale di *Malina* che estrarremo i termini per la nostra ricerca sulla Jaeggy. Introdurrò gli argomenti di quest'ultimo libro, e quindi quelli che ci porteranno alla ricezione della Jaeggy, a partire da *Das Buch Franza*.

In una delle letture pubbliche che la Bachmann tenne in diverse città della Germania e della Svizzera per annunciare l'imminente pubblicazione del libro, la Bachmann presentò il ciclo come un tentativo di "elaborare il passato" storico[148]. Tuttavia, la via intrapresa dalla scrittrice non era quella della rievocazione dei fatti di un passato più o meno immediato (gli anni della guerra), bensì quella che lei stessa definì "diversa ricerca", ovvero una ricerca che intende rivolgersi ad un presente che viene visto nei suoi rapporti di continuità col passato:

> mi ha oltremodo interessato indagare dove sia finito il quantum del crimine, l'assassinio latente, quando ho capito che il 1945 non ha costituito una cesura […] L'Oggi è difficile da rintracciare, perché tutto è avvolto nella bambagia, anche se solo in apparenza. E l'assassinio e l'orrore in questa società- occorre che siano svelati […] Le «cause di morte» intendono mostrare come tutto questo continui in una società che si dichiara senza colpa.[149]

Altrove, sempre per una di queste presentazioni, l'autrice parlerà di "virus del crimine", poiché il tempo di pace dichiarato con la fine della Seconda guerra mondiale non ha fatto scomparire il male e i delitti hanno semplicemente mutato visibilità:

> Commettere delitti è solo diventato più difficile, e quelli che vengono perpetrati sotto i nostri occhi che non vedono, tra i nostri vicini, sono delitti sublimi.[150]

---

[147] Per una panoramica di problemi e delle critiche che l'edizione critica ha suscitato rimando a *«Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?»: Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt : mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen*, hrsg. Irene Leonard-Heidelberger, Opladen-Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1998.
[148] Bachmann, *Franza*, op. cit., p. 49.
[149] Bachmann, *Franza*, op. cit., p. 50.
[150] Ivi, p. 140.

La differenza tra questi "delitti" e i crimini commessi in tempo di guerra è sottile. Mentre quelli compiuti in guerra sono sotto gli occhi di tutti, quelli commessi in tempo di pace sono detti anche delitti "intellettuali" o "dello spirito", o, anche, "raffinati", dal momento che non è semplice coglierli. Gli scrittori contemporanei, nella visione dell'autrice, sarebbero colpevoli di sporcarsi le mani solo con i primi, mentre il secondo genere di delitti viene da loro non solo trascurato, ma questi sono da loro anche "nascosti"[151]. Il motivo sta forse nel fatto che questi avvengono nella quotidianità; "l'Oggi" è il loro teatro abituale[152]. L'epoca in cui il rifiuto del nazismo e del fascismo veniva acclamato è anche quella in cui la violenza assume la forma di un nuovo "fascismo privato"[153]. È, infatti, nei rapporti che intercorrono tra uomini e donne che la Bachmann trova le prove del male non scomparso con la fine della guerra. In tutti e tre i romanzi concepiti in questi anni, *Il libro Franza*, *Il libro Goldmann* o *Malina*, il nucleo della trama ruota attorno al soccombere di un personaggio femminile a causa di un altro personaggio maschile[154]. In *Das Buch Goldmann* si narra di una segretaria del PEN-Cl (una attrice nelle stesure posteriori), di nome Fanny Goldmann e della sua caduta a causa di un uomo, Harry Goldmann, un ebreo tornato a Vienna dopo l'esilio in America a causa della guerra[155]. *Malina* è la storia dell'assassinio dell'io narrante femminile (anche) da parte dell'io maschile. Mentre *Il libro Franza* narra della malattia di Franziska Ranner causata dal disfacimento del rapporto col marito Jordan, uno psichiatra che aveva ricercato fra l'altro gli esperimenti criminali compiuti dai medici del Terzo Reich. La prospettiva entro cui la Bachmann vede questi delitti, non si limita a quella dei rapporti interpersonali, ma assume un significato più ampio, in cui è l'intera società a venire coinvolta[156]. Vediamo come queste due dimensioni si sovrappongono in *Il libro Franza*.

---

[151] Ivi, p. 50. Il riferimento critico è nei confronti del romanzo storico del dopoguerra tedesco in cui si guardava a rappresentare il passato nazista, e che in Germania aveva come rappresentanti scrittori quali Günther Grass. La Bachmann trova in uno scrittore del fine secolo francese, Barbey d'Aurevilly, l'appoggio per sostenere invece come "la letteratura non esprime la metà dei crimini che la società commette misteriosamente e impunemente tutti i giorni […] esiste quindi per il romanziere tutto un genere tragico sconosciuto da sviluppare da questi crimini, più intellettuali che fisici". La citazione da d'Aurevilly che la Bachmann riportava in uno degli abbozzi per la presentazione del libro è tratta dal racconto *La vendetta di una donna* (*La Vengeance d'une femme*). Si veda la citazione completa riportata in Bachmann, *Libro Franza*, op. cit., p. 369.

[152] Ivi, p. 50.

[153] È quanto viene affermato in Malina. Vedi infra.

[154] La critica ha parlato in proposito di riflessione sulla natura della "vittima", si veda in particolar modo: Hans Höller, *Ingeborg Bachmann: Das Werk*, Frankfurt am Main, Hain, 1993, pp. 272-289; Marie Luise Wandruszka, "Ingeborg Bachmann e Hannah Arendt tra pazzi e assassini" in *Conflitti: Strategie della rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di Vita Fortezza, Maurizio Ascari, Roma, Meltemi, 2007, pp. 111-118; Barbara Agnese, "La présence de la Shoah et le problème de sa représentation dans l'oeuvre d'Ingeborg Bachmann", *Revue d'histoire de la Shoah*, n. 201, 2014, pp. 459-478.

[155] La genesi del progetto è anche qui complessa, rimando al commento alla recente edizione critica in Ingeborg Bachmann, *Das Buch Goldmann*, hrsg. Marie Luise Wandruszka, München, Piper Verlag, 2020, pp. 280-396.

[156] Il rapporto che intercorre nei libri della Bachmann tra "analisi dell'individuo e la rappresentazione del suo posizionamento sociale e storico" è stato visto dalla critica all'interno della ricezione di romanzieri francesi quali Flaubert, Stendhal o Proust. La società viene poi vista come "una semplificazione delle complicazioni dell'individuo", così: Barbara Agnese, *Der Engel der Literatur: zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Wien, Passagen Verlag, 1996, p. 39.

La storia progettata doveva seguire il viaggio in Egitto di due fratelli Martin, un geologo, e Franza Ranner. Nel capitolo intitolato *La tenebra egizia*, Franza, che parte col fratello per un viaggio in Egitto in uno stato di prostrazione fisica e mentale, veniva ad identificarsi con le vittime del colonialismo[157] A questo capitolo, la cui genesi risale a quel *Libro del deserto* progettato dopo il viaggio compiuto dalla stessa Bachmann in Egitto e Sudan nel 1964, si erano aggiunti due capitoli propedeutici, il primo (*Ritorno a Galicien*) sarebbe servito come excursus sull'infanzia dei fratelli a *Galicien*, un toponimo inventato ma in cui troviamo tracce della Carinzia reale e di una Galizia spirituale, che non può che rimandare alla regione a maggioranza ebraica, parte dell'Impero Asburgico, ma anche, nella lettura di Reitani, alla Galilea biblica[158]. Nel secondo capitolo (*L'epoca Jordan*) si colloca il ritratto della società viennese in cui doveva inserirsi la storia della violenza subita da Franza da parte del marito Jordan, uno psichiatra rinomato che esercita la propria violenza sulla moglie Franza, diventata per lui un caso clinico da osservare. I tre luoghi entro cui doveva muoversi la vicenda corrispondono ai tre punti di vista che avrebbero dovuto narrarla (quella di Martin, di Franza e del narratore extradiegetico). La critica ha più volte sottolineato come questo del punto di vista fosse un problema centrale per la Bachmann. La questione della prospettiva entro cui narrare iniziò ad intrecciarsi, per la Bachmann, con quella, che chiameremmo oggi, della differenza sessuale. Nei racconti di *Il trentesimo anno*, infatti, l'io narrante veniva spesso ad associarsi con un punto di vista maschile, e laddove le donne parlavano, il loro linguaggio era sentito come "frivolo", "senza dignità", "pieno di «tenerezze, civetterie, giochetti»"[159]. Come ha commentato Wandruszka: "Dopo la fine del suo rapporto con Max Frisch, dopo il crollo psichico, l'immagine bachmanniana degli uomini, delle donne, dei loro linguaggi, sembra cambiare profondamente"[160]. Sia in *Il libro Franza* che in *Malina* al linguaggio delle donne viene affiancato quello di un uomo freddo e distaccato che si fa o che diventa (come nel finale di *Malina*) narratore delle vicende[161].

Nel secondo capitolo di *Il libro Franza*, la voce del narratore esterno viene spesso oscurata da quella di Franza che prende in mano il discorso per raccontare la storia della malattia che le è stata inflitta. È probabile che la scrittrice sia arrivata ad accantonare definitivamente il progetto proprio perché troppo riconoscibili appaiono i riferimenti alla propria esperienza personale vissuta negli anni

[157] "Io sono una papua" esclama ad un certo punto Franza in un dialogo col fratello, Bachmann, *Franza*, p. 278.
[158] Si veda il commento di Luigi Reitani, "La nostalgia di Iside" in Ingeborg Bachmann, *Franza*, op. cit., pp. 9-45 (30).
[159] Cito le espressioni che si trovano in *Il trentesimo anno* da Wandruszka, *Frammenti*, op. cit., p. 66.
[160] *Ibidem.*
[161] A differenza dagli altri romanzi progettati in contemporanea con Malina e con i racconti pubblicati di Tre sentieri per il lago, in cui, come ha messo in luce in modo convincente Marie Luise Wandruszka, le donne non avranno più bisogno di una controparte maschile per arrivare alla verità. Queste ultime prove della Bachmann testimoniano di una ricerca linguistica nel voler rendere il linguaggio spesso "interrotto", frammentato e vicino all'idioma austriaco tipico di personaggi femminili, le "viennesi" (*Die Winerinnen* era il primo titolo per il volume di Simultan), personaggi di donne "tradizionali, non-moderne, «lente»", Ivi, p. 71. Cfr. Marie Luise Wandruszka, "«Die Geschlecter, da es sie gibt» Ingeborg Bachmanns andere Poetik", *Literature und Kritik*, September 1997, pp. 68-77.

successivi alla rottura con Frisch[162]. Questa esperienza trova, tuttavia, spazio nell'elaborazione letteraria perché è a partire da questa che l'autrice elabora una nuova poetica, che ha nell'intreccio di etico ed estetico il suo fondamento: "l'insistere sulla «discrezione» e al contempo sullo statuto di verità delle sue storie- in contrasto al ricorso all'invenzione di destini diversi di stampo frischiano- definirà *Malina*"[163].La scrittrice era, infatti, convinta del fatto che alla letteratura spettava un altro grado di realtà, come afferma in una intervista del 1971:

> Perché che cosa si intende veramente con l'espressione «descrivere la realtà» o «la condizione della coscienza di un'epoca? Non vuol dire che si debbano ripetere le frasi che questa società dice, ma che questa condizione deve mostrarsi diversamente. E deve mostrarsi in modo radicalmente diverso, perché altrimenti non si saprà mai cos'era il nostro tempo.[164]

Incontriamo questa idea già nel *Il libro Franza.* In uno dei frammenti del primo capitolo il narratore segue il viaggio in treno di Martin verso Vienna, dove si trova la sorella, di cui tiene in mano un telegramma. Il narratore riflette sulla possibilità che tutto ciò sia reale, il passaggio che riporto è lungo, ma riassume bene quale è l'orizzonte di riflessione della scrittrice:

> Quando un treno attraversa il Semmeringtunnel, quando si dice che è diretto a Vienna, quando viene nominato qualcosa, una città che si chiama così, e una località che si chiama Galicien, quando si parla di un giovane che dovrebbe potersi identificare come un certo Martin Ranner […]. E poiché si può dimostrare che Vienna esiste, anche se non si riesce a coglierla con una sola parola, perché Vienna si trova qui sulla carta e la città di Vienna è continuamente altrove […], perché qui ci sono soltanto parole che alludono a e insistono su qualcosa che non esiste e su altro che non esiste, tanto per cominciare non esiste questo determinato treno che attraversa il sunnominato tunnel, e non esiste nemmeno il giovane che attraversa il tunnel nel treno- e allora come stanno le cose? […].[165]

Il treno e l'uomo che vi viaggia sopra non può esistere su nessun punto della mappa, ovvero nel mondo: "Solo le parole avanzano rotolando come una frana, solo la carta si lascia voltare con un fruscio […]"[166]. Ciononostante, quello che è scritto esiste come atto linguistico (diremmo noi):

> E una divagazione, mentre un treno attraversa il Semmeringtunnel, dovrebbe terminare concludendo che, quanto al treno, ma anche a tutto il resto, si tratta di un errore, e adesso il treno, per quel che ci riguarda, può anche viaggiare in quanto se ne scrive e se ne parla, adesso il treno viaggerà poiché ci si ostina a parlarne[167].

---

[162] Tale è anche la lettura di Reitani, "Iside", op. cit., p. 19.
[163] Marie Luise Wandruszka; *Orgoglio e misura: quattro scrittrici tedesche*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1993, p. 123. La studiosa ha anche più volte sottolineato come l'attenzione per la discrezione abbia una propria discendenza nella letteratura austriaca - "Diskretion è una parola chiave nella prosa e nelle interviste dell'ultima Bachmann, e anche nei recenti studi critici che la riguardano" - l'autrice ricorda in proposito l'ascendenza hofmannsthaliana del termine in Wandruszka, *Frammenti*, op. cit., pp. 72-73.
[164] Ingeborg Bachmann, *In cerca di frasi vere*, trad. Cinzia Romani, colloqui e interviste a cura di Christine Koschel e Inge von Wiedenbaum, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 123.
[165] Bachmann, *Franza*, p. 170.
[166] Ivi, p. 171.
[167] *Ibidem*.

E qui arriviamo alla definizione del fatto estetico all'interno di un proposito etico: "Ché i fatti concreti di cui si compone il mondo-hanno bisogno di ciò che concreto non è per poter essere così riconosciuti"[168]. È interessante poi notare che il dato topografico sia qui scelto a modello di ciò che esiste. La trasposizione della topografia in luoghi e spazi irreali, costruiti o ideali è poi una delle caratteristiche della sua opera[169]. Anche la questione degli elementi autobiografici presenti, come richiami o allusioni spontanee, all'interno delle sue opere dovrebbe essere vista entro questi termini. Mi dilungo su questi aspetti perché ritengo che la Jaeggy sia stata a sua volta sempre fedele a questa idea. Ma è il momento di passare a *Malina*, così da poter dare maggiore concretezza a quanto fin qui riportato.

2.2. *Malina*

Un approfondimento del romanzo *Malina* può fornirci la chiave per elaborare una nuova prospettiva entro cui considerare anche le opere della Jaeggy. Il confronto si svolgerà lungo tre direttrici: la composizione teatrale condivisa da *Malina* e dai primi tre libri della Jaeggy; il tema della dialettica tra omicidio e suicidio, centrale nella struttura narrativa di *Malina* e presente anche in *Il dito in bocca*, in *Le statue d'acqua* e, con variazioni notevoli, anche nei racconti di *La paura del cielo* e di *Sono il fratello di XX*; infine, per quanto riguarda la dimensione del tempo, punto che attesta la grande originalità della concezione del tempo narrato in *Malina,* poi ripreso, come elemento fondante nella struttura compositiva di *Le statue d'acqua*, basata sull'opposizione ossimorica (che ritroveremo, anche in questo caso, nei romanzi successivi e che io analizzerò in dettaglio nell'ultimo capitolo). Iniziamo quindi da *Malina*, mostrando quale ruolo e funzione svolgono lì questi elementi.

È interessante notare, in via preliminare, che le prime recensioni a *Malina* descrissero il libro in modi molti simili a quelli impiegati dai recensori di *Il dito in bocca*[170]. All'uscita del libro nel 1971, infatti, i critici tedeschi descrissero il libro come "difficile", poiché la sua appartenenza all'interno di un solo genere risultava complicata già al presentarsi "fisico" del libro: mentre la quarta di copertina

[168] *Ibidem*.

[169] L'ambientazione dei romanzi e racconti risente della personale concezione della letteratura della scrittrice; città, paesi, paesaggi non corrispondono ai luoghi reali, ma rimandano ad una realtà trasfigurata dalla letteratura, che produce "modelli" per cogliere la realtà. Luigi Reitani, "«Heimkehr nach Galicien». Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unverröntlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann" in *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit: Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns: Internationales Symposium Wien 2006*, hrsg. Barbara Agnese, Robert Pichl, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, pp. 31-46 (32).

[170] Dai primi lettori a quelli del giorno d'oggi, come abbiamo visto nel primo capitolo.

presentava il libro come un giallo, all'interno del libro si parlava invece di una storia d'amore[171].La trama fu detta "debole" e la storia "confusa", mentre per presentare la storia che vede protagonista un io e il suo *Doppelgänger* si parlò di "uno scherzo complicato e compiaciuto con le identità"[172]. Per di più, sulla copertina del libro compariva la dicitura "romanzo", mentre nelle prime pagine i personaggi, il tempo e il luogo dell'azione vengono presentati come se si tratti di un dramma. Il primo punto su cui ci concentreremo è proprio quello della peculiare forma del libro, poiché è la stessa che troveremo in *Il dito in bocca*, e che la Jaeggy, continuerà ad usare fino a *Le statue d'acqua* (dunque anche nel secondo libro, *L'angelo custode*, che vedremo però nel prossimo capitolo).

La composizione rappresentava per la scrittrice austriaca una questione centrale nel processo di scrittura. In diverse occasioni la Bachmann si è soffermata su questo punto, affermando: "Quel che devo vedere esattamente, prima di cominciare, è la composizione"[173], o, da un'altra intervista:

> La fatica più grande è nel problema della composizione: bisogna che non vada perduto nessun filo, che ogni frase che compare nel primo capitolo, si riferisca sempre a qualcosa che, per esempio, arriva nel terzo capitolo. Una storia del genere è certamente un intreccio.[174]

A questo proposito, è stato detto che *Malina* è una composizione in più sensi: come *ouverture* del ciclo *Todesarten*; per il fatto di contenere diversi generi del discorso, quello della fiaba, del dramma teatrale, del giallo; ma anche nel senso musicale, perché ricorrono nel testo riferimenti a canzoni, a libretti, e perché un pezzo del *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg ricorre come un *leitmotiv* nella storia (e di cui nel testo si riproduce parte dello spartito); infine perché gli ultimi dialoghi del libro sono scritti come una partitura (le notazioni musicali - "allegro", "forte", "tempo giusto", "accelerando" ecc.- accompagnano le parole dei personaggi). Il libro, poi, non è omogeneo neanche dal punto di vista dell'istanza narrativa. Ad un io che rimarrà anonimo per tutto il romanzo è affidata la narrazione degli eventi, tranne che per l'ultima frase, in cui riconosciamo un altro punto di vista, più simile a quello di un narratore extradiegetico (vedremo più avanti l'importanza di questo cambio finale). Anche dal punto di vista dei modi del discorso il libro presenta una elevata varietà: da stralci di conversazioni al telefono, a racconti di sogni che rimandano alla seduta analitica; da frammenti che richiamano la scrittura diaristica, alla scrittura epistolare e alla scrittura giornalistica. Il numero dei personaggi che compare nelle vicende è poi molto alto, il libro arriva a contare circa settanta fra

[171] Bachmann, *Todesarten-Projekt,* vol. 3.2, op. cit., pp.740-742.

[172] Ricavo queste descrizioni dalle recensioni riportate in *Bachmann Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. Monika Albrecht, Dirk Göttsche, Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2002, pp.130-131; sulla ricezione di questo libro si può anche vedere: Andrea Stoll, "Kontroverse und Polarisierung: Die *Malina*-Rezeption als Schlüssel der Bachmann-Forschung" in *Ingeborg Bachmanns Malina*, hrsg. Andrea Stoll, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1992, pp. 149-169.

[173] Bachmann, *Frasi*, op. cit., p. 209.

[174] Ivi, p. 188. Vedremo più avanti quali effetti ha, sulla concezione del tempo nel romanzo, la fitta rete di richiami e rimandi intertestuali.

protagonisti, personaggi secondari e personaggi nominati una volta sola. La critica ha parlato perciò di una "struttura aperta" e di un "polifonico procedere narrativo"[175].

A fare da collante si può dire sia l'io. Tuttavia, lungo la storia, anche la stabilità di questo io viene minata, grazie all'introduzione di un personaggio che, come si chiarirà man mano nella vicenda, è una specie di doppio dell'io, Malina, colui che dà titolo al romanzo, appunto. L'affidabilità dell'io nel raccontare è, inoltre, ostacolata da diversi fattori, fatto lo studioso Clemens-Carl Härle ha commentato così:

> Quasi introvabili sono, infatti, in *Malina* gli elementi reali che un commento filologico potrebbe assumere come proprio oggetto. Si potrebbe addirittura dire che il modo stesso in cui il romanzo è costruito, la sua particolare composizione, non ubbidisca a nessun'altra intenzione che a quella di negare sempre di nuovo ogni contenuto reale, mettendo così il lettore continuamente in difficoltà.[176]

Già diversi anni prima la scrittrice tedesca Christa Wolf aveva, d'altronde, presentato il romanzo in modo simile:

> Leggendo questa prosa, non ci si dovrebbe aspettare di avere a che fare con storie, con la descrizione di azioni. Non ci si deve aspettare informazioni sugli eventi, tantomeno personaggi nel senso comune o asserzioni altosonanti. Si sente piuttosto una voce: audace e lamentevole. Una voce che sta, in qualche modo, esprimendo se stessa dalla sua esperienza, su cose certe e incerte. E veramente silenziosa, quando la voce fallisce. Né parlante né silente senza ragione. Stante né sul terreno della speranza, né su quello della disperazione.[177]

Le difficoltà nell'approcciare il romanzo vengono dunque da questa "scrittura radicalmente antinarrativa"[178]. Prima di proseguire è utile richiamare le vicende.

Il libro conta di un prologo e di tre capitoli. Nel prologo vengono presentati i personaggi del "dramma": l'io, una donna austriaca nata a Klagenfurt, Ivan, un impiegato di origini ungheresi presso "un istituto per affari di estrema necessità"[179], i suoi due bambini e Malina, uno storico impiegato del Museo dell'esercito austriaco. La storia inizia ricalcando il motivo del triangolo amoroso. L'io vive con Malina al numero 6 di una via del terzo distretto di Vienna, la Ungargasse (una via esistente), mentre Ivan al numero 9 della stessa via. Nel primo capitolo è la descrizione della relazione fra l'io e Ivan ad occupare maggiore spazio. Questa viene descritta da parte di un io che mostra, spesso in modo buffo e ironico, tutti i segni dell'innamoramento, ad un tempo assoluto, disperato e patetico:

> Tutto ciò che è per me accessibile, il telefono, il ricevitore e il filo, il pane e il burro e le aringhe affumicate, che conservo per lunedì sera, perché piacciono tanto a Ivan, o l'Extrawurst, che piace

[175] Albrecht, Göttsche, *Handbuch*, op. cit., p. 131.
[176] Clemens-Carl Härle, *La forza del parlare: considerazioni su Malina di Ingeborg Bachmann*, Siena, I mori, 1994, p. 9.
[177] Christa Wolf, "Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann" in *Kein Objektives urteil-nur ein lebendiges: Texte zum Werk von Ingeobrg Bachmann*, hrsg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, München-Zürich, Piper, 1989 [1966], pp. 96-107 (96).
[178] Rita Svandrlik, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, Roma, Carocci, 2001, p. 177.
[179] Ingeborg Bachmann, *Malina*, trad. Maria Grazia Mannucci, Milano, Adelphi, 1994, p. 11.

> tanto a me, tutto è della marca Ivan, della casa Ivan. Anche la macchina da scrivere e l'aspirapolvere, che prima facevano un rumore insopportabile, devono essere state comperate e mitigate da questa ditta buona e potente, gli sportelli delle macchine non sbattono più con fragore sotto le mie finestre, e anche la natura deve essere finita tutt'a un tratto sotto sorveglianza di Ivan, perché al mattino gli uccelli cantano più piano e permettono un secondo sonnellino.[180]

L'amore per Ivan viene vissuto come un momento benefico e vivificante, capace perfino di mettere in moto un processo di guarigione[181]. Con Ivan l'io vive l'esaltazione più irrazionale e totalizzante; l'effetto benefico che sente per sé viene anche innalzato a beneficio per l'umanità:

> […] e mi sembra ben strano che la medicina, che si ritiene una scienza e crede di compiere rapidi progressi, non sappia niente di questo avvenimento: che qui, nel raggio in cui vivo, il dolore è in diminuzione, tra la Ungargasse 6 e 9, che gli incidenti sono minori, che il cancro e il tumore, l'asma e l'infarto, la febbre, le infezioni e i collassi, persino i mal di testa e la meteoropatia sono in calo.[182]

Ma un tale effetto benefico è ostacolato non, come ci aspetteremmo avvenga in una storia di un triangolo amoroso, dalla gelosia di uno dei partner o da qualche altro elemento che si interpone, bensì dalla "malattia" del mondo: "perché appunto il mondo è malato, e non vuole che venga su, questa, la potenza salutare"[183]. Come già in *Il libro Franza*, anche *Malina* narra la storia di una malattia. Benché, come ha giustamente messo in guardia Hans Höller: "Qui non si parla di «malattia come metafora», ma della condizione dell'uomo annientato da qualcosa che si sottrae proprio alla metafora e al discorso letterario"[184]. Non bisogna dunque essere portati a pensare ad una malattia specifica. Per quanto riguarda l'io, sappiamo soltanto che questa si manifesta con una formula che viene ripetuta più volte nel libro ("una tremenda angoscia e una fretta pazzesca"[185]) e con uno stato di amnesia che blocca i tentativi di ricordare dell'io.

Quello del ricordare è infatti un motivo centrale nel libro. L'io deve ricordare per trovare la causa scatenante il male, ma questi tentativi vanno costantemente in fumo. Per di più, cercando di ritrovare la causa, l'io si imbatte spesso in presagi che portano l'io al pensiero della propria imminente morte. Il secondo capitolo presenta una serie di sogni in cui l'io viene ripetutamente ammazzato. Nelle fasi di veglia l'io dialoga con Malina, quasi si trattasse di una seduta analitica, e piano piano emerge il volto dell'aguzzino che nei sogni si nasconde dietro la figura del padre. Nel terzo capitolo l'annientamento dell'io si compie una volta per tutte. Ivan compare poco in questo capitolo, che si gioca tutto sui dialoghi "musicati" fra l'io e Malina. Emerge in questi dialoghi, in cui Malina incalza

[180] Ivi, p. 29.
[181] A Ivan l'io conferisce dei poteri quasi taumaturgici: "Ma poiché Ivan incomincia a guarirmi, non può più andare tanto male sulla terra". Ivi, p. 31
[182] Ivi, pp. 29-30.
[183] Ivi, p. 35.
[184] Höller si riferiva qui ad un altro testo della Bachmann, *Ein Ort für Zufälle* (*Luogo eventuale*), ma credo che si adatti bene anche a *Malina*. Höller, *Assoluta*, op. cit., p. 135.
[185] Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 12.

l'io spingendola alla comprensione, la possibilità che Malina sia il doppio maschile dell'io. L'assassinio più volte alluso nel libro (l'io si sente vittima di innumerevoli omicidi) alla fine non viene narrato, perché l'io scompare in una crepa del muro di casa e Malina, ricevuta una chiamata in cui si domanda dell'io afferma che nessun'altro vive in quell'appartamento oltre a lui. Il libro si chiude allora con la frase: "Era assassinio", pronunciata da un Malina nuovo narratore onnisciente[186]. Mi soffermerò dunque solo su quegli aspetti che ci risulteranno utili per i libri di Jaeggy. Il primo è l'ambiguità fra omicidio e suicidio. In un frammento scritto per introdurre il romanzo, poi pubblicato nella quarta di copertina della prima edizione tedesca leggiamo: "Omicidio o suicidio? Non ci sono testimoni".[187]. L'interrogativo ricalca quello di molti romanzi gialli - a cui la Bachmann certamente allude in modo, al contempo, ironico e polemico[188]. Due cause di morte confliggenti si alternano nel libro, senza che una prevalga sull'altra: quella della malattia, dunque di una morte naturale, e quella dell'omicidio. All'inizio del libro l'io allude ad una malattia che non sa definire e che viene di volta in volta associata a qualcosa di diverso. In un dialogo con Malina l'io allude ad una malattia, ma Malina incalza chiedendo di quale malattia stia parlando e l'io risponde: "Ma no, che malattia, non voglio dire una malattia, penso solo che ci sono delle cose difficili da prendere!"[189]. Sebbene non abbia un unico nome, la malattia di cui si parla qui assume concretezza in diverse occasioni. Qui, ad esempio, è associata alla chiacchera e alla società intesa come "arena"[190]:

> Mentre insieme ci mettiamo d'accordo con facilità [l'io si riferisce al rapporto con Ivan], nella città prosegue la strage, osservazioni insopportabili, commenti, brandelli di chiacchiere che circolano nei ristoranti, ai parties, nelle case, dagli Jordan, dagli Altenwyl, dai Wantschura, o vengono fornite ai più poveri dai settimanali, dai giornali, dal cinema e dai libri, ognuno vuole rimanere nudo, spogliare gli altri pezzo per pezzo, deve sparire ogni segreto, deve essere forzato come un cassetto chiuso a chiave.[191]

---

[186] Ivi, p. 297.

[187] E continua così: "Una donna fra due uomini. La sua ultima grande passione. La parete nella camera, con una impercettibile crepa. Un cadavere che non si trova. Il testamento scomparso. Un paio di occhiali rotti, una tazzina da caffè che manca. Il cestino dove nessuno va a guardare. Tracce cancellate. Passi. Ma c'è qualcuno che continua ad andare su e giù in questa casa-per ore: MALINA". Il frammento in tedesco si può leggere in Bachmann, *Todesarten-Projekt,* 3.2, op. cit., p. 742. Il testo fu poi tradotto e riprodotto come quarta di copertina nella prima edizione italiana ma non riprodotto nelle successive edizioni. Riporto il passo nella traduzione della prima edizione italiana.

[188] Si pensi, ad esempio, alla citazione di *The Simple Art of Murder* di Raymond Chandler lungo il corso della narrazione. I crimini di cui si occupano questo tipo di romanzi sono, rispetto a quelli "sublimi" che si cerca di afferrare nel libro, "al confronto così semplici, brutali, senza segreti" ed offrono "goffi enigmi ai più diligenti e esperti". Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 244. Si può dire che *Malina* fornisca una parodia del genere giallo, perché qui alla violenza viene dato un retroterra storico e l'omicidio è inserito nel contesto dei rapporti sociali, in particolare fra uomini e donne. Inoltre, qui si presenta la situazione paradossale per cui la persona che svolge l'indagine è la vittima stessa, ovvero l'io. Come abbiamo visto nella presentazione per *Il libro Franza*, l'omicidio che si cerca di rappresentare qui è lontano da quello presente nel linguaggio della cronaca o dei romanzi gialli.

[189] Ivi, p. 34.

[190] L'immagine dell'arena come "luogo del delitto" che si riferisce ad una società sempre diversa, sia quella del mondo editoriale nelle bozze per il libro con protagonista Fanny Goldmann, o l'università di cui è membro il marito psichiatra di Franza, o, ancora, della società viennese in Malina, è di Marie Luise Wandruszka, "Die Arena" in Marie Louise Wandruszka, *Ingeborg Bachmanns «ganze Gerechtigkeit»*, Wien, Passagen Verlag, pp 69-86.

[191] Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 33.

Potremmo dire che uno dei modi in cui viene annientato l'io è proprio l'indiscrezione. Il libro presenta diverse occorrenze della vita quotidiana dell'io in cui questo avviene. Un esempio è una intervista fittizia, posta nel primo capitolo, in cui l'io è intervistata da un giornalista del *Wiener Tagblatt* a cui, come dice l'io narrante: "spetta il merito di aver portato l'indiscrezione nei miei confronti a un limite estremo"[192]. Altrove nel libro si allude ad una malattia di cui anche i giornali parlano. In una scena, ad esempio, l'io, seduta in un cafè, legge sul giornale la notizia di una malattia, "il morbo di Bürger"[193]. Lungo il corso del libro si parla di malattia anche per descrivere i rapporti fra uomini e donne, e in un dialogo con Malina l'io afferma:

> […] l'intero atteggiamento dell'uomo nei riguardi di una donna è malato, per di più malato in modo del tutto unico, tanto che non si potrà mai più liberare gli uomini dalle loro malattie. Delle donne si potrebbe dire al massimo che vengono, per così dire, contagiate per simpatia.[194]

La critica femminista, a partire dalla fine degli anni 70, si è molto concentrata su questi passi del libro per fornire delle letture che mostrassero come le donne bachmanniane (anche in altre opere dunque) sono vittime del patriarcato prima e del fascismo *tout court* poi[195] . Non bisogna tuttavia dimenticare come le vittime siano anch'esse complici, argomenta Wandruszka: "Molte tragiche eroine bachmanniane si sentono «infiltrate» dal male"[196]. Vediamo, dunque, in che modo nel libro il tema della malattia si affianca a quello del suicidio.

L'io femminile si sente, fin dalle prime pagine di *Malina,* in pericolo. "Qualcosa" che nel corso della narrazione non viene definito chiaramente può accadere: "Telefono, sudando per la claustrofobia, da una cabina della stazione. Non deve succedermi niente qui, impazzisco, non deve succedermi niente in una cabina"[197]. Al proposito del "bel libro" che l'io vuole scrivere per Ivan, un libro che l'io, travolto dall'esaltazione amorosa, si immagina che possa essere "un libro che sia come EXSULTATE JUBILATE"[198], e di cui promette di trovare un lieto fine solo per Ivan[199], faranno invece seguito i

[192] Ivi, p. 81.
[193] Ivi, p. 102.
[194] Ivi, p. 237. Sul legame tra violenza e linguaggio si veda il capitolo di Barbara Agnese "Umwege aus der Gewalt: Ingeborg Bachmann als Moralistin" in Id., *Engel*, op. cit., pp. 213-237.
[195] In proposito, si veda il recente - in cui vengono prese in esame le diverse letture critiche nella prospettiva della critica femminista- Sara Lennox, *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History and Ingeborg Bachmann*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2006.
[196] Wandruszka, *Orgoglio e misura*, op. cit., p. 117.
[197] Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 150.
[198] Ivi, p. 51.
[199] Ivi, p. 75.

titoli scritti effettivamente dall'io, come "Verrà la morte"[200] o "Tre assassini"[201], in cui si mostra ancora una volta la minaccia alla quale si sente soggetta l'io.

L'io nomina fin dall'inizio la possibilità che la propria vita possa finire da un momento all'altro (vedremo più avanti in che modo questo dipende dalla particolare unità di tempo del romanzo): "e io non voglio essere morta, ancora no"[202]; "diventerò una bestia nel sogno e come una bestia mi lascerò ammazzare"[203] dice l'io in una anticipazione di ciò che avverrà nel secondo capitolo, in cui in una serie di trentasei sogni assistiamo ai modi di morire dell'io. Al presagio si affianca il ricordo di essere già scampata ad una fine violenta: "nella mia notte peggiore qualcuno voleva buttarmi dalla finestra"[204]. Nei sogni l'io esperisce nuovamente la morte all'interno di una dimensione collettiva, nel primo sogno l'io viene condotto in un cimitero, "il cimitero delle figlie assassinate"[205], nel secondo sogno alla violenza patriarcale sulle donne viene associata lo sterminio degli ebrei[206], mentre nei sogni successivi sono frequenti le allusioni a camere a gas, campi di concentramento ed esperimenti della medicina criminale nazista. Ma è nel terzo capitolo che la dialettica tra omicidio e suicidio trova pieno compimento.

In uno dei dialoghi con Malina di cui si compone gran parte dell'ultimo capitolo, l'io ricorda un tempo passato e una relazione con un lui non specificato - in cui la critica ha visto molti rimandi a Max Frisch- il quale "aveva per la testa idee omicide nei miei riguardi, solo non sapevo in che modo voleva eliminarmi"[207]. O ancora, l'io legge in un giornale la notizia dell'assassinio di una donna e commenta: "potresti essere tu, sarai tu. Sconosciuta assassinata da mano ignota"[208]. Il fatto di aver subito una violenza si tramuta a sua volta nella violenza ricercata: "Poiché qualcuno mi ha ucciso, poiché qualcuno mi ha sempre voluto uccidere, e allora io ho cominciato a uccidere qualcuno nel pensiero"[209]. Nel finale lo sdoppiamento dell'io si mostra proprio riguardo a questo tema e sempre in termini ambigui, in un passo l'io si reca davanti allo specchio perché lei e Malina hanno deciso di uscire, "cerco di darmi una faccia di fronte allo specchio e gli sorrido come si conviene", a questo

[200] Ivi, p. 73. Il titolo è lo stesso di un inedito parte del lascito, scritto fra il 1964 e 1965 (il titolo è poi chiaramente un riferimento alla poesia di Pavese, "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi"). Si veda la traduzione italiana in Ingeborg Bachmann, *Libro del deserto*, a cura di Clemens-Carl Härle, Napoli, Cronopio, 1999. Il racconto costituisce un interessante analogia con molte delle trame di Jaeggy; vi si narra, infatti, di una famiglia e della discendenza di morti e assassini che fanno capo alla voce narrante.
[201] Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 248.
[202] Ivi, p. 39.
[203] Ivi, p. 115.
[204] Ivi, p. 138.
[205] Ivi, p. 156.
[206] Per le indicazioni bibliografiche sulle diverse interpretazioni di questo capitolo e in particolare di questo sogno rimando alla nota 32 in Svandrlik, *Sentieri*, op. cit., p.193.
[207] Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 195.
[208] Ivi, p. 245.
[209] Ivi, p. 246. Vedremo a proposito di *La paura del cielo* in che modo viene ripreso dalla Jaeggy questo tema.

punto Malina insorge con un ordine, la cui fattualità viene messa in dubbio dall'io scrivente nell'inciso:

> Ma Malina dice: (Malina dice qualcosa?). Malina dice: Uccidilo! Uccidilo!

Subito dopo è l'io che riprende in mano l'enunciazione con questa frase, in cui è, questa volta, la fattualità del proprio discorso ad essere messa in questione:

> Io dico qualcosa. (Ma dico davvero qualcosa?). Dico: Solo lui non posso uccidere, solo lui. A Malina dico tagliente: Ti sbagli, è la mia vita, la mia unica gioia, non posso ucciderlo. Ma Malina dice senza che si senta e senza che si possa non sentirlo: Uccidilo![210]

Nelle ultime pagine del libro la fine dell'io sembra ormai imminente. L'io teme, dietro ogni azione quotidiana come quella di preparare un caffè, che la morte possa coglierla improvvisamente:

> Debbo stare attenta a non cadere con la faccia sul fornello, a non mutilarmi da sola, a non bruciarmi, perché Malina altrimenti dovrebbe telefonare alla polizia e al pronto soccorso, dovrebbe ammettere che per colpa della sua trascuratezza una donna si è quasi bruciata.[211]

In parallelo a ciò assistiamo alla ritirata dell'io. La scomparsa dell'io e la cancellazione delle tracce di vita dell'io vengono, infatti, a sovrapporsi. In quest'ultima parte la voce narrante si dice profondamente scossa e in una lettera indirizzata ad un certo Dottore Richter si dice:

> del tutto incapace di concepire anche un solo pensiero chiaro […]. La mia situazione è diventata assolutamente insostenibile, forse non è mai stata sostenibile. Ma alla fine si deve anche dire che non è stato il signor Malina, che non è stato nemmeno Ivan.[212]

Abbiamo visto che l'indiscrezione nei confronti dell'io sia una causa dei modi di morire dell'io. Nel finale l'io si premura di nascondere le tracce del proprio io nascondendo le ultime lettere scritte in fondo ad un cassetto e consegnando la chiave del cassetto a Malina (l'io mette la chiave nella vestaglia di Malina). L'io è dipendente da Malina fino nella morte: "Mi alzo in piedi e penso, se non dice subito qualcosa, se non mi trattiene, è un assassinio, e mi allontano perché non posso più dirlo"[213]. Possiamo dire che ciò a cui tutto il romanzo prepara (attraverso la serie di presagi, minacce subite, tentativi di ricordo dell'io) non accade, poiché l'io scompare in una crepa del muro di casa:

> Sono andata vicino alla parete, entro nella parete, trattengo il respiro. Avrei dovuto scrivere su un foglio: Non è stato Malina. Ma la parete si apre, sono nella parete, e Malina può solo vedere la crepa che abbiamo già visto da un pezzo. Penserà che sono uscita dalla stanza.[214]

[210] Ivi, p. 269
[211] Ivi, p. 294.
[212] Ivi, p. 289.
[213] Ivi, p. 295.
[214] *Ibidem.*

Ciò che segue è la cancellazione delle tracce dell'io da parte di Malina, una cancellazione, dunque, molto diversa da quella dettata dalla volontà di proteggere la sfera del privato a cui pensava nei suoi ultimi istanti l'io:

> Squilla il telefono, Malina lo alza, gioca con i miei occhiali da sole e li rompe […]. Mi ha rotto gli occhiali, li butta nel cestino, sono i miei occhi […], fa sparire la mia tazzina da caffè, cerca di rompere un disco […], strappa un paio di lettere, butta via il mio testamento, tutto cade nel cestino.[215]

La scomparsa dell'io coincide dunque con la sua distruzione da parte di un altro. Se prima di scomparire nella crepa l'io si premurava di scagionare Malina da ogni responsabilità -responsabilità poi di cosa? Dal momento che nulla accade-, fra questo fatto e la frase che chiude il libro ("Era assassinio"[216]) non c'è continuità, ma la sovrapposizione di due avvenimenti differenti. In un certo senso, potremmo concludere così: c'è un disaccordo, una asimmetria evidente tra ciò che viene mostrato e ciò che accade. Ciò che accade – stando alla frase all'ultima frase- non è ciò che vediamo. Non è l'omicidio a venire mostrato, ma lo scomparire dell'io. Per avvallare questa interpretazione, penso si possa richiamare un altro passo, che troviamo verso la fine del secondo capitolo. L'io è davanti al telefono ad aspettare una chiamata di Ivan, nel frattempo si perde in questi pensieri:

> Il mio spirito è assente, cos'è l'assenza di spirito? dov'è lo spirito quando è assente? L'assenza dello spirito è dentro e fuori, qui è dappertutto assente lo spirito, e io posso mettermi dove voglio, posso toccare i mobili, potrei rallegrarmi, perché sono scampata e vivo di nuovo nell'assenza. Sono ritornata nella mia terra che è anch'essa assente, ma dove posso riposare.[217]

La terra a cui ritorna è quella che nel libro viene chiamata la "Ungargassenland" ("il regno di Ungargasse") e la sua assenza qui potrebbe alludere al fatto che questa è un prodotto della fantasia (o dell'utopia) dell'io[218], così come avevamo visto essere un prodotto della fantasia, e soprattutto della frase creatrice della scrittura, nel passo del viaggio in treno in *Il libro Franza*. Si è detto, infatti, di come l'io sia in questo romanzo interamente coincidente con "l'attualità del discorso"[219], poiché questo "non si fissa in nessun nome determinato […], ma resta uno *shifter*"[220]. In tal senso, l'io coincide con il tempo del romanzo, che è l'"Oggi". Sempre secondo Härle: "L'esposizione dell'apparato dell'enunciazione che ha luogo in *Malina* permette di porre in un modo completamente nuovo il problema della temporalità" Anche lui, infine, nota che questo avviene in modo "estremamente originale […] se confrontato con i romanzi contemporanei che maggiormente hanno contribuito a disgregare le forme tradizionali del racconto"[221]. È il momento di passare, quindi, alla

[215] Ivi, p. 296.
[216] Ivi, p. 297.
[217] Ivi, p. 152. L'idea espressa in questo passo, come risulterà evidente da questa tesi, trova eco nelle opere di Jaeggy.
[218] O del delirio dell'io. La critica si è soffermata su questo fatto, su cui ritorneremo a breve.
[219] Härle, *La forza*, op. cit., p. 41.
[220] Ivi, pp. 36-37.
[221] Ivi, p. 58.

questione del tempo, che ci permetterà di dire qualcosa in più anche sulla doppiezza insita nell'io e, in generale, in tutti i personaggi.

Abbiamo detto che le vicende narrate sono tutte collocate in un tempo assai specifico: "Oggi"[222]. Il romanzo, tuttavia, non sceglie di trasferire tutte le azioni in un unico giorno, come avviene in alcuni celebri casi della narrativa modernista del Novecento. Qui l'unità di tempo non è data dalla sovrapposizione di tempo di lettura e tempo dell'azione, quanto piuttosto dalla non coincidenza che viene a prodursi fra "presenza della coscienza [dell'io] e il presente del tempo"[223]. La critica ha più volte inoltre fatto riferimento ad una affermazione contenuta in una delle lezioni tenute per l'inaugurazione della cattedra di Poetica della Johann Wolfgang Goethe-Universität nel semestre invernale 1959/1960, in cui la scrittrice, che si era prefissata l'obbiettivo di interrogare la trasformazione subita dall'io che scrive nel romanzo del XX secolo, sostiene che "La prima modificazione vissuta dall'Io è quella per cui l'Io non è più *nella* storia, ma è la storia, oggi, a essere *nell*'io"[224]. Per quanto riguarda *Malina*, la peculiarità della narrazione del tempo consiste in questo: che l'Oggi "opera" su diversi piani. L'oggi può voler dire, nel romanzo: il tempo dell'attualità, del presente storico dell'autrice, dunque un presente stratificato, in cui il passato storico si riattualizza; ma anche il tempo della quotidianità. O ancora, il tempo che precede la fine, dunque l'ultimo tempo. Vediamo a una a una le implicazioni di questa temporalità multiforme.

Nel prologo è a quest'ultimo tempo che viene associato il tempo dell'io che scrive:

> Sulla data ho dovuto riflettere a lungo, perché è quasi impossibile per me dire 'oggi', sebbene ogni giorno si dica, anzi, si debba dire 'oggi', ma se qualcuno mi comunica quel che si propone di fare oggi – per non dire domani- non assumo, come di solito dicono, uno sguardo assente, ma uno molto attento, per l'imbarazzo, tanto è privo di speranza il mio rapporto con l' 'oggi', perché questo Oggi lo posso passare solo con una tremenda angoscia e una fretta pazzesca, e scrivere, o solo dire, in questa tremenda angoscia, ciò che succede, perché si dovrebbe distruggere subito quello che viene scritto sull'Oggi, come si strappano, si spiegazzano, non si finiscono, non si spediscono le lettere vere, perché sono di oggi e perché non arriveranno più in nessun Oggi. […] Perché Oggi è una parola che solo i suicidi dovrebbero usare, per tutti gli altri non ha assolutamente alcun senso […]. Se io invece dico 'oggi', il mio respiro comincia a diventare irregolare […] e in questa eccitazione patologica sarà per me 'oggi' fino all'ultimo momento'.[225]

Come ha sottolineato la stessa Bachmann, in una intervista all'uscita del libro, l'originalità della trattazione del problema del tempo sta nell'aver immaginato che nel libro debba essere sempre oggi: "Tutto il libro è oggi, è presente in ogni momento, ora"[226].

---

[222] Sulla questione del tempo segnalo, per quanto riguarda una analisi narratologica, che segue fin troppo rigidamente la genettiana divisione in tempo, voce e modo: Jasmin Hambsch, *«Das schreibende Ich»: Erzählerische Souveränität und Erzählstruktur in Ingeborg Bachmanns «Malina»*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.

[223] Härle, *La forza*, op. cit., p. 63.

[224] Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993, p. 71.

[225] Bachmann, *Malina*, op. cit., pp. 12-13.

[226] Bachmann, *In cerca di frasi vere*, op. cit., p. 130.

La puntualità di questo tempo chiama in causa anche il carattere "finale" delle azioni dell'io. L'io scrive in uno stato di agitazione e fretta, come se le sue parole fossero le ultime, abbiamo visto, poi, come l'io si senta minacciato da qualcosa di terribile. Nel corso del romanzo l'io ritorna ripetutamente sull'angoscia del tempo che stringe e sull'imminente accadere di qualcosa che non trova però mai completa risoluzione (tantomeno chiarificazione) se non nella frase finale. Accanto alla ricerca della causa scatenante di questo stato si avvicenda il presagio della fine, sicché l'io può affermare: "collego il mio inizio con una fine"[227]. Il fatto che l'inizio si riferisca alla condizione di violenza nella quale imperversano i rapporti interpersonali è chiarito da un ricordo di quando da ragazza viene richiamata da un altro ragazzo e, avvicinandosi trepidante, riceve uno schiaffo, "la prima coscienza della profonda soddisfazione di un altro nel colpire. La prima cognizione del dolore"[228]. L'io è poi costantemente alla ricerca di una causa, della causa di un certo tipo di rapporto con Malina: "Debbo chiedermi solo, da quando tutto tra noi è così come è"[229]. L'io deve procedere per gradi al fine di aggirare i vuoti di memoria: "e qualche volta uno lo sa quando è cominciato […]. Fu sul ponte, non fu sul lungolago. […] Non fu sulla Glan, neanche sul lungolago, non fu neppure sull'Atlantico di notte"[230].

Quello del ricordo è un tema costante in tutto il libro e la memoria disturbata è ciò che caratterizza l'instabilità di questo io narrante e ciò che ne determina la doppiezza[231]. Ad esempio, possiamo ritrovare affermazioni dell'io di questo tipo: "Non voglio raccontare, tutto mi turba nella mia memoria"[232], ma anche di questo tipo: "Io devo raccontare, io racconterò. Non c'è più niente che mi turbi nella mia memoria"[233]. Le due formule si alternano, senza una vera casualità, come due processi giustapposti e coerenti. Da una parte l'impossibilità di ricordare: "so di dove m'è venuto [qui l'io intende il brutto sguardo rivolto a Ivan], ma non ricordo da dove, non ricordo"[234]; "ho dimenticato il

[227] Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 25.
[228] Ivi, p. 23.
[229] Ivi, p. 21. La traduzione italiana non è sempre impeccabile. Sul significato che il ricorrente impiego del modale tedesco *müssen* svolge nel libro – non sempre reso correttamente in italiano, per indicare l'impedimento e l'obbligo- si veda Rita Svandrlik, "Sull'uso di müssen. Esemplificato sui testi di Ingeborg Bachmann" in *Approccio funzionale al verbo nell'insegnamento delle lingue*, a cura di Gloria Italiano Anzilotti, Firenze, Longo Editore, 1988, pp.109-117. Per un commento critico e proposte di emendazione della traduzione italiana: Daniela Veronesi, *Traduzione, interpretazione e ricezione : per un'analisi nell'opera narrativa di Ingeborg Bachmann tra tedesco e italiano*, Tesi di laurea Università degli studi di Bologna- Facoltà di Lettere e Filosofia, Bologna, S.L., 1996.
[230] Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 24.
[231] Data dal fatto che la "oscura storia" dell'io "non viene raccontata ma continuamente accennata" e che alla fine a Malina è affidato il compito di narrare (di cui si farà ben poco, come vedremo). Heidi Borhau, *Ingeborg Bachmanns Malina-eine Provokation? Rezeptions- und wirkungsästhetische Untersuchungen*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994, pp. 26-27.
[232] Bachmann, Malina, p. 25. È stato notato come questa sia una citazione letterale dall'*Hyperion* di Hölderlin, si veda Härle, *Forza*, op.cit., p.76.
[233] Con cui si confronti: "non racconto, non racconterò, non posso raccontare, c'è qualcosa di più di un turbamento nella mia memoria" e, più avanti: "c'è un turbamento nella mia memoria, ogni ricordo mi spezza". Bachmann, Malina, op. cit., p. 230-231.
[234] Ivi, p. 31.

nome di quella gente. Dimentico sempre di più"[235]. Quest'ultima frase non deve ingannare, la stabilità del tempo delle vicende implica che non vi sia un vero e proprio sviluppo. Verso la fine, infatti, l'io potrà di nuovo affermare: "non racconto, non racconterò, non posso raccontare, c'è qualcosa di più di un turbamento nella mia memoria"[236], ma anche di nuovo: "debbo raccontare"[237]; così come: "ho ricominciato a ricordarmi di un altro tempo, che viene quindi prima del tempo che non voglio più ricordare"[238]. La critica si è molto soffermata su questo legame fra racconto e memoria (che nel libro ha anche valore per l'attenzione al dato storico)[239]. L'io narrante e l'io narrato sono inseparabili e difficilmente scindibili, perlomeno fino alla fine del discorso dell'io prima dell'ultima frase del libro[240]. È stato detto che mentre Malina è colui che impedisce all'io di accedere al pieno ricordare (e raccontare), Ivan aiuta l'io a vincere la propria crisi della lingua, anche se è con l'aiuto di Malina che l'io riuscirà a decifrare i propri sogni[241].

Ed è proprio nei passaggi che riguardano Ivan che incontriamo una temporalità che va ad opporsi a quella appena vista. Accanto a questo tempo di obbligo, costrizione, dovere e minaccia, il romanzo presenta anche il tempo che l'io immagina con e per Ivan, con cui l'io ha per l'appunto un rapporto all'insegna del "potere". Il tempo "fuori dal tempo" della leggenda della principessa di Kagran (un luogo fuori Vienna sulle sponde del Danubio) che viene narrata nel primo capitolo e nella quale si "nasconde" l'io, si oppone a sua volta ad un altro tempo che fuoriesce dal presente, l'accadere "fuori dal tempo" dei sogni, nel secondo capitolo. Il futuro verso cui tende l'io nel racconto della fiaba, ripreso come un *leitmotiv* nel corso dell'intero libro, finirà per oscurarsi di fronte a quell'altro tempo futuro, nel quale l'io vive il presagio della propria morte, e la cui origine è sia presente che oscurata alla coscienza dell'io[242]. I progetti rivolti al futuro trovano un simbolo nel libro che l'io promette di scrivere per Ivan, ma anche nel proposito di un "bello" tutto ancora da realizzare[243]. Mentre è con Malina che questi propositi dell'io diventano le sue "piccole storie", come è stato osservato: "tutte le narrazioni di Io ruotano intorno al raccontare, al comunicare, al testimoniare"[244]. Ivan e Malina pongono, dunque, l'io in due diverse prospettive temporali. Sebbene in entrambi i casi la relazione dell'io con queste due figure è più antica del loro incontro. "Da quando tutto tra noi è così come è"[245]

[235] Ivi, p. 148.
[236] Ivi, p. 230.
[237] Ivi, p. 280.
[238] Ivi, p. 262.
[239] In proposito si veda: Andrea Stoll, *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1991.
[240] Sabine Grimowski, *Das Zerstörte Ich: Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns «Der Fall Franza» und «Malina»,* Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992, p. 87.
[241] È la tesi dei curatori: Albrecht, Göttsche, *Handbuch*, op. cit., p. 136.
[242] Numerose sono le interpretazioni psicoanalitiche di questo romanzo. Il legame che univa la Bachmann alla psicoanalisi era d'altronde profondo. Ricordo che durante gli studi universitari in filosofia svolse un tirocinio in
[243] Per questo nel finale dirà: "il bello non viene più fuori di me", Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 268.
[244] Svandrlik, *Sentieri*, op. cit., p. 197.
[245] Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 21.

si chiede l'io nei confronti di Malina. Similmente, riguardo a Ivan: "sono già venti anni che amo Ivan"[246]. In entrambi i casi "il posto" di entrambi è già occupato da loro nella vita dell'io, prima che l'incontro avvenisse. Per questo l'incontro è un fatto di incroci di coordinate: "Perché già alla fermata del tram E 2, H 2, al parco, una volta (*viel einmal*) non mancò molto che cominciasse"[247]. L'incontro equivale in entrambi i casi con l'inizio, l'origine del male che attanaglia l'io. Pensando ad Ivan l'io afferma: "vivo in Ivan, non sopravvivo a Ivan"[248]; per quanto riguarda Malina invece, in un dialogo: "tu sei un po' più giovane di me, e ti ho incontrato solo più tardi […]. Sei venuto dopo di me, non puoi esserci stato prima, tu sei pensabile soltanto dopo di me"[249]. Mentre con Ivan, l'inizio, quindi, è trasferito simbolicamente nel fuori dal tempo della leggenda e il loro incontro sembrava essere destinato: "gli ero toccata in sorte prima di ogni parola"[250]; nella leggenda trova però espressione anche il tempo futuro dell'utopia, il "verrà un giorno"[251]. Ma la dualità del tempo sta in questo, che l'io deve incontrare Ivan, ma Ivan è non solo il salvatore ma anche l'assassino[252]. Perciò il "verrà" non è abbastanza per il "è già da": non inverte il tempo, ma ne determina la continua ripetizione, che, in un certo senso, è l'unica durata che si dà nel romanzo e l'unico scorrere verso le "ultime cose"[253]. La ricerca dell'origine, dell'inizio equivale quindi a ciò che rappresenta anche la fine per l'io. La doppiezza del tempo è immagine della doppiezza che domina nell'io: "sono una donna o un qualcosa di dimorfo? Non sono del tutto una donna, e allora che cosa sono?" si chiede verso la fine l'io[254]. Una ambiguità che ritroviamo in altri personaggi. A cominciare naturalmente da Malina. Nel prologo si fa riferimento ad una sorella di Malina, Maria Malina, di cui l'io legge in un quotidiano che il funerale avverrà alla presenza di "der Bruder der Malina" (in italiano reso, per disambiguare, con "il fratello della Maria Malina", ma si noti la doppiezza del nome che funge da cognome nell'originale). Malina viene nel romanzo a rappresentare la prospettiva esterna all'io. La scissione sembra correre secondo lo schema stereotipico di un io femminile sentimentale, che esagera, inventa, la cui lingua è spezzata e un io maschile in cui domina il saper fare chiarezza, la razionalità più distaccata e fredda[255]. Altrove compare un'altra possibile scissione dell'unità io/Malina in Lina, la domestica nell'appartamento

[246] Ivi, p. 57.
[247] Ivi, p. 17.
[248] Ivi, p. 43.
[249] Ivi, p. 218,
[250] Ivi, p. 113.
[251] L'utopia si manifesta come libertà, eguaglianza, fine della violenza che regola i rapporti fra donne e uomini, bontà e armonia con la natura. Bachmann, *Todesarten-Projekt,* vol.3.1, op. cit., p. 455.
[252] Rita Svandrlik legge nella vicenda narrata in questa leggenda un'altra "causa di morte": "la morte per amore, che getta una luce inquietante anche sulla storia con Ivan". Svandrlik, *Sentieri*, op. cit., p. 191.
[253] "Über den letzen Dinge" (Sulle cose ultime) è il titolo dell'ultimo capitolo, nonché di un'opera postuma di Otto Weininger, in cui la critica ha riconosciuto un rimando intertestuale. Si è parlato a proposito dell'essere fermo del tempo, da cui il ricordo e la capacità di parlare e raccontare dell'io vengono impediti.
[254] Sul tema della scissione dell'io: Walter Zettl, "Das verbogene Ich", *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, hrsg. Herbert Zeman, Band 95, 1991, pp. 119-130.
[255] Si veda la lettura di Wandruszka, *Ganze*, op. cit., pp. 15-61.

dell'io e di Malina, per cui l'io afferma "Lina e io dipendiamo l'una dall'altra ineluttabilmente, siamo legate"[256]. O ancora, Lily, altro personaggio nato dall'allontanamento di un tempo passato che non ha più a che vedere con l'identità dell'io che scrive. L'io le scrive una lettera in cui afferma:

> Tu sei tornata indietro dentro [zurückgebildet[257]] di me, sei passata nel tempo in cui eravamo insieme, e c'è là un tuo ritratto giovanile […]. Si trova in un mausoleo dentro di me, accanto alle immagini dei personaggi inventati, delle figure che ora si rianimano e ora si estinguono.[258]

Altri personaggi che dipendono dall'io sono, ad esempio, il Dottore Ganz, il cui nome in tedesco significa "intero" e rimanda quindi ironicamente al principio di scissione che domina invece nell'io[259]. Secondo Dirk Göttsche il "gioco tra il discorso dei personaggi e la superiore istanza narrativa rende possibile il dramma del conflitto interiore dei personaggi"[260].

La critica ha quindi notato come tutti i personaggi possono essere ricondotti all'io e intesi quindi come proiezione dell'io[261]. È stato perciò impiegato il termine di *Facettenfigur* per descrivere questi personaggi[262]. L'io inventa, gioca, ma anche non riesce ad andare fino in fondo e quindi si arresta allo stato di frammento, si contraddice. Questo fa sì che alcuni critici abbiano parlato di "teatro della mente" per descrivere la qualità degli eventi narrati[263]. Come si chiede Härle: "Che ne è insomma del mondo, quando esso è il correlato- o forse il non-correlato- di un io che si è ridotto a pura «forza di parlare»"[264]. Questo aspetto mi sembra ben illustrato (seppur non unicamente in riferimento a *Malina*) anche da Aldo Gargani:

---

[256] Bachmann, *Malina*, op. cit., p.107.

[257] Come nota Daniela Veronesi la traduzione italiana è imprecisa, poiché il verbo tedesco significa letteralmente "regredire". Vedremo come in *Il dito in bocca* si presentino, similmente, personaggi "interni" all'io narrante, nonché sul concetto freudiano di regressione vedi infra. Veronesi, *Traduzione*, op. cit., p. 140.

[258] Ivi, p. 128.

[259] Secondo Probst in tutta l'opera della Bachmann i nomi dei personaggi nascono o da un ironico giocare con la loro funzione nei testi o, al pari di anagrammi, indicano dei tratti caratteriali o delle caratteristiche dei portatori. Gerhard F. Probst, "Ingeborg Bachmanns Wortspiele" in *Modern Austrian Literature. Special Issue on Austrian Women Writers*, vol. 12, n.3/4, 1979, pp. 325-345 (327). Anche Andreas Hapkemeyer, Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa, *Literatur und Kritik*, 187/188, September/Oktober, 1984, pp. 325-363. Ricordo poi che Malina è un cognome slavo che significa "lampone". Su alcune delle interpretazioni fornite dalla critica Svandrlik, *Sentieri*, op. cit., pp. 178-179.

[260] Dirk Göttsche, "Erinnerung und Erzählstruktur in der erzählenden Prosa Ingeborg Bachmanns", *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 23, n.2, 1990, pp. 99-118 (113).

[261] Ellen Summerfield, *Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman «Malina»*, Bonn, Bouvier, 1976, p. 38.

[262] Jost Schneider, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns : Erzählstil und Engagement in Das Dreissigste Jahr, Malina und Simultan*, Bielefeld, Aisthesis, 1999, p. 268

[263] Si veda il commento in Bachmann, *Todesarten-Projekt*, vol. 3.2, op. cit., p. 790 in relazione al modo in cui Freud intende il rapporto fra attività onirica e inconscio. Su cui: Monika Albrecht, Jutta Kallhof, "*Vorstellung auf einer Gedankenbühne: Zu Ingeborg Bachmanns «Todesarten»*", Modern Austrian Literature, 18, 3/4, 1985, pp. 91-104. Di una "rappresentazione" discutono l'io e Malina riguardo alle storie "inventate" dall'io in Bachmann, *Malina*,op. cit., p. 193, dove il termine tedesco impiegato è "Vorstellung". Più avanti l'io dirà: "Per me non è morto mai nessuno, e vive di rado qualcuno, se non sulla scena dei miei pensieri [Gedankenbühne]". Ivi, p. 252.

[264] Härle, *Forza*, op. cit., p. 91.

> Il problema della Bachmann pertanto non è quello di cercare un nuovo linguaggio per determinare con rappresentazioni adeguate, mimetiche e speculari le cose come esse sono in sé, bensì di costruire nuovi orizzonti espressivi che non obbediscono al criterio della fedeltà speculare, ma all'istanza stessa che è racchiusa nell'atto immanente del gesto espressivo.[265]

Il lavoro compiuto sul linguaggio ordinario, che in *Malina* segue varie vie rappresentative, che si tratti delle telefonate con Ivan, della forma della fiaba, fino ai resoconti della vita quotidiana, sono qui riuniti perché è solo nel linguaggio letterario, o poetico, che si può dimostrare qualcosa su di essi, qualcosa che non appartiene al mondo ma che si mostra solo con ciò che gli è estraneo: "il linguaggio poetico non risponde alla misura del mondo e ai criteri di una sua adeguata rappresentazione, ma risponde a se stesso"[266].

Da questo punto di vista, possiamo intendere la struttura tra il romanzesco e il teatrale del romanzo come l'unione di due intenti: quello di rappresentare e quello di mostrare[267]. La concezione della lingua come "castigo"[268] può essere ritrovata nella biforcazione del tempo narrativo come tempo ultimo e come tempo ripetitivo. Il linguaggio ordinario si esplica nei suoi momenti, nei mezzi di comunicazione (le telefonate con Ivan, la lettura dei giornali, la scrittura di lettere) o nella routine quotidiana dell'io, ed è questo il terreno su cui si impianta la dimostrazione di quei delitti sublimi di cui parlava la Bachmann nella presentazione al *Libro Franza*. Crimini, dunque, che si compiono anche nel linguaggio ordinario e compito della scrittura letteraria è passarli al vaglio.

In un saggio dedicato a Robert Musil, Aldo Gargani introduce il concetto wittgensteiniano di "rappresentazione perspicua" per descrivere la concezione della letteratura di Musil e del suo posizionarsi nei confronti della realtà (la civiltà del suo tempo)[269]. Questo concetto può essere altrettanto utile per descrivere la struttura di *Malina,* in cui manca ogni consequenzialità[270]. Malina

---

[265] Aldo Giorgio Gargani, "«Wir möchten manchmal bis zum Äußersten gehen» Narratività e riflessione nell'opera di Ingeborg Bachmann", *Cultura tedesca*, n. 25, Aprile 2004, pp. 119-128 (122).

[266] Ivi, p. 125.

[267] Monika Schmitz-Emans ha indagato in un saggio la poetica degli spazi bianchi della Bachmann. Prendendo spunto dalla differenza posta dal Wittgenstein del *Tractatus* fra ciò che si esprime *nel* linguaggio e ciò che si esprime *attraverso* il linguaggio, concepisce due modi nel testo per mostrare il silenzio, nominarlo o "eseguirlo". Musica e poesia nella Bachmann avrebbero lo stesso "andamento dello spirito", in quanto dicono qualcosa senza dire, o senza significare (per riprendere la differenza posta da Wittgenstein fra "zeigen" e "sagen" o "bedeuten"). Il non detto del testo "si lascia paragonare al mostrato (gezeigten)". Monika Schmitz-Emans, "Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen" in *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Saranac Lake 6-9 Juni*, hrsg. Gudrun Brokoph-Mauch, Annette Daigger, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 1991, pp. 46-88.

[268] "[…] la lingua è il castigo. Tutte le cose debbono entrare in essa e debbono poi svanire in essa secondo la loro colpa e nella misura della loro colpa". Bachmann, *Malina*, op. cit., p. 88. Secondo Glockner comparirebbe qui una citazione di un detto di Anassimandro a cui viene però tolta la frase: "secondo l'ordine del tempo", cit. in Härle, *La forza*, op. cit., p. 57.

[269] Si veda Aldo Giorgio Gargani, "Wittgenstein's 'Perspicuous Representation' and Musil's 'Illuminations'" in *Robert Musil und die Kulterellen Tendenzen Seiner Zeit: Internationales Robert-Musil-Sommerseminar 1982 im Musil-Haus, Klagenfurt, 16.-21. August*, hrsg. J. Strutz, J. Strutz, München; Salzburg: W. Fink Verlag, 1982.

[270] In uno dei romanzi progettati a cui la Bachmann lavorava in parallelo a *Malina*, il cosiddetto romanzo *Goldmann-Kottowitz*, in cui la struttura era concepita "per analogia", con due storie che "si illuminavano a vicenda". Wandruszka, *Orgoglio*, op. cit., p. 123.

cancella le tracce dell'io, ma l'io femminile prima di scomparire lo scagiona. La volontà di trovare una causa tanto precisa e certa quanto più ampia e stratificata impone il non adeguarsi di ogni formula alla realtà descritta. L'assassinio è stato detto il "buco nero"[271] attorno a cui ruota tutta la trama, esso è quindi irrappresentabile[272], nel senso positivo del termine, e il colpevole non può, parimenti, venire definito in modo univoco[273]. Nella misura in cui il romanzo è, di fondo, la storia di un delitto (rappresentazione che si limita all'ultima frase del libro, la quale sancisce ciò che è avvenuto), ma non il suo accadere, visione che viene sottratta attraverso le amnesie dell'io e il suo scomparire dentro la crepa nel muro. È così che viene a crearsi una asimmetria tra ciò che viene rappresentato e ciò di cui si narra. Questa asimmetria è la stessa che troviamo sul piano temporale, fra un tempo che oscilla tra la ripetitività di una quotidianità sempre rinnovata e un tempo finale, che bloccherebbe la quotidianità nel suo irrimediabile accadere ultimo.

2.3 *Il dito in bocca*

Fra *Malina* e *Il dito in bocca*, primo libro della Jaeggy, pubblicato nel 1968, esistono numerose somiglianze. Prima di tutto, dal punto di vista formale. Ne *Il dito in bocca* ritroviamo l'impianto teatrale osservato in *Malina*: parti diegetiche, in cui la prospettiva è quella di un narratore esterno o di uno dei personaggi, si succedono a parti mimetiche in cui i personaggi prendono la parola. Ritroviamo anche, dove però svolge un ruolo meno preminente, la costruzione a modo di partitura di certe scene dialogate. Ritroviamo poi il tema della malattia, anche nella metafora del "contagio" e quello del dualismo omicidio/suicidio. Vi sono poi anche qui riferimenti intertestuali che richiamano la filosofia (quello più palese è il riferimento a un amico del padre della protagonista che vive in Norvegia, da cui la protagonista trova un libro "con un titolo importante" nel quale trova una frase che è una evidente citazione dal *Tractatus Logico-Philosophicus* di Wittgenstein[274], come si sa, filosofo molto importante per la Bachmann) o alla psicoanalisi, con diverse citazioni e richiami a

[271] *Ibidem*.
[272] Torneremo nel prossimo capitolo su quanto questa idea si trovi immutata nella Jaeggy nel racconto che dà il titolo a *Sono il fratello di XX.*
[273] Fabrizio Cambi, *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*, Pisa, Giardini, 1976, p .22.
[274] Fleur Jaeggy, *Il dito in bocca*, Milano, Adelphi, 1968, p. 51.

Freud; ma anche citazioni di opere della stessa Bachmann[275]. Procederò dapprima ad una analisi del libro, volta in particolare a mettere in luce quegli elementi comuni fra le due scrittrici.

Il libro è diviso in cinque sezioni, ma può essere diviso in due blocchi corrispondenti ai due narratori principali che si alternano nel libro: Lung e il padre Jochim. Nella prima parte del libro le vicende sono narrate dalla prospettiva di Lung, una ragazza di 25 anni. Il punto di vista è tuttavia mobile, perché Lung può parlare in prima persona così come riferire a sé in una terza persona, mimando la posizione di un narratore esterno. Seguiamo Lung dapprima nella clinica in cui è internata e poi fuori. La seconda parte del libro ha come focus delle vicende l'infanzia di Lung. Qui è spesso il padre Jochim il narratore. La trama non è tuttavia lineare, essa viene costantemente interrotta dalle diverse storie narrate dai protagonisti, che introducono personaggi secondari, o spostano l'azione in un diverso tempo e luogo, spesso imprecisato. Date le difficoltà interpretative a cui si è accennato nella presentazione di questo libro, riportate nel capitolo precedente, è utile, ritengo, provare a vedere da vicino le vicende.

Vediamo, per cominciare, come inizia il libro:

> Guardando il trenino giallo, Lung riflette su una possibile eventualità, per esempio, dovendo percorrere i binari in senso inverso, la propria posizione non cambia e un posto stabilito è quello e non un altro , le valigie starebbero su in alto senza perdere l'equilibrio, e la persona che dovesse avere il posto proprio di fronte a noi, visto che lo scompartimento è per tutti, non perde stabilità, il paesaggio rimane quello che è, addirittura non esiste un senso inverso, oppure pensiamo che la locomotiva deliberatamente voglia raggiungere una stazione, diciamo tipo Teufen, AR, Appenzello, partendo da un punto diverso, cioè semplicemente dal didietro, penso allora che il piccolo Hans di Freud non avesse tutti i torti.[276]

In questo lungo periodo (il più lungo di tutto il libro, dove, al contrario, prevalgono le frasi brevi, concise, simili a sentenze) si passi dalla prospettiva di un narratore esterno ai fatti, che presenta la protagonista Lung e ne riporta i pensieri in un indiretto libero, all'irrompere della prima persona singolare come soggetto che espleta quel pensiero. Questo movimento è ricorrente nel libro: i cambi di persona e i punti di vista oscillano costantemente dalla prospettiva esterna a quella interna. L'immagine del treno che viaggia sui binari si riversa sul contenuto dell'azione descritta, così il passaggio che può compiere il treno, avanti o indietro, seguendo lo stesso tracciato, si rispecchia nel pensiero della protagonista, provocando il mutamento di prospettiva. L'istanza narrativa sarà per tutto il libro (tranne che per le vicende che riguardano il padre) tenuta da Lung, in cui si alternano l'identità e l'alterità coi contenuti del discorso. Diegesi e mimesi riflettono i due atteggiamenti fondamentali di Lung nei confronti della parola. Ma torniamo al passo citato. Il riferimento a Freud e al caso clinico

[275] Ad esempio, la frase che leggiamo verso la fine e che ripete Nathan: "nessun fatto equilibra i misfatti", la troviamo anche in un racconto di *Simultan,* dove leggiamo: "perché tutto quello che faccio è un misfatto, ma i fatti sono appunto i misfatti [die Taten sind eben die Untaten]". Cfr. Jaeggy, *Dito*, op. cit., p.97 e Ingeborg Bachmann, *Tre sentieri per il lago*, trad. Amina Pandolfi, Ippolito Pizzetti, Milano, Adelphi, 1980, p. 105 [1972].

[276] Jaeggy, *Dito,* op. cit., p. 11.

del piccolo Hans può essere letto in questo modo: la regressione è un tema centrale nel libro[277]. Questa viene vista su più piani, in questo passo è la possibilità di tornare indietro (anche fisicamente), ma soprattutto col pensiero, una attività che descriveremmo come quella rammemorante – e infatti i ricordi di Lung costituiranno il punto di partenza per molte delle storie che racconta-. Ma il tornare indietro in questo libro corrisponde anche alla regressione. Lung si trova, infatti, in una clinica – che lei però non sa definire: "e poi il nostro, come si può dire, alloggio, albergo, residenza"[278]- per via di un "vizio" che ha, ossia quello di mettersi il dito in bocca[279]. Lung è ospite della clinica insieme al cugino Felix, uno dei molti personaggi definiti da poco più che dal nome a comparire nel libro. Fra Lung e Felix si svolge il primo dialogo del libro. Entrambi alludono al fatto di essere malati, Felix parla di "convalescenza", Lung del divenire "nevrastenico" del cugino[280]. La loro permanenza lì trascorre fra le storie che si raccontano: "ora lasciami in pace con il mio dito in bocca, e raccontami una storia", esorta Lung il cugino, che allora risponde "Guardando il treno giallo, ho pensato di ridipingerlo per confondere le stazioni, gli orari, e il capostazione, così pensava il vecchio Jochim prima del delitto"[281]. La storia termina così, mentre la richiesta di Lung di ripetere la storia non trova seguito nelle vicende, che passano subito a concentrarsi su altro.

La clinica e il viaggio in treno sono le due ambientazioni che si alternano in questa prima parte, senza una precisa scansione consequenziale. I deittici (Lung si riferisce al "qui" e "ora" della clinica), gli avverbi di tempo non bastano a collocare in un tempo definito le vicende. Di fatto, sancire una *fabula* è impossibile, anche perché, come detto, l'oscillazione di persona del narratore e del punto di vista crea il confliggere dei tempi e delle azioni. È, potremmo dire, di volta in volta l'enunciazione che dà le coordinate, sempre nuove perché sempre rinnovate, come si può vedere qui, in cui la protagonista si presenta:

> Tra poco Lung si addormenta, un lungo sonno da lontano, e le trappole diventano piccoli oggetti laccati di bianco, una riduzione delle misure. Mi hanno messa qui e ci rimango. E va anche bene. Mi chiamo Lung L. e non ho più di venti anni, ma una simpatica esperienza generale. Siamo qui in questo momento sono in un vagoncino, ho il mio ticket e proseguo.
> Sud est, nord ovest.
> Mi trovo in questa clinica da un po' di tempo. Per parlare di cliniche, per esempio a Zurigo ce n'è una che si chiama Bircher Benner, dove generalmente si va per disintossicarsi, anzi è una clinica proprio consigliabile sotto questo punto di vista. E pensare…e pensare che da giovane, da

[277] Quello del "piccolo Hans" è uno dei casi clinici studiati da Freud a partire dal 1908. Il paziente era un bambino, il quale a partire dai tre anni cominciò a mostrare i segni del comportamento nevrotico da cui nacque una fobia che non gli permetteva di uscire dal cancello di casa. Freud si interessò al caso da cui trasse diverse osservazioni sull'evoluzione della sessualità infantile. Si veda Sigmund Freud, "Caso clinico del piccolo Hans. Analisi della fobia di un bambino di cinque anni" in Id., *Psicoanalisi infantile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.
[278] Ivi, p. 12.
[279] "Io, Lung, ho un difetto, che coltivo forse. Gli altri lo formulano così: ha il vizio di mettersi il dito in bocca". Si noti come anche qui il mettersi il dito in bocca sia la spiegazione data da altri che Lung deve usare ma che non la convince appieno. Fra le parole degli altri e le proprie si crea, come vedremo, una tensione. Ivi, p. 13.
[280] Ivi, p. 12.
[281] Ivi, pp. 12-13.

> bambina sognavo di fare un bel giro di tutte queste cliniche […]. Stabilita, lì appunto, per ora c'è Lung, per una di quelle coincidenze che capitano e chissà come andrà.[282]

Il viaggio in treno e la permanenza nella clinica si alternano in questa prima parte, pur presentando delle affinità: è sempre Lung, con la sua esuberanza, a guidarci di pensiero in pensiero, di storia in storia. La prospettiva esterna regge sempre poco, andando a sfumare in un indiretto libero che poi passa ad essere "accolto" da Lung. Il saltare, poi, da un argomento ad un altro è frequente, come si può vedere qui: "Questi medici mi annoiano proprio, a furia di dormire, ho voglia di girare un po' attorno. Per esempio, salendo sul treno ho fumato tante sigarette nel salottino […]"[283]. Il desiderio di girovagare viene qui associato a quello della divagazione del pensiero. La "devianza" di cui soffrirebbe Lung può quindi essere vista come trasposta sul piano verbale nella tendenza a parlare di cose sempre diverse, così come il viaggiare del treno da una stazione all'altra può essere immagine del saltare di argomento in argomento. La divagazione assume poi talvolta un carattere ipotetico, simile a tante piccole storie potenziali, come nell'inizio:

> Se non ci sono pozzanghere e Lung segue i viali e suo padre si è risposato nel '47 e se Lung assomiglia a un tale, a un tale che assomiglia a lei, e se quel tale ha il diabete e se Lung è linfatica, Lung rimane sulla terrazza e pensa.[284]

Tra il probabile e il fattuale ondeggiano anche gli incontri di cui si narra in questa prima parte, il treno e la clinica permettono infatti di fare "degli strani incontri"[285]. Alcuni di questi costituiscono un capitolo a sé, come nel caso del capitolo intitolato *Un petit vice contrarié*. Qui la voce narrante è quella di Lung che racconta di Peter, un "piccolo fiammiferaio"[286] che passa il tempo a costruire dei cancelli fatti con carta e fiammiferi, per poi distruggerli. Ad aiutarlo c'è Klauss, un suo amico, che "riesce a far stare in piedi un'impalcatura"[287]. Il motivo per cui Lung racconta questa storia sembra perdersi insieme al cadere, metaforico, delle "impalcature" del senso:

> […] con un po' di pazienza uno poi riesce a costruire delle enormi impalcature senza ingarbugliare troppo le faccende chiare, e bisogna ammettere che questo dato di fatto possa aver sviato tendenzialmente gli altri nel momento culminante di tutta la faccenda. Cioè pare che le cose siano andate suppergiù in questo modo: nessuno dei presenti è in grado di stabilire niente […]"[288].

A questo punto Lung cambia discorso, iniziando improvvisamente da capo una nuova storia: "Un bel giorno, in una bella strada di Parigi, non sto a descriverla perché ci abito, c'erano dei recipienti di

[282] Ivi, pp. 19-20. La clinica Bircher Benner è anche una delle cliniche in cui fu ricoverata la Bachmann dopo la rottura con Frisch.
[283] Ivi, p. 21.
[284] Ivi, p. 22.
[285] Ivi, p. 20.
[286] Ivi, p. 24.
[287] Ivi, p. 25.
[288] Ivi, p. 26.

catrame"[289]. Ma l'analogia fra le due storie non riesce ad emergere e quindi Lung deve ammettere: "Certamente qualche cosa ci deve essere sfuggita e la storia di Peter bisognerebbe ricominciarla da capo"[290]. Dobbiamo vedere nella storia un tentativo di Lung di parlare di sé attraverso l'invenzione di una storia d'altri? Nel racconto si fa poi riferimento alla "proiezione", ossia al fatto che Peter "conosceva degli esempi di tipo proiezione"[291], che Lung chiama anche "concentrazioni" o "fantasticherie"[292]. Ma non si può dire lo stesso dell'intero racconto di Lung; sono dunque Peter e Klauss delle sue proiezioni?

Prendiamo come altro esempio il racconto dell'incontro con Armance[293]. Il racconto di Lung inizia così: "Molte volte penso di tagliarmi i capelli, altre di tagliarmi la gola, altre di svitarmi gli occhi. Mi scusi, dottore, è solo un modo come un altro per parlare di me e di Armance"[294]. I tentativi di affrontare un argomento si scontrano col "pensiero che divaga"[295]. Infatti, prima di iniziare il racconto su Armance Lung parla di: il pensiero del suicidio; il non trovare niente da dire; i viaggi in treno che conciliano il pensiero; l'abitudine di leggere Stendhal in riva al fiume; il fatto che non abbia genitori, né amici e che la sua vita prosegue "dolcemente" così[296]. Anche quando, una volta iniziata la storia sul suo incontro con una ragazza di nome Armance, Lung non si può trattenere dal saltare di argomento in argomento. Per quanto il racconto sia sostenuto dal ricordo ("era seduta di fronte a me"), il presente dell'enunciazione interrompe il filo della narrazione, imponendo altre riflessioni, altri ricordi: "mi ricordo una volta […]"; " quando seguo i voli dei gabbiani…"; "ultimamente sentivo…"[297]. La trama del racconto del loro incontro in treno è molto scarna, e si esaurisce quasi tutta nelle impressioni di Lung, la quale si pone allora il problema della possibilità di conoscere l'amica: "Appena Armance mi dava la buona notte, io aspettavo che si addormentasse per sapere cosa potesse capitarle"[298]; "potrò mai capire la mia Armance?"[299] afferma Lung dopo aver ascoltato un

[289] Ivi, p. 27.
[290] *Ibidem.*
[291] Ivi, p. 25
[292] Ivi, p. 26.
[293] Si ricorderà che Armance è il nome di un romanzo di Stendhal del 1827. In esso si narra della storia d'amore fra due giovani, Octave e Armance. I due, pur amandosi e riuscendo a sposarsi, a causa di una serie di impedimenti messi in moto dai segreti privati, dalle false presupposizioni che coinvolgono vicendevolmente l'un l'altro, nel corso della storia, così come dal loro adeguarsi ai pensieri degli altri, dando credito alle maldicenze altrui, non potranno che alimentare una macchina che avrà irrimediabilmente un esito tragico. Buona parte della trama ruota attorno ad un segreto di Octave che minerebbe il matrimonio. Armance pensa che il segreto di Octave sia di essere un assassino, mentre invece si tratta della sua impotenza, che rimane il non detto di tutto il romanzo, allusa, senza mai venire esplicitata chiaramente. Come ha scritto Todorov discutendo Armance, "l'ignoranza, l'immaginazione, l'illusione, la verità: il processo di conoscenza passa attraverso tre gradi almeno, prima di condurre il personaggio a una costruzione definitiva", mentre i motivi per i quali i personaggi non riescono ad avvicinarsi alla verità dell'altro riguarderebbero "i difetti dell'informazione trasmessa". Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa*, Roma, Theoria, 1989, p. 200.
[294] Jaeggy, *Dito*, op. cit., p. 29.
[295] "In treno mi accade di pensarci su, conoscendo a memoria il paesaggio non mi è difficile". *Ibidem.*
[296] *Ibidem*.
[297] Ivi, p. 31.
[298] *Ibidem*.
[299] Ivi, p. 32.

racconto della stessa Armance. Il rapporto fra le due è così complicato che Lung prova il desiderio di picchiarla; la colpa di Armance sarebbe quella di fingere "di essere quella che io voglio"[300]. La distanza che separa le due è data dal fatto che Armance è un personaggio immaginario, ma "messo in moto" dalla fantasia di Lung. Pare quindi che Lung incolpi Armance di non essere abbastanza autonoma (essendo inventata e quindi dipendente dalla fantasia creatrice di Lung, potrebbe soggiungere il lettore). Anche qui, il dubbio che avvenga tutto nella mente di Lung sorge in lei, prima che nel lettore, e la spinge a boicottare il racconto, che termina con una nuova divagazione, lasciando la storia in sospeso.

In altre occasioni una storia o la narrazione di un ricordo iniziati da Lung devono interrompersi o per la perdita del senso, o per l'incapacità di andare avanti. La questione del significato di ciò che si sta narrando emerge quindi con frequenza. Troviamo un esempio nella storia che Lung narra circa il suo incontro con un certo Professore Walter. La storia è questa: Lung riporta di un incontro durante il quale tale professore (di cui non ci viene detto molto) viene colto da "incertezza", non può proseguire e balbetta. Questo fatto segna l'inizio per lui di una crisi in cui lui racconta di riconoscersi in un tale matematico che di notte risolve una equazione mai risolta, ma non potendo annotarla, perde "la soluzione". La storiella si conclude con un verbo che può alludere anche alla perdita della ragione (o del senso):"fuorviare"[301]. Il punto focale del racconto sembra essere proprio la somiglianza di perdita del senso (l'impossibilità ad andare avanti sul piano verbale) e la perdita della ragione.
Rimasta per ora in ombra, la follia è un motivo ricorrente nel libro. Non inducono a pensare ad essa anche le fantasticherie di cui narra Lung, in cui anima ricordi, oggetti (come nel caso del mazzo di tarocchi da cui nascono delle nuove storie[302]); così come i suoi sdoppiamenti, la sua "duplicità"[303], che la porta ad assumere una posizione da narratore esterno, o le sue scissioni che la portano a prendere "mimeticamente" possesso di altri personaggi? E non è alla follia che viene imparentata la capacità e le possibilità aperte dal narrare ciò che forse non è mai stato? Ma, prima di saltare a, forse, troppo rapide conclusioni, vediamo la seconda parte del libro, quella dedicata all'uscita dalla clinica e all'infanzia di Lung.
Uscita dalla clinica, Lung si trova a Zurigo. Qui, come prima sul treno, Lung si trova in tram e "ha l'impressione che torni indietro"[304]. Similmente l'azione che segue capovolge le leggi della verosimiglianza. Lung, passando in treno, crede di sbagliarsi sul colore del vestito di una passante e

[300] Ivi, p. 34.
[301] Ivi, p. 58.
[302] Anche qui la tendenza di Lung è quella di iniziare delle storie che traggono spunto dall'avvicendarsi di qualcosa, come in treno o nella clinica gli incontri e i pensieri, qui sono i personaggi delle carte a venire "animati" in un racconto. Ad esempio, la carta che simboleggia "la disgraziata", dà lo spunto per il racconto di una storia di una ragazza, la disgraziata appunto, con cui Lung dice di aver passato un'estate. Ivi, p. 52-56.
[303] Vedi infra.
[304] Ivi, p. 42.

non si accorge che accanto a lei è seduta una bambina, era quella la persona che guardava dal treno. Il carattere onirico della scena è rimarcato anche dallo sviluppo della storia, in cui, raggiunta la fermata del tram successiva, Lung si accorge che la bambina è diventata una nana[305]. Il racconto poi termina con una escursione compiuta da entrambe verso il luogo immaginario chiamato, significativamente, "Follia (Canton Ticino)"[306]. La bambina incontrata sembra comportarsi come se fosse affetta da personalità multipla, Lung nota, infatti, che "la piccola educa la sua voce, e tiene in pugno altre voci che mi pare di aver già udito"[307]. Ritroviamo questo tema quando Lung, nel suo ricordare, introduce il personaggio del padre/zio (l'alternanza rispecchia l'oscillare della prospettiva che abbiamo già visto essere propria anche di Lung). In questa parte del libro il padre/zio prende direttamente la parola e, in una serie di monologhi che si alternano a parti diegetiche in cui il padre fa la parte del narratore extradiegetico, racconta dell'educazione impartita a Lung. A questi si succedono altri passi in cui i personaggi si alternano sulla scena, prendendo la parola direttamente e ricordando. Soggetto di questa parte è l'infanzia di Lung. In una serie di monologhi il padre Jochim narra della madre di Lung (Marween Lee, una donna, morta a Gibuti, che "farneticava"[308]). Il padre racconta dell'educazione che ha voluto impartire alla figlia, quella del "Neutro"[309]. Neutral, un curioso personaggio che appare più un'entità che non una persona, "in quanto sommo rappresentante del Neutro"[310], diventa l'istitutore della figlia. Al contrario di quanto potrebbe comportare l'educazione, intesa come periodo di formazione e dunque di creazione dell'identità, qui gli insegnamenti di Neutral favoriscono in Lung la tendenza alla spersonalizzazione, alla scissione, allo sdoppiamento del sé. Non solo la presa di coscienza della "precarietà di ogni maschile e femminile", ma anche la porosità dei confini dell'io, così infatti viene descritta l'educazione neutra: "per esempio, il neutro può provocare uno sdoppiamento cronico delle cellule, evitando così ogni specializzazione unilaterale, psicosomatica"[311]. Che Lung sia un essere doppio è presagito anche dal padre, quando ad esempio racconta di aver sentito la figlia nella sua stanza parlare con "altre voci":

> […] nella mia lungimiranza non potevo certo prevedere che la piccola avesse a che fare con un estraneo, o forse con più. Perché mi capitò di ascoltare altri suoni e una voce, sarei portato a dire, celestiale [che] non aveva niente a che vedere con Neutral.[312]

Queste voci estranee la cui provenienza rimane dubbia vengono convogliate in un nuovo personaggio, "i Costoro"[313]. La presenza dei Costoro sembra rendere la figura del padre ormai inutile. Jochim viene

[305] *Ibidem*.
[306] Ivi, p. 43.
[307] *Ibidem*.
[308] Ivi, p. 46.
[309] Ivi, p. 65.
[310] *Ibidem.*
[311] Ivi, p. 67.
[312] Ivi, p. 68.
[313] Ivi, p. 69.

ridicoleggiato dai Costoro, e inizia a rimpicciolire. L'annichilimento della sua figura e della sua funzione sono progressivi, sicché, il padre, di fronte ad uno specchio si chiede "lo specchio si può appropriare di me?"[314]. La fine di Jochim viene narrata da lui stesso in una serie di battute, via via accompagnate da notazioni musicali, come "JOCHIM *ancora*"[315] o "*di nuovo* JOCHIM"[316]. Anche in questo caso a venire meno sembra essere proprio l'identità:" non so bene come considerarmi"[317], "io mi assottiglio"[318], oppure "e chi sono io, ma Jochim, naturalmente"[319]. Il compimento di questo processo è il parlare di sé come di un altro, un semplice "padrone di casa" che ha perso "l'orientamento"[320]. La vicenda del padre termina con la sua regressione ad uno stadio subumano, egli diventa un "Omino" prima e un "Omino perfetto" poi, che "si rimpicciolisce, si restringe così tanto da far supporre che sia nato dai piedi"[321].

Il focus della narrazione si sposta allora nuovamente su Lung. Nell'ultima sezione del libro Lung vive in una torre in un luogo imprecisato. In una lettera indirizzata al padre, Lung spiega di aver abbondonato Neutral, ma di essere ancora sotto l'influenza dei Costoro[322].Anche qui, questo personaggio misterioso e difficilmente incasellabile è la personificazione di una o più voci che sembrano fare capo a Lung stessa: "i Costoro sono in agguato – potrebbero suggerirmi qualche cosa" afferma Lung[323]. Potrebbero, ad esempio, suggerire l'idea della presenza di un altro uomo. Ma Lung respinge l'idea perché "un uomo avrebbe comportato ciò che si chiama vicissitudine"[324]. Anche qui l'esistenza di qualche cosa si dà primariamente per Lung come possibilità di uno sviluppo narrativo. L'incontro con un altro uomo è ciò di cui si narra poco dopo. Nathan è l'ultimo personaggio che incontriamo. Inquilino anche lui di una torre ereditata, passeggia ogni giorno alla stessa ora nel giardino antistante la torre di Lung. Con lui Lung sente una profonda affinità e si sente di parlare per la prima volta: "Lung parlava, cosa che mai le era successa prima, se non in accessi di simulazione"[325]. Dobbiamo dedurne che sia la prima persona reale con cui parla? In effetti, i dialoghi fra i due che chiudono il libro sono l'unica occorrenza in cui anche Lung, come unica attrice su di un palcoscenico immaginario, pronuncia le sue battute. Lung racconta la sua educazione, il suo rapporto con i Costoro, e rivela che è grazie ai Costoro che lei ha potuto trovare "un ordine, una circolazione"[326]. Possiamo

[314] Ivi, p. 71.
[315] Ivi, p. 79.
[316] Ivi, p. 85.
[317] Ivi, p. 80.
[318] Ivi, p. 83.
[319] Ivi, p. 82.
[320] *Ibidem*.
[321] Ivi, p. 87.
[322] Ivi, pp. 85-86.
[323] Ivi, p. 91.
[324] *Ibidem.*
[325] Ivi, p. 94.
[326] Ivi, p. 95.

intendere così questo parlare sibillino: come la prima volta in cui la sua parola non inventa, non postula, non finge, e "circola" perché è indirizzata ad un altro non inventato? Il dialogo tra i due sembra continuare invece l'unica parola che abbiamo conosciuto da Lung, quella "lievemente delirante" dei suoi racconti: "ah lo so, se fossi stata in un lettino di ottone, e magari legata per non cascare dal letto, potevo concentrarmi in maniera incredibile su Kong"[327]. Il dialogo è anche un tentativo di Lung di narrare un incontro con Kong. Tutto il racconto di Lung è altamente allusivo e non permette di capire di che cosa esattamente stia parlando, per quanto possiamo avere l'impressione che l'interdetto sia un argomento a sfondo sessuale. Nathan incalza Lung con domande che la dovrebbero spingere ad essere più precisa, ma Lung si spazientisce e ribatte:

> Ti prego Nathan, vuoi farmi delle domande come si deve, se no non parlo più. Mi devi interrompere", oppure: "trovo le tue domande di una noia insostenibile, possibile che non capisci di che cosa voglio parlare?", o ancora "non obbligarmi a essere elusiva.[328]

Ovviamente il racconto di Lung stessa è altamente allusivo, e quel che sfugge è cosa non sia un'invenzione della sua strabordante fantasia. Negli ultimi scambi le frasi si assottigliano sempre più, fino a che il dialogo consiste nella confutazione reciproca, come, ad esempio, qui:

> L. Faccio per dire.
>
> N. Tu dici solo per fare.
>
> L. Ma fare è un modo di dire[329].

Questi scambi parrebbero essere allusivi di qualcosa che fatichiamo ad afferrare e non contribuiscono a portare avanti le vicende, anzi rasentano il nonsense:

> L. Non sono un meccano.
> N. Da quando?[330]

L'epilogo ribalta nuovamente il filo del discorso, con una frase che non riusciamo a collocare in un contesto sicuro: "Fuori la città era deserta, i turisti si annoiavano delle rovine e le alcove pubbliche non avevano più clienti. La stasi"[331]. Nell'immobilità si chiudono dunque le vicende.

Il libro, come si è visto, presenta chiaramente delle asperità che ne ostacolano la lettura. Il linguaggio è spesso allusivo, la trama è spezzettata in racconti secondari di cui fatichiamo a comprendere il significato all'interno dell'economia del libro, inoltre, le scene e i personaggi appaiono spesso bizzarri

[327] Ivi, p. 103.
[328] Ivi, pp. 103-104
[329] Ivi, p. 105.
[330] *Ibidem.*
[331] Ivi, p. 106.

e sembrano privi di consistenza. Inoltre, spesso l'incertezza sul referente del discorso provoca l'impossibilità di seguire ciò di cui discutono i personaggi.

Tuttavia, abbiamo rintracciato una serie di motivi e di temi che ci riportano a *Malina*. Prima di tutto, per quel che riguarda la struttura, qui come là sono tenute insieme, allo stesso tempo: scene dialogate con notazioni che rimandano ad una rappresentazione teatrale o musicale; l'alternanza di stralci di marca diegetica a dialoghi e monologhi nel modo mimetico; storie che narrano di personaggi secondari; lettere, o, ancora, elenchi. Il tempo è sospeso in entrambi i casi, l'unico fluire in questo libro è quello dei ricordi. Le interruzioni del discorso sono poi frequenti anche qui. Il "dito in bocca" di Lung simboleggia in un certo senso non solo la regressione ma anche la parola spezzata, l'impossibilità di dire, il senso che si perde. Il riferimento al piccolo Hans di Freud potrebbe poi essere visto in questi termini: il rimosso costituito dalla scoperta e inibizione della sessualità nella storia del piccolo Hans passano qui a rappresentare, sul piano linguistico, i ripetuti tentativi di Lung a voler significare una realtà che viene, al contempo, a dover essere taciuta comportando quelle perifrasi, quelle circonduzioni della parola che finiscono per far saltare il senso immediato delle frasi.

La regressione è poi intesa in modi diversi, non solo come raggiungimento di uno stadio infantile, ma anche come ultimo stadio, la scomparsa di sé. A questa si allude non solo nell'episodio del padre che rimpicciolisce, ma anche in diversi punti del testo, dove si parla di "autoconsumazione"[332], o anche di "suicidio"[333]. Lo scomparire è visto da diverse prospettive, che questo corrisponda alla perdita di identità attraverso il non esistere, o allo sdoppiamento (di voce e punto di vista, dalla prima persona alla terza persona), o, infine. alla perdita del senso.

Dato che questi temi sono inseriti in un contesto in cui la narrazione è al contempo espletamento della possibilità di narrare e della sua perdita, possiamo concludere che: nella vicenda di Lung ci sembra adombrata la raffigurazione di alcune alternative che si presentano allo scrittore. Raccontare delle storie vuol dire inventarle, ma se non c'è legame con la realtà come fanno ad avere senso? E se bisogna cercare il senso, come fare per evitare che sia un luogo comune? Come si può, allora, continuare a raccontarle? Quanto, poi, può risultare simile la posizione di chi inventa delle storie. e quanto può dirsi simile l'esteriorizzazione di personaggi e storie che appartengono magari alla sfera

[332] "Fagocitazione" è il titolo di un capitolo in cui leggiamo: "L'autoconsumazione mi evitava un certo numero di contagi" (è Lung a parlare qui). Ivi, p. 39. Si noti come è presente anche qui la metafora del virus.

[333] "Il suicidio" è il titolo di un capitolo sul finale, in cui leggiamo: "Se Lung dovesse compiere i trent'anni deciderebbe di averne abbastanza, deciderebbe di eliminare Nathan", è dunque Nathan una proiezione di Lung? Non c'è certezza, Lung prosegue pensando che "l'eliminazione" di Nathan porterebbe il numero dei morti a cinque, tre sono elencati e sono Marween (il nome della madre di Lung), Armance e Jochim, gli ultimi due invece sono degli spazi lasciati bianchi, facendo quindi riferimento a Nathan e Lung? Ivi, p. 96.

dell'esperienza personale dell'io ma che, nella letteratura, vengono resi nella forma impersonale e fatti agire e parlare, con le forme patologiche della psicosi, o della scissione schizoide[334]?
In un dattiloscritto conservato nell'archivio di Luciano Foà e riportato da Anna Ferrando, leggiamo che:

> Alcuni esperti che lessero questo romanzo manifestarono forme diverse di perplessità […]. Ma allora chi è Lung? Il suo comportamento non ci dà indicazioni sicure. […] Lung è un essere neutrale? E chi sono i neutrali? Neutro, impersonale, ci dice già la parola.[335]

Da quanto abbiamo visto fin qui penso si possa concludere che nella vicenda di Lung siano rappresentate le diverse possibilità del narrare. L'impersonalità di Lung, se così ci si può esprimere, non sarebbe dunque altro che quella di un narratore extradiegetico. Potremmo insomma leggere questa prima prova di Jaeggy come un tentativo di raffigurare le alternative con cui si confronta chi narra. Il confronto con *Malina* è risultato fondamentale per riuscire a dare un nuovo contesto al libro, in cui, credo, questo assume un nuovo significato. Proseguiamo ora con il libro con il quale la Jaeggy si è confrontata direttamente con l'eredità rappresentata della Bachmann.

2.4 *Le statue d'acqua*

Il terzo libro pubblicato dalla Jaeggy è dedicato "a Ingeborg". Potremmo dire che l'argomento del libro è il lutto, l'assenza. Il libro è ambientato in una Amsterdam immaginaria, dove il marcato gusto per una poetica degli elementi naturali darà esiti non equiparabili nella restante produzione della Jaeggy. A dominare in questo paesaggio è l'acqua. Canali, vecchi palazzi decadenti, scogliere sul mare, porti, giardini sono alcuni dei luoghi di queste vicende. La memoria, al pari dell'elemento acquatico, è il filo che tiene insieme le due vicende principali in cui il libro è diviso. Le due parti hanno due protagonisti diversi, Beeklam nella prima, e Katrin nella seconda. Le due storie sono legate fra loro perché i personaggi della prima parte torneranno in scena nella seconda. Anche qui, inoltre,

[334] Lo stesso *Malina* ha ricevuto letture critiche che proponevano di vedere applicare le teorie sull'isteria di Freud per spiegare la malattia dell'io femminile, il cui discorso sarebbe oppresso dal linguaggio maschile, in cui tuttavia lo "stile mimetico" rappresenta una via per l'aprirsi di una via utopica. È quanto sostiene Inge Röhnelt, *Hysterie und Mimesis in «Malina»*, Frankfurt am Mein, Bern, New York, Lang Verlag, 1990.
[335] È quanto si legge in un dattiloscritto anonimo allegato ad una lettera di Jaeggy a Foà, riportata in: Anna Ferrando, *Adelphi*, op. cit., p. 220.

come già ricordato più volte, il romanzo è strutturato come se si trattasse di un dramma. Anche qui inoltre i personaggi vengono presentati all'inizio come "*dramatis personae*".
La dimensione principale su cui mi concentrerò di più qui è quella del tempo, per cui il confronto con quanto visto in *Malina* mi pare veramente significativo. Riporto anche qui un lungo passo dell'inizio perché da esso possiamo già capire molte delle peculiarità dell'uso dei tempi e della struttura drammatica del libro, la quale, anticipo subito, è molto diversa sia dal primo libro che dal secondo.

> Il dolore, l'arresto della vita fanno apparire il tempo troppo lungo; ma gli anni se ne vanno sempre con la stessa rapidità. Trascorro intere giornate a osservare la natura, il graduale calmarsi della natura: tutte le mie idee diventano in quei momenti vaghe, indecise, la tristezza selvaggia riposa nei miei occhi senza stancarli, e i miei sguardi errano sulle pietre qui attorno; ogni luogo è un amico che rivedo con piacere. Luoghi che non conosco diventano per me una specie di proprietà; ve ne è uno, lassù, in alto sulla scogliera, dove le gobbe calcaree declinano cerimoniose e letargiche verso l'acqua; e mi pare quasi che vissi lassù o nell'acqua in tempi lontani, la cui precisa impronta si è in me cancellata. Nacqui, disse Beeklam, in una casa su un'altura di massi, e tacque"[336].

Nell'attacco troviamo fin da subito quelli che sono i termini di un contrasto che sarà dominante nel libro, quello fra lo scorrere del tempo e il suo arrestarsi. Anche qui assistiamo all'oscillazione di tempo e persona che abbiamo già osservato nel primo libro. In questo caso il parlante assume piano piano il carattere di soggetto dell'enunciazione. Incontriamo il protagonista, un personaggio evidentemente adulto, che, riflettendo di fronte ad un paesaggio spoglio, ostile, trova in sé il presentimento di un legame cancellato, che subito si muta nella certezza di un avvenimento passato. Il paragrafo successivo ci introduce invece ad un tempo passato, è Beeklam che ricorda la morte e il funerale della madre Thelma.
L'azione, che si svolge nel tempo del ricordo, e il tempo ricordato che ne espleta il contenuto, non sono facilmente divisibili. In questa prima parte momenti mimetici si alternano a momenti diegetici. In entrambe le situazioni narrative si alternano due tempi: quello dei fatti narrati dalla prospettiva di chi non vi partecipa più (si tratta quindi principalmente dell'espletazione dei ricordi dei personaggi) e quello dei fatti "animati" dalla parola presente dei personaggi.

Questa prima parte ci presenta un Beeklam in cui non è sempre semplice distinguere fra vecchiaia e infanzia. Talvolta, infatti, è il Beeklam bambino a parlare di un tempo passato e irrecuperabile. Inoltre, anche in questo libro, ritroviamo una fitta rete di metafore che si riprendono e si arricchiscono di riferimenti, a distanza di pagine. Anche qui, poi, osserviamo la tendenza ad un parlare obliquo e

[336] Fleur Jaeggy, *Le statue d'acqua*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 13-14. Credo sia possibile cogliere in questo attacco degli echi delle prime pagine dell'*Iperione* di Hölderlin, autore che veniva già citato in *Malina*: "L'amato suolo natio suscita nuovamente in me gioia e dolore. Mi aggiro ogni mattina sui monti dell'istmo di Corinto e, simile all'ape fra i fiori, la mia anima vola sovente in qua e in là, fra i due mari che a destra e a sinistra rinfrescano le basi delle alture infuocate. Uno dei due golfi avrebbe dovuto rallegrarmi in modo particolare, se fossi stato qui un migliaio d'anni fa". Hölderlin, *Iperione o l'eremita in Grecia*, trad. Giovanni Vittorio Amoretti, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 27.

allusivo, il quale fa sì che molti degli avvenimenti del libro vengano filtrati, o narrati a partire dalla condensazione di temi in immagini. Come succede nel caso della morte della madre, il primo avvenimento narrato, dove, l'oggetto fisico della sedia dove sedeva la madre viene a rappresentare una immagine dell'assenza e del vuoto lasciato dalla sua morte:

> […] La sedia dove Thelma, simile ai ragni che di notte cuciono e tacciono, tesseva, era coperta da una fodera attillata.
> BEEKLAM: Vidi il vedovo, lungo e stretto, come volando, sedersi, e disfare pazientemente il piccolo punto sul telaio, la bella armonia di un paesaggio montano spazzato via dalle dita temerarie dell'uomo; tale era l'abilità e lo zelo nel districare i fili colorati […] finché la garza traforata offrì il suo colore naturale: neve fradicia.[337]

Nell'immagine del districare i fili possiamo intravedere un rimando alla necessità di affrontare il lutto. Quello che la garza traforata lascia vedere è la persona ricordata, il morto. Disfare il punto del telaio è forse associabile al dimenticare. Dopo la morte della madre il bambino abbandona il padre (per semplicità espositiva devo anticipare questo fatto che nel libro verrà invece narrato solo molto dopo), il punto in cui lo incontriamo è questo: il bambino ha lasciato il padre, i dialoghi fra padre e bambino che seguiranno saranno frutto del ricordare del bambino.

Beeklam vive da recluso, in una casa fatiscente, alle cui finestre "ondeggiano reti metalliche. Il portone è sempre aperto", mentre sul soffitto gli stucchi sono a forma di "sirene a pezzi" [338]. In questa casa diroccata con un portone sempre aperto ma le porte chiuse, l'unico spiraglio che comunichi con l'esterno sono le crepe ai muri, che per Beeklam equivalgono a persone: "Le crepe […] o gli inopportuni passanti"[339]. Beeklam vive nei sotterranei di questa casa. Beeklam si è ritirato dal mondo per entrare in un mondo proprio. Accanto a lui vivono le sue statue. Egli si definisce "un ladro di cerimonie" (forse alludendo al fatto che le statue sono delle immagini fisse dei morti e che così lui si appropria del lutto) e un collezionista[340]. Il Beeklam che incontriamo in questa parte è un bambino che desidera "vivere da annegato"[341], fra le statue e il movimento delle onde che mima quello delle cose passate (qui detto "il mondo sommerso"[342]) e il fluire del ricordo. Beeklam vive in un tempo che è quello dell'attesa, ma attesa di cosa? "Forse che tornassero [i morti?] o che le statue d'acqua lo richiamassero all'ordine"[343].

Ma chi raffigurano le statue? I loro nomi, Rosalind, Diane, Magdalena, Thelma, Gertrud (sono anche le dramatis personae che venivano presentate all'inizio), sono "imitazioni figurate del dolore e della

[337] Ivi, p. 16.
[338] Ivi, p. 17.
[339] Ivi, p. 19.
[340] Ivi, pp. 19-20.
[341] Ivi, p. 20.
[342] *Ibidem.*
[343] *Ibidem.*

quiete"[344]. Beeklam non è che un bambino, ma uno di quelli "che sono nati persi e debuttano dalla loro fine"[345].

L'atteggiamento di Beeklam di fronte alla morte è contrario a quello del padre Reginald, che disfa l'immagine di ciò che richiama il ricordo della moglie, e che parla di lei come se fosse "passata semplicemente prima di noi"[346]. Il padre è attaccato alla vita e la sua condotta dimostra che il suo interesse sia quello di "preservarla, nell'indugio, nelle cure terrene"[347]. È forse per una inconciliabilità di disposizioni che il figlio prende la decisione di andarsene, con "la sensazione che non l'avrei più rivisto"[348]. In questa sezione si riflette anche sul rapporto fra padre e figlio. Il loro legame pare risolversi nell'incomprensione e nel silenzio. Padre e figlio vivono, infatti, una vita regolata rigidamente. Il figlio è richiamato alla presenza da un gong[349], il padre è severo, addirittura appare agli occhi del figlio "crudele", ma anche di una "innocente inumanità"[350]. La loro vita è poi improntata alla privazione: i due digiunano[351]. Il figlio è rimproverato duramente dal padre per delle sciocchezze[352], e preferisce passare il tempo in giardino[353]. Le conversazioni fra i due sono rare e languiscono[354]. La loro vita è accompagnata dal servo Lampe[355]. Lampe è uno svizzero del cantone di Berna che trova lavoro come domestico nella casa della famiglia di Beeklam, cercando "una solitudine non troppo diversa dalla sua [del padre Reginald]"[356]. Viene descritto come un uomo "distaccato"[357], ma pacifico, e subito trova in Reginald un compagno[358].

Anche Lampe contribuisce alla raffigurazione della figura del vedovo, il quale "dava l'impressione di preservarsi da ogni disordine con quella sua calma senza dolcezza", come di un uomo rigido alla "Legge" e del figlio come un bambino "che aveva il senso della giustizia affinato su una bilancia da orafo" [359]. Lampe fa emergere anche la storia delle sue amicizie infantili, Magdalena, Rosalind e Thelma, condividono con Reginald la tendenza ad una "irragionevole solitudine"[360]. L'esercizio della

[344] Ivi, p. 21.
[345] *Ibidem.*
[346] *Ibidem.*
[347] Ivi, p. 42.
[348] Ivi, p. 38.
[349] Ivi, p. 39. Il suono del gong sarà nella seconda parte quello che preannuncia il ritorno dei personaggi della prima parte nella vita di Katrin.
[350] Ivi, p. 43.
[351] Ivi, p. 40.
[352] Ivi, p. 39.
[353] Ivi, p. 43.
[354] "[…] il più delle volte le parole erano fuori dagli argomenti precisi del padre", così Beeklam. Ivi, p.41.
[355] Si ricorderà che Lampe è anche il nome di un domestico di Kant negli ultimi anni della sua vita, per come è tratteggiata da De Quincey in *The Last Days of Immanuel Kant*, che Jaeggy andava traducendo proprio in quegli anni.
[356] Ivi, p. 44.
[357] *Ibidem.*
[358] L'incontro tra i due viene descritto così: "[…] due pianticelle schifiltose, intimamente liete di aver superato la potatura". Ivi, p. 45.
[359] Ivi, p. 46.
[360] Ivi, pp. 46-47.

solitudine si ripete nel figlio e viene definito da Lampe come "mortificazione". Lampe si chiede come sia possibile che delle persone così giuste ("rette", "sincere") portino "il vuoto attorno a loro"[361]. Anche Reginald si presenta sull'immaginaria scena per declamare il suo ricordo di come ha conosciuto e sposato la moglie Thelma. La casa di lei lo colpiva perché "tutto era così parco, naturale e collerico […] Pareva che nelle stanze e nella casa tutto fosse stato tosato; la brezza di una furia puritana si posava sulle cose inanimate"[362]. Anche Thelma è una donna distante e viene descritta unicamente dalle caratteristiche del suo sguardo: "fissi, lontano, freddi e tranquilli, come se là potessero vedere cose migliori" sono i suoi occhi[363].

Anche qui, come in *Il dito in bocca* e poi in *L'angelo custode*, i fatti della trama in questa prima parte, se togliamo le parti in cui i personaggi ricordano un tempo passato, si assottigliano agli incontri compiuti da Beeklam durante le sue passeggiate. È una passeggiata che offre, ad esempio, l'occasione per un incontro con Victor, l'uomo che diventerà il suo domestico. L'incontro avviene in un giardino botanico, in "un giorno" che potrebbe rimandare altrettanto bene al vago tempo passato delle favole. Victor è il giardiniere. È sera, il sole tramonta e Victor deve chiudere il giardino, anche Victor è, come Beeklam, un bambino già adulto ("Imitando un uomo di mezza età, un bambino vestito di scuro […]")[364]. Beeklam è assorto nelle sue riflessioni, quando nota che "sembrava che avesse abbandonato qualche attimo prima il braccio di Emily Brontë […]"[365]. Si decide allora a chiedergli di diventare il suo domestico, proprio perché attirato dalla sua "[…] aria di voler sfuggire l'unico passante"[366]. Victor gli appare come un proprio "sosia"[367]. Anche Victor, infatti, vive asserragliato dai ricordi, che lui ricerca però nella viva forma vegetale anziché nelle statue: "tra le piante andavo in cerca di ricordi"[368]. I vagabondaggi di Beeklam, che si alternano al vagare del ricordo, sono l'altro motore della narrazione. Le passeggiate di Beeklam hanno luogo in una città trasfigurata; si parla di canali, del porto che assomiglia a delle "macerie tritate"[369], ma anche una misteriosa nave "una grande carcassa di legno […] con le vele spiegate" che fa pensare all'Olandese Volante[370]. Amsterdam è qui una città deserta, fantastica, dove dominano più gli elementi, l'acqua dei cani, la pioggia, i muri in pietra che non i luoghi reali e riconoscibili. Queste passeggiate sono l'unico momento in cui Beeklam viene a contatto con gli altri abitanti, principalmente attraverso lo sguardo e a distanza; anche questi

[361] Ivi, p. 47.
[362] Ivi, p.48.
[363] Ivi, p. 48. Precedentemente Beeklam aveva descritto la sua voce "bassa e avara". Ivi, p. 14.
[364] Ivi, p. 24.
[365] Ivi, p. 22.
[366] Ivi, p. 23.
[367] Ivi, p. 24.
[368] Ivi, p. 24.
[369] Ivi, p. 27.
[370] *Ibidem.*

incontri scivolano via, senza conseguenze, senza effetti. Durante una di queste passeggiate Beeklam riconosce, da un Buddha intravisto fra i mobili alla finestra, un certo X. Qui il narratore commenta così: "Ci sono volti che possono turbare tra la calca dei bambini flâneurs, e stanno a lungo sospesi. Poi a poco a poco sbiadiscono", ma il volto appena riconosciuto è subito dimenticato, i due conoscenti avevano deciso da tempo di "sbarazzarsi" uno del pensiero dell'altro[371]. Le passeggiate rimarcano la fuggevolezza di ogni impressione, di ogni ricordo e di ogni incontro. La vista di un'altra stanza intraveduta dalla finestra, dove persone sedute leggono in giornale formano un'immagine del conforto della quotidianità e della pace domestica, fanno pensare a Beeklam che di tali conforti lui preferisce farne a meno[372]. Le passeggiate di Beeklam sembrano essere così delle maniere in cui egli si esercita alla rinuncia, in un certo senso, sono delle passeggiate di addio: "Quelle brevi passeggiate gli sembravano le ultime e l'elenco delle cose ultime gli apparve più luminoso, nitido, come qualcosa che cola a picco"[373]. D'altronde sono le immagini stesse, colte attraverso le finestre, a rinviare all'abbandono. In un'altra finestra, vedendo una donna vestita in nero, che subito gli appare come se avesse appena perso qualcuno, ritorna nuovamente al pensiero che: "ancora le cose ultime tornavano a galla nell'uomo che passeggiava sotto la pioggia"[374]. Ma questo destino è anche il suo, nonostante non sia che un bambino: "Una volta di più fu persuaso che la sua vita passava, era passata"[375].

Vediamo gli altri incontri fatti da Beeklam durante queste passeggiate. Entrambi i personaggi che incontra sembrano dei doppi di Beeklam. Il primo è un ragazzo. Beeklam cammina per le strade, "ero talmente felice che mi specchiai in un muro", la luce gli entra negli occhi, quella stessa luce la vede rispecchiarsi "in un passante dalla pupilla ridente", come incantati, i due si siedono su una panchina per conversare[376]. In realtà è solo Beeklam a parlare, il ragazzo, che Beeklam immagina essere un orfano, gli appare come "se fosse una piccola traccia, lasciata anni prima, di se stesso [qui la prospettiva è quella di un narratore extradiegetico]"[377]. Le espressioni mutevoli del ragazzo confliggono con quelle statuarie alle quali è abituato. Il secondo incontro avviene con un misterioso signore e si svolge specularmente rispetto a quello appena visto col ragazzo. Questa volta è il signore a raccontare, ed è lui che racconta di un "incontro fatale" fra due "vagabondi", avvenuto di notte, in un'ora "che è un po' simile al punto morto prima della nuova oscillazione del pendolo"[378].

Come abbiamo visto, in questa parte la voce del Beeklam bambino e quella del Beeklam adulto (per quanto sia arbitrario separare le due età qui, dove si cerca appunto di sovrapporle) si succedono

[371] Ivi, p. 32.
[372] Ivi, p. 33.
[373] Ivi, p. 32.
[374] Ivi, p. 34.
[375] Ivi, p. 33.
[376] Ivi, p. 27.
[377] Ivi, p. 30.
[378] Ivi, p. 36.

alternativamente. Non sempre infatti il passato remoto, tempo del ricordo di un io adulto della sua infanzia, è prerogativa del Beeklam adulto. Così come non sempre il presente del racconto è prerogativa del Beeklam bambino, come si può vedere qui:

> BEEKLAM: Nei miei sotterranei l'umidità scorre e si direbbe quasi che le statue irrigate passeggino, senza ragione, uccelli di palude, che declinino verso l'oscurità e cadano al di sotto dell'orizzonte […] Da cinquant'anni oscillano i teli alle mie finestre.[379]

Altrove, durante l'incontro col ragazzo, Beeklam afferma: "[…] stavo subendo, e non era la prima volta -l'ultima è durata quasi cinquant'anni, come ho già detto-, degli arresti di vita"[380]. Non si tratta di provare a distinguere un Beeklam adulto che ricorda un tempo concluso dal Beeklam bambino che vive le vicende, in questo modo non si vede proprio ciò che si mira a rappresentare in questo libro. I sotterranei sono il luogo in cui il tempo si ferma, così come nelle statue sono fissati i volti dei morti. Ma questa sospensione viene anche vista come scorrere inesorabile (proprio secondo quel contrasto che trovavamo nella frase d'inizio). Beeklam ad un certo punto spiega: "Nei sotterranei ho passato molto tempo, non era stanchezza del sole, del plein air, perdevo soltanto il controllo delle ore e della vita […] E io, come nelle fiabe, ritornai su, carico di anni"[381]. Si allude qui all'uscita di Beeklam dai sotterranei, fatto che sembra inaugurare un nuovo tempo, quello poi svolto nella seconda parte del libro. L'ultima scena di questa prima parte consiste nell'addio dato da Beeklam ai sotterranei[382].
Nel frammento successivo, i sotterranei sono ora "svuotati". Una vecchia curiosa si affaccia e incontra gli occhi di Beeklam, il quale narra la sua storia:

> Qui prima abitava un bambino, diceva che desiderava vivere da annegato, e si mise a collezionare statue. I bambini – lei ne conoscerà, signora – dicono spesso che vogliono tornare in un altro mondo, che hanno già conosciuto, dove c'erano incredibili paradigmi della perfezione. Lui si ricordava bene della bellezza che non aveva potuto trattenere, più di una volta disse che voleva ritornare laggiù. Aveva anche il terrore di tutto ciò che è ereditario, poiché ciò che viene a noi per eredità naturale è proprietà dei morti. Io sono un vecchio signore.[383]

Ecco, dunque, qui presentarsi il vero Beeklam adulto. Il bambino reso anziano dal desiderio di vivere nel ricordo e l'anziano che ha abbandonato i sotterranei e quindi anche il Beeklam bambino si incontrano. Fra i due (forse il motivo per cui è necessario separarli) è avvenuta una lite. Il bambino è il "signore" dell'anziano, ma l'anziano non ha seguito gli ordini del bambino: l'anziano è diventato un ricco commerciante d'arte. La sua fortuna l'ha fatta con la vendita delle statue:

> Ne ho vendute tre di nascosto, le più belle. Si chiamavano Magdalena, Rosalind e Thelma [sono le tre amiche di infanzia di Reginald]. Qualcosa che è più forte di me mi spinge a tradire chi mi

[379] Ivi, p. 25.
[380] Ivi, p. 28.
[381] Ivi, p. 26.
[382] "Si sorprese ad ascoltare il vento che stava per abbandonare e con gli occhi disse addio a qualunque cosa". Ivi, p. 51.
[383] Ivi, p. 52.

> dà ordini – o a tradire semplicemente. Quel bambino, che era il mio signore, mi disse: «Annegale, buttale tutte nell'acqua o sarai maledetto. L'Olandese volante verrà a stringerti il collo».[384]

Si ricorderà come l'Olandese volante fosse già apparso a Beeklam durante una delle sue passeggiate[385]. Il Beeklam adulto non ha mantenuto la promessa: "Non ho mantenuto la mia parola, e cos'è la mia parola, io non ho parola"[386]. Allora la vecchia gli appare come uno "spettro" del "destino", venuto ad annunciare la sua morte[387]. Nel frammento successivo, l'ultimo di questa prima parte, Beeklam scende "ancora nei sotterranei, per un'ultima volta" e trova Victor davanti al fuoco. È con l'immagine della cenere e delle fiamme che si spengono che si chiude la prima parte delle vicende.

I sotterranei sono un luogo dove il tempo pare sospeso. Le statue, che rappresentano i morti della famiglia di Beeklam[388], sono il tentativo di salvare i volti, il ricordo. È il ricordo che anima le statue, prerogativa del Beeklam bambino ma già adulto. Il tradimento del Beeklam che subentra in questa parte, tuttavia, è stato quello di agire contro la preservazione del ricordo, avendo venduto le statue. Le statue sono un buco temporale e così le descrive Beeklam:

> […] mi ero troppo abituato a ciò che è durevole, assente, ai tratti delle figure di marmo, di pietra, e quel vivere, o quell'incarnare la vita di quel quarto d'ora, sembrava stesse lì a commemorare l'intervallo, la zona vuota […].[389]

Se pensiamo alla ricca metaforica che circonda le statue ci accorgiamo che questa è composta da due opposti. Le statue sì sono di pietra, dei "convitati d'argilla"[390], ma i volti, le immagini sono mobili, sono "fisionomie di vetro"[391], che si animano nell'umidità del sotterraneo: "Nei miei sotterranei l'umidità scorre e si direbbe quasi che le statue irrigate passeggino, senza ragione, uccelli di palude"[392]. O come succede, sempre verso la fine (ma prima dell'incontro fra il Beeklam adulto e il Beeklam bambino-adulto) sempre in un tempo imprecisato, in un'atmosfera onirica, Beeklam entra in una casa dalle finestre rotte, dove le "schegge parlanti" lo interpellano, una è Magdalena, che racconta di aver conosciuto Lampe, c'è anche Rosalind, intenta a ricamare, che gli chiede se abbia mai letto Anna Katharina Emmerich[393]. Ma è nella seconda parte che le statue si animeranno più compiutamente. Passiamo prima a riferire i fatti della seconda parte, prima di cercare di sgrovigliare questa intricata vicenda temporale.

---

[384] Ivi, pp. 52-53.
[385] Ivi, p. 27.
[386] Ivi, p. 53.
[387] *Ibidem.*
[388] Sono dette "effigi commemorative", Ivi, p. 20. Ma anche "imitazioni figurate del dolore". Ivi, p. 21.
[389] Ivi, p. 28.
[390] Ivi, p. 26.
[391] Ivi, p. 50.
[392] Ivi, p. 25.
[393] Ivi, p. 50.

La seconda parte ha come protagonista Katrin. La sua storia però sembra il riflesso di quella di Beeklam. La incontriamo- è una bambina "astuta e possente"- quando entra per la prima volta in un padiglione in rovina vicino al mare: "il luogo non parlava che di marinai morti e di naufragi"[394]. Anche Katrin è una bambina, forse orfana, che ha in Kaspar, il suo tutore. È Kaspar, in un dialogo con Katrin, a ricordare di come abbia sentito parlare di lei da due donne, Rosalind e Magdalena, che l'hanno ribattezzata così ispirandosi ad Anna Katharina Emmerich. Anche Kaspar è un solitario: "uno di quelli che vivono esclusivamente nei sogni e nel passeggiare, un lacchè al servizio di una nave pirata che avanza a luci spente"[395]. Con lui Katrin si abbandona a qualche confidenza. Katrin ha trascorso del tempo in un orfanotrofio o collegio (dalla descrizione si evince solo che era "uno di quegli edifici severi e cintati, alberghi per soli bambini"), o meglio, lo presagisce ("sentiva che là dentro doveva essere passata anche lei")[396], proprio come all'inizio era Beeklam davanti alla scogliera a credere di essere nato lì. Katrin sembra il doppio del Beeklam bambino anche per questo: come Beeklam, anche Katrin è attratta dalla rinuncia, ma per lei l'assenza si manifesta non come lutto o perdita ma sotto forma di visione. Un giorno, presa dallo sconforto e disgustata dal collegio/albergo in cui si trova, durante un pasto, Katrin ha una visione che la fa cadere in uno stato di "assenza"[397].

A questo punto della trama le due storie si intrecciano. Succede a partire dall'incontro, in un giardino botanico, fra Kaspar e Lampe. Lampe racconta di aver vissuto per molti anni con un vedovo che se ne andò improvvisamente. Lampe è un uomo che vive fra i ricordi e non ha il coraggio di sbarazzarsene, così come non sembra voler avere rapporti fuori da quelli immaginati, che lui chiama gli "incontri non avvenuti"[398]. Per Katrin, invece, l'incontro con i personaggi della prima storia avviene attraverso una cornacchia. Con lei ha delle conversazioni. La cornacchia incuriosisce Katrin per la sua postura di attesa. Si avvicina e prova a toccarla, senza riuscirci, la cornacchia le sfugge, volando verso la scogliera. Allora Katrin descrive con le stesse parole che erano state di Beeklam la scogliera: "Lassù, le gobbe calcaree declinano verso l'acqua, cerimoniose e letargiche […]"[399]. Ma è la cornacchia che copia Katrin: "[…] come se provasse una specie di gioia oscura e cauta nel vedermi simile a lei, nell'aver copiato le mie sembianze"[400]. La cornacchia, nello spiare Katrin, si accorge che la bambina parla da sola. Un giorno la gazza si appoggia ai trampoli che Lampe ha costruito per lei,

[394] Ivi, p. 57.
[395] Ivi, p. 61.
[396] *Ibidem.*
[397] Ivi, p. 64.
[398] Ivi, p. 67. Due dei nomi (Otto Wegener e Verena Küpferli) che fa qui Lampe ricompaiono in due personaggi che troviamo in due racconti di *La paura del cielo*, forse a rimarcare il legame fra questi due libri. Vedi infra.
[399] Ivi, p. 71.
[400] Ivi, p. 72.

Katrin la incolpa di essere una ladra, al che la cornacchia risponde di essere "ladra di cerimonie"[401] (le stesse parole di Beeklam che si definiva "ladro di cerimonie"[402]). Lei è lì infatti per annunciare l'arrivo dei personaggi della prima storia, Beeklam, Victor, Magdalena e Rosalind. Anche l'attesa di Lampe è rivolta a quello che sembra essere l'imminente compiersi del destino. Lampe ricorda come Beeklam e Victor siano vecchi, e forse, giunti al loro "ultimo viaggio"[403]. Per quanto sia in un atteggiamento di attesa, egli è, allo stesso tempo, rivolto all'indietro: "Lascio volentieri andare le cose vicine per correre all'indietro, verso tempi già spenti"[404]. Beeklam e Victor arrivano finalmente, e a loro essere giunti lì, sembra "entrare in un sogno, in una catastrofe, o semplicemente in una vita nuova"[405]. Una volta giunti Beeklam e Victor non possono fare, tuttavia, altro che aspettare. Lampe li accoglie, ma in fondo "aveva desiderato che quell'incontro fosse già avvenuto, ed è stato esaudito"[406]. Anche per Beeklam l'arrivo non è come lo aveva previsto. Negli anni trascorsi Beeklam: "aveva descritto con precisione luoghi o pietre a cui si sentiva legato, a cui 'doveva' un ritorno […] E ora invece, davanti a quel paesaggio proclamato, le sue parole mortificavano, i suoi occhi non si spingevano oltre pochi centimetri", Beeklam è assente, la sua espressione è "vacua", sembra "esserci solo in parte"[407].

Si ha qui un nuovo salto temporale. Katrin è segnata dal tempo, veglia le notti aspettando l'alba, i giorni e le notti si susseguono senza che nulla accada, paradossalmente, come già visto altrove, è questo non essere a venire percepito come familiare: "sentiva ciò che è effimero come una sua proprietà"[408]. Si ripetono qui le scene delle passeggiate compiute da Katrin. Durante una passeggiata incontra Gertrud, una contadina della Vestfalia, che è andata a vivere in un luogo desolato per finire la sua vita, "o per continuarla piuttosto - da dimenticate"[409]. Anche in questa parte, inoltre, agli incontri avvenuti durante dei vagabondaggi, si succedono le divagazioni della memoria di Katrin. Come quello che coinvolge l'amica Eleanor e suo padre, che vive nel rigore puritano dell'ordine e guarda "con sospetto, ogni divagazione della mente"[410]. La figlia è attratta proprio da un tipo di deviazione, quella criminale, e dagli assassini, perché a loro è concesso espiare. Conosce un pastore protestante e se ne innamora, ma lui è sposato, commenta allora Katrin: "l'amore venne a Eleanor col volto severo della rinuncia"[411]. Katrin torna nell'albergo per bambini perché è il luogo in cui sente di

[401] Ivi, p. 75.
[402] Ivi, p. 19.
[403] Ivi, p. 77.
[404] "O cavi" ribatte Katrin. *Ibidem.*
[405] Ivi, p. 80.
[406] Ivi, p. 81.
[407] Ivi, p. 82.
[408] Ivi, p. 83.
[409] Ivi, p. 84.
[410] Ivi, p. 86.
[411] Ivi, p. 87.

essere nata e vissuta. Vi è incertezza se quella narrata all'inizio fosse la fantasticheria di chi sogna un luogo o il ricordo di chi ci è stato. Katrin torna nel padiglione. Lampe vede nel padiglione un luogo in cui "si dice addio a qualunque cosa", e svela l'ossimoro temporale: "[…] è come se tutto ciò che propriamente deve ancora accadere sia già un passato"[412]. Anche nel padiglione si sente il suono del gong, che suona proprio Lampe, a Victor questo non può che ricordare la casa di Beeklam e ricorda che: "come nelle fiabe, siamo tornati su dai sotterranei, carichi di anni, tranquilli, senza stanchezza, quasi senza vita"[413]. Lampe e Victor ricordano i genitori di Beeklam, Reginald e Thelma. Quest'ultima, condivide con molti dei personaggi finora incontrati un afflato che qui viene detto "ascetico" e "selvaggio"[414]. Così come Reginald che ha fatto piazza pulita dei ricordi della moglie e si è allontanato sempre più dallo stesso Lampe, finendo per non lasciare tracce dietro di sé.

Il suono del gong sembra aver scatenato il ricordare di tutti. Beeklam racconta di sapere dove si trova il padre e di averlo incontrato in "in un giardino su una montagna", i due si riconoscono e Beeklam accusa il padre di essersi finto morto, ma l'incontro termina improvvisamente perché arriva un uomo in divisa a separarli[415]. Con il colpo del gong anche Katrin si perde nel ricordare Rosalind e Magdalena, le due donne che l'hanno allevata e che le ricordavano due "statue"[416]. Racconta allora della loro amicizia e di come, pur non amando il prossimo, si siano dedicate a fare il bene (come "qualcosa senz'anima"[417]). L'ultima scena si svolge in giardino. Beeklam e Katrin sono presenti, Beeklam aspetta, anche se non sa cosa e si stupisce per l'assenza di volti nella sua mente[418], mentre Katrin osserva le lumache mangiare le piante del giardino. Nel finale i personaggi sono immobili e simbolicamente rivolti verso quel tempo che aspettavano o a cui rinunciavano: "Sotto palpebre sbrecciate, occhi placidi guardano il Tempo"[419]. Ma il libro continua e nell'epilogo ritroviamo Katrin in una delle sue passeggiate. Arrivata ad una casa decadente, vede passare un "bambino obeso", mentre nell'aria spira "l'ineffabile vento del destino"[420]. Il bambino racconta a Katrin che la casa che questa sta osservando è quella dove un anno prima si sono impiccate tre persone. Il bambino dice di possedere una memoria fisiognomica e di riflettere sui visi delle persone e siccome il ricordo è possesso, ricordare i visi "è come cancellare il tempo, poiché tutte quelle facce effigiate nella mia memoria diventano fisse"[421]. In questo modo il bambino crede di "cancellare" il tempo: "spengo con

[412] Ivi, p. 91.
[413] Ivi, p. 92.
[414] Ivi, p. 94.
[415] Ivi, pp. 96-97.
[416] Ivi, p. 99.
[417] Così si esprime Rosalind. Ivi, p. 101.
[418] Ivi, p. 102.
[419] Ivi, p. 104.
[420] Ivi, p. 107.
[421] Ivi, p. 108.

un soffio sul mio palmo lo scorrere raccapricciante delle ore"[422]. Ma il tempo scorre così inesorabilmente che lui bambino sente di essere presto vecchio. Solamente un bambino, ma già vecchio, proprio come Katrin: "Sembra che il tempo – eppure non è molto più vecchia di me-, che il tempo le abbia un po' rosicchiato le guance"[423]. Katrin rivolge lo sguardo ai vetri della casa: "sui vetri parevano incollati gli ultimi gesti di chi aveva abitato in quelle stanze"[424], vede ombre, la casa sembra animarsi, Katrin però va avanti, cammina "senza fretta di arrivare in nessun luogo"[425], e così termina il libro.

Penso sia utile iniziare, per provare a sbrogliare una trama che pare costruita per provocare quanta più confusione dal punto di vista delle cause e degli effetti delle azioni, da quella che, a mio avviso, è la stretta relazione che questo libro stabilisce con l'opera della Bachmann.
Diversi sono i riferimenti alla Bachmann – alla sua persona o ai suoi libri- lungo il corso del libro. Vi è, ad esempio, un passo in cui si allude al "finale di un libro", di cui si riporta una citazione: "L'acqua è un corpo bruciato"[426]. La citazione è tratta da un racconto di Balzac appartenente al ciclo della *Commedia umana*, che, come visto, costituiva il principale modello per la serie di romanzi che avrebbero dovuto far parte del ciclo *Todesarten* (*Cause di morte*). La Bachmann morì a causa delle bruciature riportate a causa di un incendio nella sua casa romana, se la citazione da Balzac viene vista come un richiamo dell'amica, possiamo forse concludere che l'ossimoro del titolo può essere spiegato, simbolicamente, così: l'acqua è il ricordo che anima le statue, nel libro esemplificata dall'accendersi e spegnersi delle voci dei personaggi, che sono "evocati", come spettri. Le statue rappresentano i morti o l'immobilità, gli "arresti di vita", la sospensione del tempo causata dal dolore. Questa ipotesi ci porta a interrogarci sulla centralità della riflessione sul tempo, che trovavamo in *Malina,* in modo da illuminare quella che abbiamo visto qui[427]. Il fondamento della concezione del tempo in *Malina* era la multiformità del presente – l'oggi- nel quale non solo erano ambientate le vicende, ma attraverso cui erano pensati i rapporti di causa ed effetto. In questo libro la Jaeggy ha raccolto una tale dualità data dall'immobilità del tempo, trasferendola su un altro piano. Avevamo visto come il titolo del terzo capitolo di *Malina* è intitolato "Delle cose ultime", e come lì l'io protagonista vivesse nell'angoscia che qualcosa di irrimediabile potesse accadere. Beeklam parla di come: "Quelle brevi passeggiate gli sembravano le ultime"; mentre in un altro passaggio leggiamo: "l'elenco delle cose ultime gli apparve più luminoso, nitido, come qualcosa che cola a picco"[428]. Il

[422] *Ibidem*.
[423] Ivi, p. 109.
[424] Ivi, p. 110.
[425] *Ibidem*.
[426] Ivi, p. 36.
[427] Sottolineo anche come le crepe attraverso cui Beeklam ha ancora contatto con il mondo esterno nei sotterranei possano far pensare a quella crepa nel muro in cui spariva l'io di *Malina.*
[428] Ivi, p. 32.

tempo è percepito in modo disomogeneo nel romanzo: nel suo scorrere irrimediabile verso una fine imminente (la cui immagine è spesso quella del destino[429]), ma anche come qualcosa di fermo, immobile (un tipo di tempo rappresentato forse dalle statue). C'è poi anche un tempo effimero, quello richiamato dal desiderio espresso da molti dei personaggi di scomparire, di dileguarsi senza lasciare traccia.

In entrambe le sezioni del libro la proiezione in avanti è controbilanciata da quella all'indietro[430]. Ma non solo, in questo libro di Jaeggy l'accostamento tra le due è svolto come opposizione ossimorica tra infanzia e vecchiaia. Dal punto di vista della struttura del libro notiamo anche la fitta rete di corrispondenze e citazioni intratestuali. Frasi pronunciate da Beeklam vengono riprese da Katrin; il suono del gong che richiama Beeklam a cena col padre Reginald risuona nel padiglione della seconda parte, richiamando ognuno al ricordo; la fantastica apparizione dell'Olandese Volante è similmente nominata due volte, prima come apparizione al Beeklam bambino durante le sue passeggiate, e poi come visione maledetta e punitrice che, nel ricordo di un Beeklam anziano, si riferisce alla minaccia predetta dal Beeklam bambino qualora non si fosse liberato delle statue. Insomma, possiamo tracciare una linea di continuità tra l'attenzione che la Bachmann dichiarava primaria nella sua scrittura e una pari attenzione alle riprese, alle corrispondenze che troviamo nelle due parti del libro della Jaeggy. Nel finale della prima parte, all'apparizione di una "vecchia magra" (in cui dovremmo forse vedere Katrin, il cui volto è smangiato dalla rinuncia) che incontra lo sguardo di Beeklam nei suoi sotterranei (e Beeklam qui racconta di come abbia tradito il sé bambino) corrisponde, nel finale della seconda parte, il sopraggiungere di un "bambino obeso" (in cui dovremmo vedere riflesso il Beeklam bambino, appesantito dai ricordi?) nei pressi di una casa decadente davanti a cui Katrin, in una delle sue passeggiate, si è trovata a passare. In entrambi i finali troviamo la parola "destino". Nel finale della prima parte è la figura della vecchia ad essere letta, dal Beeklam anziano e traditore, come annunciatrice del destino: "Lei [la vecchia] mi fissa senza parlare. O sta per annunciare la mia morte. Qualcosa dovrà pur chiamarsi destino"[431]. Nel finale della seconda parte, Katrin arriva alla casa dove visse Beeklam: "Dalla casa ondeggiano reti metalliche e le ombre solide si muovevano, quasi sentissero a mezz'ora di distanza l'ineffabile vento del destino"[432]. Il tempo non è una potenza ordinatrice in questo libro, potremmo anzi vederla come disgregatrice. Il destino e il ricordo sono le

[429] "[…] mentre il tempo passava troppo velocemente" è una frase pronunciata da Beeklam durante il funerale della madre, Ivi, p. 15. Poi ripresa alla fine dal bambino incontrato da Katrin nell'epilogo, il quale le domanda: "Non trova che il tempo scorra troppo veloce?", Ivi, p. 108.
[430] Possiamo, dunque, vedere in che modo, in questo libro, ma come poi anche nei successivi, la composizione in cui "tutto si deve tenere insieme" di cui parlava la Bachmann, sia di riferimento anche per la Jaeggy. Si veda il primo sottocapitolo di questo capitolo.
[431] Ivi, p. 53.
[432] Ivi, p. 107.

uniche due vie lineari che assume il tempo: una proietta sul futuro una traccia del momento presente, l'altra proietta nel passato una traccia del presente. Il tutto viene complicato dal fatto che il ricordo è spesso "animato" dai monologhi dei personaggi, i quali si riducono ad essere voci prestate allo scorrere del tempo. Ma abbiamo visto che accanto a questa dimensione (che rimanda al dolore per un lutto, agli scomparsi, ai morti), la seconda parte presenti dei personaggi che fanno di tutto per non esistere, in loro domina la rinuncia, l'assenza intesa come non presenza dei vivi, le tendenze ascetiche, "puritane". Troviamo dunque qui accostate, da una parte la dimensione della perdita – quella del lutto che porta Beeklam a ricercare nelle statue una forma fissa che il tempo non scalfisca- e quella della rinuncia –, dunque anche una rinuncia al ricordo, il congedo da prendere anche coi morti, pena la loro maledizione, ma soprattutto come rinuncia alla vita, come vecchiaia che si impone immediatamente fin dal tempo dell'infanzia. Questo accostamento assume la forma dell'ossimoro, preparando un tema che ritroveremo nel libro successivo, (indagato in questa tesi nell'ultimo capitolo) *I beati anni del castigo*. Anticipo qui che è forse con la mistica che la Jaeggy ha trovato il modo non solo di accostare gli opposti (il doppio era sì un tema centrale dei primi due libri, e anche qui, si è visto quale funzione svolga) ma di tenerli insieme.

In questo libro sono già numerosi i paradossi: "Esiste nell'aiutare gli altri una vaga passione omicida che è difficile contenere in un sentimento meno sanguinario" è una frase ripetuta in due occasioni, da Katrin a Beeklam[433], e da Beeklam quando narra l'incontro con Victor[434].

> Là dentro naturalmente si considerava qualsiasi costrizione come nemica, ma lei aveva anche appreso ad amare il piacere dell'odio; le sue gioie erano scarse, e dopo la fatica della gaiezza, in mancanza di meglio, anche il piacere di odiare se stessi non era il più raro dei divertimenti,

leggiamo a riguardo del periodo passato in orfanotrofio da Katrin[435]. O ancora, sempre in riferimento al bene: "Fare del bene, mi diceva Magdalena, è qualcosa senz'anima, tra la veglia e il compasso"[436]. Mentre si ricordi quello che dice Beeklam di fronte al paesaggio nelle battute iniziali: "Luoghi che non conosco diventano per me una specie di proprietà"[437]. O ancora, sul tema del male, il discorso del Beeklam anziano che ha tradito il Beeklam bambino: "credo sia bene trasgredire qualcosa negli ordini, non necessariamente qualcosa che rechi benessere a se stessi, qualcosa piuttosto che rechi infelicità, disperazione ad altri"[438]."Deve pur esistere un'estetica del macello", dice un rospo a Beeklam seduto su una panchina dopo una delle serate passate col padre, che gli hanno fatto capire

[433] Ivi, p. 79.
[434] Ivi, p. 29.
[435] Ivi, p. 61.
[436] Ivi, p. 101.
[437] Ivi, p. 13.
[438] Ivi, p. 53.

la "innata crudeltà di Reginald" e la sua "innocente inumanità"[439]. Quest'ultima frase ci introduce al prossimo tema che indagheremo nella Jaeggy; anch'esso ha a che fare con un tema già presente nella Bachmann.

Con "estetica del macello" non possiamo non pensare al Thomas De Quincey di *Murder Considered as One of the Fine Arts*, uno dei libri dell'autore che la Jaeggy stava traducendo in quegli anni[440]. Si è anche visto poi come i delitti "sublimi" compiuti senza che questi raggiungano le notizie dei giornali o le pagine degli scrittori, erano, per la Bachmann, terreno di indagine nel ciclo *Todesarten* e poi in *Malina*. Si è detto che la fonte di questa idea è stata rintracciata in Barbey d'Aurevilly. Il filo comune che lega queste fonti (per la Bachmann e la Jaeggy) è un modo di vedere gli omicidi dal punto di vista estetico[441]. In *Malina* "l'arte del delitto" passava da essere una maniera di padroneggiare gli stilemi tipici del giallo alla sottigliezza e vastità dei delitti sublimi, perché "compiuti alla luce del giorno" dell'Austria post-nazista. Anche in Jaeggy troviamo questo modo di sviluppare le intuizioni di questo gruppo di autori ottocenteschi. Questo può essere visto in particolare in due libri, *La paura del cielo* e in alcuni racconti di *Sono il fratello di XX*. Già con *Il dito in bocca*, poi in *L'angelo custode* e ancora qui in *Le statue d'acqua* numerosi sono i riferimenti a omicidi, assassini, crimini, ma questi, in tutti questi libri non sono che fugaci riferimenti pronunciati da personaggi il cui discorso è spesso erratico, rendendo così non sempre agevole la comprensione del riferimento all'interno della trama o in quanto fatto in sé. Mentre è appunto nei racconti di *La paura del cielo* e *Sono il fratello di XX* che la Jaeggy si è confrontata direttamente con questa tradizione, traendo, credo, degli spunti anche dalla Bachmann, per elaborare una propria poetica personale.

---

[439] Ivi, p. 43.

[440] Thomas De Quincey è una fonte anche per il Marcel Schwob dell'ultimo racconto compreso nelle *Vite immaginarie*, "MM. Burke e Hare, assassini" (oltre che anche lui traduttore di De Quincey, come già ricordato nel primo capitolo), altro libro tradotto da Jaeggy, su cui si veda il prossimo capitolo.

[441] Su questo punto, Joel Blacks, *The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture, Baltimore-London*, The John Hopkins University Press, 1991. Gernot Krämer, *Der Mord alse ine schöne Kunst betrachtet*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1999. Stafano Brugnolo, *La tradizione dell'umorismo nero*, Roma, Bulzoni Editore, 1994. Sul modo in cui Barbey d'Aurevillly è usato dalla Bachmann si può vedere: Miguel Couffon, "Le jeu (Les références personelles et littéraires) (Max Frisch, Jules Barbey d'Aurevilly)" in Id., *Ingeborg Bachmann: Le signe et la convention*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 49-56. Va inoltre ricordato che la Bachmann considerava *Les Diaboliques*, e in particolare il racconto *La vengeance d'une femme*, come un "capolavoro", contenente "una delle poche teorie valide", nella bozza per un saggio incompiuto leggibile in Ingeborg Bachmann, "Reflexionen zu Barbey d'Aurevilly, Lafayette und Flaubert" in *Kritische Schriften*, hrsg. Monika Albrecht, München-Zürich, Piper Verlag, 2005, pp. 463-466 (463).

2.5 *La paura del cielo* e *Sono il fratello di XX*

Quello che hanno in comune i racconti dei due libri che vedremo qui è l'importanza che assume un tema (dunque pienamente bachmanniano) delle "maniere di morire". Vediamo subito di che cosa si tratta nei testi, iniziando da *La paura del cielo*. È interessante notare che in questi racconti ritroviamo l'accostamento delle due temporalità viste in *Le statue d'acqua*, una che preannuncia un tempo nefasto, e l'altra che guarda ad un passato ormai irrecuperabile. Anticipo poi che questa raccolta di racconti segna, rispetto ai due libri visti finora, l'inizio di una nuova poetica. Rispetto alla scarsa attenzione per il dato reale di personaggi e luoghi, qui troviamo personaggi con delle professioni, dei ricordi di vita abbastanza comuni e triviali. C'è insomma un tentativo di collocare queste storie cruente e crudeli in un ambiente sociale quanto più (apparentemente) sereno e ordinato quale può essere quello della Svizzera ritratta in queste storie. Anche dal punto di vista della lingua, noteremo che il registro si abbassa, fino a raggiungere espressioni del parlato. La diegesi è pressoché costante in questi racconti, tranne che per le significative intromissioni nella mente dei personaggi per mezzo dello stile indiretto libero. Procederò, come in precedenza, da una lettura attenta delle vicende, che riporto nel loro succedersi, per concludere ritornando alla relazione con i libri e i temi della Bachmann. Non tutto potrà essere spiegato con questo riferimento, noteremo infatti che la direzione presa dalla Jaeggy qui ci rimanda ad un argomento che potremo trattare solo con altri strumenti nei prossimi due capitoli.

Nel primo racconto, intitolato *Senza destino*, una madre Marie Anne odia così profondamente la figlia appena avuta, che desidera darla in affidamento. La famiglia da cui dovrebbe essere accolta è benestante; hanno una domestica, Johanna, amica di Marie Anne, la quale anche aspira ad avere in affidamento la figlia, ma poiché i suoi padroni sono più ricchi di lei, lei può aspirare solo a diventare la cameriera della bambina. La coppia, che rimarrà senza nome, ha da poco perso la loro unica figlia e vorrebbero adottare la piccola di Marie Anne. Ma l'odio di Marie Anne è tanto grande da portarla a scegliere di non dare in affidamento la piccola, in modo da sottrarle un futuro sereno e promettente, e di rompere la parola data alla coppia, fatto che porta i due a suicidarsi. La causa dell'odio di Marie Anne sta in una credenza, che costituisce anche l'unica notazione sulla psicologia della donna: "Per lei l'imprecare era l'origine della parola. E della creazione"[442]. Alla promessa, alla parola data, succede la parola sottratta, non il diniego ma l'imprecazione, che comporta un riverberarsi nel futuro. Gli effetti di tale decisione sono registrati dalla narratrice molto succintamente, così è narrato, ad

[442] Fleur Jaeggy, *La paura del cielo*, Milano, Adelphi, 1994, p. 19. Si noti l'eco biblico (rovesciato) nell'associazione di parola (il Verbo) e la creazione. Su cui i miei commenti nel quarto capitolo.

esempio, il suicidio della donna (mentre il destino del marito è taciuto): "La signora si impiccò cinque minuti dopo. Come il cavallino a dondolo, il suo corpo oscillava"[443]. Allo stesso modo, la figlia di Marie Anne è troppo piccola per essere cosciente:

> La bambina non poteva neppure immaginare che il suo futuro si sarebbe mostrato così radioso. I suoi placidi occhi erano rivolti, sembrava, al vuoto, in modo intollerabile. Era ancora troppo presto. Si suppone. A quell'età, non si pensa ancora al proprio destino.[444]

Ma così rimane da grande, quando, alla fine del racconto, si dice:

> Era promessa a quella casa. La ragazza ora ha quindici anni, passa spesso davanti a quella casa. Dicono che sia un po' ebete. Ma non è così. Lei guarda soltanto il suo destino. Più esattamente, guarda dove è passato il suo destino.[445]

Nel secondo racconto, intitolato *Una moglie*, una donna, Gretel, moglie di un macellaio di nome Otto, provoca l'ira del marito dando alla luce tre femmine, al posto del maschio da lui tanto sperato per poter portare avanti l'attività. Quando le ragazze sono ormai cresciute la donna è preoccupata per il comportamento delle figlie, fanno a pugni coi garzoni della macelleria, escono e tornano tardi la sera. Una sera durante una festa è però lei stessa che scherza e si lascia andare ad "allusioni"[446]. Salita a ballare sui tavoli sogna di immolare uno dei garzoni, con questo gesto, infatti, "mostrerebbe al marito che lei sa uccidere"[447]. Il racconto di questo episodio termina con l'ambiguo augurio della moglie che, andando a letto, "augura la buonanotte. Tenebre al marito che la guarda soddisfatto, gli occhi da mongolo"[448]. Nell'epilogo, è la narratrice del racconto precedente che si immagina protagonista di una vicenda: "Il narratore si trovava a Zurigo e leggeva la «*Neue Zürcher Zeitung*». Alle tre del pomeriggio in un giorno di novembre ci sarebbero state le esequie di un eminente macellaio", il collegamento con quanto appena letto viene immediatamente esplicitato: "Il narratore aveva scritto un racconto su un macellaio e sua moglie. Ma il finale non lo convinceva"[449]. La narratrice che partecipa al funerale del macellaio entra in una chiesa in cui il tempo è sospeso in una "immobilità nervosa", mentre nelle facce dei presenti il narratore scorge solo "una parvenza di vuoto, nei loro sguardi fermi"[450].

Il terzo racconto, intitolato *La casa gratuita* è ambientato in una città sul lago Lemano, dove il signor Heber, un funzionario dell'amministrazione in pensione, ha istituito un luogo per persone come Johnny, reputate senza facoltà di "discernimento" e senza diritti civili. I meno abbienti, i reietti vivono

[443] *Ibidem.*
[444] Ivi, p. 18.
[445] Ivi, p. 19.
[446] Ivi, p. 29.
[447] Ivi, p. 32.
[448] *Ibidem.*
[449] Ivi, p. 33.
[450] Ivi, p. 34.

in questa casa spesati, grazie proprio alla magnanimità del signor Heber. La vita è tranquilla in questa città svizzera, un contesto medio-alto borghese, in cui gli inquilini della "casa gratuita" sono gli unici che vivono con il necessario messo loro a disposizione. Quando la morte irrompe nella casa si provvede subito con efficienza a eliminarne le tracce:

> Qualche mese prima era morto un inquilino, uno che non aveva mai dato fastidio a nessuno. Urlò, e poi tacque. Disinfestarono, cambiarono la carta alle pareti e gli impianti igienici", proprio come se non fosse successo nulla[451].

Oltre a Johnny, che può ringraziare il cielo per "non essere morto in prigione, né irrigidito in una camicia di forza", ci sono lavoratori turchi, un signore a cui "hanno ammazzato il figlio" e che vende mandorle abbrustolite, e una ragazza che si prostituisce[452]. Il signor Heber, "il benefattore"[453] ha "una passione per questi esseri"[454], ritiene che essi non debbano "abusare" della gratuità della casa, ma per quanto riguarda la ragazza, la sua sessualità gli appare "enorme"[455]. Lui per l'appunto è svogliato verso la moglie, e a lei va bene così, nel letto matrimoniale sogna "la loro vita a due, sino alla fine. Era convinta che sarebbe morta prima lei. Perché fare del bene è comodo. Rende longevi"[456]. Ma le scarse attenzioni del marito la turbano perché lei prova ancora desiderio per il marito: "voleva il suo corpo"[457]. Ma il corpo del marito che sogna sembra più essere il suo corpo morto, il suo sogno preferito è, infatti, quello di preparare il funerale al marito: "Preparava, come le cene, il funerale. Ringraziava per le condoglianze in cucina, rivolgendosi il coltello. Prendeva il coltello e tagliava l'arrosto"[458]. Il marito diventa un cliente della ragazza che si prostituisce, e la moglie lo spia: "voleva vedere. Voleva vedere la sessualità della ragazza"[459]. Tutti lo sanno e lei viene derisa. Anche la ragazza inizia a prendere in giro la signora. Un giorno la signora Heber dà uno schiaffo alla ragazza, le due iniziano a graffiarsi e a picchiarsi, finché la giovane colpisce "nel mezzo della fronte" la signora con un martello. Il racconto termina con la massima: "Le offese si lavano con il sangue"[460].

Rimando l'analisi del quarto racconto al prossimo capitolo. Qui non avviene nessun omicidio, reale o fantasticato, e gli strumenti che ci serviranno per indagarlo sono quelli che svilupperemo nel prossimo capitolo.

Passiamo al quinto racconto. Porzia, una donna di età imprecisata, originaria di una valle bergamasca, è impiegata come domestica presso la famiglia Bechtler, in una piccola città ai bordi di un lago

[451] Ivi, p. 45.
[452] Ivi, p. 41.
[453] Ivi, p. 45.
[454] Ivi, p. 43.
[455] Ivi, p. 44.
[456] *Ibidem.*
[457] *Ibidem.*
[458] Ivi, pp. 44-45.
[459] Ivi, p. 45.
[460] Ivi, p. 46.

imprecisato della Svizzera tedesca. Il racconto prende avvio dalla proustiana attesa della figlia Doris, una ragazza di 24 anni, del bacio della buonanotte che sono soliti porgerle i genitori. Il bacio non arriverà mai perché Porzia la informa che i genitori sono morti in un incidente in barca. Il racconto si muove su due tempi, quello che precede (e prepara) la tragedia e quello successivo (in cui i frutti di avvenimenti del passato si riversano nel presente con nuova ferocia). È stata Porzia a crescere Doris. È una lavoratrice irreprensibile, unicamente dedita al servire i signori. Nelle ore libere si reca al lago, "come se fosse costretta"[461], ha la stessa età della signora, ma non la stessa vitalità: "intensamente chiusa in se stessa, come murata, e uno sguardo velato e cattivo. Una violenza ancestrale nelle iridi, dove forse gli antenati non erano che prede dei carnivori"[462]. È con loro che si intrattiene di fronte al lago: "Porzia si lasciava inseguire da ciò che aveva fissato. E non riusciva a liberare gli occhi, che scendevano in fondo al lago. Era inseguita da cose morte"[463]. Proprio nel lago verranno trovati i genitori di Doris. Doris è l'erede di tutto. I genitori avevano già preparato il funerale, può dunque la loro morte essere solo accidentale? Il testo ci lascia solo con questo presentimento. La sera dopo il funerale, Porzia estrae dal suo comodino una croce di legno che aveva rubato, prima di emigrare, alla madre morente. Ripensando al suo gesto, "la croce sembrava parlarle. Le suggeriva dei pensieri", Porzia aveva infatti, rubato la croce senza pensare, "come in un raptus"[464]. Lo ha fatto per punire la madre, come per dispetto per essere sempre stata ubbidiente e sottomessa; doveva curarsi delle bestie, mentre lei avrebbe voluto servire le persone. Per Porzia è quell'oggetto ad essersi vendicato con la morte dei suoi padroni. La madre di Porzia si è vendicata perché non può pregare nella tomba insieme alla sua croce[465]. Sarà proprio questo oggetto a provocare il tragico finale. Dopo la morte dei genitori il cane della famiglia Bechtler si mostra così pieno di dolore che Dorsi e Porzia decidono di liberarsene e lo portano ad una coppia di anziani, la quale ha appena perso il nipote e cercano nel cane qualcuno che gli tenga compagnia. Una sera a Doris pare di vedere una luce accesa nella camera dei genitori, accorre e le sembra di avere davanti a se gli occhi "pazzi e melanconici" del cane che la fissano, tenta allora di accarezzarlo, ma sente la voce di Porzia, che dice di essere lei il cane e di aver fatto bene ad essersene sbarazzata[466]. Doris sa che il cane è stato avvelenato dalla coppia di anziani, e allora "credeva, forse, Doris, alla resurrezione?"[467]. È Porzia che ha preso possesso dell'anima del cane, dei suoi genitori, e così avrebbe fatto con Doris, ovvero è lei che li ha spinti alla morte o, meglio,

[461] Ivi, p. 61.
[462] *Ibidem.*
[463] Ivi, p. 62.
[464] Ivi, p. 66.
[465] "Nella terra, la madre di Porzia avrebbe continuato ad adorare quel pezzo di legno. […] Porzia ha fatto in modo che sua madre nella terra non pregasse più. Ha tolto vita, rubando l'oggetto, alla vita che non c'era più. Ora si dispera di non poter più adorare quel pezzo di legno, pensa ancora Porzia". Ivi, p. 68.
[466] Ivi, pp 72-73.
[467] Ivi, p. 73.

è stato il crocifisso che si è vendicato. Le fiamme invadono la stanza, spiccano gli "occhi pazzi e melanconici di Porzia", solo il crocifisso fa fatica a bruciare. Anche qui l'ultima frase presenta una sorta di morale: "Gli oggetti di culto sono vendicativi"[468].

Nel sesto racconto i protagonisti sono due gemelli. Questi tornano, a diciotto anni, nel loro paese di origini, in un villaggio di montagna della Svizzera. La madre è infatti morta nel parto e i due orfani sono cresciuti in un orfanotrofio. Al compimento dei diciotto anni tutto ciò che desiderano è tornare nel paese d'origine, che loro chiamano, "il luogo dell'evocazione"[469]. Il loro è un legame con l'aldilà: "Loro giocavano, per dirla semplicemente, con l'aldilà, in modo ragionevole"[470]. I gemelli hanno per la morte un vero e proprio culto; la morte è fino alla fine della storia l'unico interesse che hanno. Alla fine, verranno posti di fronte alla possibilità del suicidio, ma anche questa non fa per loro, la morte che vogliono è più simile al nulla volere.

Nell'ultimo racconto si narra della vecchiaia di una coppia. I due hanno festeggiato i cinquant'anni di nozze, con obbedienza all'anniversario, ma senza trasporto. Il marito Kurt è convinto che la moglie sia malata, e la guarda "con rimprovero. Si sentiva il rimprovero nel soggiorno silenzioso, saliva dalla terra e si espandeva come una bruma marcia avvolgendo i mobili pingui e imponenti"[471]. La moglie non si è mai sentita meglio invecchiando, eppure il marito dice di avere paura, e teme sia malata. Verena, la moglie, gli dice che si tratta solo della sua immaginazione, e lo rimprovera, perché "immaginare la morte dei propri simili, immaginare la morte della propria sposa" significa "entrare nella premonizione"[472]. Mentre la preoccupazione di Verena è quella di sapere da dove vengono le coppie che vivono accanto a loro, anche lei fantastica, e rivede i luoghi in cui è stata, i libri che ha letto con scarsa attenzione: "ricorda ciò che non aveva guardato", ora li rivede: "nella fantasia. La culla dei nostri avi"[473]. I due vivono in una serie di appartamenti per coppie come loro che conducono, come loro, con una vita simile; Verena non vuole essere la prima a morire, se morisse lei darebbe il via alle morti, in serie, perché: "La morte non è altro che una contaminazione. La legge della serie. Se nella casa non succedeva nulla, era perché niente può accadere se già non è accaduto una volta"[474]. Il marito è sollevato quando dopo una visita dal dottore, vengono rassicurati sulla salute della moglie, non c'è ragione per sospettare una fine precoce. Ma Verena diventa più "riflessiva", è convinta che sia proprio la lunga vita in coppia a dischiudere la fantasia dell'omicidio:

> C'è da scommettere che ogni coniuge pensa alla morte dell'altro. In ogni pensiero affettuoso si annida un pensiero assassino, una piuma. È l'amore, l'amore che perdura nelle vecchie coppie, a

[468] *Ibidem.*
[469] Ivi, p. 80.
[470] *Ibidem.*
[471] Ivi, p. 95.
[472] Ivi, p. 97.
[473] Ivi, p. 101.
[474] Ivi, p. 102.

> esaltare la fantasia verso l'assassinio mentale dell'altro. Un sogno poetico. Il più leggero, suadente, delicato degli omicidi, che si tesse sul fondo degli occhi, si spinge nella scatola magica. Lì dentro, suona un carillon.[475]

L'episodio sembra chiuso, e la vita dei due coniugi riprende pacifica. Verena prende l'abitudine di cucire, Kurt si fa più quieto, passa il tempo a guardare gli uccelli alla finestra. A Verena gli uccelli amati dal marito fanno ribrezzo: "non riesce a contenere un astio selvaggio, un astio che coinvolge la grazia divina"[476]; la ragione è questa: "ciò che è bello, come lo strano e magnifico esemplare imprigionato in un cielo non suo, provoca in lei un naturale ribrezzo"[477]. Verena sente di aver acquisito vanità nell'invecchiare, riflette allora così: "Forse è disperazione, la vanità dei vecchi"[478]. E allora Verena immagina che se fosse morta e la polizia dovesse venire in casa sua, troverebbero la casa in perfetto ordine. Un giorno Kurt si sporge dal davanzale quando passa un uccello, e cade giù, mentre Verena: "appende la giacca del marito. Non vuole disordine. Mette la poltrona al suo posto. È pronta per ricevere le condoglianze"[479]. Dopo la morte del marito e il funerale, Verena "si muove come se ci fosse un pubblico a guardarla"[480]. Verena allora fantastica; è in un'aula di tribunale, è lei ad essere stata accusata della morte del marito:

> Verena Kuster ha aiutato il marito a buttarsi dalla finestra. Lei lo capisce che nell'aula ci sia stupore. Stupore per come quella donna insignificante abbia potuto, pochi giorni prima delle nozze d'oro, punire con la morte il marito.[481]

Il movente è chiaro, il marito era reo di aver "inventato che lei fosse malata"[482]. Nella sua fantasia "l'assassinio era il più bel ricamo della sua vita"[483]. Verena allora si immagina di essere diventata famosa, tutti la riconoscono per le strade. È finalmente sicura di sé, del suo corpo, è "un Totem. Ed entrare nel totem, questo sì è vanità. Non aveva più bisogno degli specchi. Un totem non si specchia. È conficcato nella terra"[484]. Ma la realtà è ben diversa, Verena non è stata punita per l'omicidio del marito, ma proprio per quella che viene vista come sete di protagonismo: "e la vanità, in un paese così democratico, è punita. Anche appropriarsi di un delitto non commesso è punibile"[485]. Verena aveva confessato che l'omicidio è una "forma di spiritualità"; nella sua versione si sente come se dovesse espiare "tranquillamente", e questo, è ciò che vuole[486].

---

[475] Ivi, p. 105.
[476] Ivi, p. 107.
[477] *Ibidem.*
[478] Ivi, p. 108.
[479] Ivi, p. 109.
[480] Ivi, p. 110.
[481] Ivi, pp. 110-111.
[482] Ivi, p. 111.
[483] *Ibidem.*
[484] Ivi, p. 112.
[485] *Ibidem.*
[486] Ivi, p. 113.

Possiamo svolgere la nostra riflessione su due versanti, rifacendoci a quanto già visto con la Bachmann. Da un lato notiamo la scansione temporale delle vicende, dall'altro il modo in cui gli omicidi di questi racconti, effettivi o solamente fantasticati, avvengano su uno sfondo che ne mette in risalto il legame con il vuoto o con la fantasia.

Per quanto riguarda il primo aspetto, notiamo come: in ognuno dei racconti qui visti il passato si riversa nel presente, provocando un'azione il cui svolgimento determina l'esito drammatico delle vicende. Non a caso sono spesso promesse stipulate nel passato e poi non mantenute o vendette che scaturiscono da delle iniquità iniziali, il fulcro dell'azione di questi racconti. Inoltre, qui, la Jaeggy ci presenta una variazione di quel metodo compositivo che corrisponde a quello previsto dalla Bachmann nel progetto del cosiddetto romanzo *Eka-Kattowiz*, in cui due vicende, svolte in sequenza e poste una accanto all'altra, dovevano illuminarsi a vicenda. Si pensi in proposito all'escamotage della entrata del narratore nelle vicende che ha appena narrato nel secondo racconto. La storia che inizia da qui si pone nei confronti della prima storia, come una finta prosecuzione. Il narratore sembra qui voler, sia predisporre tutto per una lettura analogica fra le due storie, implicando quindi che vi sia stato alla fine l'assassinio del macellaio per mano della moglie- rispondendo quindi anche alla propria credenza in una "prodigalità" dei finali[487]-, che negarla ("Quelle magnifiche esequie potevano essergli d'aiuto. Non servirono"[488]). Il fatto che i finali debbano essere "prodighi" mi sembra anche rinviare ad altri finali cercati dall'autrice in questi racconti. Le massime che racchiudono in una sentenza le motivazioni ai delitti compiuti in queste vicende riassumono questo movimento temporale: attraverso di esse il lettore si trova a ripercorrere le vicende nel tentativo di interpretarle, ma viene, alla fine del percorso, a trovarsi senza possibilità di riunire i fatti. Le premonizioni, i presagi dei protagonisti sono accompagnati dalle frequenti analessi e prolessi del narratore, il cui effetto è spesso ironico: ad esempio, nel primo racconto leggiamo "la bambina non poteva neppure immaginare che il suo futuro si sarebbe mostrato così radioso"[489], ma, come visto, questo futuro "radioso" è di fatto rappresentato dall'odio soverchiante della madre nei suoi confronti. Come ebbe a commentare Pozzi: "La narratrice indugia sugli antefatti, dove si annida l'eccezione da cui scaturirà l'esito letale"[490].

Veniamo al secondo punto. Mi sembra necessario richiamare l'attenzione su questo dato: in ognuna di queste storie ci vengono presentati personaggi la cui collocazione sociale è ben definita, spesso questa è definita dalla dipendenza e dal possesso, che sia quella fra domestiche e padroni, tra figli e genitori o fra coniugi. Poveri degenti e senza diritti (gli inquilini della "casa gratuita"), pensionati (i protagonisti e i vicini di casa dei coniugi dell'ultimo racconto), cameriere (Johanna nel primo

[487] Ivi, p. 35.
[488] *Ibidem.*
[489] Ivi, p. 18.
[490] Pozzi, *Alternatim*, op. cit., p. 593.

racconto), macellai (nel secondo racconto), una impiegata in un ufficio legale (la protagonista del quarto racconto), un funzionario dell'amministrazione (il Signor Heber), pastori protestanti (nel secondo, quinto e sesto racconto), assistenti sociali (nel terzo): mai come in questo libro la Jaeggy ha cercato di dare uno sfondo riconoscibile e realistico alle sue vicende. Perché? Credo che la ragione sia questa: in questi racconti la Jaeggy ha voluto collocare questi casi di morte in contesti ben riconoscibili, a cui – e qui sta quella che mi sembra essere la sua particolare ripresa di temi molto vicini a quelli esplorati dalla Bachmann[491]- ha lavorato linguisticamente e strutturalmente al fine di creare uno sfondo che meglio mettesse in risalto le azioni violente ed eccessive (secondo un andare oltre che sembra spesso assumere dimensioni metafisiche rispetto a fatti e azioni quanto più banali e quotidiane[492]) da parte di personaggi o "ebeti", o che non desiderano nulla (come i gemelli), o mossi da meschine rivalse (quella della signora Heber) e infantili rivincite (la vendetta di Verena sul marito, o quella di Porzia nei confronti della madre).

Ma questo non è tutto, l'originalità penso stia nell'aver spinto così all'estremo quella teoria della Bachmann, da essere arrivata a porre il vuoto o la fantasticheria come terreno fertile per la preparazione di questi delitti. Nel primo racconto è lo sguardo ebete della figlia di Marie Anne ad accompagnare l'odio sconfinato della madre nei suoi confronti; nel secondo è la reticenza e l'indecisione della narratrice a far cadere il delitto fantasticato dalla moglie nel nulla; nel terzo è l'omicidio della signora Heber da parte della ragazza (anche lei viene poi definita come "ritardata" o "idiota"[493]) a provocare "l'assoluzione" che provano i personaggi che assistono all'omicidio, e dunque la sensazione di appianamento e risoluzione del passato nel presente[494]; nel quarto il vuoto è quello della sospensione in cui vengono lasciate le vicende, in cui la possibilità della vendetta dei morti sulle protagoniste viene allusa ma rimane appunto incompiuta[495]; nel quinto assistiamo ad un caso di possessione, in cui non è possibile risalire all'agente, inoltre Doris vive con il "nulla" ereditato dai genitori e non ha desideri; nel penultimo racconto i due gemelli non desiderano nulla, né la vita né la morte; nell'ultimo racconto assistiamo ancora una volta ad un omicidio compiuto col pensiero, anche qui la narratrice cerca di lasciare in sospeso la vicenda, facendo in modo che sia incerto se la moglie Verena sia stata la colpevole o meno della morte del marito. D'altra parte, gli omicidi che

[491] Per questo tentativo mi sembra che la Jaeggy possa venire affiancata ad una scrittrice come Elfriede Jelinek, la scrittrice austriaca che anche ha recepito intensamente e a più riprese l'opera della Bachmann. A tal proposito si possono vedere: Mandy Dröscher-Teille, *Autorinnen der Negativität Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann, Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018. Chiaramente, nella Jaeggy non troviamo la dimensione della differenza sessuale quale terreno su cui queste autrici hanno (anche) inteso indagare le "cause di morte". Per questo tema alla luce della letteratura austriaca contemporanea: Dana Pfeiferová, *Angesichts des Todes: Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa. Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr,* Wien, Praesens, 2007.

[492] Su questo punto vedremo la vicenda del pastore protestante nel racconto intitolato *I gemelli* nel prossimo capitolo.

[493] Jaeggy, *Paura*, op. cit., p. 46.

[494] *Ibidem.*

[495] Per questo racconto si veda il capitolo successivo.

vengono narrati vengono preceduti o accompagnati da momenti che potremmo definire estatici: la moglie del pastore in *Una moglie*, sogna di sacrificare dei garzoni e poi di uccidere il marito mentre balla sui tavoli in una sorta di trance; la ragazza che si prostituisce diventa una posseduta per chi la osserva; Porzia si impossessa dello spirito del cane morto ammazzato dai signori che lo avevano adottato; Verena infine delira al pensiero di diventare famosa a causa della morte del marito di cui vuole essere responsabile e si crede un totem.

Questa costruzione "a contrasto" è anche quella che regola la caratterizzazione del paesaggio. L'ambientazione che fa da sfondo alle vicende è per di più improntata ad un antirealismo, siamo sì in Svizzera, con i suoi laghi, le piccole città borghesi, i villaggi di montagna, le case con i balconi ornati di rigogliosi fiori, ma non riconosciamo il paesaggio: estati torride[496], giardini marci e paludi[497], fiori "impazienti di diventare polvere negletta"[498]. Riguardo a questa tendenza così si è espresso Pozzi: "La contraddizione dei termini è risolta dalla Jaeggy con formule che abbinano il concreto con l'astratto, il sensorio al mentale, fino all'apice dell'ossimoro, e, più spesso, con forme di contrasto attutito, nella figura di endiadi non livellate, di antitesi non simmetriche"[499].

Passiamo a vedere che sviluppo ha questo motivo in *Sono il fratello di XX*.

Innanzitutto, questo libro contiene un ricordo di Ingeborg Bachmann. Nel racconto intitolato *La stanza asettica* Jaeggy ricorda di una conversazione avuta con l'amica. Le due discutono della vecchiaia, la narratrice pensa a "una longevità senza morte", l'amica, invece, non sembra riuscire ad immaginare il futuro se non come "premonizione", destino[500], nonostante in quel tempo non ci fossero ombre nella felicità[501]. Il racconto passa velocemente alle visite della più giovane nella stanza dell'ospedale Sant'Eugenio di Roma, dove la Bachmann morì in seguito alle ustioni riportate a seguito di un incendio fra la notte del 25 e 26 settembre 1973: "Ogni giorno andavo al Sant'Eugenio, reparto grandi ustionati. Due volte entrai in una stanza che doveva essere asettica"[502]. Il racconto si chiude in modo secco, come per confermare la rottura della promessa che la narratrice era riuscita a strappare all'amica sul passare insieme gli anni della vecchiaia. La morte della Bachmann suscitò i sospetti di alcuni amici della scrittrice che nei mesi successivi sporsero denuncia per omicidio. Ma la procura archiviò il caso poiché le gravi ustioni riportate dalla scrittrice senza svegliarsi vennero spiegate con "l'abbassamento del dolore dovuta al consumo di alcol e sonniferi", ma come ebbe a scrivere Hans Höller, citando un testo della Bachmann - *Luogo eventuale* (*Ein Ort für Zufälle*) o anche

[496] "Anche il prato sudava" (Ivi, p. 14); "Un caldo umido la invase, la primavera era già pesante", Ivi, p. 67.
[497] "Una piccola cosa, quel giardino. Umido. D'inverno era bianco. Bianco sporco", Ivi, p. 13. "[Il lago] Sembrava una palude degli estinti", Ivi, p. 71.
[498] Ivi, p. 25.
[499] Pozzi, *Alternatim*, op. cit., p. 594.
[500] Fleur Jaeggy, *Sono il fratello di XX*, Milano, Adelphi, 2014, p. 51.
[501] "a quel tempo le nostre vite non erano affatto male", Ivi, p. 52.
[502] *Ibidem*.

"luogo incidentale"- : "Non era omicidio, bensì un incidente. Una coincidenza. Ma quando ci sono di mezzo le coincidenze, *deve…trattarsi di qualcosa che ha radici molto lontane*"[503]. Nel caso della morte della Bachmann le coincidenze riguardarono anche le analogie con una delle morti preannunciate per il personaggio dell'io femminile in *Malina*:

> Debbo stare attenta a non cadere con la faccia sul fornello, a non mutilarmi da sola, a non bruciarmi, perché Malina altrimenti dovrebbe telefonare alla polizia e al pronto soccorso, dovrebbe ammettere che per colpa della sua trascuratezza una donna si è quasi bruciata.[504]

Il racconto intitolato *Agnes* narra della relazione fra due donne. Agnes è il nome della donna che ha lasciato l'io narrante e che torna a visitare quest'ultima il giorno in cui occorrono i cinque anni dalla fine della loro relazione. Da quando Agnes ha lasciato l'io: "la sua presenza si dileguava. E tornava sempre di più"[505]. Il momento in cui scrive è quello che segue la visita del marito, con cui Agnes si è sposata dopo aver vissuto con l'io. Allora l'io comprende, dal modo in cui il marito esibisce il suo dolore, dal modo in cui sottolinea che Agnes è morta per "morte naturale", dalla felicità perduta che gli causa dolore e lo sconvolge – al contrario, l'atteggiamento dell'io è quello di chi ha lasciato andare, di chi non ricorda nemmeno più "il dolore è stato. Non torna più. Non visita più"[506]-, dunque, l'io comprende che Agnes è morta a causa del marito, lui "le ha tolto la vita"[507].

L'erede invece narra della morte di una signora che vive con un'orfana, la bimba che ha accolto e che ha nominato sua erede. La bambina, Hannelore, è scaltra, già adulta, ma soprattutto solitaria. E la solitudine, quando solo le famiglie sono "così forti", fa vergognare: "Ma una persona sola non è che un relitto. Prima lo spingono alla deriva, poi lo lasciano naufragare"[508]. La bambina ubbidisce, serve la signora, fa la spesa, per la signora è una "fortuna" che ci sia lei ad aiutarla[509]. Un pomeriggio, la signora si sente soffocare, non è l'aria stagnante dell'appartamento, è un incendio: "L'appartamento è semidistrutto. La bambina non ha chiamato i pompieri […] L'incendio, pensa Hannelore, mostra la sua vocazione ad annientare"[510]. L'atto, il motivo del gesto della bambina viene spiegato così da lei stessa:

> La parola vocazione, disse alle fiamme con tono saccente, riguarda te – fuoco- perché ogni cosa ha una sua spinta primordiale che scatena i nostri atti. Non è il fuoco, il criminale. È Dio che manda le fiamme nell'appartamento con i mobili Biedermeier.[511]

---

[503] Höller, *Assoluto*, op. cit., p. 164. [Il corsivo è dell'autore e riporta un passo di *Luogo eventuale*]
[504] Bachmann, *Malina*, op. cit., pp. 290-291.
[505] Jaeggy, *Fratello*, op. cit., p. 48.
[506] Ivi, p. 49.
[507] Ivi, p. 50.
[508] Ivi, p. 53.
[509] *Ibidem.*
[510] Ivi, p. 54.
[511] Ivi, p. 54.

La bambina è erede per la signora, ma lei non ha una famiglia alle spalle, quasi fosse "sbucata dalle paludi dei morti. E tornerà alle paludi"[512]. Il movente è nient'altro che "l'istinto". La bambina si disinteressa del bene che la signora ha voluto compiere adottandola e nominandola sua erede, anzi, è proprio questo bene a voler distruggere, come si può vedere in questa massima paradossale che compie un ribaltamento già visto ad esempio nel racconto di *La paura del cielo* sui gemelli: "E spesso, quando gli va, il male è la migliore forma che il bene più alto possa assumere"[513]. Sembra dunque che il movente sia il bene, perché la bambina vuole "la distruzione di quella donna che le faceva del bene"[514]. La signora d'altronde già sapeva che "agire a fin di bene porta qualche volta disgrazia"[515]. La donna allora muore senza temere la morte: "la nostalgia- o forse la disperazione per il nulla- era così acuta da farle sembrare la morte lieve"[516]. Ma la causa di morte non è neanche la volontà di distruggere: "qualsiasi pretesto è invitante. Senza motivo. Furia, santità, noia. La bambina guardava i suoi pensieri sui vetri delle finestre […]. I suoi pensieri lontani, staccati, come fossero di altri"[517].

Nel racconto intitolato *Adelaide* si prosegue la riflessione sulle cause di morte. Adelaide, una donna sola che vive miseramente e non riconosce la propria voce: "erano le sue però non uscivano dalla sua bocca"[518]. La donna ha un figlio a cui il prete ha negato il battesimo. Adelaide è mossa dal desiderio di vendetta nei confronti del prete: "É a questo che la madre pensava giorno e notte. Punirlo. E intanto immaginava varie punizioni"[519]. La donna possiede una "propensione per il cielo. Per salire in cielo"[520], che equivale a dire al suicidio, per cui fa vari tentativi che alla fine però non la convincono. Non è la sua fine che vuole, ma quella del prete: "Si era immedesimata a tal punto che aveva confuso la sua fine con quella del prete. Lei doveva pensare solo a come far fuori quel prete"[521]. Fino a che, un giorno, il padre del bambino si presenta in casa e il bambino lo uccide con un coltello. Madre e figlio si prodigano subito per "occultare" il cadavere[522]. Il racconto termina con questa massima: "questi lavori, uccisioni, e tumulazioni, non sono premeditati. È puro istinto"[523].

La dialettica tra suicidio e omicidio è oggetto anche del racconto intitolato *La scelta perfetta*. Qui si narra del suicidio di un ragazzo dal punto di vista della madre che si compiace del gesto. Il racconto inizia dopo la morte del figlio, quando la madre si accorge di non aver provato molto dolore alla sua scomparsa, e prosegue muovendo indietro nel tempo, per mostrare il sottile limite che separa il

[512] *Ibidem.*
[513] Ivi, p. 55.
[514] Ivi, p. 56.
[515] *Ibidem.*
[516] Ivi, p. 57.
[517] Ivi, p. 56.
[518] Ivi, p. 83.
[519] Ivi, p. 84.
[520] Ivi, p. 85.
[521] Ivi, p. 85.
[522]Ivi, p. 86.
[523] *Ibidem.*

suicidio e l'omicidio. Del suicidio del figlio viene detto che "nessuno lo ha obbligato. Di sua volontà. La volontà lo ha spinto sino in fondo"[524]. La madre ha delle antipatie per il figlio, lo obbliga a salire su una altura, benché lui soffra di vertigine, e lo abitua a prendere sonniferi per le sue insonnie. Il figlio non sente neanche più di essere sveglio tutta notte e quando si assopisce gli sembra di entrare "in una specie di riposo eterno […]. Qualcosa di simile l'aveva provato con l'oppio"[525]. Il figlio sembra portato quindi per la "pace oscura", per la "dissoluzione", per la "quiete assoluta"[526]. Madre e figlio non vanno d'accordo nemmeno sui gusti alimentari, per questo la madre "si compiacque alla morte del figlio"[527]. Le vicende si concludono con una massima ironica: "La comprensione e la carità cominciano dal grembo materno"[528]. Una frase che maschera la colpevolezza della madre dietro l'accettazione della scelta del figlio.

Questi racconti in parte riprendono quanto già abbiamo trovato in *La paura del cielo*, in parte però vengono introdotti nuovi elementi. Gli omicidi commessi in questi racconti sono spesso accompagnati dalla sottrazione dei moventi, che può dipendere o dal comportamento dei personaggi o dalle limitazioni poste dalla narratrice alle storie stesse. La furia, l'ebrezza, un cieco desiderio di vendetta sono alcuni dei sentimenti che accompagnano questi personaggi, ma il modo in cui vengono narrati questi delitti è volto a sottrarre gli effetti e ad attutire le conseguenze delle loro azioni, che cadono fuori dal focus narrativo, essendo ogni interesse volto al ripercorrere le cause di morte. Ma sono poi i personaggi stessi a controbilanciare le indagini del narratore. Loro sono o privi di volontà, o attratti dal nulla, o senza desideri o senza dolore, o senza morale. Se dunque, da una parte, lo stile di questi racconti, fortemente paratattico e improntato a quella che Pozzi ha chiamato - per quel che riguarda i racconti di *La paura del cielo*- il "principio della limitazione"[529], impone spesso la fine delle vicende attraverso una massima che capovolge un assunto del senso comune (ad esempio, il male come la forma più alta di bene), o che, commentando ironicamente, sospende di fatto le vicende (come la frase ironica ne *La scelta perfetta*, che lascia intravedere una responsabilità da parte della madre nel suicidio del figlio, possibilità che però veniva minata dalle tendenze del figlio per il nulla provato con l'oppio o nell'assopirsi da insonne). Il destino è nei racconti delle due raccolte che abbiamo unito qui spesso invocato ad unico responsabile delle vicende tragiche.

Penso sia utile a questo punto, accennare brevemente ad un racconto contenuto nella prima raccolta di racconti di Ingeborg Bachmann, ovvero *Il trentesimo anno*. Il racconto si intitola *Tutto* (*Alles*), una coppia, Hanna e il marito senza nome, l'io narrante della storia, ha un figlio, Fipps. I loro

[524] Ivi, p. 112.
[525] *Ibidem.*
[526] Ivi, p. 113.
[527] *Ibidem.*
[528] *Ibidem.*
[529] Pozzi, *Alternatim*, op. cit., p. 592.

atteggiamenti nei confronti del nascituro e poi del bambino piccolo sono agli antipodi, così come contrari sono i significati che danno alla parola "tutto", mentre Hanna vuole dare "tutto" al figlio in fatto di beni materiali, di possibilità di crescita, di amore, di cura e attenzioni, il marito invece intende l'assoluto da dare al figlio come il dovere di "offrirgli il mondo nudo"[530], indeterminato ("ma dove si trovava lui [Fipps] nulla era deciso. Ancora nulla"[531]), infatti: "tutto è una questione di lingua"[532]. Ma il padre, nel cercare di consegnare al figlio un mondo spogliato di quella lingua che, insinuandosi sotto alla lingua, è causa di "tutta la nostra infelicità"[533], quando ne avrebbe la possibilità, non trova in lui il modo di insegnarli "il linguaggio delle ombre", "il linguaggio delle foglie", "il linguaggio delle pietre", dal momento che in lui non conosce o non trova "una sola parola di quei linguaggi", e non riesce ad andare oltre il "confine" rappresentato dal linguaggio che possiede[534]. A mano a mano che il bambino cresce, il padre inorridisce nel notare che invece il figlio viene su "simile" ai genitori, egli è il figlio dei genitori e la "discendenza" non viene bloccata[535], ma anche "simile agli uomini in generale", in quanto inizia a manifestare collera, crudeltà, a rivolgere preghiere, ad esprimere ordini. Il padre prende a odiarlo perché "ormai lo vedevo ricalcare tutte le orme"[536]. Anche a Fipps, per il padre, può essere associato un "tutto", questo è quello del l'essere "capace di tutto", tranne che di quella cosa che il padre avrebbe voluto saper insegnare al figlio, "uscire fuori, […] rompere quel cerchio infernale"[537]. Il padre allora rinuncia all'educazione del figlio: "Quando Fipps tornava da scuola con un brutto voto, io non gli dicevo nulla"[538], così come senza pensieri era avvenuto il concepimento, "non pensavo a nulla mentre abbracciavo Hanna"[539], smette di nutrire speranze per il figlio: "Non mi auguravo nulla per Fipps, assolutamente nulla"[540]. Un simile passaggio al niente è quello che i genitori osservano in Fipps. Un giorno lo sentono scagliare delle minacce rivolte a tutto e tutti: "«Brucerò la vostra casa. Romperò tutto. Vi romperò tutti»"[541], ma quando interrogato dai genitori preoccupati che il figlio sia capace di scagliare simili ingiurie, il bambino risponde che non ha imparato da "nessuno" a farlo[542]. Il marito inizia a frequentare una donna, non per tradire la moglie,

[530] Ingeborg Bachmann, *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi, 1985, p. 72.
[531] Ivi, p. 73.
[532] *Ibidem.*
[533] Ivi, p. 73.
[534] Ivi, p. 74.
[535] Quando ancora doveva nascere il padre ragiona proprio sulla discendenza: "Basta sapersela immaginare. Tutta questa discendenza! Così come si fa con le pecore bianche e nere prima di addormentarsi […]", la discendenza richiama quella veterotestamentaria e viene definita "catena". Ivi, p. 69
[536] Ivi, p. 76.
[537] Ivi, p. 77.
[538] Ivi, p. 78.
[539] Ivi, p. 79.
[540] Ivi, p. 78.
[541] Ivi, p. 80.
[542] *Ibidem.*

ma per cercare di "la segreta e proibita liberazione dalla donna e dal sesso"[543]. L'esito della vicenda è tragico non per via dei rapporti fra marito e moglie, ma perché riguardano "un padre e un figlio, una colpa e una morte"[544]. La fine è anticipata da questa frase, che il padre legge in un libro: "Non è costume [*Art*] del Cielo tener alta la testa", una frase che "parla del malvezzo [*Unart*] del cielo"[545]. Viene poi narrato di come Fipps muoia cadendo in un burrone. Prima di morire fra il maestro e i compagni accorsi, Fipps indica con un gesto il primo compagno giunto in fondo alla scarpata, il narratore commenta laconicamente: "Voleva alzare la mano per indicare qualcosa o aggrapparsi a lui"[546] Ma il racconto non è finito, viene infatti presentato un fatto avvenuto prima di questo. Un giorno Fipps aveva rincorso un compagno di scuola con un coltello con l'intenzione di pugnalarlo, ma "il coltello era slittato e aveva colpito il bambino nel braccio"[547]. La ragione non è chiara, secondo il padre Fipps "non aveva nulla contro quel bambino", che inizia ad odiare solo quando viene costretto dagli insegnanti e dai genitori ad andare in ospedale a porgergli le sue scuse[548]. È il padre che pensa di vedere un legame fra questi due fatti. Un racconto più approfondito di ciò che è avvenuto viene ricordato nel dialogo che hanno il preside e il padre alla morte di Fipps. Il preside vuole scagionare il maestro, Fipps è morto cadendo nel burrone, dopo essersi allontanato per raccogliere un bastone, a questo punto il maestro balbetta, Fipps è caduto accidentalmente nel burrone, ma il fatto che la ferita non fosse grave era complicato da una "cisti", di cui però il padre non era a conoscenza, anche il padre quindi abbraccia questa idea: "Nessuno aveva colpa. Nessuno"[549]. Quando il giorno del funerale incontra i compagni di scuola il padre ragiona in questo modo: "Esiste un gelo dentro di noi che ci fa sembrare ugualmente distanti le cose più vicine e quelle più lontane"[550].

Questo racconto è significativo in rapporto al discorso svolto finora per diverse ragioni: per il fatto che nel presentare un caso di morte viene sia presentata la possibilità che questa sia accidentale, che con radici profonde (si potrebbe infatti pensare ad una vendetta del compagno di classe ai danni di Fipps). Il "Cielo" diventa allora l'unico responsabile che può essere trovato, insieme a quel "gelo" che è forse l'unico movente. Inoltre, nel racconto vengono presentate due forme di distruzione: una è il primo "tutto" a cui aspira il padre per il figlio, la seconda è invece il ribaltamento del tutto nel "nulla": il padre non trova le parole per cambiare il linguaggio del figlio, non educa più il figlio, si disinteressa della sua sorte, non pensa, ma non è più l'indeterminato, l'indistinto in cui ancora c'era qualche possibilità per il figlio, che non sapeva ancora come muoversi nelle categorie del mondo. In

[543] Ivi, p. 81.
[544] Ivi, p. 82.
[545] *Ibidem.*
[546] Ivi, p. 83.
[547] Ivi, p. 84.
[548] *Ibidem.*
[549] Ivi, p. 85.
[550] Ivi, p. 87.

questo modo la discendenza che temeva all'inizio si avvera, Fipps non può neanche essere colpevole, essendo anche lui semplice erede di un male che si perpetua con l'imitazione, la cui origine si perde irrimediabilmente.

Riconosciamo qui molti degli elementi su cui erano costruiti i racconti della Jaeggy; il gelo, l'ereditarietà che si esprime nell'imitazione; il nulla delle intenzioni, una entità allusiva quale il cielo come unico responsabile; la ricerca e insieme la cancellazione delle cause di morte. Quello che mi sembra sia stato approfondito a partire da questa base comune di temi sono due questioni che vedremo nei due capitoli successivi: dall'ereditarietà il tema dell'immagine- da cui deriva anche la composizione strettamente dualistica di molti suoi libri o di molti racconti-, e dal vuoto il tema del non sapere.

CAPITOLO 3

3.1 *Vite congetturali*

In questo capitolo seguirò le tracce della ricezione di un autore da lei tradotto e amato, il francese Marcel Schwob (1867-1904). Lo si farà cominciando da *Vite congetturali.* Il libro, che uscì nel 2009, contiene due biografie "minime", scritte rispettivamente in occasione delle traduzioni che la Jaeggy ha compiuto delle *Vite immaginarie* di Schwob (*Marcel Schwob: Avventuriero passivo* è il titolo che si trova in appendice al libro) nel 1972 e di *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant* di Thomas De Quincey (il cui titolo è *Breve biografia congetturale*) nel 1983. La terza, sul poeta inglese romantico John Keats è inedita.

Come risulta evidente dal titolo, le *Vite immaginarie* di Schwob sono il modello per tutte e tre le biografie della Jaeggy. A Schwob rimanda anche la scelta di tradurre il libro di De Quincey che già l'autore francese aveva, infatti, tradotto nel 1899, accompagnando la traduzione con una breve prefazione, capace di illuminare anche il proprio progetto letterario. Qui, Schwob, infatti, lodava il libro di De Quincey perché lo studio impietoso ma accorato del decadimento fisico del grande filosofo veniva presentato come una rielaborazione di vari documenti e biografie scritte dai suoi conoscenti. Schwob vi riconosceva quel modo di fondere documento e invenzione che apparterrà anche a lui. Come scrive lo stesso Schwob in questa prefazione, il genio di De Quincey sta nell'aver presentato i documenti:

> in modo fittizio [*fictivement*] in un unico racconto, attribuito a Wisianski. In realtà l'opera è, riga per riga, unicamente di De Quincey: per un artificio mirabile, già consacrato da Defoe nel suo immortale *Diario della peste di Londra*. Anche De Quincey si è rivelato «falsario della natura», e ha sigillato la sua invenzione con il sigillo contraffatto della realtà [*du sceau contrafait de la réalité*].[551]

L'intera opera di Schwob ruota attorno ad alcuni dualismi fondamentali come quelli che intravediamo qui tra finzione/realtà e vero/falso. Per questo motivo il doppio è spesso il tema che su cui si fonda la struttura dei suoi racconti e l'immagine, intesa come prodotto dell'immaginazione e come effetto degli sdoppiamenti che vengono a prodursi nelle trame schwobiane, è uno degli esiti a cui possiamo, come vedremo, ricondurre la concezione stessa della letteratura di Schwob.

[551] Thomas De Quincey, *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*, trad. Marcel Schwob, Paris, Éditions Allia, 2009, p. 8.

Questo capitolo è concepito in questo modo: dapprima vedrò i contenuti delle biografie di Jaeggy, poi passerò a mostrare in che modo queste abbiano come modello l'opera di Schwob per quanto riguarda la struttura e l'idea centrale di "congettura". Infine, mostrerò come questo lavoro mi permette di tornare a considerare tutta la produzione di Jaeggy da un punto di vista nuovo, quello che analizzeremo con il tema dell'immagine, che indagherò in *L'angelo custode*, *La paura del cielo* (per cui sarà possibile chiarire alcuni aspetti lasciati in sospeso dal precedente capitolo) e *Sono il fratello di XX*.

Iniziamo dalla biografia dedicata a Schwob[552]. Dell'infanzia di Schwob si ricorda che fu prematuramente segnata dalla curiosità su cui ha fondato la sua immensa erudizione: "Il suo cervello era ingombro di nomi, parole, di leggende"[553]. Ma soprattutto da una misteriosa malattia che diede impulso all'immaginazione e ai sogni: "Durante la malattia, costretto a letto con le persiane chiuse, Marcel continuava a partire per lunghi viaggi"[554]. I viaggi sono i sogni, le fantasie in cui Schwob si intrattiene con gli scrittori preferiti, contemporanei quali Jules Verne e Edgar Alla Poe[555]. La formazione di Schwob si compì più in famiglia che a scuola, lo zio infatti, Léon Cahun, era impiegato alla Biobliotheque Mazarine di Parigi[556]. Viene ricordato un amico, Georges Guiyesse, con cui Schwob scrisse i primi studi di linguistica sull'argot francese e con cui seguì i corsi di Ferdinand de Saussure e di Michel Bréal [557]. Ma la giovinezza sembra già marcata dalla spossatezza: "Marcel gli [all'amico] confida di essere spesso incredibilmente stanco, le idee gli sfuggono, la memoria è a pezzi"[558]. Guyesse, suicida a 21 anni, diventa per Jaeggy un ragazzo "assente"[559]. Nel 1893 muore Luoise, detta Vise, su cui Schwob costruirà il personaggio di Monelle, una ragazzina tubercolotica, "piccola operaia dallo spirito infantile" di cui si era innamorato[560]. Schwob è preso dallo sconforto e continua a vedere il fantasma della ragazza, come commenta Jaeggy: "Marcel ha paura che la morta muoia ancora"[561].

---

[552] Non si è cercato qui uno studio sulle fonti di Jaeggy, che, per di più, nel caso del racconto della vita di Schwob, sono abbastanza obbligate, essendo, all'epoca in cui la Jaeggy lo tradusse, limitate alla biografia redatta da Pierre Champion, di cui fa ampio uso, e a cui andranno ad aggiungersi le opere stesse di Schwob. Sulla biografia usata da Jaeggy: Pierre Champion, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Bernard Gasset, 1927. Per una biografia più recente si veda: Sylvain Goudemare, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le Cherche Midi, 2000.

[553] Fleur Jaeggy, *Vite congetturali*, Milano, Adelphi, 2009, p. 45.

[554] Jaeggy, *Vite*, op. cit., p. 46.

[555] "Con Jules [Verne] e [Edgar Allan] Poe si era circondato di conversazioni", *ibidem*.

[556] Champion, *Marcel Schwob,* op. cit., pp. 19-23

[557] Ivi, pp. 43-57. Schwob si interessò dell'argot e soprattutto a Villon, di cui era riconosciuto come il massimo esperto dell'epoca. Su Villon si possono vedere tutti gli interventi che a lui (e all'argot) dedicò Schwob dagli anni degli studi fino al progetto di una conferenza che avrebbe dovuto tenere qualche giorno dopo la sua morte in: Marcel Schwob, *Étude sur l'argot français et le jargon des coquillards*, Paris, Allia, 1989 e Marcel Schwob, *Villon François*, Paris, Allia, 1990.

[558] Jaeggy, *Vite*, op. cit., p. 47.

[559] "Purtroppo Georges da qualche tempo sembrava assente", *ibidem*.

[560] Ivi*,* p. 49.

[561] *Ibidem.*

Riscopriamo un tema preferito dei libri di Jaeggy; anche qui i morti continuano a riempire la vita dei vivi: "Nel sonno lo raggiunge l'eco di una risata sguaiata, dunque la bambina è cresciuta nella morte, i trilli e le sciocchezze si sono dileguati?"[562]. Il dolore causatogli dalla morte dell'amica provoca una ricaduta della sua malattia, questa volta Schwob si abitua alla morfina: "Sono i momenti della grandiosa solitudine", il tempo è abolito, sono "le ore perenni" che preannunciano "l'eternità" [563]. In questo stato scrive le *Vite immaginarie*. La compagnia di "uomini che vissero come cani, […] donne sante e credule dinanzi a qualsiasi monaco subdolo, coloro che si dannano", prendono il posto dei vivi[564]. Molto brevemente viene narrato il matrimonio con Marguerite Moreno. Subito si passa agli ultimi anni di vita di Schwob. Nel 1901 intraprende un viaggio per raggiungere le isole Samoa, dove nel 1894 era morto lo scrittore scozzese Robert Louis Stevenson, che ammirava profondamente, a cui aveva dedicato diversi saggi e con cui era stato corrispondente. Più che diretto in un luogo reale, Schwob si imbarca per raggiungere un luogo idealizzato: "i luoghi di Robert Louis Stevenson"[565]. Ma il viaggio è un fallimento[566], Schwob è sempre più debilitato dal male e, come commenta Jaeggy, "non trovò ciò che cercava"[567]. Per Jaeggy quello a Samoa è un viaggio compiuto sulle orme dei suoi fantasmi personali: "Quel viaggio di memoria verso le ombre degli incanti era sfumato"[568]. Ritornato a Parigi, fa in tempo ad abbozzare libri che non riuscirà a portare a termine. Nel concludere la biografia, narrando della morte del giovane scrittore, Jaeggy si chiede: "Perché non vengono i morti a conversare per mezz'ora con quest'uomo malato?"[569]. Certo sarebbe stato quanto sarebbe potuto succedere in uno dei suoi racconti. I morti prendono il posto dei sogni, delle fantasie dell'infanzia. In realtà, dal tempo del suo ritorno a Parigi alla morte passano tre anni in cui Schwob pubblica una satira del giornalismo, delle traduzioni e un breve testo intitolato *Il libro della mia memoria*. Evidentemente a Jaeggy interessa la malattia e la morte dopo la fantasia spezzata.

Anche la vita di Thomas De Quincey, per come la immagina Jaeggy, fu segnata dalla malattia e anche le sue creazioni letterarie venivano tracciate sul ricordo dei morti. Anche De Quincey è un bambino precoce, ma incline all'ombrosità, avendo ereditato dalla madre "lo strano sguardo maligno, lucido e segreto, di chi sta giocando con un incubo"[570]. Ancora bambino, subì la perdita di due sorelle a cui

[562] *Ibidem.*
[563] *Ibidem.*
[564] Ivi, p. 50
[565] *Ibidem.*
[566] Del viaggio possediamo i diari di Schwob che sono anche stati pubblicati in italiano, Marcel Schwob, *Viaggio a Samoa*, a cura di Daniela Marin, Como, Ibis, 2004.
[567] Jaeggy Vite, op. cit., p. 52.
[568] *Ibidem.*
[569] *Ibidem*. La frase è una citazione tratta dalla prosa breve "Kleist a Thun" di Robert Walser: "Perché i morti non vengono a intrattenersi una mezz'ora con quel [Kleist] solitario". Robert Walser, *Storie*, trad. Maria Gregorio, Milano, Adelphi, 1982 [1914], p. 102.
[570] Ivi, p. 11.

era molto legato. Fu lo stesso giovane De Quincey a fornire la diagnosi della morte di una delle due sorelle:

> non la malattia avrebbe causato il «prematuro sviluppo dell'intelletto», ma all'inverso la crescita dell'intelletto, procedendo spontaneamente, avrebbe sopravanzato la capienza della struttura fisica che racchiude il cervello, provocando così la malattia.[571]

La spiegazione potrebbe risultare utile anche per la sua vita. A differenza di Schwob, fu la morte a rendere vecchio, il bambino[572]. Ma come Schwob compose *Le livre de Monelle* a partire dalla perdita della giovane Vise, è la morte di una persona amata a spingerlo a scrivere: "Il bambino si mise a scrivere: dettava le sue memorie alla quiete senza brezza, alle ceneri, alla qualità sussurrante del destino, al lugubre punto esclamativo, alle visioni, all'apatia"[573]. Jaeggy ricorda come un'intera generazione di poeti e scrittori passò dagli istituti di carità: Coleridge, Charles Lamb, le sorelle Brontë. La loro infanzia fu segnata da punizioni corporali e digiuni, in istituti dalle precarie condizioni igieniche. Anche l'infanzia di De Quincey terminò velocemente, alla morte del padre viene mandato in un istituto. L'abbandono della casa paterna significò per il giovane la possibilità di istruirsi, ma sancì anche la caduta "nell'indigenza"[574]. Il giovane reca già i segni della stanchezza fisica e mentale: "Le spese generali per la conoscenza del mondo lo avevano estenuato"[575]. Fu nel 1804 che De Quincey assunse per la prima volta il laudano[576], Jaeggy ne descrive così gli effetti: "La felicità scherzò con lui, poi si alterò, quasi che il dolore fosse una felicità in collera, una leggiadra convulsione della natura"[577]. Alla morte della figlia De Quincey aumenta le dosi. Il dolore viene dissipato dal laudano, non quando lo cerca De Quincey, ma improvvisamente:

> Mesi dopo, verso mezzanotte, provò una singolare sensazione dalle ginocchia alle caviglie, per cinque ore. Quando finì, la disperazione abdicò alla sua mente. Fu pervaso da uno stato di lievità. Il ricordo di Kate svanì e le sue scarpe di marocchino rosso si posarono tra reliquie secolari.[578]

Gli anni in cui visse De Quincey furono quelli in cui, in Occidente, i sogni e le libere occupazioni dell'immaginazione trovarono più adepti, Jaeggy ricorda Füssli, Charles e Mary Lamb, William Hazlitt, Wordsworth, Coleridge, Jean Paul. Molti ricorsero ai sogni per ottenere ispirazione per le loro creazioni letterarie. Altri che "si servono dei sogni" furono Southey, Ann Radcliffe, Mrs. Hunt, Shelley (tali i nomi ricordati dalla Jaeggy). Per De Quincey l'oppio fu il motore più potente per

[571] Ivi, pp. 12-13.
[572] "Nel bambino entrò la vecchiaia", Ivi, p. 13.
[573] *Ibidem*.
[574] Ivi, p. 15.
[575] *Ibidem.*
[576] Una soluzione a base di oppio e alcool che veniva all'epoca in cui visse De Quincey usata come analgesico e antidolorifico. Il racconto di questa fase della vita di De Quincey, è notoriamente contenuta nel suo lavoro ancora ad oggi più famoso, le *Confessions of an English Opium-Eater*, pubblicato nel 1831.
[577] Ivi, p.17.
[578] Ivi, p. 18

ottenere i sogni. Ma insieme ai sogni, iniziano gli incubi: "il flâneur era guidato dai capricci teologici dell'oppio"[579]. La sua figura diventa un'ombra che si aggira per Edimburgo "coperta di fango, foglie e bagliori"[580]. De Quincey sembra arrivare perfino a perdere consistenza: "Sembrava vuoto"[581]. Diventato per Jaeggy come "un magro chierico"[582] che, giunto ormai alla vecchiaia, si distacca "dagli ambagi dei vivi"[583]. Molto spazio è dedicato all'agonia di De Quincey. Jaeggy sottolinea la spossatezza, i deliri ("Dichiarò di essere invitato al grande pranzo di Gesù Cristo"[584]), le visioni (come l'apparizione della sorella morta). Anche qui l'interesse della Jaeggy sta nel narrare la morte, come momento in cui l'anziano e il bambino si incontrano: "Il suo viso si velò di una parvenza di gioventù"[585]. Quasi niente viene detto delle opere scritte da De Quincey, se non per l'elezione dei sogni indotti dall'oppio a musa letteraria. La letteratura è qui un luogo parallelo ai sogni, il tempo ad essa dedicato pare sottrarre lo scrittore alla vita condivisa dalla famiglia, dalla città.

Per quel che riguarda la vita di Keats dobbiamo notare che lo stile è diverso. La selezione dei fatti qui è accompagnata spesso da considerazioni che esulano dalla vita del poeta, si può dire che, a tratti, le considerazioni della narratrice che interviene nella redazione della biografia ricordano un incedere di tipo saggistico. Si veda, ad esempio, l'inizio:

> La ghigliottina era, nel 1803, un giocattolo usuale per i bambini. Avevano anche cannoni con fuoco, con vera polvere da sparo, e le grandi vittorie dell'Inghilterra si manifestavano nei puzzles. Si andava cantando 'vittoria o morte'. Non si sa se i giochi dell'infanzia possano influire sul carattere, si suppone di sì, ma lasciamo da parte questo struggente interrogativo.[586]

Anche qui molto peso ricopre l'infanzia del poeta. Keats è dipinto come "un bambino d'azione"[587] Già segnato dalla malinconia, la calma si alterna agli accessi di violenza che lo spingono ad immischiarsi nelle zuffe. La vocazione letteraria si rivelò improvvisamente, anche per lui fu una passione bruciante: "Divorava i libri, copiò, tradusse brani, fece lo scrivano e copista della sua mente"[588]. Altrettanto fulmineo fu il primo incontro con la letteratura: "Un anno prima di lasciare Enfield […] John Keats scoprì il Libro"[589] Dopo aver abbandonato la medicina si dedica alla poesia. Fu la povertà a introdurlo ai "piaceri dell'immaginazione"[590]. Jaeggy prova a tracciarne un ritratto fisico da unire al carattere, ma qualcosa rimane imprendibile, il poeta ha trasfigurato l'uomo:

---

[579] Ivi, pp. 18-19.
[580] Ivi, p. 20.
[581] Ibidem.
[582] Ivi, p. 21
[583] *Ibidem.*
[584] Jaeggy, *Vite*, p. 22.
[585] Ivi, p. 23.
[586] Ivi, p. 25.
[587] Ivi, p. 26.
[588] Ivi, p. 29.
[589] Ivi, p. 27.
[590] Ivi, p. 30.

> Il dono di Keats è nel non saper riunire se stesso. L'identità di una persona che è con lui nella stanza comincia a premere su di lui e in un attimo ne viene annullato. Quando Keats parla, non è sicuro di essere lui a parlare.[591]

Una passione altrettanto divorante, "un'iniziazione" fu quella per una ragazza, Fanny Brawne[592]. Fino ai primi segnali della tubercolosi, Keats predice la propria morte da "studente di medicina e [da] poeta, nei cui versi la bellezza si lasciava invadere da un estuario mortale"[593]. Keats malato è visitato dai ricordi, dalle visioni, Fanny "gli appariva con un costume da pastorella e con un abito da ballo"[594]. La malattia intacca la sua giovinezza, dopo le prime emorragie: "Le sue mani sono da vecchio"[595]. La malattia sembra vissuta dal poeta come se si trattasse di qualcosa di molto intimo, "pensò di andare in un luogo qualunque da solo per morire" e le rassicurazioni dell'amico Haydon sulla vita dopo la morte, lo infastidiscono[596]. Anche il pensiero di Fanny non lo tocca più, quasi avesse già dato addio alla vita trascorsa: "Keats non avrebbe tratto che benefici dall'assenza di quella povera cosa a cui si era così incomprensibilmente legato"[597]. Giunto a Roma da "moribondo", i dottori concludono che la malattia è imputabile "ai suoi sforzi mentali"[598]. Anche Keats prende laudano. Nell'agonia, mentre l'amico Severn legge sul suo volto "i segni di «una morte nell'orrore»" [599]. Keats vive la sua vita postuma[600], in una visita al cimitero acattolico sente "crescere i fiori sopra di lui"[601]. Nel desiderio di non vivere conclude la sua vita con il verso inciso sulla sua tomba: "Le sue parole si posarono sulla pietra come uno specchio, toccando tutto e non toccate da niente, strana asimmetria"[602]. Severn gli stette accanto nelle ultime ore, fu Keats a prepararlo alla sua morte. Il ribaltamento di prospettiva è proseguito fino agli ultimi istanti. La morte di Keats è descritta come se fosse un trascorrere attivo e non quel trascorre che toglie ogni attività: "Desiderava la morte con terribile serietà […]. Il respiro tacque. La morte infine si animò"[603]. Forse per proseguire le parole del poeta, l'ultima notazione di Jaeggy è sulla sorte dell'appartamento di Piazza di Spagna dove alloggiò il poeta: "Dopo il servizio

[591] Ivi, p. 32.
[592] Ivi, p. 34.
[593] Ivi, p. 36-37.
[594] Ivi, p. 37.
[595] Ivi, p. 38.
[596] Ivi, p. 39.
[597] *Ibidem.*
[598] Ivi, p. 40.
[599] Ivi, p. 41.
[600] In una delle ultime lettere scritte da Keats, egli scrive: "I have an habitual feeling of my real life having passed, and that I am leading a posthumous existence". Quella di "esistenza postuma" potrebbe adattarsi bene come descrizione dello stato di "infanzia senile" in cui vivono molti, se non sistematicamente tutti, i giovani protagonisti delle storie di Jaeggy. John Keats, *Selected letters of John Keats*, ed. Scott. F. Grant, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002, p. 425.
[601] Jaeggy, *Vite*, op. cit., p. 42.
[602] Ivi, p. 43.
[603] Ivi, p.43.

funebre, la polizia prese possesso dell'appartamento di piazza di Spagna. Bruciarono tutti i mobili, scrostarono i muri e i pavimenti"[604].

In queste brevi biografie la Jaeggy sembra aver voluto, molto più che dare una biografia come registrazioni di eventi, ma anche molto meno di una *biofiction* in cui dai fatti si diparte la fantasia della narratrice, presentare gli scrittori come parte di una genealogia di personaggi che già nelle sue opere abbiamo visto muoversi in modi simili[605]. Si potrebbero sequenziare così quello che interessa Jaeggy delle vite di questi tre scrittori: una infanzia già segnata o dai segni della malattia o da quelli dell'erudizione e della vocazione letteraria, il legame con l'immaginazione, che sia causato da una mente ingombra di letture o dagli oppiacei; l'attenzione per i modi di morire; una morte che è anticipata da un sottrarsi alla vita in vari modi, che sia coi sogni, con la poesia o la letteratura; una scrittura poi che si nutre dei fantasmi dei morti, dell'assenza dei vivi. Dunque, le "vite" qui riportate sono "immaginarie" nel senso, che vedremo subito, di Schwob. È poi interessante notare che per differenziarle dal suo modello la Jaeggy abbia impiegato il termine "congetturale", il quale lascia intravedere, al conoscitore dell'opera dello scrittore francese, un ancora più forte legame con la sua opera. È quindi il momento di approfondire meglio cosa intende Schwob per vite immaginarie e in che modo la congettura abbia giocato un ruolo centrale anche nella sua produzione letteraria.

3.2 Excursus su Marcel Schwob

Vies Imaginaires uscì in Francia nel 1896. Sebbene sia ad oggi il suo libro più famoso, al momento dell'uscita e fino agli anni 60 del secolo scorso, non godette di grande fama[606]. Schwob era certamente uno degli intellettuali e scrittori più noti nella Francia di fine secolo. Mallarmé, Oscar Wilde, Claudel, Gide, Renard, Jarry, Colette sono alcuni degli scrittori con cui fu in contatto e che frequentò durante la sua vita. Paul Valéry gli dedicherà il proprio *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci,* Alfred

[604] Ivi, p. 44.
[605] Non ci interessa qui di percorrere le vite in quanto alla linea di demarcazione fra fatto e invenzione, per quanto da uno studio approfondito di tali questioni possa essere fruttuoso. Ad esempio, la lettera della piccola Vise riportate da Jaeggy è inventata. Esiste soltanto una lettera conservata (Schwob le distrusse tutte dopo la morte della giovane) e non vi leggiamo quanto riporta la Jaeggy. La lettera è riprodotta in Goudemare, *Schwob*, op. cit., p. 168. Per capire che cosa fa qui Jaeggy mi sembra molto più utile, rispetto al confronto con categorie critiche recenti (quale, appunto, quella di *biofiction*), vedere in cosa consisteva la biografia teorizzata dallo stesso Schwob.
[606] Il libro ha ricevuto la prima trattazione critica completa in Bruno Fabre, *L'art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2010.

Jarry invece gli dedica la sua opera teatrale *Ubu Roi*[607]. Tuttavia, Schwob è stato "catalogato come scrittore erudito" e quindi poco creativo[608]. L'autore della prima tesi di dottorato su Schwob in Francia lo descriveva così: "Schwob l'assimilatore, Schwob il camaleonte, Schwob la spugna"[609]. Certo è che le trame intertestuali e i documenti, le opere letterarie o archivistiche che servono da ipotesto sono, in ogni suo libro, estremamente ricche e variegate: dall'antichità classica greca e latina, ai racconti di fiaba di Andersen e Perrault, alle leggende agiografiche, alla novellistica rinascimentale, agli atti di arresto del Parlamento criminale di Parigi [610]. Come afferma Pierre Champion: "la lettura dei libri, il loro stesso contatto, erano per Schwob un vero choc fisico che metteva in moto la sua immaginazione"[611]. I racconti di Schwob nascono forse a partire da una costrizione; la costrizione sono i documenti, siano essi finzionali, come altre opere letterarie, o fattuali, come i documenti storici e archivistici. Come nota giustamente Bruno Fabre, la biografia è un genere "intertestuale per eccellenza" perché si costruisce a partire da ciò che esiste già[612]. La novità del "metodo" di Schwob nelle sue biografie "immaginarie"– novità se considerate come in controtendenza anche rispetto alle biografie finzionali dei suoi contemporanei Flaubert, Huysmans, France[613]- scaturisce dal desiderio di concepire l'attività dell'artista entro una propria sfera, diversa, secondo Champion, dalla creazione:

> Marcel Schwob non credeva al dono della creazione, e a dire il vero, neanche all'originalità. Sapeva che tutto è stato detto, e dimenticato. La sua arte è stata il dono di saper scegliere e di amalgamare.[614]

Basterebbe questo per intrecciare delle analogie con la Jaeggy, ma per ora vediamo da vicino il libro di Schwob, soffermandoci sulla prefazione, in cui risaltano gli obbiettivi e la particolare concezione della letteratura.

Nella prefazione a *Vite Immaginarie* Schwob si impegna a distinguere il lavoro del biografo da quello dello storico. Il biografo dovrebbe essere o diventare più simile all'artista così da emanciparsi dalle preoccupazioni che invece occupano lo storico. Quest'ultimo si interessa agli individui solo nel

---

[607] Sui rapporti con le scrittrici e gli scrittori della sua epoca, oltre alle due biografie già citate: Bruno Fabre, "Marcel Schwob et les écrivains des ses temps", *Europe: revue littéraire mensuelle*, 84 année, n. 925, Mai 2006, pp. 65-77.
[608] Fabre, *L'art*, op. cit., pp. 12-13.
[609] Wesley Goddard, *Marcel Schwob, conteur et critique littéraire*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1950, p. 324.
[610] Il libro più esaustivo sulle fonti e sugli scarti fra fonti e riscrittura è: Agnès Lhermitte, *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2002. Qui vengono messe bene in evidenza anche le riscritture parodiche delle fonti.
[611] Pierre Champion, "Marcel Schwob parmi ses livres" in Id., *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob: précédé de Marcel Schwob parmi ses livres*, Paris, Éditions Allia, 1993, p. 11
[612] Fabre, *L'art*, op. cit., p. 13.
[613] Secondo Fabre la diversità del suo approccio può essere riassunta così: "al destino esemplare di San Giuliano Ospedaliere, Schwob preferisce criminali non pentiti; alla descrizione naturalista di Huysmans, lui sostituisce un tocco impressionista, più adatto a cogliere le singolarità individuali; invece che riscrivere le vite di pittori alla maniera di Anatole France, molto conforme al testo di Vasari, lui dà nascita a dei personaggi assai differenti dai loro modelli reali, deformando le informazioni trasmesse dalle sue fonti". Ivi, p. 92.
[614] Champion, "Schwob livres", op. cit., p. 20.

frangente in cui essi entrano in rapporto con le "azioni generali"[615], ovvero gli avvenimenti in cui essi hanno influito modificandone la "successione". Secondo Schwob sarebbe proprio l'individuale la questione di cui dovrebbe occuparsi il biografo/artista. Essa si esplicherebbe in ciò che lo storico tende a lasciare da parte, ovvero:

> che un certo uomo abbia avuto il naso storto, un occhio più alto dell'altro, l'articolazione del braccio nodosa, che abbia usato mangiare a una certa ora un petto di pollo, che abbia preferito la Malvasia al Château-Margaux[616];

questi dettagli, seppure soltanto "bizzarrie", sono capaci di rendere la specificità, "l'unicità"[617] di una persona. Lo storico si disinteressa di questi "frammenti singolari e inimitabili" perché il suo modo di procedere è scientifico e necessita, dunque, di determinarsi nel generale, così come la geometria deve poter fare affidamento al fatto che due linee sono uguali a se stesse[618]. Al contrario Schwob si augura che il biografo prenda esempio dalla pratica del pittore giapponese Hokusai, il quale poneva il suo ideale nel riuscire a non tracciare mai due linee uguali. Allo stesso modo, l'artista che il biografo dovrebbe aspirare a diventare, deve esercitarsi nella "miracolosa trasformazione […] della somiglianza nella diversità"[619]. Ciò che si ripete sono gli individui, ma l'artista deve saper cogliere cosa vi è in essi di unico e dare vita a una figura intera. In questo, le vite di coloro che sono ricordati dalla storia così come di coloro che non trovano spazio in essa, sono equivalenti[620]. I predecessori di Schwob (i biografi attenti al dato letterario) che hanno tentato questo non hanno saputo, secondo lui, "fissare per l'eternità un individuo nei suoi tratti peculiari, su un fondo di somiglianza con l'ideale"[621]. Ma che cosa significa somiglianza con l'ideale? Quale dovrebbe essere l'ideale del biografo per come lo intende Schwob? Potremmo rispondere così: il biografo espone il proprio ideale con il mezzo della congettura e della scelta.

Riguardo alla prima: essa descrive l'atteggiamento di chi non può trovare nei documenti di cui dispone la risposta agli interrogativi svolti dalla propria immaginazione alla lettura[622]. La congettura

---

[615] Marcel Schwob, *Vite immaginarie*, a cura di Fleur Jaeggy, Milano, Adelphi, 1972, p. 12.
[616] Ivi, p. 14.
[617] Ivi, p. 13. Si tratta di dettagli "strani, al limite dell'insignificante", Dominique Rabaté, "Vies imaginaires et vies minuscules: Marcel Schwob et le romanesque sans roman", in Christian Berg, Yves Vadé, *Marcel Schwob: D'hier et d'aujourd'hui*, Seyssel, Camp Vallon, 2002, pp. 177-191 (181). Un altro critico ha visto in questa tendenza una vera e propria "esasperazione del dettaglio", Alexandre Gefen, "Dieu supposé (sur les *Vies imaginaires*)", in Berg, Vadé, *Schwob*, op. cit., pp. 194-221 (199).
[618] "Non c'è niente di più simile che dei punti e delle linee: la geometria si fonda su questo postulato". Schwob, *Vite*, op. cit., p. 15.
[619] Ivi, p. 16.
[620] Ivi, p. 21.
[621] Ivi, pp. 19-20.
[622] "Così Diogene Laerzio ci fa sapere che Aristotele teneva sullo stomaco una borsa di cuoio piena di olio caldo e che nella sua casa furono trovati, dopo la sua morte, vasi di coccio in quantità. Non sapremo mai che cosa Aristotele facesse di tutta questa terraglia. E tale mistero è altrettanto gradevole quanto le congetture a cui Boswell ci abbandona sull'uso che faceva Johnson delle bucce secche di arancia che aveva l'abitudine di conservare nelle tasche". Ivi, p. 16. Rabaté ha giustamente notato come l'immaginazione in Schwob non ha nulla di romantico, poiché si alimenta con l'erudizione. Rabaté, "Vies imaginaires", op. cit., p.183.

deve quindi sopperire a ciò che nelle fonti non viene ricordato e, in un certo senso, rasserenare l'immaginazione. Sono ricorrenti in queste vite forme di attenuazione quali "può essere che", "nessuno sa", "si può pensare che" ecc. Secondo uno studioso di Schwob queste formule sarebbero rivelatrici del modo di procedere di Schwob che consisterebbe nel "sovraimporre deliberatamente al discorso storico delle marche di finzionalità ben visibili"[623]. L'altro, riguarda la scelta dei tratti, dei fatti da includere. Si potrebbe essere indotti a pensare che l'attenzione per i fatti minimi scaturisca nel compiacimento del fatto inutile. Ma non di questo si tratta, per il biografo che mira ad essere artista: "l'arte del biografo consiste appunto nella scelta"[624]. La scelta avviene non solo in un "caos di tratti umani", ma anche nella quantità di documenti a disposizione: "cronache, memorie, epistolari". In mezzo ad essi "il biografo seleziona quanto gli serve a comporre una forma che non assomigli a nessun'altra"[625]. E non deve importare, ammonisce Schwob, che questa sia "vera" rispetto a quella forma reale (a come l'individuo era), basta, infatti, che essa sia "unica"[626].
Jaeggy ha sostituito per il proprio libro di biografie l'attributo "congetturale" a quello originario di "immaginario". Potremmo pensare che essi siano sinonimi. D'altronde non troviamo anche in Jaeggy il gusto per il dettaglio "congetturale"? Ad esempio, nella vita di Schwob leggiamo:

> Nella casa di rue de l'Église, a Chaville, c'era un gran silenzio, la madre saliva le scale in punta di piedi, e anche i Prussiani, quando rubarono il vino nelle cantine, avevano un comportamento molto delicato verso quel bambino troppo precoce[627].

Dal momento che non trovo riscontro nelle biografie scritte su Schwob su questo fatto, questo dettaglio mi sembra rimandare proprio al significato che la congettura ha in Schwob. Per capire in che modo il congetturale si lega all'immaginario mi sembra necessario approfondire meglio il senso che questo ha all'interno dell'opera di Schwob.

3.3 La congettura in Schwob

Recentemente la critica che si occupa dell'autore francese ha richiamato l'attenzione proprio sul significato che la congettura arriva ad assumere nell'impianto delle opere dello scrittore francese.

[623] Gefen, "Dieu", in op. cit., p. 203. Vedremo più avanti in che modo si inserisce questa poetica del dettaglio "inutile" all'interno del rifiuto di Schwob del realismo del romanzo del suo tempo.
[624] Ivi, p. 20.
[625] *Ibidem.*
[626] *Ibidem.*
[627] Jaeggy, *Vite*, op. cit., p. 45.

Christian Berg, uno dei suoi più autorevoli conoscitori, si è soffermato sul racconto che dà il titolo alla seconda raccolta di racconti pubblicata nel 1892 da Schwob, *Le roi au masque d'or* (*Il re dalla maschera d'oro*), perché qui vi trova un esempio di quella tecnica su cui i critici hanno letto l'estrema modernità dello scrittore di fine secolo: "una tecnica che ci fa credere *allo stesso tempo* al senso, e alla cancellazione del senso"[628]. Mi sembra allora necessario ripercorrere questo racconto, esso ci servirà inoltre anche per introdurre altri temi presenti in Schwob che si riveleranno degli spunti utilissimi per interrogare le opere di Jaeggy, ben oltre, dunque, la questione da cui siamo partiti con le *Vite congetturali*.

Il racconto riprende il modello delle fiabe e narra la storia di un mendicante vagabondo che si presenta alla corte di un re mascherato la cui corte è composta di donne, sacerdoti e buffoni mascherati. Un oracolo aveva predetto la fine certa del regno al re che avesse visto il volto degli uomini, così da allora il re e la sua coorte sono mascherati. Incontriamo il re in assemblea, attorno a lui sono disposti, in modo simmetrico, da una parte i sacerdoti con le maschere "nere di preoccupazione", da un altro lato le maschere dei buffoni "aperte dal riso" e infine nell'ultimo lato le donne, o meglio, le maschere delle donne che "mimavano volti eternamente graziosi animati da un sorriso artificiale". Dunque, il re decide di far entrare il mendicante senza maschera[629]. Il mendicante è cieco e nel parlare al re inverte le posizioni di mendicanti e sacerdoti. Secondo la prospettiva del re, dove il mendicante indicava i buffoni, si trovano invece i sacerdoti, e dove sono i sacerdoti, lui vede i buffoni. Il re si rivolge allora al mendicante così:

> Tu menti straniero […], poiché il tuo orribile volto, incapace di fissità, è stato fatto mobile al fine di dissimulare. Quelli che hai designato come buffoni sono i miei sacerdoti, e quelli che hai designato come sacerdoti sono i miei buffoni[630].

Il mendicante allora ribatte:

> Poiché io, cieco, non posso saperne nulla, e tu stesso non sai nulla, né degli altri né della tua persona. Ma io sono superiore a te in questo: so di non saper nulla. E posso formulare congetture.[631]

Il discorso del mendicante causa negli ascoltatori delle reazioni opposte a quelle che le loro maschere esprimono: il buffone "emise un sogghigno simile a un singhiozzo", il sacerdote: "disse una supplica simile a un riso", mentre le donne "trasalirono"[632]. Il re, indispettito, allora lancia "un segno" alle

[628] Christian Berg, "Signes de signes. Marcel Schwob et «le rapport mystérieux des signes»" in Id., *L'automne des idées: Symbolisme et décadence à la fin du XIX siècle en France et en Belgique*, Luovain-Paris- Walpole, MA, Éditions Peeters, 2013, pp. 233-244 (240).
[629] Marcel Schwob, *Il re dalla maschera d'oro: e altri racconti*, a cura di Maria Teresa Giaveri, Milano, SugarCo Edizioni,1983 [1892], p. 7.
[630] Ivi, p. 9.
[631] *Ibidem.*
[632] Ivi, p. 10.

guardie, che lo allontanano. Il colloquio col mendicante instilla il dubbio nel re, che, rimasto solo la notte, è mosso dal desiderio di vedere la propria faccia, ma nel suo palazzo non si trovano specchi. Decide così di uscire dal palazzo protetto da sette mura concentriche. Fuori, raggiunge un fiume, dove vede una ragazza. Mosso dal desiderio di accostare la propria faccia a quella senza maschera della giovane, si slaccia la maschera. La ragazza si ritrae inorridita, getta un grido e fugge. Allora il re si specchia nell'acqua del fiume e riesce a scorgere il volto ricoperto di scaglie di un lebbroso. Si dirige quindi al palazzo, colmo d'ira per l'ignoranza nella quale è sempre vissuto. Con indosso la maschera, supera le sette cerchie, nel timore che il suo segreto venga scoperto dalle guardie. Entrato nel palazzo, e giunto davanti ai ritratti della sua stirpe, si chiede chi fu il primo degli antenati che, evidentemente avendo conosciuto il male, ha proibito gli specchi nella dimora e rivolgendosi ai volti ritratti li lacera a uno a uno, mimando col gesto il disvelamento della maschera che avrebbe voluto fosse stato fatto molto prima. Raduna quindi nuovamente i sacerdoti, le donne, le guardie e i buffoni e ordina loro di togliere le maschere. I volti sotto le maschere mostrano espressioni esattamente opposte a quelle dipinte sulle maschere: i buffoni sono tristi, i sacerdoti sono ridenti, le donne sono brutte. Il re si toglie la sua maschera e, nello sgomento generale, come un nuovo Edipo, si conficca i ganci della maschera negli occhi, punendosi dell'inganno e della menzogna ereditata dai padri e da lui imposta ai sudditi: "Ma io non vedrò più l'apparenza di questo mondo e dirigerò lo sguardo verso le cose oscure"[633]. Lebbroso e cieco il re abbandona il palazzo e si mette in cammino, non potendosi orientare, si ritrova nella condizione del cieco mendicante dell'inizio, e deve perciò muoversi nella congettura. Ad un certo punto sente delle campane e si immagina sia qualcuno con un gregge, in realtà è una ragazza lebbrosa che ha timore a rivelare la sua natura e si finge una pastora, e gli dice di essere dirette nella "città dei Miserabili"[634], dove trova riparo chi viene allontanato per un delitto o una malattia. Il re chiede alla ragazza di essere condotto in quel luogo. La ragazza, impietosita dal volto del lebbroso pieno di sangue, glielo lava e il re teme che la ragazza inorridisca alla vista del suo volto. Il re rifiuta anche il cibo offertogli dalla ragazza perché teme di contaminarlo. Il re si sente venir meno per la stanchezza e la fame, nonostante sia giunti ormai in vista della città dei Miserabili, si accascia e muore. La ragazza si dispera perché il re: "non ha voluto darmi il bacio di pace […] per non contaminarmi; e sono io ad essere davvero lebbrosa"[635], dalla città accorre "un vecchio mendicante" che dà questa lettura dei fatti: "Senza dubbio il sangue del suo cuore, sgorgato attraverso gli occhi, aveva guarito la sua malattia. Ed è morto pensando di avere una maschera miserabile"[636].

[633] Ivi, p. 16.
[634] Ivi, p. 17.
[635] Ivi, p. 19.
[636] *Ibidem.*

Secondo Berg in questo racconto il primo mendicante e il re fatto mendicante scoprirebbero la possibilità che i segni possono tradire. Schwob, contemporaneo e conoscitore degli studi di linguistica di Ferdinand de Saussure, avrebbe qui trasposto, in una riduzione fiabesca, il principio dell'arbitrarietà del segno[637]. Il cieco prima e il re dopo il colloquio si trovano nella posizione di chi non sapendo, non potendo decifrare i segni, è costretto a congetturare e a procedere nel ragionamento per inferenza: "può essere che", "è probabile", "chissà se" sono alcune delle formule che ricorrono nel racconto. Dapprima il cieco, basandosi sui segni auditivi comprende che il re mente e instilla il dubbio nel re, il quale a sua volta si trova nella posizione di dover verificare la verità o la falsità del dubbio. La conquista della verità (uno svelamento per il re, che vuole andare oltre "l'apparenza di questo mondo") corrisponde poi alla nuova caduta in uno stato congetturale (nell'episodio finale con la ragazza che incontra per strada) da cui questa volta emerge l'errore e la menzogna. Il vecchio mendicante accorso alla fine si trova nella posizione di chi è nuovamente costretto a congetturare; il suo "senza dubbio" esplica solo una delle spiegazioni che possono essere trovate. Il lettore rimane allora nell'incertezza su ciò che è veramente successo e, fatto ancora più importante, il suo domandare non può ricevere risposta. Berg ha visto in questo la volontà precisa di Schwob: "come narratore che sbarra la strada, assai sistematicamente, ad ogni lettura che fissi il senso o che tenti di restituire i segni del testo alla loro univocità"[638]. La congettura diventa allora una chiave per leggere i racconti fino a diventare "l'operatore principale dell'atto ermeneutico" e così anche per il lettore "il racconto schwobiano diventa, per il lettore, oggetto di congettura"[639]. Un altro studioso si è soffermato su questo aspetto, in una lettura di un racconto tratto dalla prima raccolta di racconti pubblicata da Schwob, *Cœur Double* (*Cuore doppio*)[640], Ross Chambers sostiene che in *Les Sans-Gueule* (*I senzafaccia*) – questo il titolo del racconto- ci troviamo davanti ad un caso di un testo che ci invita "a leggere la propria illeggibilità, mentre all'interno del testo l'impossibilità di leggere è posta quale condizione della lettura"[641]. Il racconto in questione può essere riassunto brevemente in questo modo: in quella che si presume sia la guerra franco-prussiana del 1870, due uomini, della stessa statura vengono sfigurati da una lamiera tagliente. Grazie ad un intervento chirurgico che dà loro la possibilità di gustare i piaceri del fumo, sopravvivono, ma sono indistinguibili e altro modo di comunicare non hanno se non quello di emettere dei suoni inarticolati. Entrambi hanno al posto della faccia una cicatrice uguale e "senza senso" [*sans signification*]. All'ospedale si presenta una donna,

[637] Berg deriva dal racconto questa massima: "il segno è un affare di convenzione, e nulla ci garantisce che dica la verità". Berg, "Signes", op. cit., p. 237.
[638] *Ibidem.*
[639] *Ibidem*.
[640] Il libro uscì nel 1891. Recentemente è stata pubblicata la traduzione integrale dei racconti, prima disponibili solo in parte, Marcel Schwob, *Cuore doppio*, trad. di Angelo Mainardi, Torino, Robin Edizioni, 2021.
[641] Ross Chambers, "Marcel Schwob and the Anxiety of Reading" in *L'Hénaurme siècle. A Miscellany of Essays on Nineteenth-Century French Literature*, ed. Will McLendon, Heidelberg, C. Winter, 1984, pp.195-205 (196)

è la moglie di uno dei due, ma non riesce più a riconoscere il marito, il medico sollecita la donna a portarli a casa perché possa arrivare a riconoscerli "alla prova" [t*u les reconnaîtras à l'essai*]. La donna, a casa, attende costantemente "un segnale" [*signe*] che riveli quale è il marito, ma prende, "allo stesso modo" [*également*][642], a voler bene a entrambe "le bambole senza senso"[643]. Tuttavia, dall'ospedale riceve un avviso che le intima di decidere quale dei due ha intenzione di tenersi. La donna era arrivata, difatti, "insensibilmente", a preferirne uno, causando la gelosia dell'altro. Nel dolore del senza faccia la donna crede di ravvisare "gesti già visti in un'antica malattia". Quando il malato muore si convince che fosse lui il marito e allora: "corse, piena di astio, verso l'altro Senza-Faccia, e si arrestò, vinta dalla sua pietà infantile, dinanzi al misero manichino rosso che fumava gioiosamente, modulando le sue grida"[644].

Come commenta Ross, il testo è esplicito nel trasferire sul piano linguistico del significato l'intera vicenda. Abbiamo visto come i due senza faccia siano definiti più volte "senza senso" [*sans signification*], e come la donna si trovi di fonte ad un problema di "figurazione", ovvero alla necessità di trovare dei caratteri espressivi che "differenzino sul piano del significato [*meaningfully*] tra gli indifferenziati"[645]. Il lettore si trova allora nella situazione di chi è presentato con delle opzioni per interpretare i fatti, da cui però non può trarre delle conclusioni, poiché viene, come la donna, rimbalzato dalle alternative stesse (in questo senso Ross parla di "ansia" del lettore). L'esito è una "stasi del sapere"[646]. Berg ha anche parlato di "indecidibilità interpretativa"[647]. Il narratore è parte di questo gioco di specchi, poiché "lungi da dirigere la lettura o l'interpretazione, moltiplica i segni dell'incertezza"[648]. La preminenza della congettura nei suoi testi è stata vista come il punto di unione fra l'opera letteraria e quella teorica. Secondo Berg, infatti, nella costruzione congetturale va ravvisato quel procedimento per "derivazione sinonimica" che costituiva per Schwob, fin dal giovanile saggio sull'argot, il motivo di interesse maggiore nei confronti di questa lingua artificiale[649]. La congettura rimanda quindi ad un punto vuoto; come è stato sostenuto:

> la legge che presiede alla costruzione dell'universo di Schwob e alla composizione delle sue opere [è] quella d'una relazione di sostituzione in rapporto ad un termine metodicamente eluso.[650]

---

[642] Ivi, p. 82.
[643] Schwob, *Cuore*, op. cit., p. 81.
[644] Ivi, p. 83.
[645] Ross, "Anxiety", op. cit., p. 200.
[646] Berg, "Signes", op. cit., p. 238
[647] Ivi, p. 231.
[648] Ivi, p. 240.
[649] *Ibidem*.
[650] Joëlle de Sermet, "Les errances du récit" in Berg, Vadé, *Schwob d'hier*, op. cit., pp. 257-266 (258). Questa notazione ci potrebbe fare pensare a quanto abbiamo visto avvenire nel capitolo precedente in *Il dito in bocca*, quando si allude ad un termine che non viene mai definito.

Nella prefazione a *Il re dalla maschera d'oro*, d'altronde, Schwob tornava proprio su questo argomento sostenendo che "in questo mondo tutto è segno, e segno di segni". E ancora, in una affermazione che ci riporta al racconto appena visto: "Così come le maschere sono il segno che c'è un viso, le parole sono il segno che c'è una cosa. E questa è segno dell'incomprensibile"[651].
Maschere, specchi, identità multiple, eroi che perdono il proprio patronimico e che "si confondono con un nome generico"[652]. È come se "una forza oscura impedisca all'uomo di conoscersi e di raggiungere gli altri"[653]. Lo specchio e le maschere sono i mezzi preferiti di Schwob per rendere non solo la dualità, ma di un uno che si aggiunge, potenzialmente, all'infinito, o ancora, che blocca la possibilità di accedere all'equivalenza dell'identità (come nei casi della maschera o della lebbra). Questi due racconti sono abbastanza rappresentativi dell'opera narrativa di Schwob per poter dedurre l'importanza del tema del doppio e dell'immagine per questo scrittore, vediamo a riguardo in che modo si esplica questo tema nella sua opera, facendo riferimento alle due prefazioni che precedono le due raccolte di racconti di cui abbiamo parlato. Questo ulteriore passo indietro è necessario per vedere in che modo l'attenzione di Schwob è tutta volta a problemi formali e compositivi. Le prefazioni che troviamo nelle sue opere sono momenti decisivi nella formulazione di un pensiero teorico, le metteremo in dialogo quindi con altri scritti saggistici, pubblicati su giornali[654].

3.4 Dalla congettura alla "derivazione sinonimica" dei segni

Iniziamo dalla prefazione a *Cœur Double,* la prima raccolta di racconti pubblicata da Schwob nel 1891. Schwob cerca di situare ciò che lega i diversi racconti entro i due poli in cui divide "il cuore dell'uomo"[655]. La questione fondamentale dalla quale parte è nientemeno che quella della creazione letteraria. Schwob vedeva nel romanzo del suo tempo, quello naturalista e di analisi psicologica (ma che in generale per lui è il romanzo di ascendenza realista), dei limiti. In questo tipo di opere si ricerca di rappresentare la vita nel suo evolversi, per quello che è in se stessa, sicché "la vita è riprodotta in

[651] Marcel Schwob, "La differenza e la somiglianza" in Id., *Il terrore e la pietà: Racconti e scritti vari*, a cura di Nicola Muschiatello, Torino, Einaudi,1992, p. 67. Si tratta della prefazione a *Le roi au masque d'or* poi ripubblicato nella raccolta di saggi intitolata *Spicilège* (1896).
[652] Monique Jutrin, "Nom et identité dans les contes de Marcel Schwob", *YOD: Revue des Etudes Hebraiques et Juives modernes et contemporaines*, 1er Semestre, n. 14, 1981, pp. 33-41 (37).
[653] Monique Jutrin, *«Marcel Schwob: Cœur double»*, Lausanne, Éditions de l'aire, 1982, p. 58.
[654] Sul rapporto che Schwob ebbe col giornalismo (molti suoi scritti apparvero infatti dapprima sui giornali) si può vedere: Cédric de Guido, *Marcel Schwob: du journal au recueil*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
[655] Marcel Schwob, "Il terrore e la pietà" in Id., *Terrore*, op. cit., pp. 35- 48 (35).

tutte le sue inflessioni più disarmoniche"[656]. In questo tipo di romanzo lo scrittore mima lo scienziato, senza tuttavia riuscire a cogliere il senso del suo metodo, infatti:

> Quando considera un fenomeno naturale, lo scienziato presuppone il determinismo, cerca le cause del fenomeno e le condizioni in cui esso si determina; lo studia tenendo presenti l'origine e i risultati; lo subordina all'insieme delle leggi del mondo per collegarlo ad esse; ne fa una cosa determinabile e determinata.[657]

Parimenti, il romanziere "d'analisi" e il romanziere naturalista credono che per rappresentare la vita (sia essa un fenomeno naturale o degli aspetti sociali, o individuali[658]) sia abbastanza l'"enumerazione completa delle parti", di modo che:

> il romanzo di analisi dà la psicologia del personaggio, la commenta con finezza, e ne deduce una vita intera. Il romanzo naturalistico dà la fisiologia del personaggio, descrive i suoi istinti, la sua eredità, e ne deduce l'insieme delle sue azioni.[659]

Il metodo così abbracciato non solo non è veramente in linea con le forme assunte dal moderno metodo scientifico, dal momento che vi si mostra una predisposizione alla deduzione e la scienza del suo secolo, invece, muove verso l'induzione, ma non è neanche in grado di fornire un'immagine adeguata di quella realtà che vorrebbe rappresentare, infatti:

> se l'autore cerca di ricavare un'idea generale delle analogie che si riscontrano nei momenti della serie, fa una banale astrazione, si tratti dell'amore salottiero o del ventre di Parigi.[660]

Ma quale dovrebbe essere allora un modo di rappresentare la vita? Schwob chiama quest'arte "Simmetria", un modo di rappresentazione per cui "la vita è subordinata a regole artistiche convenzionali"[661]. Essa ha come scopo - in opposizione, quindi, delle tendenze a lui contemporanee- quello di separarsi dalla scienza. Lo scrittore, infatti, agisce in un contesto completamente diverso rispetto a quello dello scienziato, dal momento che il suo lavoro:

> presuppone la libertà, [l'artista] guarda al fenomeno come a un tutto, lo introduce nella sua composizione insieme con le sue cause prossime, lo tratta come una cosa libera, egli stesso è libero nel suo modo di considerarlo.[662]

Tale libertà è quella richiesta da un oggetto di rappresentazione "libero", quale la varietà degli "esseri viventi". Eppure, se l'artista non vuole ricadere nell'errore dei romanzieri naturalisti[663], deve

---

[656] Ivi, p. 41.
[657] Ivi, p. 45.
[658] "Nel momento in cui la vita umana cominciò ad apparire interessante per il suo stesso sviluppo, interiore o esteriore, era nato il romanzo". Ivi, p. 42.
[659] Ivi, p. 44.
[660] Ivi, p. 43.
[661] Ivi, p. 41.
[662] Ivi, p. 45.
[663] Per quanto riguarda il rapporto di Schwob col romanzo del suo tempo si può vedere: Valérie Michelet Jacquod, Le roman symboliste: *Un art de l'«extrême conscience»: Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Genève, Librairie Droz S.A., 2008. Mentre in specifico sul rapporto col naturalismo e con Zola, non a caso mai

compiere una "sintesi" dei tratti che scoprirà negli esseri viventi. Ma con ciò Schwob non intende la "sintesi enumerativa" - in cui riconosce lo stile del romanzo realista- secondo cui lo scrittore doveva tener conto anche del "caso", per poter rendere conto del complesso "gioco" di interdipendenze tra essere vivente e ambiente[664]. Per poter dare un'idea di questo ideale opposto di sintesi Schwob si richiama all'*Amleto* di Shakespeare. Qui, trova, infatti, un esempio di come "la sintesi che si opera nella vita è altrettanto radicalmente diversa dalla enumerazione generale dei particolari psicologici e fisiologici o dal sistema deduttivo"[665]. La vita è rappresentata qui nell'intrecciarsi di due azioni, una esterna al protagonista e l'altra interna, Schwob chiama allora sintesi il momento in cui un fatto esterno viene "assimilato" dal personaggio. Poiché in questa visione dualista la vita oscilla fra due poli, ed è perciò "discontinua", specularmente il "cuore dell'uomo è doppio" e il terrore e la pietà sono i due estremi entro cui oscilla l'uomo, ma anche la vita di tutti: "la carità è bilanciata dall'egoismo, la persona fa da contrappeso alle masse; la conservazione di sé tiene conto del sacrificio degli altri"[666].

I racconti di *Cuore doppio* sono disposti in modo da formare il cammino per arrivare alla pietà. Il terrore del titolo è quello dell'"egoismo vitale" e delle "paure personali"[667]. La paura è, dal punto di vista rappresentativo, "esterno" all'uomo, perché scaturisce da "cause soprannaturali, dalla credenza nei poteri magici, dall'idea del fato", ma anche da "un fortuito concorso di eventi reali", o ancora, interno nel caso della "follia, della doppia personalità, della suggestione"[668]. Il passaggio alla pietà giunge nel momento in cui l'uomo si rappresenta "la miseria, la sofferenza, e la paura" negli altri, la pietà che scaturisce dai terrori incarnati in chi li subisce[669]. Entro queste due emozioni Schwob legge anche il divenire storico (ad esempio trova tracce del terrore nei delitti compiuti da una "lunga serie di criminali"[670]).

Ecco, dunque, a cosa deve assomigliare un romanzo né naturalista né d'analisi psicologica: Schwob lo chiama romanzo "d'avventura o crisi". Un romanzo in cui questa doppia oscillazione, doppia sia

nominato in questa prefazione, Cédric De Guido, "Marcel Schwob lecteur de Frantz Jourdain: une contestation du naturalisme", *Romantisme*, n. 127, 1, 2005, pp.89-103.

[664] Schwob, "Terrore", op. cit., p. 45.

[665] Ivi, p. 46.

[666] Ivi, p. 35.

[667] *Ibidem.*

[668] Ivi, p. 36. Non c'è modo di vedere più approfonditamente questi racconti, ma in generale, possiamo dire che ad una prima lettura quello che risalta è la parentela col racconto fantastico, da cui comunque Schwob si distanzia. Vi è chi ha sostenuto che Schwob prende le distanze da esso attraverso una "decostruzione ironica" dei motivi riconducibili al fantastico. Roger Bozzetto, "*Cœur double*, ou du fantastique schwobien" in Berg, Vadé, *Schwob d'hier*, op. cit., pp. 59-73 (62).

[669] Schwob, "Terrore", op. cit., pp. 36-37.

[670] Ivi, p. 37.

internamente che esternamente, viene vista nel momento di congiunzione[671].Questa forma letteraria richiede dunque una "composizione" estremamente curata nelle sue parti. Questo nuovo tipo di romanzo, il "romanzo delle crisi del mondo interiore e del mondo esteriore", dovrà allora essere caratterizzato, formalmente, da una costruzione "severa" e dovrà essere un'arte "netta e chiara"[672].
Tale ideale di romanzo si materializza, paradossalmente nella forma della raccolta di racconti[673]. La questione fondamentale è allora quella di come legare le parti. In un articolo del 1889 intitolato *Le réalisme*, Schwob parla di forma come "un collegamento, una sintesi, una costruzione simmetrica attraverso la quale l'arte cerca di rappresentare l'idea di natura"[674]. In un altro saggio risalente agli anni della giovinezza definisce la simmetria così: "la ricerca esclusiva dell'armonia dei rapporti nella forma"[675]. Gli antichi tragediografi greci ne sarebbero proprio i primi precursori. In un articolo giovanile riconosce proprio in Eschilo una "simmetria primitiva"[676]. Il problema che si pone il giovane Schwob è allora di capire quali siano gli elementi che contribuiscono alla simmetria nelle opere. Forma e contenuto si sviluppano sullo stesso piano, tanto sul piano della composizione, il prodotto delle azioni dei personaggi deve equilibrarsi, così sul piano dei contenuti nei racconti di Schwob il doppio è un tema dominante. Il doppio è la forma stessa delle composizioni e il principio con cui sono collegate le trame-attraverso la simmetria. Questo ha portato i critici a riconoscere il ruolo dell'immagine nell'opera di Schwob.

Sempre Berg ha notato come sia necessario "interrogarsi sul ruolo che ha l'immagine in Schwob e rilevare per esempio, che aveva per lui una "tendenza allucinatoria". Berg ricorda, inoltre, come in un articolo dedicato all'opera di Rachilde, Schwob scriveva che anche l'immagine è un segno[677]. Se anche l'immagine ha un carattere denotativo, dobbiamo concludere che ritroviamo anche qui quella catena che da una immagine rimanda all'altra? In un certo senso sì, poiché l'immagine è anche ciò che scaturisce dall'atto di lettura, e quindi ciò di cui è fatta la letteratura; essa opererebbe quindi

[671] "Ogni volta che la doppia oscillazione del mondo esteriore e del mondo interiore porta ad un incontro si ha un'«avventura», o «crisi»" Ivi, p.47. Si noti che qualche anno più tardi Jacques Rivière pubblicherà (nel 1913) il saggio intitolato *Le roman d'aventure.*
[672] Ivi, p. 48.
[673] Sulla questione del romanzo e della forma in Schwob si sono interrogati in molti. È stato detto che il libro più simile ad un romanzo sia *Le livre de Monelle* (*Il libro di Monelle*), scritto dopo la morte dell'amata Vise e pubblicato nel 1894, tuttavia anche l'appartenenza di questo al genere del romanzo è contestabile, e sembra non tenere conto del programma estetico schwobiano. Un critico ha parlato a proposito di questo libro di Schwob che possa appartenere ai "romanzi celibi", una categoria che impiega per classificare alcuni romanzi inclassificabili del fine secolo francese, si veda Jean- Pierre Bertrand, "Le célibat de Monelle" in Berg, Vadé, *Schwob d'hier*, op. cit., pp. 161-170 (165).
[674] Marcel Schwob, "Le réalisme" in Id., *Chroniques*, éditée par John Alden Green, Genève, Droz librairie, 1981, pp. 49-51 (50).
[675] Marcel Schwob, "Notes et pensée" in *Œuvres complètes*, ed. M. Pierre Champion, Marguerite Moreno, vol. 1 Écrits de jeunesse (essais inédits), précédés de sa vie et d'une bibliographie, Paris, F. Bernouard, 1927, pp. 59-60 (60).
[676] Marcel Schwob, "Eschyle et Aristophane" in Schwob, *Œuvres*, op. cit., p. 67-82 (76).
[677] Berg, "Signes", op. cit., p. 237.

principalmente a livello visivo[678]. In un saggio contenuto in *Spicilége,* scritto originariamente come recensione per un romanzo di Jules Renard, *L'ecornifleur* (*Lo scroccone*), scrive Schwob che gli scrittori sono: "uomini il cui cervello è pieno di fantasmi […] che hanno una tendenza alla realtà", esattamente nel modo in cui "le immagini hanno una tendenza allucinatoria"[679]. Di immagini è fatta la letteratura e lo Scroccone rappresenta, agli occhi di Schwob, colui che guarda al mondo applicando immediatamente un'immagine letteraria alla realtà: "Niente per lui si presenta come un oggetto normale. Vede il Settecento attraverso i Goncourt, gli operai attraverso Zola, la società attraverso Daudet, i contadini attraverso Balzac […]"[680]. È stato detto che l'immagine in Schwob prima di essere una facoltà o una potenza dell'anima, è soprattutto "un'emozione" [681]. E rimanda quindi all'esperienza di lettura. Secondo Claude-Pierre Perez la nozione di immagine è centrale per Schwob, "per descrivere l'esperienza del lettore [nei saggi critici] e non da meno, per descrivere la sua creazione [letteraria]"[682]. In un saggio dedicato all'amico Stevenson, Schwob lo esalta come uno dei più grandi scrittori viventi per una qualità in particolare che trova nei suoi libri e che chiama "realismo irreale"[683]. L'ossimoro serve per spiegare la disgiunzione che trova in Stevenson tra "il realismo de mezzi" - ovvero il fatto che Stevenson introduce degli elementi che sconvolgono "il rapporto ordinario con gli oggetti"- e "lo straordinario della cosa significata"[684]. Per questo motivo ciò che lo rende un grande scrittore agli occhi di Schwob è "l'irrealtà delle immagini". Stevenson eccelle in quest'arte perché la qualità delle sue immagini è dettata dal fatto di vedere le cose con "gli occhi dell'immaginazione"[685]. Abbiamo visto prima quanto conflittuale sia il rapporto di Schwob con un realismo troppo biecamente inteso, che questo riguardi la ricerca biografica o il romanzo psicologico. Non stupisce allora che esalti lo scrittore scozzese proprio in quanto rappresentante di una letteratura in cui l'intero impianto della narrazione fa seguito ad un'immagine, ad esempio: "Nel *Padiglione delle dune* il solo interesse del racconto è il mistero di un padiglione chiuso, solitario, in mezzo alle dune, con delle luci erranti dietro le imposte chiuse", o ancora, "le tre parti di *Will del mulino* sono

[678] *Libro della mia memoria* è il titolo, tratto dalla *Vita Nuova* di Dante, scelto da Schwob per le ultime pagine scritte e pubblicate postume nel 1905. Una traduzione italiana è disponibile in Schwob, *Terrore*, op. cit., pp. 183-189.
[679] La recensione che Schwob dedicò al libro dell'amico si può leggere nell'edizione italiana del libro di Renard (tradotta fra l'altro, proprio dalla Jaeggy): Marcel Schwob, "La perversità" in Jules Renard, *Lo scroccone*, trad. Anna Devoto, Milano, Adelphi, 1974, pp. 219-223 (221).
[680] Ivi, p. 222.
[681] Claude-Pierre Perez, "Images, imagination, imaginaire" in *Retours à Marcel Schwob*, ed. Christian Berg et al., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 71-85 (71).
[682] Claude-Pierre Pérez, *Les Infortunes de l'imagination. Aventures et avatars d'un personnage conceptuel de Baudelaire aux postmodernes*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, p.96. Perez qui come in altri saggi dedicati al nostro autore, discute dell'immagine in Schwob partendo dalle occorrenze che ha questa parola, più che dal punto di vista di quello che dicono i testi e i saggi teorici di Schwob in cui come abbiamo visto l'immagine è il filo che collega il romanzo anti-naturalista (la Simmetria), il doppio (la somiglianza e la differenza) e il discorso sulla biografia.
[683] Marcel Schwob, *La porta dei sogni*, trad. Orazio Leogrande, Roma, Avagliano Editore, p. 115.
[684] Schwob parla anche delle "possibilità di azione", che sarebbe a dire delle possibilità narrative. Ivi, p. 115.
[685] *Ibidem.*

fatte essenzialmente con una fila di pesci argentati che discendono la corrente di un fiume, una finestra illuminata nella notte blu […] e il profilo di una vettura"[686]. E queste sono le immagini che Schwob definisce "romantiche, perché destinate ad accrescere la vivacità dell'azione", ma al contempo "irreali, perché l'occhio umano non saprebbe vederle nel mondo che conosciamo". Pur trovandole solo in certa letteratura Schwob affida ad esse il grado più alto di realtà, sicché queste immagini formano anche la "quintessenza della realtà"[687]. Schwob prosegue con questa considerazione: i personaggi delle opere letterarie ci rimangono impressi, benché siano opere di finzione, perché hanno la capacità di cogliere dei tratti con cui poi noi misuriamo la realtà. Le persone che incontriamo nella realtà ci interessano nella misura in cui riconosciamo in loro degli esseri di finzione, è quindi la "somiglianza" con questi ultimi a diffondere su di loro ciò che di piacevole e interessante troviamo, ma è anche ciò che si fissa nella nostra memoria, nonostante si tratti di invenzioni fittizie[688]. Ma da dove nasce il potere di queste immagini? Dalla "scelta e dal colore delle parole che li [i personaggi] descrivono"[689]. Sotto il termine di "simmetria" Schwob allora vorrebbe reclamare un "principio compositivo per allontanarsi dalle preteste del realismo"[690].

Un commentatore, Perez, distingue correttamente tra immagine/ rappresentazione e immagine/tropo. Le immagini di cui parla qui Schwob mi sembrano rientrare in entrambe le categorie. Schwob ammira sì Stevenson per questa capacità di inventare delle immagini irreali da cui prende avvio la narrazione, o in cui ritroviamo le descrizioni dei personaggi, ma l'erudizione di Schwob non può non permettergli di considerare ogni immagine letteraria come facente parte di una serie o una tradizione[691].

Nella prefazione a *Il re dalla maschera d'oro* Schwob trova nella "differenza e la somiglianza" (tale il titolo della prefazione) il mezzo per unire i diversi racconti, le storie raccontano di "maschere e volti coperti "ed essi sono uniti "in quanto simili o in quanto opposte"[692]. Schwob ricorre alla prospettiva ribaltata che gli offre un extra-terrestre che, passato del tempo ad osservare il modo di

---

[686] Ivi, p. 119. Vi è chi ha visto in questo tipo di immagini degli "indizi metonimici", su cui anche Schwob costruirebbe i propri racconti. Sermet, "Les errances" in op. cit., p. 260.
[687] Schwob, *La porta*, op. cit., p.116.
[688] "Perché il piacere e l'interesse che noi proviamo per gli altri è alimentato, la maggior parte delle volte, dal loro grado di somiglianza con quegli esseri letterari, dalla tinta romantica che si diffonde su di loro". *Ibidem.*
[689] Ivi, p.117.
[690] Trembley, *Faussaire*, op. cit., p. 119.
[691] Questo può essere visto in un racconto di *Cuore doppio* intitolato *Uno Scheletro*. Qui, vengono rovesciati i cliché dei racconti di fantasmi all'interno dello stesso racconto. All'inizio del racconto il narratore si sofferma su come l'aspetto della casa stregata non avesse nulla in comune con l'immagine delle case stregate dei racconti di fantasmi. Il ribaltamento è nella trama stessa: il protagonista ha paura non quando gli appare lo scheletro dell'amico morto da tempo, ma quando inizia a riconoscere l'amico vivo nel corpo del morto, per questo è contento quando lo spettro si comporta come gli spettri letterari, ma prova terrore quando riconosce i tic dell'amico. Il racconto è una parodia dei racconti di fantasmi, dove ad essere ribaltata è proprio una immagine letteraria.
[692] Anche qui tutti i testi hanno come ipotesto un fatto, il contenuto di una cronaca, degli altri testi letterari, il tutto per comporre una miscellanea di storie che ha per protagonisti "un re con la maschera d'oro, un selvaggio dal muso di pelliccia, viandanti italiani dalla faccia appestata e viandanti francesi con un viso finto, galeotti con un elmo rosso, fanciulle invecchiate improvvisamente in uno specchio, e una folla singolare di lebbrosi, imbalsamatrici, eunuchi, assassini, indemoniati e pirati". Marcel Schwob, "La differenza e la somiglianza" in Schwob, *Terrore*, op. cit., p. 63.

comportarsi degli esseri umani, si rivolge a loro. L'escamotage è un modo per riflettere sulla diretta correlazione fra punto di vista e percezione di ciò che distingue e separa le differenze e le somiglianze. Tutto quanto segue è un discorso introdotto per descrivere e "giustificare la composizione" del libro (anche qui quanto interessa il nostro è un problema formale)[693]. L'alieno infatti incita gli esseri umani a cogliere "le suggestive differenze […] confuse […] nella continuità delle somiglianze", diffidando sia di chi si sofferma sulle "discontinuità e le differenze individuali, o la libertà dell'universo" (ovvero un atteggiamento in cui i fenomeni sono arbitrari e non possono essere collegati), come da chi vede solo le continuità o le leggi che lo regolano. L'alieno si concentra sulla discrepanza fra oggetti d'osservazione e mezzi: "Tenete presente che la vostra matematica, fondata sulla continuità del tempo, dello spazio e dei numeri, è sufficiente a calcolare i movimenti degli atomi, che sono vortici discontinui"[694]. Allo stesso modo invita a fare l'alieno, ovvero ad intendere la somiglianza come "il linguaggio intellettuale delle differenze" e le differenze come "il linguaggio sensibile della somiglianza"[695]. Tale sarebbe il compito di un essere superiore, la "perfetta collezione degli individui dell'Universo" (la prospettiva dell'alieno), che, personificato, "quando ragiona le cose, egli le concepisce in base alla somiglianza; quando immagina le cose, le esprime in base alla differenza"[696]. Schwob sembra qui intendere quindi la somiglianza in quanto continuità e la differenza come discontinuità. Il fatto che le cose siano segni di segni implica un rapporto di continuità (e di somiglianza), ma se consideriamo che andando avanti nella serie si arriva ad un punto in cui la continuità iniziale scompare, subentra la differenza e la discontinuità con la serie, che produce un effetto di stacco con la cosa iniziale[697]. Secondo Jacquod, in questo modo, "il mondo diventa un universo di apparenza, di maschere, di segni"[698]. L'esito più rilevante della poetica di Schwob è stato riassunto così dalla studiosa: "Realtà e finzione non si oppongono, perché nominare una cosa è farla esistere e accordarle una realtà"[699]. Certo è che la riflessione sull'immagine costituisce un punto cardine nella sua poetica. L'immagine letteraria è infatti sia intesa come cliché che può venire manipolato, anche parodicamente, sia come possibilità espressiva in funzione di un antirealismo, da Schwob riconosciuto, come visto sopra, esemplarmente in Stevenson.

[693] Ivi, p. 68.
[694] Ivi, p. 67.
[695] *Ibidem.*
[696] Ivi, p. 68.
[697] Secondo Berg, come già accennato, qui Schwob si mostrerebbe molto vicino alle idee di Saussure, poiché "la proliferazione dei significanti prodotta per analogia o derivazione sinonimica annuncia direttamente l'idea susurriana che i segni non sono asserviti agli oggetti a cui rinviano, infatti in *Il re dalla maschera d'oro*, i segni perdono l'uomo invece che salvarlo". Berg, Vadé, *Schwob d'hier*, op. cit., p. 10.
[698] Jacquod, *Roman*, op. cit., p. 308.
[699] Ivi, p. 305.

Che il principio ordinatore della composizione sia stato mutuato da un pensiero prettamente linguistico (e descrittivo di una realtà linguistica specifica, come l'argot), secondo alcuni critici, comporta la perdita di valore della cronologia nella narrazione e di evoluzione storica:

> la messa in serie cronologica dei racconti in *Il re dalla maschera d'oro*, in *La leggenda dei mendicanti* [il titolo della seconda parte di cui è costituito *Cuore doppio*], in *Cuore doppio* o nelle *Vite immaginarie*, ha per effetto paradossale di abolire tutti i legami d'una epoca all'altra e di provocare un effetto di ripetizione nella misura in cui, per l'essenziale, tutti dicono la stessa cosa. Tutto ciò che può assomigliare a un'evoluzione è rifiutato.[700]

L'esito dell'abolizione di una storia "unilaterale e totalizzante" può essere visto come la "vertiginosa pluralizzazione dei punti di vista, degli aspetti, delle particolarità, dei linguaggi e dei modi di discorso [récit]"[701]. L'ellissi svolge allora, come già nel suo maestro Stevenson, la funzione di raccordo principale, la sottrazione diventa "l'operazione essenziale", e raccontare è "nascondere o occultare"[702]. Secondo un altro studioso, Schwob "rivendica la brevità e suoi effetti di condensazione. Coltiva l'ellissi, allo stesso tempo nella struttura narrativa ma anche nel collegamento tra le frasi"[703]. A questo proposito è stato sottolineato come il reale venga sostituito con l'apparente[704], e come "la spiegazione e la causalità sono abbandonate a vantaggio della discontinuità, della rottura, dell'ellissi e dell'interruzione"[705]. È così che la scrittura di Schwob è detta "errante", benché la forma sia mantenuta insieme da una solida struttura simmetrica[706].

3.5. Il tema dell'immagine in Jaeggy

Torniamo a Jaeggy. Ripartiamo da *Vite congetturali*. L'excursus è nato dalla necessità di indagare la possibilità della sostituzione di "congetturale" per "immaginario". Da quanto abbiamo visto mi sembra si possa concludere che per Schwob la congettura non conduce immediatamente all'immaginazione. Altri sono i concetti ad esso collegati: quello linguistico - di segni che rimandano ad altri segni- che viene trasposto sul piano compositivo nel principio della simmetria - un modello alternativo per il romanzo da contrapporre a quello del suo tempo-, ma anche sul piano dei contenuti,

[700] Yves Vadé, "L'histoire en miettes" in Berg, Vadé, *Schwob d'hier*, op. cit., pp. 223-238 (224).
[701] Ivi, p. 230.
[702] Sermet, "Les errances", op. cit., p. 262.
[703] Rabaté, "Vie imaginaires", op. cit., p. 186.
[704] Jacquod, *Roman*, op. cit., p. 315.
[705] Berg, Vadé, "Présentation", in Berg, Vadé, *Schwob d'hier*, op. cit., pp. 5-22 (14).
[706] Rabaté, "Vies imaginaires", in op. cit., p. 187.

la preminenza del tema del doppio e dell'immagine. Ma dunque, se riprendiamo la citazione da cui eravamo partiti, non appartiene forse all'immaginario quanto Jaeggy inventa sul silenzio nella casa d'infanzia di Schwob? Il nostro excursus ci ha portato a spostare il peso dell'attenzione più che sul fittizio, sul fatto che tale dettaglio ha valore perché rimanda ad un vuoto di conoscenza. Questo mi sembra essere il fulcro della ricerca di Jaeggy in queste vite.

Penso che questo sia dimostrabile tornando ad una frase che leggiamo nella vita di Keats:

> Quando Keats scrive: «Ho pensato tanto alla Poesia», noi non vediamo negli specchi alcun ritratto di Keats; gli specchi rimangono vuoti, non abitati. Vediamo l'idea che non ha fisionomia, e può averla di qualunque cosa, ma teologicamente è *più bella* se vuota. Keats non riesce a rimirare se stesso. Il dono di Keats è nel non saper riunire se stesso.[707]

Questa frase mi sembra quanto di più simile ad una dichiarazione di poetica si possa dedurre da tutto ciò che ha scritto (o detto, nelle interviste) la Jaeggy. Perché una immagine vuota dovrebbe essere più bella? E quale è il senso di quel rimando alla sfera religiosa? Troverò modo di rispondere a queste domande nel prossimo capitolo. Qui è sufficiente notare come il modello rappresentato da Schwob ci può mostrare la via per utili precisazioni sull'opera di Jaeggy.

Quanto segue è il tentativo di rintracciare la fitta rete di rimandi tra fatto formale (la composizione delle opere), fatto contenutistico (il tema della somiglianza o dissomiglianza, declinabile sia nei rapporti fra personaggi che come rapporto fra realtà e finzione, e dunque problema mimetico) ed esito stilistico (le ellissi, la paratassi). Il centro attorno a cui ruota la nostra analisi sarà dunque quello che nell'opera di Schwob costituiva una linea costante di riflessione, ovvero il tema dell'immagine. Sebbene il tema su cui abbiamo deciso di soffermarci in quest'ultima parte ci permette di percorrere tutta l'opera di Jaeggy, i libri su cui mi soffermerò in questo capitolo non sono gli unici che possono venire interrogati sul tema, ma sarà sufficiente accostare questi per riuscire ad intravedere quale mutazione subisce il tema nel corso delle sue opere.

Iniziamo dunque, con il secondo libro pubblicato da Jaeggy. Dal punto di vista della struttura anche questo libro alterna scene dialogate o monologhi teatrali a stralci narrativi contenenti storie di personaggi fuggevoli. Le vicende sono ambientate in una immaginaria Inghilterra, ma lo sfondo importa poco, nulla di ciò che avviene ha bisogno di un luogo riconoscibile.

Le protagoniste di *L'angelo custode* sono due sorelle, Jane e Rachel, molto somiglianti fra loro, nonostante la differenza di età (Jane è più piccola di due anni). Anche la loro crescita è diseguale, all'inizio del libro Jane cresce e Rachel no[708]. Ma un osservatore esterno le troverebbe perfettamente

[707] Jaeggy, *Vite*, op. cit., p. 32.
[708] Fleur Jaeggy, *L'angelo custode*, Milano, Adelphi,1971, p. 16.

uguali e indistinguibili[709]. Le sorelle sono per questo motivo dette "immagini somiglianti"[710]. Jane, infatti, afferma che: "la bambina che mi accompagna è la mia immagine", per quanto si tratti di un "esempio diminuito di fronte ad altre dimensioni"[711]. Ma la totale aderenza delle due immagini in una sola è sentita come un pericolo perché porterebbe allo scambiare una con l'altra: "uno scambio di somiglianze potrebbe essere letale per noi", afferma Jane[712].

Quella che è una somiglianza fisica viene trasposta su diversi piani. Dapprima, dobbiamo notare che una delle trasposizioni più ricorrenti e importanti del libro è quella che avviene sul piano linguistico. In questo primo monologo di Jane vediamo in che modo sono legati i piani:

> Con la scusa che una cosa somiglia a un'altra non si distrugge mai niente. Perché ogni ricordo riaffiorando alla memoria diventa sostituzione di ciò che si ricorda. Io stessa non so ricordare, il ricordo è un prestito. Noi pensiamo come in prestito. Né sarà lontano nessun giorno da un altro, se deve succedere qualche cosa. Forse noi non diventeremo mai. Solo l'idea che si possa diventare mi spaventa. Preferirei le cose che iniziano e che nello stesso tempo finiscono.[713]

Jane compie qui diversi spostamenti, che saranno poi ripetuti in tutto il libro. Proviamo a spiegare cosa dice Jane. Come già Schwob scriveva che i segni sono segni di segni, così Jane, qui, sembra riprenderne il pensiero. La somiglianza delle cose causa la loro permanenza, la loro identità potremmo dire, ma in questo modo solo l'identità permane e non le cose. Allo stesso modo i ricordi sono la sostituzione di ciò che viene ricordato e così vale anche per la scrittura, potremmo aggiungere, che si sostituisce alle esperienze. Ma scrivere equivale a sviluppare, e diventare significherebbe far procedere la serie, mentre qui Jane cerca qualcosa che inizia e finisce, che è poi la struttura del libro, ma andiamo con ordine. Jane qui afferma sia di avere paura della somiglianza, ossia ciò che cancella i tratti singolari (identitari) specifici di una persona, e allo stesso tempo anche del divenire (che qui viene inteso come la catena, la serie). Al polo opposto del divenire e della somiglianza, Jane riconosce quella che chiama "l'origine perfetta", curiosamente l'origine sembra equivalere meno alla nascita che alla morte, esprime infatti il pensiero della "cancellatura dei tracciati"[714].

Un piano su cui viene trasposta la somiglianza fra le sorelle è l'imitazione. All'inizio del libro Rachel imputa la loro somiglianza all'"esercizio dell'imitazione"[715]. Nell'episodio dell'incontro con un loro "parente pazzo", il pazzo è colui che imitando, assume su di sé altre identità. Infatti, le due sorelle non riconoscono il loro parente e finiscono per andare a trovare uno che gli assomiglia, il quale,

[709] "Un estraneo vedendole la prima volta non le distinguerebbe affatto l'una dall'altra, le distinguerebbe ancora meno osservandole", *Ibidem.*
[710] Ivi, p. 17
[711] *Ibidem*
[712] *Ibidem.*
[713]Ivi, pp. 16-17.
[714] Ivi, p. 18.
[715] Ivi, p. 16.

tuttavia, confessa loro di sforzarsi per riuscire a diventare uguale con il loro vero parente. Tale opera sembra nel suo caso portare allo sdoppiamento dell'uomo e la copia che cerca di imitare sembra finire per prendere il suo posto, annientandolo: "è da quindici giorni che non dormo, sorelle, lui [il parente vero delle due che lui imita] mi cava tutta la vitalità che ho con il suo sonno"[716]. Anche questo piano ha come esito la creazione di una metafora per la narrazione. L'imitazione è anche, come già per *Il dito in bocca*, l'atteggiamento del narratore nei confronti dei personaggi o della realtà. In un altro episodio/frammento che riguarda la storia del vicino della casa accanto, Jane, che ha preso a visitarlo, si diverte a sovvertire il ricordo della moglie che il vicino ha. Come? Indossando i vestiti della moglie o scambiando il volto della moglie dalle fotografie con quello di altre donne[717]. Mentre in un'altra occasione, nell'episodio del suicidio collettivo organizzato da un amico di Botvid, Nikolau, è Botvid che dovrebbe diventare l'esecutore in quanto "ombra" dell'amico[718].

Accanto all'imitazione troviamo quindi anche la possibilità dello scambio. Trovo nella storia del signore "che aveva delle abitudini" una esemplificazione di questo aspetto. In uno dei frammenti si narra di un signore, il quale scarica la sua mania di uccidere sparando ai cani e così pare, con l'esercizio, aver evitato di uccidere le persone, Jane commenta chiedendosi "se allora basta uccidere dei cani per evitare gli uomini"[719]. Ancora su questo piano trovo la somiglianza come convergenza. In una delle ultime pagine assistiamo ad un possibile sviluppo, da cui si percepisce la possibilità che dalla trama scaturisca una storia, in cui i fatti anziché giustapporsi, si sommino. In questa sequenza finale assistiamo ad un sogno, una visione di Jane. Nel frammento leggiamo del progressivo scomparire di Jane, la prospettiva passa da Jane a Rachel, perché Jane si annulla e allo stesso tempo Rachel finge di non vederla:

> Molte volte, tornando da fuori, era così stanca e pallida che Rachel fingeva di non vederla arrivare e anche questo divenne un'abitudine, non accorgersi più delle persone vicine e uguali. Ogni tanto Jane poteva sentire dire: - Ti ricordi quando Jane faceva questo o quest'altro, e quando Jane parlava?- Un tempo remoto, cominciava a dire la sorella […].[720]

In questo passo assistiamo a due azioni poste sullo stesso piano: una attiva, Jane si è così abituata a scomparire che (azione passiva) Rachel non la percepisce più (attraverso la sensazione di Jane), avviene così anche un cambiamento in Rachel, che diventa indistinguibile da Jane, la quale dunque scompare. Nell'oscillazione di focalizzazione, da esterna a Jane al discorso diretto di quest'ultima, e poi da interna a Rachel nel discorso diretto di quest'ultima a quella di nuovo esterna, si compie quella

[716] Ivi, p. 22.
[717] In questo capitolo intitolato appunto "L'inquilino della casa accanto" è lo stesso uomo (che rimane anonimo) a raccontare di come Jane si sia introdotta nella sua vita: "Ha indossato dei vestiti di mia moglie. Da anni sono vedovo e soffro di malinconia. Speso cambiava la fotografia di mia moglie con altri visi di donna", Ivi, p. 56.
[718] Ivi, p. 68.
[719] Ivi, p. 80.
[720] Ivi, p. 88.

che viene poi definita da Rachel, la "convergenza", come dice più avanti in discorso diretto, indirizzandosi più volte alla sorella:

> Sono di Jane […] Che cos'è la folla, c'è di nuovo qualche cosa che mi trascina, sono tutti loro, che vogliono vedere Jane. Jane? Non c'è. Anche il calco è abbandonato, ho fatto chilometri e chilometri, ho seguito carovane intere per il deserto, sotto un cielo rosa come la gengiva di leopardo, diceva un mio amico, oh, Jane non pronunciare la parola deserto, Jane, ti prego, non parlare, sei scomparsa, cosa è questo gioco delle convergenze?[721]

Non è facile capire che cosa avvenga in questo ultimo frammento, certo è che si tratta di quell'avvenimento più volte alluso nel corso del libro in vari modi (noi abbiamo seguito le trasposizioni della somiglianza su vari piani nei discorsi delle sorelle), la scomparsa di una delle due sorelle sembra implicare la sua riapparizione come voce all'interno dell'altra sorella. È però a questo punto che lo sviluppo si inceppa, nell'impossibilità di andare avanti nel discorso, come si può vedere qui (siamo sempre all'interno del discorso diretto di Rachel):

> Le ombre stanno riprendendo il loro posto. Le vedo. Sono nettamente incise nella mia memoria, nel mio braccio sinistro, Jane, mi trattengo, non dire sangue, il sangue scorre lento nell'estuario, la balbuzie sta rendendo la mia lingua grossa. Il gonfiore deturpa le mie parole, ti scongiuro, il disordine scioglie la mia lingua.[722]

Quello dell'impedimento nel parlare è uno dei temi ricorrenti nel libro, come vedremo presto, esso è l'esito di molti degli incontri di cui si narra nel libro. A queste parole di Rachel segue uno spazio bianco e l'ultima pagina, un epilogo in cui ciò che è appena avvenuto sembra non essere mai stato, il libro infatti termina così:

> Passa il tempo e Rachel si rivolse di nuovo a Jane.
> RACHEL: Quindi, sorella, rimaniamo tra le nostre quattro mura, per non sbagliarci sul modello, accaparriamoci a vicenda e torniamo sui nostri passi. Uno scambio di somiglianze potrebbe essere fatale per noi. Tu sei il mio esempio diminuito di fronte ad altre dimensioni, preferirei tacere.[723]

Il libro si conclude con la ripresa di Rachel di una frase pronunciata all'inizio da Jane, come qui, anche lei là, in un discorso diretto alla sorella. Scambiandosi le battute le due si sono scambiate? Quello che importa è più il fatto che il tornare all'inizio del libro della storia, soprattutto dopo un evento che sembrava aver aperto una possibilità di mima il movimento all'indietro che sembra guidare le due sorelle. Il finale è dunque lasciato in sospeso, non sentiamo la voce di Jane alla fine, così come all'inizio era quella di Rachel ad essere attutita ("Rachel stessa, così confusa nella gente, era irriconoscibile"[724], diceva Jane all'inizio). "Calco", "modello": il pensiero dell'immagine e quindi

[721] Ivi, p. 89.
[722] Ivi, pp. 89-90
[723] Ivi, p. 90.
[724] *Ibidem.*

della somiglianza fra rappresentante e rappresentato è centrale (in un passo si parla di "ipnosi della parentela"[725], così come di "pretesto in pretesto"[726] e "si riferimento in riferimento"[727]).

Fin qui sulla somiglianza, proviamo a vedere in che modo è intesa la dissomiglianza di cui parlava Schwob. In questo libro essa viene rappresentata o sotto forma di sdoppiamento (dunque della perdita dell'unità formata dalla somiglianza), o dalla messa in risalto e dalla ricerca dei tratti singolari, del carattere, delle abitudini, ovvero di tutto ciò che contraddistingue un individuo e che lo differenzia dagli altri. In questa categoria raccolgo tre episodi narrati, che costituiscono altrettanti capitoletti, quello dedicato all' "uomo metodico", al "signore che aveva abitudini" e infine alla "donna di temperamento". Questi personaggi rientrano nella trama in quanto sono conoscenti o persone incontrate dalle ragazze. Come già per il frammento sulla visita al parente pazzo, dove la domanda che le muoveva era sapere "che cos'è" un pazzo, ovvero come definirlo[728]. In quell'occasione l'incontro si può dire sia naufragato dal momento che la persona che sono andate a trovare la trovano nella copia che di quel parente faceva un altro uomo internato:

> Prima non lo riconoscevamo, e gli altri, e forse anche lui, il nostro pazzo ereditato, un parente, ci venivano incontro salutandoci, anche loro scambiandoci per parenti. Con Rachel mi avvicinavo a quello che più somigliava a lui […], il pazzo accenna a un mezzo inchino e vuole subito sapere se sono Jane o Rachel e se lo riconosco", prende poi la parola il supposto parente: "Eh, anch'io, ragazze, sono come lui, eh, non proprio, anch'io ho le mie peculiarità, ma me lo so nascondere, e quando le cancello con uno sforzo tremendo della mia volontà, aiutato dalla volontà bestiale del vostro parente, credo, diventiamo uguali […]. Basta sforzarsi un pochino e ci si divide la propria vita in due, tra qualche giorno cascherò esangue, morto nella cella e mi assenterò per una quindicina, e voi tornate e potrete rivederlo.[729]

La difficoltà a dire chi è chi è grande perché la somiglianza fa parte dello sforzo mimetico dello (pseudo) parente che parla qui. Ma l'identità è costantemente minacciata dalla sua cancellazione, che spesso, come qui, viene ricercata. Accanto al problema della definizione dell'identità troviamo quello della ricerca di significati saldi per le parole. Prendiamo brevemente il capitolo dedicato all'"uomo metodico". Qui si narra dell'incontro fra Rachel e il riflesso di un uomo sconosciuto sulla parete di camera sua. Quest'uomo inizia il suo monologo in cui racconta di quello che gli piace, le sue inclinazioni, le sue "peculiarità"[730]. Presto capiamo cosa lo rende un uomo "metodico": la sua propensione per gli inventari, per i "calcoli di inventario", per i conti e le misurazioni[731]. L'esistenza quotidiana è il terreno su cui l'uomo si trova più a disagio: "la mia persona ha ancora oggi l'andatura

[725] Ivi, p. 67.
[726] Ivi, p. 16.
[727] Ivi, p. 17.
[728] Si tratta del secondo capitolo della prima sezione. Ivi, pp. 21-28.
[729] Ivi, pp. 22-23
[730] Ivi, p. 30.
[731] *Ibidem.*

di chi è stato severamente ammonito e […] di colui che non ha avuto aspirazioni"[732]. L'uomo è insicuro, intimorito, si sente a disagio con sé stesso: "non mi sento a posto con la mia persona, con la mia voce"[733]. Decide così di rivolgersi ad un dottore. L'uomo spiega il suo malessere, "certe insufficienze" come le chiama lui, che però, quando tenta di afferrarle, gli "sfuggono"[734]. Il suo problema consiste nell'essere incerto: "un dubbio trascina l'altro, una confessione fa pensare ad altre confessioni, le cose ne trascinano sempre altre, finché parlo d'altro"[735]. Secondo il dottore è se stesso che deve ritrovare, ovviamente per l'uomo la questione non si può porre in questi termini dal momento che: "come può consigliare di ritrovare se stessi, di ritrovare qualche cosa che in definitiva non abbiamo e comunque quel nostro se stesso ritrovato si è già arrangiato a ritrovarne un altro e si arrangia a nascere e a morire quando gli pare, a nostra insaputa"[736].

La ricerca del carattere, dell'identità è qui impossibilitata. Nel rimando reciproco dei dubbi ad altri dubbi riconosciamo quel movimento di implicazione delle somiglianze che abbiamo già visto. Inoltre, qui il termine "somiglianza" viene impiegato in una maniera particolare; prima della visita al parente le due sorelle "borbottavano anche: un pazzo raccoglie in sé varie o troppe somiglianze, e queste somiglianze girovagano senza il loro modello. Ma come pretendere la sanità del modello?"[737]. Qui il termine sembra stare per l'imitazione di un'altra persona, imitazione che viene interpretata come assumere l'altro in sé, un sé su cui poi si dubita (corrispondente al modello). Verso l'inizio del libro, in una delle conversazioni tra le due, è Jane a dire:

> In poche parole, siamo assaliti da mucchi di verosimiglianze, e quando tutti questi mucchi saranno accatastati in una somiglianza perfetta, allora forse ci accorgeremo che non c'è nessuna traccia veramente possibile. E sarà un fausto giorno. La cancellatura dei tracciati, l'origine perfetta. Quando mai? Mai.[738]

Il legame fra identità della persona e possibilità di definizione è posto anche negli altri due episodi. Qualcosa di simile avviene anche con una serie di lettere custodite da Botvid (apparentemente nemmeno indirizzata a lui, ma che "forse lo riguardarono, un tempo") provenienti da "una donna di temperamento"[739]. In una di queste una donna ricorda un incontro avuto con la destinataria della lettera, l'incontro con questa signora è un evento indelebile nella sua memoria, tanto che un suo desiderio corrisponderebbe a quello di impossessarsi della "vita vissuta, come [se fosse] mia"[740]. La donna si sente in dovere di dire qualcosa attorno a sé, alle proprie "generalità", narra allora di come

[732] Ivi, p. 31.
[733] *Ibidem.*
[734] Ivi, p. 33.
[735] Ivi, p. 34.
[736] Ivi, p. 35.
[737] Ivi, p. 21.
[738] Ivi, pp. 17-18.
[739] Ivi, p. 47
[740] *Ibidem.*

una volta abbia incontrato un uomo da cui si sentì "travolta", ma questo pensiero impone subito il "dilemma" se l'incontro sia mai avvenuto[741]. Allora il punto del suo racconto sfuma: "non mi è facile spiegare certe cose. Potrei darne diverse versioni"[742]. In effetti, quello che era iniziata come la relazione di un incontro avvenuto, attraverso il tentativo di un ricordo, termina con un incontro di cui dubitiamo che sia avvenuto fattualmente:

> Mentre accelero il passo mille contraddizioni sono in me, sono loro, questi uomini, che mi fanno tentennare, basta che uno di loro mi dia una piccola spinta sulla schiena e già è passato quell'attimo in cui penso se voltarmi indietro o no.[743]

Alla fine della storia dubitiamo della narratrice, il racconto diventa immaginario, quando provava ad essere semplicemente raccontato. Infine, nella storia del diario di Mary, una conoscente delle due ragazze che lo possiedono. In uno dei capitoli/frammento le due sorelle lo aprono e lo leggono, il diario è costituito da una serie di proposizioni numerate. Ad ogni numero corrisponde una frase, un pensiero che non ha con la precedente alcun rapporto. È dunque una lista di argomenti, cose, frasi, oggetti irrelati. Il frammento più lungo è dedicato al pensiero: "C'è una supremazia del pensiero che cade opportunamente. Come ogni pensiero è diviso da scatti. Pensiero uno due tre. Combinazioni. Caduta. La fine del tempo", l'elenco non porta a niente e finisce con "pensiero zero, scatto dei numeri, pensiero svanito"[744] . Quanto visto in questi tre episodi ci permette di porre questa questione, la quale mi sembra centrale al libro, ovvero il passaggio della somiglianza e dissomiglianza dal fatto fisico ad uno linguistico che concerne la possibilità di narrare.

Le due sorelle si impegnano in determinati esercizi, linguistici o narrativi, come quello di riassumere un viaggio. Ciò che si perde è sempre il senso o la referenzialità. In uno dei loro primi dialoghi Jane e Rachel parlano di una loro vecchia conoscente, di cui non hanno più notizie, in questi termini: "Ti descrivo Ursi così la liquidiamo"[745]. Qui, 'parlare di' equivale a sostituire la persona, descrivere a eliminare la persona, come se facendola rientrare all'interno dei loro discorsi la sottraessero allo stesso tempo dalla realtà del mondo esterno. Altrove "parlare di qualcosa" diventa parlare delle parole che si usano per "parlare di". Ad esempio, una scena inizia così "Jane riassume un viaggio"[746], la perentorietà (non travisabile, dato il carattere descrittivo dell'azione) dell'affermazione preannuncia il carattere denotativo di ciò che seguirà e che riguarda appunto un viaggio compiuto, ma ciò che segue non corrisponde alle aspettative. Jane non fornisce coordinate chiare e quella che doveva essere una descrizione sembra finire per perdere il contatto con la realtà, diventando infatti una "intuizione"

[741] Ivi, pp. 47-48.
[742] Ivi, p. 48.
[743] *Ibidem.*
[744] Ivi, p. 74.
[745] Ivi, p. 14.
[746] Ivi, p. 25

di Jane, che allora perde il filo del discorso[747]. Jane incolpa allora Rachel, la quale si inserisce nelle sue riflessioni[748], cercando di "dare un significato". Il viaggio diventa solamente una passeggiata ma Jane continua come se quello fosse il punto. Gli sviamenti sono chiamati "intralci"[749] e additati a Rachel, che si intromette nel discorso, come si intrometteva nello specchio all'inizio del libro.
Quello di trovare un senso univoco che colleghi parola a cosa sembra allora la loro più grande paura. Troviamo qui riformulata l'idea di Schwob per cui i segni sarebbero segni di segni, nelle convinzioni delle ragazze, le quali si trascinano "di pretesto in pretesto"[750], che sarebbe anche a dire di riferimento in riferimento, anche questo argomento delle conversazioni fra le ragazze:

> JANE: un riferimento da che cosa nasce?
> RACHEL: dal sentito dire. Da chi? Da quei primi che non hanno lasciato tracce.[751]

La chiacchera è un esito a cui arrivano costantemente i discorsi delle ragazze così come le storie dei personaggi secondari. In uno dei loro scambi leggiamo:

> JANE: Un riferimento da che cosa nasce?
> RACHEL: Dal sentito dire. Da chi? Da quei primi che non hanno lasciato tracce"[752].

L'esito è l'impossibilità di stabilire una trama perché questa si perde in dettagli e avvenimenti che non hanno nulla a che fare l'uno con l'altro. Questi sono poi mutevoli perché dipendono unicamente dallo sviluppo del discorso, che appunto per una ragione o per l'altra viene svuotata di senso. Nelle teorie delle ragazze questo molteplice rimando sarebbe "lo sproloquio della natura", la sostituzione di frasi segue la catena delle nascite:

> Tu sai della catena, della distrazione, della sovrapposizione, di un uomo che nasconde l'altro, dell'altro che cancella il seguente, del seguente che sovrasta l'altro, dell'altro che muore, dietro l'angolo nasce, dalle somiglianze in generale, dei colori promiscui, ecc.[753]

Il gioco delle carte, dei tarocchi è un altro modo in cui ritroviamo questo motivo. In questa scena Jane dispone sul tavolo un mazzo di tarocchi. Ad ogni carta, come ad ogni parola, corrisponde una figura: "Settantotto la pazzia, settantasette la grande riuscita"[754]. Ma anche qui, la serie delle carte, "una carta porta un'altra carta", finisce per mettere a soqquadro i significati: "Si girano e il senso cambia, se qualche cosa significava ora anche una parvenza di significato scompare"[755]. È così che i significati si ribaltano e risultano incomprensibili: "Quei segni Jane non li comprendeva, le parevano tutt'a un

[747] *Ibidem.*
[748] "Rachel-iena- mi intralciava qualsiasi bel pensiero. E io cedo alle interferenze". Ivi, p. 26.
[749] Ivi, p. 72.
[750] Ivi, p. 16.
[751] Ivi, p. 27.
[752] *Ibidem.*
[753] *Ibidem.*
[754] Ivi, p. 39.
[755] Ivi, p. 40.

tratto insignificanti"[756]. Il fatto che abbiano due facce, come sono doppie le facce del segno linguistico, implica che quelli che sono "presagi" possano essere presi anche per "ricordi"[757].
La doppiezza del segno si aggiunge allora alla serie di segni in cui uno rimanda all'altro; il disorientamento del lettore ha allora due fonti. Ma torniamo alla scena: "Jane parlava da sola, quando entrò Rachel", la sorella è sorpresa mentre blatera una frase senza significato: "io ero aggrovigliata ai tubi e i tubi erano aggrovigliati contro se stessi"[758]. La frase non ha alcun significato se non quello di mostrarci il rapporto fra le sorelle. Entrambe, dunque, parlano da sole e la conversazione è spesso mal digerita dalle due, perché implica condividere dei significati che però in definitiva non si trovano. Jane non capisce ciò che dice la sorella e lo stesso vale per Rachel. La conversazione è definita da Jane: "monologo di esattezze non richieste", per di più il significato si perde e la conversazione è simile alla chiacchiera, perché partendo da un dato si finisce a parlare d'altro[759]. E la chiacchera implica che non vi sia certezza sull'origine di ciò che si dice: "con le analogie non ci si ferma più"[760]. Nel suo discorso Jane ne dà esempio, saltando di argomento in argomento (qui la deviazione del singolo parlante è associata alla catena del sentito dire, delle cose dette e ripetute, insomma della chiacchiera) per mimare il modo in cui si forma la chiacchera si rivolge ad un lei immaginario:

> Scusi ma perché le ho raccontato questo? Forse perché passando per questa strada ho visto una calzamaglia con le gambe divaricate che occupava tutta la vetrina, scusi ma che ore sono? Proprio ieri ne accennavo con la signora Harro, sa…mi ha regalato una tabacchiera…i collezionisti che ci sono nel mondo.[761]

Qui Jane recita, si immagina, la chiacchiera è assimilata ad un modo del narrare, dello scrivere, ovvero allo stile indiretto libero. La chiacchera ci pare allora un altro tema centrale. In una scena Jane legge e ciò che legge è anche una catena di argomenti che non sono fissati da nessun contesto:

> Jane procede nelle sue letture. La vita del ragno, della rana, i pantani, i parassiti. Il richiamo delle farfalle, i conigli senza olfatto, gonfi di pelo con gli occhi rossi. Passando ad altro: «Ci sono poi gli uomini terribili, strumenti giganteschi arrugginiti in fondo all'oceano».[762]

Qui è Jane che prende la parola, le parole qui vengono usate, come nelle carte, prese come aventi un significato univoco, ad una parola corrisponde una cosa nell'elenco, a pensiero corrisponde una cosa. Ci si potrebbe domandare che cosa può porre fine alla serie, ovvero alla chiacchera, e far così succedere qualcosa in questa esile trama? Stabilendo, magari, anche un senso? Penso che la figura dell'angelo custode incarni proprio questa possibilità.

---

[756] Ivi, p. 41
[757] *Ibidem.*
[758] *Ibidem.*
[759] Ivi, p. 43.
[760] Ivi, p. 44.
[761] Ivi, pp. 43-44.
[762] Ivi, p. 71.

Abbiamo visto come le due sorelle, pur parlandosi non si capiscono, Rachel interrompe spesso Jane nei momenti in cui questa si direbbe quasi delirare su argomenti fra i più svariati o assumendo la posizione di immaginari parlanti. Forse l'unico avvenimento che troviamo nel libro, nel senso di svolgimento di un'azione che percorre il libro e non si arresta nel frammento, è quella dell'allontanamento delle sorelle. In diversi momenti vediamo Jane scacciare la sorella, perché di intralcio allo sviluppo di un pensiero, che poi si perde o di cui si perde il significato, o perché si intromette nei pensieri o nello specchio (che è un intromettersi con la propria immagine)[763]. Intromettersi è una forma di interferenza che causa una interferenza del senso, una sovradeterminazione non richiesta: "sempre doveva dare un significato alla mia vita ed è proprio quel significato che io non le perdono"[764]. Così Jane si sottrae alla sorella anche esercitandosi a scomparire[765]. Non dobbiamo pensare che qualcosa avvenga. Come abbiamo visto, il libro decostruisce il senso di un avvenimento all'interno della trama, qui più che mai il narratore esterno è allusivo: "A Jane si tendono le reti: le trappole, l'impedimento della vita, il rigirare nel sonno, il confondersi, il disperdersi, il girare attorno, nella estraneità e per pochi momenti nell'episodio"[766]. Similmente alle carte dei tarocchi, anche qui il senso è quello di qualcosa che non può succedere o che si disfa, anche se non sappiamo dire che cosa: "Fra giardini e sorgenti, fra le erbe e le palme sottili, le riflessioni di Jane s'impigliano e cadono come spilli", ciò che si perde è la stessa "architettura dei suoi pensieri"[767]. Accanto all'idea di un tale disfacimento troviamo il pensiero dell'angelo custode. Jane sospetta che l'angelo sia "responsabile della somiglianza" tra le sorelle. Dal capitolo precedente ci è forse più facile immaginarlo come un altro personaggio del tipo di Neutral, dipendente da ciò che sta avvenendo al personaggio che lo pensa, ma che va oltre l'immaginazione del personaggio e che stravolge l'immaginazione[768]. Jane dice di sentirsi attraversata dall'angelo, che aspetta e che odia perché non arriva e perché le ha abbandonate[769]. Jane allora sembra ripensare tutta la loro vita:

> è lui che ci ha mette in testa quelle idee sulla vita, sulla morte e il resto […] mi ha messo in testa l'eternità […] Ha suggerito me, in preda alla mnemosi, mi ha suggerito le colossali fandonie sulla dimenticanza, del fumo, dello sperpero, del basso, del basso il più possibile, e intanto divago.[770]

[763] Ivi, p. 13; p. 51; p 71.
[764] Ivi, p. 26.
[765] Ivi, p. 81.
[766] *Ibidem.*
[767] *Ibidem.*
[768] "Che cos'è la nostra immaginazione di fronte a questo? Ciò che si sgretola al suo passagio". Ma anche: "Le immagini erano ben diverse, ora anche la mia immaginazione non ha più radici", ivi, pp. 82-83.
[769] A lui Jane imputa anche il rinchiudersi delle sorelle in casa, "è lui che ci fa vivere in questa solitudine" dice ancora Jane. Ivi, p. 83.
[770] Ivi, p. 84.

Possiamo forse considerare l'angelo custode come una sorta di *deus ex machina*, come se in lui si convogliasse il senso inespresso delle conversazioni e della vita delle sorelle, ma è un centro vuoto perché l'angelo non arriva e ciò che avviene dopo, nella scena a metà tra sogno e visione in cui Jane e Rachel si danno il cambio e sembrano in un momento la stessa persona e si va verso una risoluzione, che però viene subito troncata nel finale, il quale sembra contraddire quanto appena "avvenuto" e riportare l'azione all'inizio. Nell'angelo custode potrebbe allora essere figurata la prospettiva esterna, quella che già ricordavamo come quella attraverso cui qualcosa di fattuale potrebbe finalmente arrivare a svolgersi (qualcosa che le due sorelle temono). La somiglianza come somiglianza di segni linguistici emerge in tutte le occasioni in cui o le sorelle o i personaggi secondari devono narrare o riferire un evento o un fatto, o nei dialoghi. Potremmo leggere nel linguaggio altamente allusivo delle sorelle e del libro una metafora che ci riporta alla questione già intavolata nel primo libro, ovvero una sorta di discorso metateorico in cui si fanno diverse ipotesi che riguardano la scrittura letteraria.

Abbiamo notato come una certa duplicità percorra tutto il libro: le due sorelle sono immagini somiglianti, la somiglianza è intesa anche dal punto di vista linguistico, da questa prospettiva, gli argomenti che discutono i personaggi sembrano tutti incentrati su questo: sulla perdita del senso o attraverso la chiacchera o, col fatto che gli argomenti, le parole rimandano sempre ad altro ed è impossibile risalire alla cosa o al fatto esterno. L'angelo è allora una figura, come la morte sognata da Botvid all'inizio, in cui viene personificato uno scomparire che, potendo potenzialmente porre fine a tale situazione, potrebbe portare ad uno sviluppo. L'angelo rappresenta il ribaltamento di tale situazione perché anziché sancire un significato pieno, egli rappresenta quel significato che svuota i segni. Il ritorno al punto di partenza poi sembra vanificare tutto, così come la trama e i dialoghi, in cui erano peraltro già contenuti i segni di tale instabilità. Una simile instabilità è quella che regna nel lettore, è impossibile stabilire con certezza se la differenza fra le sorelle sia da imputare al pensiero dell'angelo custode o allo scomparire di Jane per esempio.

3.6. L'immagine in *La paura del cielo*

Abbiamo visto nel capitolo precedente che *Le statue d'acqua* ha la stessa struttura dei libri precedenti e che anche lì domina la duplicità (nel tempo, fra personaggi). Per quanto riguarda l'interrogazione che abbiamo deciso qui in questo capitolo di porre ai testi, rimandiamo al capitolo precedente in cui si è visto in dettaglio le questioni compositive che qui dovremmo solo ripetere. Mi limito, quindi, a

sottolineare, per il tema che ci riguarda qui, come le statue di *Le statue d'acqua* sono l'immagine dei morti. Con questo libro l'immagine rimanda inequivocabilmente al ricordo dei morti e il tema della somiglianza e del discorso mimetico vengono ricalibrati a partire da questo punto. Dobbiamo notare come in questo libro si passi da una proliferazione in potenza infinita, che termina nella chiacchera o nella morte, alla sola morte come sistema di chiusura; viene quindi abbandonato l'impedimento linguistico come sistema con cui si tronca o l'azione o il pensiero o l'immaginazione dei personaggi. Questo viene sostituito interamente dalla tendenza dei personaggi a voler scomparire e quindi dall'entrata di una nuova questione, quella dell'apparenza, che sarà diverrà tuttavia centrale solo con *I beati anni del castigo*.

Così anche in *Le statue d'acqua* la vecchiaia e la morte si riferiscono al desiderio di scomparire. Le due immagini, quella della persona morta e quella apparente di chi è scomparso sono messe una accanto all'altra. In *I beati anni del castigo* tutto ciò non è più abbastanza per reggere la struttura, ma viene declinato all'interno della trama (che si può dire nessuno dei libri precedenti aveva al di fuori di questo sistema di collegamento dei frammenti). L'immagine per le educande è tutto, essa va ricollegata al tema della finzione (le adolescenti sono vanitose e per sopravvivere si inventano un'immagine di sé da mostrare agli altri). Il collegio è allora quell'ambiente in cui si forma questo tipo di immagine spettrale, di pura apparenza, che nel libro verrà sempre letta dalla narratrice adulta come se l'immagine dei morti appartenesse già ai visi delle ragazze interne. È in questo senso che i visi delle educande, contorti dalla finzione, dall'immagine di sé che vogliono dare alle altre o agli insegnanti, e l'immagine dei loro visi per come si presentano alla scrittrice adulta, sono assimilabili, e perfino scambiabili; in questo sta la figura elevata a chiave dell'intero libro: l'ossimoro. Ma per vedere come avviene questa associazione abbiamo bisogno della mistica, perché da questa Jaeggy ha tratto il modo di unire due cose in una e non semplicemente, come aveva fatto prima di allora, di affiancarle attraverso la giustapposizione delle parti di cui è composto il libro o dei frammenti che nascono dagli erratici discorsi dei personaggi. Un tale sviluppo è anche quello di *Proleterka*, altro libro fondato sull'immagine dei morti. Qui però viene introdotto un nuovo sviluppo del motivo, ovvero la parentela, l'ereditarietà dei tratti, il modo in cui si trasmette l'immagine[771]. Un tale stacco penso possa essere visto da vicino in due libri in particolare, nei racconti di *La paura del cielo* e in *Sono il fratello di XX*. In queste due raccolte di racconti troviamo una varietà di impieghi del tema,

[771] Questo aspetto è stato visto da Tania Collani, la quale vede *Proleterka* e *I beati anni del castigo* all'interno della categoria critica coniata da Dominique Viart di "racconti di filiazione". L'utilità di questa operazione mi sembra scontrarsi con il modo troppo semplice di considerare questi due libri come pienamente autobiografici, e dunque come un tentativo della scrittrice di ricostruire una sorta di genealogia perduta della propria famiglia. Collani, Tania: "Les récits de filiation de Fleur Jaeggy: remonter les silences hérités du lexique familial", *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*, Band 9: Spiegel der Gesellschaft von heute? Familien in der Schweizer Literatur / Les familles dans la littérature suisse: miroir de la société actuelle, 2022, pp. 147-167.

poiché esso arriva ad essere definito anche dagli oggetti e poi, con l'ultimo libro, dal tipo di percezione dei fatti narrati che si dà. In *La paura del cielo* troviamo lo sviluppo del tema dell'immagine come ereditarietà; in *Sono il fratello di XX* troviamo lo sviluppo del tema dell'immagine come apparenza.

Nei racconti di *La paura del cielo* l'immagine è associata ai morti e al loro ritorno sotto diverse forme. Penso sia utile dividere quello che qui si intenderà per immagini nei due modi in cui si manifestano, diretto e indiretto, nel primo metto le persone, nel secondo gli oggetti e le azioni. Anche qui la composizione segue una duplicità fondante. Tra gli oggetti che producono immagini trovo gli specchi, le bambole, gli oggetti di culto, le fotografie. Per quanto riguarda le persone, parlo di immagini dirette, poiché coinvolgono una linea che di solito passa dalla parentela. Ma in questo campo inserisco anche le fantasticherie perché derivano dal vissuto dei personaggi. Nel suo saggio dedicato a questo libro, anche Giovanni Pozzi ritrovava nella figura dello specchio "«il sugo» delle trame narrative". Allo specchio rimandano i due esiti fondamentali che ritroviamo in questi racconti: l'"identificazione fra specchiante e specchiato" e lo "sdoppiamento", rispondente la prima alla "obliterazione dell'immagine" e la seconda alla sua "rifrazione all'infinito"[772]. Vediamo racconto per racconto l'intrecciarsi di questi due modi, uno diretto l'altro indiretto, che ritroviamo all'interno di ognuno dei racconti, costituendone quindi l'ossatura strutturale.

Nel primo racconto la bambina morta della coppia di genitori, che dovrebbero adottare la figlia appena nata e odiata dalla madre Marie Anne, è il fantasma che ancora abita nella sua stanza di bambina, mantenuta tale e quale dai genitori. Ma i genitori non si limitano a vivere nel passato, è la morte della piccola che sembra continuare a riversarsi nel presente: tutto nella stanza è, infatti, "predisposto come se fosse già signorina"[773]. Nella stanza spicca lo specchio, oggetto simbolico non solo del doppio stato della morta/viva, ma anche dei ribaltamenti che avvengono. I genitori suggellano proprio in quella stanza il patto con Marie Anne che porterà al tragico finale. In quella stanza, fra i giocattoli appartenuti alla figlia morta i padroni di casa trattano Marie Anne come se fosse lei loro figlia, adornandola con gioielli che "sarebbero appartenuti alla piccola morta"[774]. Sebbene sia la figlia di Marie Anne che i genitori vorrebbero adottare, la coppia inizia dal trattare la madre Marie Anne come figlia, per poter raggiungere sua figlia: "Ma ora bisognava ornare la madre di una bambina che era viva e che poteva diventare la loro bambina. Poiché sembrava che Marie Anne avrebbe ceduto la sua piccola"[775]. Marie Anne diventa quindi per la coppia sia colei a cui vanno gli oggetti che sarebbero dovuti appartenere alla loro figlia morta precoce, sia quelle cose che avrebbero offerto alla figlia di

[772] Pozzi, *Alternatim*, op. cit., p. 594.
[773] Jaeggy, *Paura*, op. cit., p. 15.
[774] Ivi, p. 17.
[775] Ivi, pp. 17-18.

Marie Anne se questa fosse passata a loro. La figlia morta e la figlia potenziale sono messe sullo stesso piano. Come la figlia morta continua a crescere così quella viva. Il giorno in cui Marie Anne infine promette di cedere la bambina, i tre entrano nella stanza della figlia morta per festeggiare: "Quella notte i giocattoli non furono più un culto dei morti, ma bambole da sventrare, distruggere con soavità"[776]. Subito dopo questo fatto, Marie Anne rompe la promessa, causando il suicidio della signora, che si impicca nella stanza. Il cavallino a dondolo con cui la signora era solita giocare ora oscilla come il suo corpo appeso[777]. Le azioni mostrano la stessa duplicità. Lo possiamo osservare con l'azione con cui si apre il racconto, azione che diventa poi quella che lo chiude. Incontriamo Marie Anne mentre lavora in giardino con in mano delle cesoie, pota le piante ma si lascia andare alla furia, si guarda in giro e non sa cosa altro potare[778]. Alla fine del racconto ritroviamo Marie Anne in giardino con la piccola, la guarda e "non trovava più niente da potare. Teneva le cesoie in mano. E non sapeva verso chi rivolgerle. Guardò la sua bambina. Non avrà un bel destino"[779]. Qui l'azione dell'inizio trova sbocco nel taglio simbolico del futuro a sua figlia. Assistiamo ad un altro ribaltamento per quel che riguarda le parole. Marie Anne promette ma la sua parola si rovescia, è forse dovuto alla sua diffidenza verso le parole: "Marie Anne non aveva l'abitudine di parlare tanto, ossia di farla lunga. Per lei l'imprecare era l''origine della parola. E della creazione"[780]. Mi sembra significativa questa aggiunta, perché si richiama alla nascita della figlia. Il ribaltamento è anche quello che coinvolge la vita della figlia, che osserva ciò che è stato come se debba ancora essere: "lei guarda soltanto il suo destino. Più esattamente, guarda dove è passato il suo destino"[781]. Inoltre, Marie Anne imita la signora[782], Johanna si spaccia per il padre della figlia[783], i padroni ricoprono di ogni bene la madre perché ambiscono ad avere la figlia. L'imitazione è un aspetto della pervasività del tema dell'immagine.

Nel secondo racconto gli oggetti sono due, un fantoccio e i fiori. L'immagine è chiamata "sembianza" e anche qui qualcuno prende il posto di un morto. In questo caso si tratta della madre di Otto Ruegg. La serva, fedele alla padrona morta, ne prende il posto, diventando "l'ombra della defunta"[784]. Prendere il posto della padrona morta significa anche assumerne su di sé (il testo dice "impossessare")

[776] Ivi, p. 18.
[777] Si confronti: "C'erano i giocattoli, in un'altra stanza. I giocattoli della bambina morta dei padroni di Johanna. Nessuno li aveva più toccati. Qualche volta la madre, la sera, faceva dondolare il cavallino", Ivi, p. 14 e "La signora si impiccò cinque minuti dopo. Come il cavallino a dondolo, il suo corpo oscillava", Ivi, p. 19.
[778] Ivi, p. 13.
[779] Ivi, p. 19.
[780] Ivi, pp. 18-19.
[781] Ivi, p. 19.
[782] "Marie Anne si comportava quasi come una signora. Guardava come la signora si serviva e faceva la stessa cosa", Ivi, p. 17.
[783] "Forse tutto era successo dopo che Marie Anne era stata in un letto con Johanna. Verso l'alba uscì per fare una passeggiata. E nove mesi dopo Johanna aveva riso all'ospedale. Erano passati nove mesi. Mentalmente si sentiva il padre", Ivi, p. 16.
[784] Ivi, p. 25

i "desideri inappagati"[785]. La sera dopo il matrimonio tra Otto e Gretel la serva ruba il vestito della sposa e lo porta via. Poi quando i due partono per il viaggio di nozze la serva (che non ha nome) si reca sulla tomba della madre di Otto per portarle i fiori che avevano adornato le stanze durante il matrimonio. I fiori diventano il simbolo del possesso che prendono i morti sui i vivi. La visita alla tomba diventa un rito magico in cui la serva: "con le mani spiegava le sembianze di Gretel che erano rimaste sul fondo delle sue pupille". La serva ha creato una sorta di fantoccio immaginario (detto "fantoccio d'argilla") da lasciare alla madre di Otto, qui si parla proprio di immagine: "infine posò sulla pietra l'immagine che aveva evocato"[786]. Anche qui concreto e astratto si scambiano, come mostra questo pezzo: "Erano sposati da poco [i genitori di Otto], lei non aveva ostentato l'apice dell'esultanza, quella malattia che è la felicità. Con mansuetudine distese le sue speranze. E la serva distese il lenzuolo"[787]. Gli scambi di persona sono frequenti: Otto, durante la luna di miele, chiama la moglie "padrona", che è la parola che la vecchia serva usava per chiamare la madre di Otto. Dal punto di vista delle azioni, qui l'immaginazione è il motore degli eventi tragici. Dapprima la serva non riesce a mascherare l'odio e il malvolere verso la sposa di Otto e così fantastica: "davanti alla pietra la serva teneva i suoi pensieri con briglie di corda e le sembrava di cavalcare", l'immaginazione corre alla sua infanzia e raggiunge gli antenati[788]. Parallelamente Gretel si lascia andare ad un eccesso di fantasia quando, durante una festa si mette a ballare e nel ritmo ipnotico della danza, si immagina di immolare prima un vitello, offerto in un immaginario sacrificio, e poi uno dei garzoni che aiutano in macelleria. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il finale di questa storia è lasciato in sospeso. Ad essa subentra il racconto dell'anonimo narratore che partecipa alle esequie di un macellaio. La storia del funerale segue quella precedente senza una vera continuità, quanto viene però presentato è come uno specchio della storia appena narrata. La storia dei coniugi Ruegg terminava con la danza estatica della moglie e l'indiretto libero dei suoi pensieri, in cui sognava la rivalsa contro il marito. Si accennava infine al fatto che lei sarebbe stata pronta ad uccidere. Il funerale è per un macellaio, e qui il parallelismo sorge fra le due storie. L'originalità sta però nell'aver trasferito alla folla presente al funerale l'intuizione che collega la fantasia della moglie in cui si presagiva un omicidio alla fantasia dei presenti al funerale in cui si intuisce un possibile esito tragico attraverso un suono. Vi è dunque una circolarità tra le due storie che va dal "ritmo ossessivo, incitante, fraterno, come se fosse un'unica voce, un unico pensiero, simile a un rullio malato di tamburi"[789] della festa in cui la moglie balla sui tavoli, al "suono dei corni da caccia", un suono puramente mentale che passa, quasi fosse un'intuizione, per la mente dei presenti al funerale del macellaio nell'epilogo:

[785] *Ibidem.*
[786] Ivi, p. 26.
[787] *Ibidem.*
[788] *Ibidem*.
[789] Ivi, p. 31.

"echeggiò nelle loro menti in una breve esaltazione"[790]. Inoltre, così come il marito vede nella moglie "la giovenca che sarebbe stata sacrificata"[791], la moglie mentre balla vorrebbe ballare con una delle vittime dei 'sacrifici', un vitello "che sedeva su un trono d'oro, con gli orecchini"[792] e poi di sacrificare uno dei garzoni. Ma la possibilità di dire con certezza è sottratta come sottratte sono le vere intenzioni dei personaggi, in cui domina il vuoto e il silenzio: la serva è detta "un'urna"[793], il finale della storia dei Ruegg è similmente taciuto, Gretel va a dormire ma "non si sentono i suoi passi sulle scale", la neve e il gelo attutiscono i rumori, "inerzia sacrale" viene detta la quiete domestica[794]. Ritroviamo questa formula nell'epilogo, dove, dopo il suono dei corni da caccia, il narratore sembra fare un passo indietro, ritirando la corrispondenza che ha lasciato intravedere tra le due storie (il secondo racconto dovrebbe essere immagine del primo?) e conclude ritornando alla sospensione in cui erano rimaste le vicende del primo racconto:

> Il narratore stava ancora cercando un finale per il suo racconto. I finali dovrebbero essere prodighi. Forse. Quelle magnifiche esequie potevano essergli d'aiuto. Non servirono. Non avrebbe fatto morire Ruegg a causa del suono dei corni da caccia. Gretel, nella sua disperazione troverà appagamento. Lasciamo che guardi il paesaggio di neve. Nella sua inerzia sacrale […].[795]

In questo racconto l'immagine è la composizione a specchio, dove il legame tra le due storie non è però chiaramente riflesso, perché le possibilità di vedere dei richiami sono sia presentate attraverso allusioni che prontamente sottratte. La fine è auspicata qui dai personaggi, nel primo racconto dalla moglie, che spera nelle "verità ultime", le quali, per una inversione, va messa accanto ai "finali prodighi" che si augura di trovare il narratore, senza però riuscirci perché il suo racconto termina con la ripetizione dell'"inerzia sacrale" con cui si chiudeva il suo primo racconto.

Nel terzo racconto, durante il litigio tra la prostituta e la moglie del signor Heber, ognuno dei personaggi precedentemente abbozzati vede incarnarsi qualcosa del proprio passato: "qualcosa di lontano, che era successo prima di andare ad abitare nella casa gratuita. E aspettavano una fine"[796]. Qui è un fatto che avviene nel presente a far riemergere un passato da cui ci si aspetta una risoluzione, "una fine" che chiuda il cerchio.

Il quarto racconto è quello centrale. L'importanza di questo racconto, l'unico oltretutto che non ha un esito violento, sta nel fatto che traspone il tema dell'immagine nell'ereditarietà. I rapporti famigliari sono centrali anche negli altri racconti, ma qui lo sono perché il racconto narra di una disputa sui nomi. Ruth vive all'ombra dei genitori morti nella casa di famiglia, dove: "Ancora sino a poco tempo

[790] Ivi, p. 35.
[791] Ivi, p. 30.
[792] Ivi, p. 31.
[793] Ivi, p. 28.
[794] Ivi, p. 32.
[795] Ivi, p. 35.
[796] Ivi, p. 46.

prima c'erano le pantofole del padre nel comodino, la scatola di tabacco e l'orologio con la catena"[797]. Mentre l'armadio custodisce i vestiti dei nonni e dei genitori, i morti sembrano quindi ancora in vita e per questo si dice che: "I Lari crescevano"[798]. L'incombenza dei morti su Ruth è data anche da una promessa strappatale dai genitori prima di morire, quella di sposarsi. Ma dopo essere stata con tre uomini decide che la promessa è stata adempiuta, senza sposarsi. Il racconto inizia dall'incontro con una ragazza, Freneli, con la quale decide di convivere. Le due si fanno passare per sorelle e Freneli viene salutata col cognome di Ruth. Così le due invecchiano, quasi non ci fossero, "sembravano loro stesse delle fotografie"[799]. Passano gli anni e Freneli inizia a trascurare la casa: "gli specchi erano opachi. Solo la notte la casa ritrovava lo sfarzo di un tempo. Freneli accendeva le candele, le fiamme entrano negli specchi, come il primo giorno"[800]. La distanza di Freneli è motivata dal suo desiderio di potersi firmare col cognome di Ruth, la quale la accontenta. Per i sessant'anni Freneli ottiene di poter disporre di un conto in banca intestato a lei col cognome della famiglia di Ruth. Giunge la morte, Freneli vuole essere seppellita nella tomba di famiglia di Ruth, con un vestito scelto dopo molti dubbi. Ma Ruth teme l'ira dei genitori, per questo progetta di farsi fare una bara in ferro, "come le armature", per proteggersi dalla vendetta dei morti[801].Quando muore Freneli, Ruth la fa seppellire con entrambi i cognomi, per la paura dei morti.

Fra gli oggetti che troviamo con più frequenza in questi racconti sono gli specchi e i vestiti, che ritroviamo anche nel quinto racconto, anche qui associati ai morti e al passato. La domestica Porzia è solita disporre i vestiti dei propri padroni sul loro letto ("Porzia aveva dato alla camicia da notte della signora una sembianza semivivente"; i vestiti sono anche chiamati "feticci" e servono a dare l'illusione della presenza "è come se ci fossi" dice la signora a Porzia [802]), ma quando loro muoiono tragicamente in un incidente, i vestiti diventano i fantasmi dei vivi. Doris, la bambina, è molto attaccata ai genitori, fino ad immedesimarsi nella madre, nel loro ultimo incontro Doris si inserisce nello specchio davanti a cui la madre si sta preparando per uscire: "Doris si era messa in posa, come per una fotografia, appoggiandole una mano sulla spalla. Avrebbe voluto restare più a lungo nell'effige"[803]. Alla morte dei genitori Porzia diventa una madre per Doris, che tale la chiama, per lei i genitori non sono morti. Il lago è un altro specchio in cui Porzia si riflette, è lì che sono annegati i signori ed è come se Porzia vi leggesse il proprio passato, i suoi antenati e lo smacco compiuto alla madre, rubandole la croce. È una immagine doppia perché la superficie è calma. Il passato che

[797] Ivi, p. 52
[798] *Ibidem.*
[799] Ivi, p. 55.
[800] *Ibidem.*
[801] Ivi, p. 56.
[802] Ivi, p. 61.
[803] Ivi, p. 60.

riaffiora si riversa nel presente. L'immagine è anche quella della coppia di anziani a cui affidano il cane. Alla coppia è morto il nipote che però continua a vivere nella fotografia che tengono in salotto[804]. Nel finale Porzia è posseduta dai morti. Il ribaltamento chiude, in una sentenza, la storia: "Non ha mai pensato che valesse l'inverso, che forse le loro vite possano essere governate da loro"[805]. Il sesto racconto è anch'esso articolato in due storie: c'è il racconto dei gemelli che sognano di tornare nella casa d'origine e innalzano un culto agli antenati morti, e quello del prete, che, al contrario, teme la morte e tutto ciò che rende apparente un corpo. Qui la violenza è incapsulata in un oggetto, la tazzina spezzata in due che trovano i gemelli nella casa dove sono nati e il bastone, con cui il pastore percuote il cane, che i gemelli gli sottraggono e spezzano[806]. Anche qui assistiamo al divenire concreto dei pensieri, quelli violenti che il pastore vuole punire, nella sua crisi pensa di guardarsi allo specchio e la frase che segue descrive la specularità dell'azione attiva e di quella subita: "chi augura il male sente il male in sé"[807]. Qui il pronome 'sé' è ambiguo perché può sia voler dire sentire il male dentro sé stessi che sentire l'essenza del male. Lo specchio è anche il mezzo per la tramutazione del bene nel male: "il bene infligge il male"[808]. L'eccesso è poi simbolizzato da un'azione, che in sé dovrebbe portare ordine, ma che qui è associata ad un uso eccessivo, come quella dello spalare la neve, i gemelli infatti "spalano con furia"[809] (richiamando forse l'azione del potare di Marie Anne nel primo racconto).

Nell'ultimo racconto l'immagine è quella che si fa di sé una vecchia signora, sposata ad un uomo di cui sogna la fine per ripicca. Secondo Verena l'apprensione mostrata dal marito nei confronti della sua salute dimostra che lui, per primo, sognava la precoce fine della compagna[810]. Quando l'uomo muore, imitando il volo degli uccelli che si divertiva ad osservare alla finestra, la vanità della vecchia raggiunge l'apice. Si figura allora l'arrivo della polizia, il processo e ciò che avrebbe detto al processo. L'immaginazione prende il posto della realtà, la fantasia scaturisce ancora una volta dal passato ed è detta "la culla dei nostri avi"[811]. L'irreale, l'immaginario si espletano nella fantasia dove si ribalta il rapporto fra astratto e concreto. Tale ribaltamento è osservabile nella scena in cui si narra la morte del marito, il ribaltamento qui serve per oscurare l'agente dell'omicidio/suicidio. Dell'evento si ha un'anticipazione in cui si prepara la scena:

> Verena imbastiva un orlo. Kurt la disturba quando parla a voce alta. Perché lei cuce come in trance. Un orlo è un infinito. Ma ora deve alzare lo sguardo. Le ali spiegate, color pistacchio,

[804] Ivi, p. 70.
[805] Ivi, p. 71.
[806] "Si era scagliato [il pastore] con un bastone sul cane. L'ha percosso. […] Presero [i gemelli] il bastone dalle mani di Brändl e lo spezzarono in due. Gli oggetti della violenza, dissero, si spezzano con facilità, Padre", Ivi, p. 85.
[807] Ivi, p. 87.
[808] *Ibidem.*
[809] Ivi, p. 89.
[810] Ivi, p.105.
[811] Ivi, p.101.

> giallo e viola, una minuscola cresta aguzza la testa. Verena abbassa le palpebre sul cucito. Kurt appoggia le mani sul davanzale. L'uccello è sempre nel cielo, sospeso sopra il muro mentre la donna impuntura la stoffa. Ma ora deve alzare lo sguardo. Sembra che la donna tenga il filo che lo fa volare. Ora l'uccello posa le zampe sul davanzale.[812]

L'uccello suscita la gelosia e "l'astio" di Verena perché sembra umano, "Il suo viso ha qualcosa di umano, il viso truccato da donna nei bordelli"[813]. In questo passaggio abbiamo un'identificazione del marito nell'uccello e l'umanizzazione dell'uccello in una rivale da parte di Verena, che, mentre cuce, sembra lei in potere di tenere in volo l'uccello. La scena della morte del marito è una ripetizione di questa scena appena descritta. Verena cuce e il marito guarda dalla finestra:

> Kurt parla da solo. Verena cuce. Mancano sei ore al Vespro. Kurt poggia le mani sul davanzale della finestra. Il volatile sembra che danzi, disegna un'ellisse. Kurt ha già scavalcato il davanzale con una gamba, e ora anche con l'altra. Più leggero di un pensiero, il suo corpo. Ora giace in fondo. Con gesto moderato e lento Verena abbandona il suo cucito.[814]

Più avanti, nel passaggio in cui si segue il delirio della donna, troviamo un indizio del legame tra cucito e azione criminale: "L'assassinio era il più bel ricamo della sua vita"[815]. Eppure, siamo qui in un passaggio in cui ciò che dice la donna è visto attraverso lo stile indiretto libero, e là dove ci fideremmo di più del narratore troviamo solo allusioni. Il cucito infatti è la metafora che viene imbastita per la trama che porta il marito al suicidio/omicidio. È interessante poi che il corpo durante il volo sia detto "più leggero di un pensiero"[816], si allude forse qui al pensiero dell'omicidio? Ma il racconto si chiude senza che le fantasie della donna trovino riscontro nella realtà, i giudici infatti non l'hanno incriminata, poiché le sue confessioni sono state prese per quelle di una "vecchia vanesia", l'omicidio rimane quindi a livello del discorso, avviene solo nella fantasia della vecchia e poi nelle parole, le quali diventano le sole responsabili dell'omicidio.

Per ricapitolare quanto visto brevemente nei racconti. "Sembianze", "effigi", "esteriorità", "Lari": in questi racconti i morti irrompono nella vita dei personaggi, sono l'innesco degli eventi tragici e si manifestano come doppi che pesano nelle scelte dei vivi. I morti sono associati ad un passato che ritorna presentandosi negli specchi, negli oggetti feticcio che i vivi custodiscono quali reliquie. Il passato si mostra ai vivi come doppio, come parvenza, privo di consistenza e proprio per questo è l'unico vero agente di cui i personaggi si rendono mediatori.
Inoltre, qui l'immagine non è solo quella che regge la struttura (che comunque ritroviamo negli oggetti simbolo e nelle azioni simboliche), né soltanto quanto possiamo osservare tra i personaggi (nei casi di imitazione o possessione), per quanto in ogni racconti vi siano casi di immedesimazione

[812] Ivi, p. 107.
[813] *Ibidem.*
[814] Ivi, p. 109.
[815] Ivi, p. 111.
[816] Ivi, p. 109.

o di scambio o di imitazione, qui l'immagine è al servizio dell'ambiguità. La paratassi è funzionale ai continui e repentini cambi di punti di vista con cui i piani temporali si accostano, si sovrappongono, si determinano. Per di più il ribaltamento a cui abbiamo assistito[817], che certamente era un portato del libro precedente, è qui al servizio dello svuotamento. Perso nel vuoto è lo sguardo della bambina di Marie Anne nel primo racconto, vuoti i volti dei partecipanti al funerale del macellaio nell'appendice del secondo racconto, vuoto il nome taciuto di Freneli e poi scritto solo alla fine, vuoti i desideri di Doris, le volontà dei gemelli, e vuoto lo spazio lasciato all'indecisione fra omicidio e suicidio nell'ultimo racconto. Il pensiero assume spesso in questi racconti tutta la forza e la pregnanza di un'azione già reale, su cui i fatti però tacciono. Allo stesso modo alle parole sono affidate le promesse, ma la parola manca lì dove ne avremmo bisogno per disambiguare (nel secondo racconto che termina con i pensieri di Gretel, questi sono detti "pensieri esenti da parole"[818]), oppure è disattesa, come nel quarto racconto, oppure nel primo, in cui alla parola d'onore fa seguito la maledizione, ma queste hanno anche la forza di compiere da sole un delitto, come nell'ultimo. Per questo forse i nomi risultano così importanti. I referenti sono chiamati in causa dalle immagini, le sembianze, le effigi, dalle fotografie, che non sono segni ma appunto referenti.

3.7 L'immagine in *Sono il fratello di XX*

La crescente attenzione nelle sue opere al dato visivo può essere spiegata insieme al posto preponderante che prende la descrizione nelle sue opere. Il visivo subentra quando è accompagnato dal silenzio, da un venire meno della parola, non dovuto a una presa di posizione o a credenze etiche o estetiche, ma da un puro bisogno espressivo/rappresentativo.

In *Proleterka* si segue l'interesse nato qui per le genealogie e i rapporti di parentela. Questi sembrano interessare in quanto momenti di manifestazione dei morti. I ritratti, le fotografie sostituiscono una conoscenza diretta che la morte o le vicissitudini familiari hanno impedito. Esse divengono quindi non più rappresentanti delle persone, ma essi stessi incarnano e non sostituiscono la persona. È così che l'apparenza assume un valore che potrebbe avere solo la realtà. *Imago* è il termine più adatto per definire questi personaggi affidati alla memoria. L'identità del rapporto di filiazione è però in questo

[817] Che Pozzi ha definito così: "l'identificazione slitta verso l'annullamento", riferendosi allo scambio operato fra le immagini del riflesso e della persona riflessa, non corrispondente a quella dell'immagine. Pozzi, *Alternatim*, op. cit., p. 595.
[818] Jaeggy, *Paura*, op. cit., p. 32.

libro minacciato, rinvio quindi al prossimo capitolo per una più approfondita analisi, dal momento che servono altri strumenti, che non solo quello che stiamo utilizzando in questo momento, per poter indagare approfonditamente questo motivo.

Va tenuto presente inoltre che l'occhio, già con *I beati anni del castigo*, diventava lo strumento attraverso cui avveniva la percezione dei fatti e quindi la narrazione. Lo stesso avviene in *Proleterka* dove nello sguardo consiste, come vedremo, l'unica relazione, poiché mantiene la distanza, possibile tra padre e figlia. Il visivo si inserisce dove manca la parola. Frédérique e il padre sono due personaggi in cui tale svolta si prepara. La narrativa di Jaeggy si avvicina, quindi, con questi due libri sempre di più all'immagine vista e osservata, facendone il motore della narrazione. Questo mi sembra avere compimento con i racconti di *Sono il fratello di XX.*

Nel suo ultimo libro la visività costituisce un aspetto centrale della scrittura; in molti dei racconti si abbandona lo stile fortemente costruito dei libri precedenti per abbracciare una discorsività a tratti saggistica, più piana, anche nella scelta dei vocaboli. Dipinti, oggetti, ritratti e fotografie sono al centro dei racconti. È forse utile, per riallacciarci al libro di cui ho appena parlato, iniziare da quei racconti che si ricollegano idealmente a quelli di *La paura del cielo*. È proprio in questi racconti, inseriti nella nuova cornice, che l'aspetto relativo alle diramazioni del tema dell'immagine, possono essere nuovamente colte. Possiamo seguire la distinzione che abbiamo posto per *La paura del cielo*, fra immagini dirette e indirette, fra immagini che riguardano la struttura del racconto e immagini che riguardano i loro contenuti.

Anche qui gli oggetti hanno un carattere fantasmatico; non solo rinviano a chi li ha posseduti e usati, ma sembra quasi che sia negli oggetti che i morti si stabiliscono. Gli oggetti appartenuti a Brodskij (nel racconto intitolato *Negde*) che il narratore passa in rassegna in un presente sospeso, "immobili come frecce in volo"[819], si animano dopo la sua morte, in un tempo dove nulla accade e quindi neanche la morte. O almeno così allo sguardo del narratore che può affermare: "forse non se ne è andato veramente, Iosif Brodskij"[820]. Come gli oggetti recano le tracce di chi li ha posseduti così i ritratti. In diversi racconti i dipinti sono solo il tramite tra morti e vivi, ma pongono anche un problema di rappresentazione, come nel racconto intitolato *L'ultimo della stirpe*. Qui si narra di Caspar, un bambino che, dopo la morte dei fratelli non riesce a piangere, per quanto ricerchi la dimostrazione esteriore del dolore: "voleva vedere il dolore manifestarsi sul viso"[821]. La morte suscita grande interesse nel bambino di undici anni[822]. Non trovando sfogo alla sua curiosità sulla morte nell'interrogare i domestici, si rivolge "alla Divinità", che non sa però raffigurarsi e deve allora

[819] Jaeggy, *Fratello di XX*, op. cit., p. 30.
[820] Ivi, p. 31
[821] Ivi, p. 34.
[822] "La morte, aveva pensato, ci rende prigionieri". *Ibidem.*

risolversi a chiamarla "nulla"[823]. Ma anche del nulla non trova "una visione adeguata"; la sola raffigurazione possibile è allora il nome pronunciato ad alta voce. La ricerca della rappresentazione di ciò che si sottrae ad ogni rappresentazione passa allora alla sola manifestazione esteriore disponibile. Caspar osserva i ritratti dei familiari, il suo desiderio è quello di imitarli, ciò significa imitarli nel morire, ma anche in questo non riesce[824]. Col passare del tempo i ricordi sbiadiscono, con loro i colori dei ritratti, "Il colore degli occhi dei fratelli subiva lacune"[825]. Il rapporto di Caspar coi fratelli nei ritratti è tanto profondo proprio come se essi fossero vivi, egli non sopporta che il guardiacaccia (il quale si era allarmato dopo che il bambino gli aveva raccontato di essere stato picchiato da un ritratto) si "intrometta" fra lui e i ritratti. Troviamo qui una domanda in stile indiretto libero che riporta il pensiero di Caspar: "Non aveva paura [è riferito al guardiacaccia] della condanna delle immagini?"[826]. La curiosità di Caspar riguardo alla morte dimostra un vero e proprio culto dei morti che per lui albergano nei ritratti (più simili, per certi versi a delle icone), e l'intromissione del guardiacaccia è detta un "sacrilegio"[827]. L'epilogo del racconto, in cui si narra della morte del vecchio Caspar, avviene in un modo in cui la prima parte della storia che lo vede bambino, diventa immagine di ciò che accade. Ormai solo e stanco di vivere, viene afferrato dalla "nostalgia" per i bambini morti ma preservati dai ritratti. Ad ucciderlo sarà proprio un ritratto. Dopo aver fatto testamento: "chiama per nome i suoi fratelli, ma è il suo nome odioso che gli esce come un'orazione dalla bocca. I suoi fratelli hanno perduto l'esteriorità"[828].Va notato che l'invocazione di Caspar qui rimanda a quella fatta alla Divinità/Nulla subito dopo la morte dei fratelli. La nostalgia per i fratelli era preannunciata da un "suono originario che vuole essere ascoltato come silenzio"[829] che proviene dal lago in cui sono morti i fratelli. Come se la superficie del lago ghiacciato fosse uno specchio su cui si manifestano i fili tessuti dal narratore, Caspar si uccide ma non è lui a uccidersi bensì la pistola: "Caspar per compassione spara ai cani. E la rivoltella emula quel gesto, puntando dritta verso Caspar"[830]. Non è un suicidio, ad ucciderlo sono stati i fratelli, ma tutto ciò avviene secondo la sua volontà. Le immagini vengono qui chiamate "crisalidi"[831] perché in esse si trovava, nell'infanzia, la motivazione per un gesto preparato molti anni addietro ma compiutosi in modo speculare rispetto al passato, è in questo senso che: "Tutto si compie prima dell'accadere"[832]. Il modo in cui i ritratti si animano è quello per

[823] Ivi, p. 35. Un nome che Meister Eckhart avrebbe certamente apprezzato, vedi il capitolo successivo.
[824] "Al collo annodò un fazzoletto di pizzo. Sarebbe stato facile strangolarsi. Bastava stringere". Ivi, p. 36.
[825] *Ibidem*. Poco prima si era detto che "gli sembrava che la memoria abbia poco a che fare col ricordo. Perché non possiede più", ivi, p. 35.
[826] Ivi, p. 38.
[827] *Ibidem.*
[828] Ivi, p. 38.
[829] *Ibidem.*
[830] *Ibidem.*
[831] Ivi, p. 39.
[832] Ivi, p. 38.

cui (paradossalmente) continuano ad essere immagini. Il punto è allora la relazione che si instaura tra osservatore e oggetto, dove l'oggetto non è però un oggetto inerte. Vediamo altri racconti che permettono di vedere questo punto.

In *Ritratto di una sconosciuta* l'anonima visitatrice di un museo che coincide con la voce narrante viene colpita da un dipinto, dal quale non si riesce a staccare, ma il museo sta per chiudere e allora deve affrettarsi. Sa che non lo rivedrà più e che non lo dimenticherà, si sofferma allora attentamente sul ritratto. La profonda attenzione nel guardare provoca la sensazione di essere vista anche dal ritratto. Ma è solo un'illusione perché il volto della "sconosciuta" è rivolto altrove. La relazione instaurata dallo sguardo è equiparata ad una vera e propria "conversazione"[833]. La narratrice descrive l'aspetto della donna dipinta ("La cuffia trasparente le copre il capo, una calottina scende rotonda sulla fronte e le copre le orecchie. Gli occhi tristi e amari"), ma immagina anche che gli occhi siano "rivolti al nulla, con una velatura di dispiacere"[834]. Alla descrizione, in cui vengono raccolti i dati visivi, si alternano i dati interpretativi. Il dettaglio su cui è permeato il senso del racconto è l'oggetto che la donna tiene in mano, una croce, che tiene con un paio di guanti, i quali a loro volta, nella visione della narratrice, sono la cosa tenuta in mano: "Le mani dovrebbero tenere un libro di preghiere, invece stringono dei guanti che sembrano voler sfuggire alla presa. Una croce scende perpendicolare alle dita"[835]. La narratrice ne ammira lo sguardo: "un viso senza espressione, un involucro fatto di privazioni. Esiste così poco"[836]. Ma la donna, nel suo distacco, rivolto solamente alla croce, nella sua esistenza di immagine (come se anche la donna ritratta in vita fosse immagine), non si dà ai saluti offerti dalla narratrice. L'immagine è qui come uno specchio in cui si riflette la narratrice. Anche lei si identifica nell'atteggiamento di distacco della donna. L'identificazione è tale da produrre uno scambio, sotto forma di lapsus. Quando deve andarsene la narratrice si accorge di aver perso i guanti, ma scrivendo si sbaglia e pensa ai guanti della donna nel ritratto e si chiede allora "E la croce?"[837]. La domanda ci incuriosisce, si potrebbe infatti pensare che la narratrice abbia visto più che un'immagine uno specchio. Se gli atteggiamenti che ammira nella donna sono i propri, dovremmo forse interpretare la frase come ironica nei confronti di sé e della propria scrittura; se la donna ha quell'atteggiamento per tenere in mano la croce, la narratrice quali ragioni ha, ovvero per quale croce, è distaccata e guarda anche lei al nulla? Dobbiamo intendere questo atteggiamento come quello della narratrice o quello della scrittrice? Il finale non dà risposte, ma pone l'alternativa.

Conviene soffermarci sugli altri due racconti in cui troviamo un ritratto che 'si anima'. In un altro racconto, *Il gentiluomo e il ramarro*, troviamo questa volta un ritratto noto, ovvero il dipinto di

[833] Ivi, pp. 59-60.
[834] Ivi, p. 60.
[835] *Ibidem.*
[836] *Ibidem.*
[837] Ivi, p. 61.

Lorenzo Lotto che ha per titolo *Il gentiluomo*. Questa volta chi osserva il quadro è una donna di finzione, Regula, la cui vita è "vuota", come la sua casa, in cui non ci sono più quadri appesi[838]. Il racconto è incentrato sul ricordo della visita fatta in un museo d'arte dalla donna e sulle riflessioni che scaturiscono dalla visione del quadro. La donna è affascinata dal quadro perché legge nell'espressione del giovane il distacco dal mondo. Anche qui tra osservante e osservato si intavola una "conversazione". Nel volto dell'uomo Regula legge dove è diretto il suo sguardo: "è l'ignoto, gli diceva. È l'abisso"[839]. La donna si avvicina per baciare le mani dell'uomo, "come fossero una reliquia"[840]. Il ritratto allora si anima, e anche il ramarro prende parte alla conversazione. Parla col gentiluomo, nota la donna, e si stupisce di una persona così infelice. Ma il giovane "ascolta senza sentirlo. Capriccioso, un pensiero senza sembianze gli sta scivolando via mentre tenta di afferrarlo"[841]. Anche gli elementi del quadro sembrano animarsi solo per decretare la propria inconsistenza, fatto simbolizzato nelle nuvole dipinte, dette "rapide nell'estinguersi e rapide a formarsi, quasi non ci fosse differenza alcuna"[842]. Regula si immagina che il giovane non voglia neanche salire sulla carrozza dipinta sullo sfondo: "Come un'illusione ottica, la disperazione ha un suo aspetto visivo, effonde calma, gelo, lievità"[843]. Questo sarebbe ciò che è rappresentato, ma anche il rappresentato ha qui una sua rappresentazione: "Il gentiluomo del ritratto non vede più nulla che si lasci dire a parole"[844], il suo desiderio sarebbe quello di scomparire. Il racconto si chiude con un epilogo che non sembra più riferito all'incontro con Regula: "Nella notte tra il 27 e il 28 gennaio il gentiluomo del ritratto cominciò a vagare nella tenebra, sempre più alla deriva. Anche quel gesto era un'illusione"[845]. Qui il carattere illusorio dell'immagine è duplice, perché riguarda sia la rappresentazione che l'oggetto rappresentato.

Anche in *La visitatrice* troviamo il motivo dell'animazione di un dipinto. Questa volta l'incontro avviene tra un personaggio storico, Angela da Foligno, e uno della mitologia, una Venere dipinta su un affresco. Potremmo dire che anche qui l'incontro avviene tra due tipi di immagine, fra quella della mistica e asceta che nell'esercizio abbandona il corpo e quello delle ninfe dipinte, pura immagine perché create dal pensiero mitologico. Il fantasioso incontro avviene al Museo Archeologico di Napoli. Dapprima è descritta l'apparizione di Angela da Foligno: "Un giorno senza data Angela da Foligno *apparve* nelle sale del Museo Archeologico di Napoli"[846]. Non è chiaro chi percepisca tale

[838] Ivi, p. 41
[839] Ivi, p. 42.
[840] *Ibidem.*
[841] *Ibidem.*
[842] Ivi, p. 43.
[843] *Ibidem.*
[844] *Ibidem.*
[845] *Ibidem.*
[846] Ivi, p. 79. Corsivo mio.

apparizione. All'inizio è un indeterminato plurale ("Avevano sentito dire dei suoi digiuni, ma dall'aspetto non si notava alcun segno di deperimento"[847]), ma la prospettiva confluisce in quella di un narratore esterno: "Sorrise soave. Non si sa a chi. Ma da una finestra volavano degli insetti"[848]. L'aspetto della donna, segnato dalle prostrazioni fisiche, sembra espandersi nella soffusione di ciò che accade. Abissi, vuoto, derelizione, austerità, nulla, investigazioni teologiche, visioni furono i termini in cui si svolse la sua vita dopo la conversione. Chi la percepisce è un affresco, dapprima una conchiglia si accorge della sua presenza, poi Venere. Le statue di marmo si spostano per lasciarla passare: "Sembrano tutti vivi, pensa. Dov'è la differenza? Lei stessa è mai esistita? L'ascetica e la dea si sfiorano"[849]. Anche l'incontro avviene appena, "sfiorare" è abbastanza per dire l'incontrarsi. La Dea è immagine in quanto ripetizione, riproduzione di un'immagine "riflessa in molti musei", fatto che la associa all'asceta: "Ha il respiro dei senza vita"[850] Ma il racconto non si ferma qui. Si immagina infatti che le Ninfe del dipinto si svincolino "dalle loro raffigurazioni"[851]. Qui le Ninfe "si dibattono alla ricerca del loro fantasma", l'esistenza reale, quella al di là dell'essere pure immagini, le spaventa: "un pallido terrore scorre sulle palpebre". L'essere immagine è anche detta "morte apparente" e l'uscita dall'immagine un "risvegliarsi"[852]. Uno specchio davanti al quale passano dovrebbe costituire la "prova" della loro esistenza, ma loro "non si riconoscono"[853]. Decidono allora di tornare nel dipinto. Tale vicenda viene detta "cerimonia della non esistenza". Le Ninfe hanno accolto l'insegnamento della mistica: "Non desideravano altro che la rinuncia. Ora sono felici, oscuramente felici. Condivisero le parole dell'ascetica: restarsene nella propria prigione, nella prigione dipinta, e osservare il proprio nulla"[854]. L'immagine delle ninfe si carica di un nuovo significato, essendo cambiata la rappresentazione. Là si intendeva per rappresentazione l'accordo tra credenza (mito) e immagine, qui l'immagine diventa rappresentazione di ciò che non esiste, in questo il nulla è il loro non esistere, che sarebbe però condizione della loro esistenza come immagini: "Ritornare negli incavi come lumi perpetui, nella messa in scena della rappresentazione. Solo questo è una parvenza di ciò che si chiama vivere o esistere"[855]. Qui la rinuncia è la rinuncia a sé fuori dall'immagine. Dunque, si ha un rispecchiamento delle immagini delle ninfe dipinte con la vita di una donna vissuta. La prospettiva è inusuale e richiama i modi del fantastico; tuttavia, lo svolgimento lascia intravedere tutt'altri debiti. La loro avventura viene descritta infatti con un vocabolario preso

[847] *Ibidem.*
[848] *Ibidem.*
[849] Ivi, p.80
[850] Ivi, p. 81.
[851] *Ibidem.*
[852] *Ibidem.*
[853] *Ibidem.*
[854] Ivi, p. 82
[855] *Ibidem.*

in prestito dal pensiero cristiano, "concupiscenza dei luoghi perduti" è la nostalgia per l'immagine che hanno lasciato le Ninfe; "resurrezione" è definito il loro staccarsi dall'immagine dell'affresco; "rinuncia" è il loro ritorno nell'immagine. Il racconto narra dunque il passaggio di un'immagine ad un altro stato di immagine, come raffigurazione di ciò che non ha altro se non apparenza.

Vediamo ora il racconto in cui invece è una fotografia l'oggetto d'osservazione, questa volta di un narratore che scrive in prima persona e in cui possiamo intravedere la scrittrice. Il rapporto con la madre di cui si narra qui, ricorda quello col padre di *Proleterka*, fatto di incomunicabilità e distanza. L'io narrante scrive molti anni dopo la morte della madre. Guardando una fotografia viene a sapere qualcosa che ignorava della madre: il fatto che fosse depressa. La fotografia la ritrae in visita dal papa insieme al figlio. La percezione della tristezza della madre lascia la narratrice, che viene ritratta nel momento in cui tiene in mano la fotografia, turbata: "Ha qualcosa di spaventoso accorgersi da una fotografia che la propria madre era depressa"[856]. Il racconto segue il progressivo formarsi delle impressioni, a partire dall'osservazione della fotografia. La seconda sensazione corregge la prima: "Forse mi sono sbagliata. È stata la prima impressione a farmi dire che il suo sguardo era disperato. Lei guardava il Santo Padre negli occhi, con uno sguardo distante e molto diretto"[857]. Il fulcro del racconto è proprio questa seconda impressione che, anche qui attraverso un vocabolario che trae dalla religione cristiana, viene detta "una remissione"[858], che scaturirebbe dalla prima impressione che desta spavento (un'immagine si anima perché da essa si possono ancora trarre impressioni, percezioni dai morti). Ma che cosa viene rimesso qui? A cosa si rinuncia o cosa si perde? È chiaro che la figlia non solo non conosceva molto la madre, ma ne aveva anche un'immagine parziale. La differenza fra figlia e madre si gioca sull'opposizione interiore/esteriore. Mentre la madre, nonostante il momento in cui noi la conosciamo, dove è pura esteriorità, per il fatto di aver nascosto qualcosa alla figlia, è profonda. Al contrario, la figlia "ha sempre creduto alla superficie delle cose" e all'"apparenza"[859]. La profondità della madre sta nell'aver nascosto ai figli la propria tristezza, e anche lei si è mostrata all'apparenza come una donna d'un altro tipo. La figlia ha "scoperto" il vero stato d'animo della madre, di cui era all'oscuro e il riconoscimento di uno stato nel quale ha sempre pensato che la madre non si fosse mai trovata. Il riconoscimento, il rispecchiamento porta ad un "sussulto d'amore" verso la madre che ha nascosto ma che si è lasciata scoprire da una fotografia[860]. Ecco allora il soggetto del racconto, quel momento che segue la prima impressione: "C'è un istante, come una folgore, che visita, ferisce e si dilegua. E lascia l'aura della spoliazione"[861]. Anche qui, come dobbiamo intendere questo

[856] Ivi, p. 64.
[857] Ivi, p. 64.
[858] Ivi, p. 65.
[859] *Ibidem.*
[860] Ivi, p. 66.
[861] Ivi, p. 65.

termine usato in questo contesto? Non sono forse due parole dirette al vuoto nel quale si ritrova la figlia che scopre qualcosa della madre come se fosse la madre viva a dirglielo, "come se la mamma in quel momento fosse viva"[862]; è forse l'aura della spoliazione e la remissione che segue, come "una specie di calma"[863], quel passaggio di un'immagine animata che non lascia altre tracce della persona ritratta?

Che in questi racconti sia indagata l'istanza visiva del narrare è dimostrabile guardando ad altri due racconti, *Gatto* e *Un incontro nel Bronx*. L'occasione per il secondo di questi due racconti è un incontro; piuttosto inusuale questa scelta visto che è forse l'unico racconto che potremmo classificare come autobiografico; ma forse proprio per questo il racconto si sviluppa poi su altro piano. L'occasione è una cena tra Oliver Sacks, Calasso e la scrittrice, la quale non segue la conversazione e distraendosi incontra la figura di un pesce dell'acquario del ristorante. Il pesce ricambia lo sguardo, l'osservatrice si rende conto che il pesce è un condannato a morte, nonostante ciò, ostenta indifferenza. Tra il pesce e l'osservatrice si stabilisce un legame, una vicinanza, e per finire uno scambio. Anche il pesce deve apparire, anzi è pura apparenza, essendo esposto agli sguardi di tutti. Ne deduciamo che anche la scrittrice vuole apparire, possiamo allora ancora descrivere questo racconto come autobiografico?

Nel racconto intitolato *Gatto* la narratrice ricorda un termine utilizzato dagli etologi per descrivere un particolare movimento del gatto che caccia, "*Übersprung*", ovvero il momento nel quale il gatto gioca e lascia andare la presa, si distrae, prima dell'ultimo attacco alla preda. Alla scrittrice tale movimento ricorda quello del narrare:

> Il malinconico disfarsi di un legame con la vittima […]. È il volgersi altrove, passare ad altro, manifestare il gesto del distacco, come un addio. La divagazione dal tema, l'evasione da una parola, e insieme la caccia alle parole, il disfarsene: sono altrettanti modi mentali dello scrivere.[864]

Ma allora potremmo chiederci di che cosa si disfa chi scrive? Come Jane diceva alla sorella, ("descrivimi Ursi così la liquidiamo") si intende qui che la parola finisce per sostituire la cosa? Certo è che la scrittura erratica ha forse qui la sua sistemazione teorica. Le frasi brevi, in quest'ultimo libro in cui la paratassi è ancora più marcata, che porta a scarnificare i periodi, sono ridotti talvolta al solo stato nominale. Ma può forse quest'idea riferirsi ironicamente anche alla propria produzione? La scrittrice chiama in causa De Quincey e una frase che troviamo in una lettera diretta dallo scrittore scozzese a Miss Mitford nel 1844 in cui lo scrittore descrive il proprio stato fisico e mentale:

[862] Ivi, p. 66.
[863] Ivi, p. 65.
[864] Ivi, p. 94.

"Whatever I may be writing becomes suddenly overspread with a dark frenzy of horror"[865]. Lo scrittore scozzese si riferisce ai propri incubi personali, che nei suoi libri ha trasformato in materia letteraria, come si dice più avanti nel racconto, "c'è chi scrive grazie alla *delectatio morosa*"[866]. Dobbiamo forse immaginare che anche la nostra scrittrice abbia tentato qualcosa di analogo in questo libro in cui, ma forse già da *Proleterka*, troviamo così tanti riferimenti alla propria esperienza personale e alla sua personale situazione familiare? Certo dobbiamo ricordare che quando la scrittrice si presenta come personaggio dei suoi racconti, allo stesso tempo si mostra come pura apparenza.
Possiamo trovare una risposta a questi interrogativi e determinare con maggiore chiarezza che cosa si intende qui riguardo alla questione dell'apporto dell'autobiografia in Jaeggy, dei propri incubi o sogni personali, come per De Quincey, leggendo il racconto più riuscito della raccolta, quello che ne dà il titolo.

Il primo racconto, riallacciandosi, dal punto di vista della trama, al libro precedente, ovvero *Proleterka*, vuole anche rappresentarne, non solo la ripresa dei personaggi, ma l'ironico ribaltamento dell'esito di quella trama. In questo racconto si immagina che sia il fratello di cui si rivelava l'esistenza nel finale di *Proleterka* a prendere la parola *contro* ciò che di lui è stato detto. Il racconto traspone l'immediatezza e la spontaneità con la quale il fratello scrive in una sorta di presa diretta o di flusso di coscienza (dopo aver scritto "sorella XXX" aggiunge "non so perché mi capita di aggiungere delle X al suo nome, ne basterebbe una. Quindi scusatemi se ne aggiungo"[867]). Il racconto è tutto narrato dalla prospettiva del fratello, il quale scrive per ripicca nei confronti di ciò che la sorella ha scritto di lui. La contestazione viene svolta secondo una direttrice che è quella dell'immagine che abbiamo rintracciato già in altri racconti. Qui è un'immagine rovesciata. Mentre infatti la sorella avrebbe soltanto "accennato"[868] al fratello, lui si propone di redigere un "resoconto"[869]. Lui chiama la sorella "spia" per aver rivelato dei dettagli che riguardano la loro famiglia: "Lei osservava mia

[865] Riporto per intero il passaggio in cui ritroviamo anche la non corrispondenza fra interiore ed esteriore. "No purpose could be answered by my vainly endeavouring to make intelligible for my daughters, what I cannot make intelligible for myself, the undecipherable horror that night and day broods over my nervous system. One effect of this is -to cause at uncertain intervals such whirlwinds of impatience as precipitate me violently, whether I will or not, into acts that would seem insanities, but are not such in fact, as my understanding is never under any delusion. Whatever I may be writing becomes suddenly overspread with a dark frenzy of horror. I am using words perhaps, that are tautologic. But it is because no language can give expression to the sudden storm of frightful revelations opening upon me from some abyss of an eternity, an eternity not coming but past and irrevocable. Whatever I may have been writing is suddenly wrapt as it were in one sheet of consuming fire: the very paper is poisoned to my eyes: I cannot endure to look at it: and I sweep it away into vast piles of unfinished letters or inchoate pages begun and interrupted under circumstances the same in kind, though differing unaccountably in degree. I am always alone in my study so nobody witnesses these paroxysms: nor^. if they did, would my outward appearance testify to the dreadful transports within". Horace Ainsworth Eaton, *Thomas De Quincey: A Biography*, New York, Octagon Books, 1972, pp. 417-418.
[866] Jaeggy, *Fratello*, op. cit., p. 94.
[867] Ivi, p. 13.
[868] Ivi, p. 11.
[869] "Voglio soltanto accennare a mia sorella" è una frase ironica in cui il fratello se la prende proprio con la sorella che sarebbe rea di aver appunto sempre solo accennato a lui. Ivi, p. 12.

madre, la nostra, mio padre, il nostro, e me. Ma io non badavo al fatto che mia sorella osservasse noi. Noi tutti insieme. E poi andasse in giro a raccontare"[870]. Il racconto dell'infanzia dei due segue dalla prospettiva di lui. La narrazione è erratica per cui vediamo accostarsi tempi differenti a distanza di un semplice periodo. Il ritratto il fratello dà di sé stesso è anche qui improntato al capovolgimento. La sua prima aspirazione da piccolo sarebbe quella di morire[871]. È silenzioso e preferisce "non parlare", mentre la sorella preferisce "osservare". Mentre quello che vede lui è "capovolto. Tutto aveva la testa all'ingiù. Così i miei pensieri"[872]. Il basso è la morte, che il ragazzo cerca nel sonno, consumando sempre più alte dosi di sonniferi. Benché i due fratelli si siano conosciuti tardi, hanno avuto un legame. Corrispettivo al movimento verso il basso e il rovesciamento di prospettiva del fratello è la duplicità fra interno ed esterno che troviamo nella sorella. La sua doppiezza sta tra l'intenzione e la manifestazione esteriore, tra essere e apparire potremmo dire. Ad esempio, durante un loro incontro col fratello: "Lei mi guardava con affetto. Non vedeva l'ora di andarsene"[873]. Lo stile paratattico restituisce bene tale contraddizione. O ancora: "Mentre le parlavo della solitudine, lei guardava lontano, verso le montagne che attorniavano la nostra, guardava lontano, sembrava che cercasse una risposta nell'infinito."[874]. La sorella sembra votata all'apparenza, gli appuntamenti con i molti fidanzati, l'abbigliamento scelto accuratamente, l'orologio d'oro. Se per la sorella questi sono segni esteriori, per il fratello l'abbigliamento è un mezzo per nascondersi, per passare inosservato, così il suo cappotto preferito diventa: "la copertura morale per i vari delitti di tristezza direbbero in tribunale"[875]. Ma secondo il fratello anche lei nasconde qualcosa: "Si divertiva meno di quel che ostentava"[876]. Della sorella il fratello ricorda che aveva velleità artistiche. Il fratello parla di ciò che la sorella scriveva nel suo diario. Il fratello sente come un'intrusione lo sguardo della sorella, ma soprattutto le parole. Fra loro si crea un divario che potremmo definire estetico:

> E invece, anche quel giorno, mia sorella XX mi spiava. Ecco cosa scriveva. È andata a trovare suo fratello nella scuola (e dice il nome della scuola, che io evito di riferirvi), era così triste, così infelice che lei ha avuto un nodo alla gola-avrebbe avuto un nodo alla gola, lei che soltanto pochi minuti dopo stava già scrivendo che Io, e lo scrivo con la maiuscola, ero triste, che avrei voluto morire. Che non resistevo più in quel luogo desolato. E lei dipinge e affabula su quel luogo desolato, per poter riferire della tristezza di suo fratello, e farne un luogo poetico. Perché desolazione e tristezza stanno bene insieme.[877]

Alla sorella il fratello rimprovera la mancanza di pudore e il traviamento del suo stato al fine del raggiungimento di una forma più poetica, di un abbellimento che distorce la realtà. Il fratello

[870] Ivi, p. 11.
[871] *Ibidem.*
[872] Ivi, p. 12.
[873] *Ibidem.*
[874] Ivi, pp. 14-15.
[875] Ivi, p. 15.
[876] *Ibidem.*
[877] Ivi, p. 14.

rimprovera alla sorella di trasferire ciò che lui vive in un'immagine artefatta: "è per questo che torna il mio argomento della solitudine e lo dico a mia sorella che ne approfitta subito per scrivere di me che mi sento solo. E disperato. Lei aumenta la dose"[878]. Anche il fratello da piccolo teneva un taccuino, tornando a quel ricordo il fratello scrittore del resoconto si esprime così:

> Avevo otto anni, l'età in cui avevo deciso quel che avrei fatto da grande, e che mia sorella XX ha subito raccontato ad altri. Mentre prendevo quella decisione, di porre termine alla mia vita, non avrei mai parlato così, ma siccome sto scrivendo di me, cerco di usare delle frasi appropriate. Appropriate a che cosa? A mia sorella la spiona.[879]

Qui abbiamo un rovesciamento. Lo scrivente a' rimprovera allo scrivente b (che ha già scritto) di abbellire le parole di a', ma quando a' parla di a' usa delle frasi non che siano appropriate a a' ma a b, come se b fosse a'. Perché? Quasi mimasse ciò che fa la sorella, anche lui allora si trova a dare un'immagine artefatta dei fatti. Che immagine dà di sé il fratello? Sembra non interessato a vivere (preferisce il sonno, i sonniferi), è assente (al funerale della madre preferirebbe non andare: "Io non ho visto niente. Non so niente. Non so cosa sia successo. Non so come è successo"[880]), assente anche dal suo futuro, al contrario la sorella insiste sull'"importanza" di riuscire nella vita[881]. Ma il suo non è un desiderio di morire, se parlasse così userebbe le parole della sorella. Il suo resoconto è allora un tentativo di esprimersi in un modo che non segua nessuna definizione? Nessuna immagine? "Quando è morta mia madre, non ho pensato alla solitudine, come ero ormai abituato, o assuefatto. I pensieri non sono consequenziali"[882]. Ecco che cosa rimprovera alla sorella allora, il fatto di aver osservato e scritto credendo con quelle parole di afferrare di cosa fosse fatta la sua tristezza. Mentre invece per lui c'è uno scarto, come col dolore:

> Il dolore viene sempre in ritardo. A volte prima, perché si annuncia. Al dolore piace annunciarsi. Venendo a trovarti la notte, bucherellando la mente e lo stomaco e le vene di molestie, ferite, qualcosa di oscuro ci visita. Ma non sai ancora che cosa è.[883]

Nel fratello non c'è l'immediatezza della sorella, che guarda e scrive. Il futuro è un altro terreno su cui il fratello e la sorella si dividono: "Lei vuole diventare molto, ma molto di più di quel che è"[884]. Mentre potremmo aggiungere che il fratello vuole molto meno di quello che è, anzi, vuole il contrario di essere. Il racconto continua al tempo presente; il fratello si decide a stare a quello che la sorella gli impone, ovvero laurearsi: "All'improvviso mi accorgo che quel che lei diceva essere importante non lo è più. Per lei. L'importante va scemando. Ora sono io che la guardo. La spio"[885]. Le parti si

[878] Ivi, p. 18.
[879] Ivi, p. 19.
[880] Ivi, p. 20.
[881] Ivi, p. 17.
[882] Ivi, p. 20.
[883] Ivi, p. 21.
[884] Ivi, p. 23.
[885] Ivi, p. 22.

scambiano. Il capovolgimento sembra rispecchiarsi anche nei confronti del dualismo essere/apparire. Dopo un incidente causato dall'essere "distratto", il fratello diventa "insensibile al dolore" ed è "come se il mio corpo mi avesse lasciato. E rimanevo solo. Senza involucro. Ma con i vestiti"[886]. Anche lui diventa un'immagine, pura apparenza, ma di tipo diverso rispetto alla sorella, che ancora non è in grado di decifrare il fratello. In cosa consiste questo diventare pura apparenza del fratello, se non ha il carattere della futilità della vita della sorella? Forse non altro che l'essere "adatto a scomparire"[887]. Questo la sorella lo nota e si preoccupa, perché pensa che il fratello voglia suicidarsi ("Aspetta che io passi dalla disperazione al piano di sotto"[888]), ma per lui è solo una parola, quello che infine incolpa alla sorella è che lei "pensava di sapere. Di conoscere l'umanità"[889]. Mentre il fratello sembra rivendicare un significato positivo al non essere e al non sapere:

> [la sorella ha] raccontato che mi sono ucciso. È questo che non le perdono. Mi sono laureato, sono andato alle esequie di mia madre, di malavoglia, controvoglia, senza alcun desiderio di riuscire. Senza alcun desiderio. Neppure di soffrire. Senza dolore. Anzi, con una vana gioia, che chiamerei quasi felicità.[890]

La vera differenza fra fratello e sorella sta in quello che la sorella intende come suicidio e per il fratello è non essere, o essere pura apparenza, ovvero nulla, e quello che la sorella crede sia il bene per il fratello dimostra di non conoscere cosa sia.

Fratello e sorella rappresentano due modi di scrivere, sembra che qui la scrittrice abbia dato voce ad un personaggio che la contraddicesse, per poter riformulare quanto detto nel finale di *Proleterka*, in cui del fratello la sorella si faceva un'immagine, sognava la sua vita nei termini in cui le sarebbe piaciuto leggerla. Il ribaltamento a cui assistiamo riguarda "l'immagine" nata da un proprio libro.

3.8. Conclusioni del capitolo

Riassumendo quanto abbiamo osservato nei libri presi in considerazione qui, si è visto come in *L'angelo custode* la somiglianza fra le due sorelle protagoniste viene traslata su diversi piani, primo fra tutti quello linguistico. La somiglianza fisica passa nei loro discorsi a significare la somiglianza fra il segno linguistico e gli oggetti o la realtà da esso indicata. I discorsi fra le due sorelle e le storie

[886] Ivi, p. 23.
[887] *Ibidem.*
[888] Ivi, p. 18.
[889] Ivi, p. 24.
[890] Ivi, pp. 24-25.

parallele che suddividono la trama pongono ripetutamente due possibili sviluppi: che il segno aderisca alle cose (e che quindi la somiglianza tra le sorelle si trasformi in identità) o che esso non aderisca e che quindi si crei uno scarto da cui nasce una proliferazione di segni e di nuove somiglianze. Questa seconda possibilità è esemplificata dalla follia (si ricordi la storia del parente pazzo), da cui è possibile trarre delle analogie con l'attività letteraria. La posizione del narratore, le sue possibilità di immedesimazione in personaggi di sua invenzione, ma anche gli sforzi mimetici, vengono, infatti, qui associate a dei corrispettivi stati patologici. In questo *L'angelo custode* riprende quanto abbiamo già visto in *Il dito in bocca*. Forse ancora più che nel libro precedente qui, inoltre, questa traccia porta a vedere nella chiacchiera uno degli esiti possibili del raccontare. Riguardo invece al primo sviluppo, quello per cui si intravede più volte la possibilità di una assimilazione delle sorelle in un uno, e quindi dell'aderenza del segno linguistico al suo referente, l'esito che abbiamo notato è quello che porta o alla morte (sia essa intesa come suicidio, nella storia di Nikolau, ma anche come tensione allo scomparire) o alla perdita di parola (sia essa una storia in cui il senso si perde, o le situazioni, come nel finale, in cui un possibile sviluppo della trama è troncato dalla balbuzie di Rachel).

Il secondo libro su cui ci siamo soffermati, *La paura del cielo*, mostra tutta la ricchezza di rimandi che assume il tema dell'immagine nella seconda produzione di Jaeggy. Già con *Le statue d'acqua* l'immagine (quella riprodotta nelle statue) veniva associata ai morti, qui troviamo nuovamente questa configurazione. Ma la novità del libro, all'interno della produzione di Jaeggy, sta nel fatto che la legge della serie che trovavamo in *L'angelo custode*, viene vista nel contesto dei rapporti di parentela. L'ereditarietà è un modo in cui i morti si presentano nella vita dei vivi "da vivi". L'apparenza, che veniva già indagata in *I beati anni del castigo*, gioca anche qui un ruolo importante. Gli oggetti, gli specchi e i vestiti, diventano i feticci dei morti. Questa presenza assordante della morte provoca anche il ribaltamento temporale e di agente/paziente. Più volte assistiamo in questi racconti a delle inversioni – che, come visto, coinvolgono anche il tessuto linguistico e stilistico, come nello scambio di astratto e concreto- o a delle sostituzioni (la domestica che fa da madre, la sposa che viene chiamata come la madre ecc.): lo specchio è l'oggetto in cui si materializzano (e in cui è possibile meglio visualizzare) queste trame.

Infine, abbiamo seguito la progressiva preponderanza che l'aspetto visivo assume a livello di scrittura nei racconti di *Sono il fratello di XX*. Fotografie, ritratti, dipinti diventano i veri protagonisti di diversi racconti. Anche qui, le immagini non sono inerti, ma si animano quando un occhio è disposto ad osservale, e, come per *La paura del cielo*, anche qui rappresentano spesso i morti. I racconti allora possono essere svolti da un io mai così associabile a quello della scrittrice, ma questo forse perchè l'io è ridotto, in questi racconti, ad essere solo occhio (e perde, dunque, consistenza). La conseguenza più interessante è quella che abbiamo visto nel racconto che dà il titolo alla raccolta. Qui la scrittrice

si è divertita in una ripresa ironica di un episodio di un proprio libro. Il racconto vuole presentare il capovolgimento di una poetica finzionale. Abbiamo visto come tutto il racconto sia giocato sull'avvicendarsi di due opposti, rappresentati dalle attitudini e dal diverso carattere di fratello e sorella, ma anche dal desiderio di scomparire del fratello. Il "resoconto" che il fratello oppone allo scrivere della sorella per "accenni" ribalta anche l'immagine costruita dalla sorella nella distorsione poetica. Mi sembra si possa dire che questi due opposti sono anche quelli entro cui oscilla tutta la produzione di Jaeggy. Nel prossimo capitolo sosterrò che questi due atteggiamenti possono essere fatti risalire a due personaggi, quello di Frédérique in *I beati anni del castigo* e quello del padre Johannes in *Proleterka*. Si direbbe forse a questo punto che un certo dualismo è centrale nell'opera di Jaeggy. Sebbene il mio intento non sia di mostrare che la poetica di Jaeggy sia costruita in questo modo, ma solo riuscire a muoversi tra le sue opere. Con questo scopo in mente, il dualismo che abbiamo evidenziato aiuta a mettere in luce il vero fulcro della poetica di Jaeggy (che trarrò nel prossimo capitolo).

Abbiamo visto l'ampiezza di argomenti sollevati dalla ricerca sul tema dell'immagine in Jaeggy. Forse, per concludere, potremmo dire che agisce sulle parole italiane gravitanti attorno alla sfera semantico della parola italiana "immagine" - abbiamo notato la proliferazione di parole quali quelle di "effigie", "sembianza", "apparenza" ecc. in modo sempre più preponderante nelle sue opere- la parola tedesca *Bild* e i suoi derivati: *Abbild*, il modello che minaccia l'assimilazione delle sorelle in *L'angelo custode*; *Urbild*, i ritratti della stirpe nei racconti di *Sono il fratello di XX*; *Einbildungskraft*, il fantasticare di Verena e dei gemelli in *La paura del cielo*; *Gleichbild*, copia, che insiste sulla verosimiglianza (le parole di Jane e Rachel e il contatto ambiguo con il mondo esterno, o anche, il ritratto della madre in *Il velo di pizzo nero*); *Nachbild* copia che insiste sull'imitazione (il rapporto tra fratello e sorella nel racconto omonimo di *Sono il fratello di XX*). Da questo punto di vista è possibile tornare al nostro discorso iniziale su Marcel Schwob. Uno degli esiti più interessanti dell'aver posto in relazione la nostra autrice con lo scrittore di fine secolo sta non solo nell'aver potuto ricavare da esso alcune tracce utili a leggere tutta l'opera di Jaeggy (iniziando dal tema dell'immagine, della somiglianza/differenza), ma anche alcune fondamentali intuizioni interpretative. In Schwob la congettura era prodotta da quegli spazi bianchi che l'artista, per come lo immagina Schwob, deve lasciare, per separare la sua attività da quella dello storico, del biografo o dello scienziato. Nella "simmetria" Schwob veniva poi a riconoscere la vera arte del romanziere (per quanto si esprima, come abbiamo visto, nella raccolta di racconti) in quanto non semplice trascrittore dei fatti della realtà. Alla congettura la Jaeggy dà un nuovo significato, perché, come abbiamo visto nella biografia su Keats, gli spazi vuoti sono belli in sé (ne abbiamo conferma se guardiamo ai desideri dei suoi personaggi, o al modo in cui si concludono le storie che raccontano). La simmetria potrebbe poi essere

elevata a principio compositivo anche nell'opera di Jaeggy: si è visto il modo in cui, ad esempio nei racconti di *La paura del cielo* ricorrano certe frasi all'inizio e alla fine delle vicende per segnalare un ribaltamento talvolta ironico delle stesse. Il tema dell'immagine si è dimostrato quindi il mezzo per indagare questi aspetti, che coinvolgono questioni differenti, stilistiche così come strutturali, narratologiche, così come tematiche.

CAPITOLO 4

4.1. Premesse al capitolo

In questo capitolo mi propongo di leggere i due romanzi di Jaeggy rimasti finora fuori dalla mia analisi – *I beati anni del castigo* e *Proleterka*- alla luce del confronto con la mistica cristiana occidentale. A differenza del lavoro svolto nei due capitoli precedenti, in cui ci si muoveva all'interno di relazioni mai poste finora tra i testi che abbiamo scelto, per quanto riguarda la relazione che proveremo a porre qui, questo tentativo richiamerà quello di diversi studi che, sulla scia di lavori fondamentali nel campo della storia della spiritualità e della teoria della mistica, hanno posto in un modo nuovo, rispetto al passato, i modi di intendere le intersecazioni di storia della mistica e storia letteraria (escludendo a priori le opere letterarie a carattere religioso, o comunque considerando solo quegli autori e autrici pienamente "secolari"). Questo capitolo è dunque suddiviso in questo modo: ad una prima riflessione sulle premesse che l'impiego del termine mistica comporta. Dalle ricerche prese qui in esame emergerà che una definizione di mistica che non può prescindere dallo studio del cosiddetto linguaggio mistico. Da qui passerò a mostrare i modi in cui, a partire grossomodo dagli anni Settanta e dalle ricerche in Francia di Michel De Certeau, e in Spagna con la ricezione degli studi di Alois M. Haas, si siano creati dei gruppi di ricerca volti a indagare il perdurare della mistica nelle arti e nella letteratura del XXI secolo e della contemporaneità. Vedremo come il confronto verte di solito all'interno di tre grandi questioni tematiche: il silenzio, il nulla e l'indicibile. Infine, tornerò ai libri di Jaeggy, che analizzerò con queste due chiavi: quella del linguaggio mistico, e in particolare dell'ossimoro mistico per quanto riguarda *I beati anni del castigo*, e del non sapere per quanto riguarda *Proleterka*. La mia prospettiva sarà in parte guidata dagli studi di Giovanni Pozzi, il quale, benché non abbia mai dedicato saggi o interventi su questa questione specifica, nelle edizioni da lui curate di testi mistici, non ha mai smesso di mettere in guardia da troppo semplici equiparazioni tra linguaggio mistico e linguaggio poetico (o letterario), né da troppo rigidi incasellamenti. D'altronde i suoi interventi sui libri di Jaeggy mostrano un interesse e delle intuizioni che non possono che richiamare i suoi lavori sulla mistica (sebbene non avremo modo qui di trattare questa questione specifica). La mistica (che qui sarà poco più che il linguaggio mistico e alcune affermazioni di Angela

da Foligno) verrà qui usata in chiave ermeneutica[891]. Ritengo che non solo ci possa aiutare a fare luce su alcuni aspetti di questi due romanzi, generalmente considerati i migliori libri della Jaeggy (certamente quelli più premiati), ma, riprendendo le conclusioni a cui si era giunti nei capitoli precedenti, potremo elaborare due temi utili a leggere, retrospettivamente, tutte le sue opere.

4.2. Sulla definizione di "mistica"

Per introdurre il nostro argomento potremmo cominciare citando una ironica meditazione del Cardinale Benedettino inglese Gasquet: "[mysticism] begin[s] with mist and end[s] with schism"[892]. Si potrebbe tentare di approcciare la mistica a partire da diversi punti di vista[893]: "psicoanalisi e psichiatria, sociologia e linguistica, magari la storia sociale, vi furono di recente più attratte che non teologia e filologia", potremmo ripetere insieme a Pozzi; ognuna di queste discipline la considera, infatti, per i propri scopi:

> lo sforzo più ardito e vistoso per il grande pubblico è quello compiuto dalla psicoanalisi, che considera la mistica come uno dei modi più significativi con cui l'uomo assume le finalità ultime del desiderio. Sociologia e storia si preoccupano sprattutto di evitare le premesse dell'ortodossia per presentare il fenomeno mistico come protesta […] alla linguistica interessa il dire dei mistici come luogo in cui si producono sensi inverificabili, privi di valore cognitivo o addirittura informativo, e comunque aree marginali rispetto alla lingua del sapere e dello scambio utilitario. Quanto poi alla comparatistica della religione […] si connette al fascino che esercitano oggi le mistiche non cristiane.[894]

Iniziamo dunque dal tentativo di fornire una definizione.

Punto di partenza per molti degli studi in quest'ambito è la possibilità di arrivare ad una definizione soddisfacente di mistica. Potremmo riassumere i motivi che conducono a tali difficoltà in questo modo: ogni studio che implichi l'approfondimento di questo ambito richiede di porre delle premesse terminologiche poiché si deve prima procedere a scrostare dal termine "mistica" un senso peggiorativo che ricondurrebbe alla sfera dell'irrazionale; in secondo luogo, per via della oscillazione semantica subita storicamente dalla parola. Nel senso comune il termine è carico di significati

[891] Nel modo in cui la intende Amador Vega nei saggi da lui dedicati ai rapporti tra mistica e arte contemporanea, si veda in proposito il sottocapitolo 4.3.
[892] Citato in Philip Sheldrake, *Explorations in Spirituality: History, Theology, and Social Practice*, Mahwah, NJ, Paulist Press, 2010, p. 107.
[893] Rimando, per una prima introduzione alle questioni fondamentali, a: Louise Nelstrop, Kevin J Magill, and Bradley B Onishi, *Christian Mysticism: An Introduction to Contemporary Theoretical Approaches*, Farnham, Surrey, England, Ashgate, 2009.
[894] Giovanni Pozzi, "L'alfabeto delle sante" in Id., *Alternatim*, op. cit., p. 24.

peggiorativi: "irrazionalità, posizione politica anarcoide, fiducia magica in istituzioni o capi di istituzione, atteggiamento acritico o addirittura disprezzo per la carne e il corpo"[895]. Come scrivono Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi nella presentazione della antologia da loro curata sulle mistiche italiane: "mistica è parola dai contorni imprecisi; poche altre nel nostro linguaggio sono adoperate in modo così vago, tanto da non significare altro che incomprensibile e indeterminato"[896]. Mazzocco ci ricorda che la parola "mistica" viene impiegata nei domini più diversi, non solo quello religioso, ma anche in quello "socio-politico, nella psicoanalisi, nella letteratura, perfino nei media"[897]. Il grande studioso della mistica Jean Baruzi ha notato, proprio su questo aspetto, come vi siano impieghi legittimi e illegittimi del termine, fra questi ultimi troviamo le associazioni con una "mentalità prelogica", o anche per denotare il "fervore politico", modo in cui la mistica si degrada in politica[898]. Per fare chiarezza è utile, quindi, non tanto fornire previamente una definizione su cui ci si appoggerà lungo il corso di questo capitolo[899], quanto piuttosto, rintracciare, a grandi linee, i mutamenti semantici subiti dal termine. In questo modo si chiariranno anche alcune peculiarità che hanno reso necessaria la distinzione del fatto mistico da quello prettamente religioso o contemplativo.

Fino alla fine del XIX secolo la mistica è stata un ambito di studio riservato alla teologia, in particolar modo a quella che si è soliti chiamare come "teologia mistica", sulla scia di uno dei più influenti trattati del cristianesimo delle origini, la *Teologia mistica* di Dionigi l'Areopagita. Secondo l'interpretazione di Mazzocco, poi, "mistico" trova la propria origine "nel silenzio", poiché la radice greca *muô* significava "essere fermo, chiuso" e il silenzio era la "condizione di accesso al sacro"[900]. Si è soliti trovare nel sostantivo greco e nell'aggettivo a lui imparentato di *mystikós* e *mystêrion* – che si riferivano a qualcosa di nascosto o che deve rimanere segreto e che designava i culti o riti esoterici riservati agli iniziati - le radici etimologiche della mistica[901]. Uno dei più importanti studiosi della mistica in anni recenti, il filosofo francese Michel de Certeau, ha ricostruito il percorso semantico compiuto dalla parola, sostenendo che questa è passata ad essere un sostantivo soltanto tra il XVI e il XVII secolo. A questo periodo risalirebbe un cambio rispetto al tardo Medioevo, periodo in cui la

[895] Elémire Zolla citato in Francesco Zambon, "Introduzione generale" in *La mistica cristiana*, a cura di Marco Rizzi, Sabino Chialà, Boghos Levon Zekiyan, Francesco Zambon, Vol. 1: Mistica tardogreca e Bizantina, siriaca, armena, latina e italiana medievale, Milano: Mondadori, 2020, pp. XI-LXXX (XII)
[896] *Scrittrici mistiche Italiane,* a cura di Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi, Genova-Milano, Marietti, 2004², p. 13.
[897] Mariel Mazzocco, "«Mystique»: Histoire et métamorphose d'un mot (XVIIe et XXe siècles)" in *L'Université face à la mystique*, éditée par Mariel Mazzocco, François Trémolières, et Ghislain Waterlot. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, pp.11-23 (12).
[898] Si pensi alla designazione di una "mistica nazional-socialista".
[899] Bernard McGinn la definisce una operazione "utopistica", preferendo ad una definizione, le prospettive entro cui ne considera il senso, che per lui sono: "la mistica come parte o componente della religione, la mistica come condotta o modo di vita, e la mistica come tentativo di esprimere la diretta consapevolezza della presenza di Dio", Bernard McGinn, "Introduzione generale" in Id., *Storia della mistica cristiana in occidente: Le origini (I-V secolo)*, trad. Marco Rizzi, Genova, Marietti,1997, pp. VII-XVIII (XII).
[900] Mazzocco, Mystique, p.12.
[901] Zambon, "Introduzione generale", op. cit., pp. XII-XIII.

parola "designa un'operazione da fare sui termini che investe, come «rosa», «giardino», o «senso", e in cui uno dei significati più importanti era quello ricoperto dal concetto di "*Corpus mysticum*" [902]. In questa prima evoluzione del termine "*diventa «mistico» ciò che cessa di avere la «trasparenza» del segno* (comunitario)"[903] e "*diventa «mistico» ciò che si stacca dall'istituzione*"[904]. Da un lato, quindi, il rimando a qualcosa di occulto, segreto ("Diventa «mistico» ogni oggetto- reale o ideale-la cui esistenza o significato sfugga alla conoscenza immediata"[905]), dall'altro l'implicazione di una esperienza spirituale. Da aggettivo "mistico" diventa un sostantivo, riorganizzandosi in un campo in cui confluiscono quelli che per un autore del XVI secolo sarebbero stati i "contemplativi" o gli "spirituali"[906]. La mistica diventa allora una "scienza che si organizza attorno a questi fatti straordinari"[907]: visioni, possessioni, una lingua propria, quella che De Certeau definisce un *modus loquendi*[908]. Quella di "esperienza mistica" è passata ad essere considerata come equivalente alla mistica in sé. Secondo Gerson, mistica è definibile come "conoscenza sperimentale di Dio"[909]. In questo modo la mistica si dividerebbe tra una proto-mistica (tutta quella che precede il barocco) e l'invenzione della nuova scienza segnalata da De Certeau.

Questa ricostruzione storica ha ricevuto diverse critiche. Secondo Wiberg Pedersen, il termine "mistica" possiede una storia differente e dei significati che variano da paese in paese[910]. Bernard McGinn, autore di una fondamentale *Stora della mistica cristiana occidentale*, ha ripercorso, ad esempio, la storia dello studio della mistica negli Stati Uniti, dove, dopo gli essenziali e altamente influenti – anche in Europa – studi di William James, si è diffusa l'idea che la mistica di ogni tradizione spirituale troverebbe nel tracciato di una esperienza personale intuitiva e ineffabile del divino il suo comun denominatore[911]. Sempre secondo McGinn questa definizione non sarebbe sufficientemente completa, poiché fa combaciare mistica ed esperienza. Dal momento che quest'ultima non è direttamente accessibile in sé allo storico, si rende necessaria una ulteriore premessa su che cosa si intenda per esperienza. Per questo motivo lui preferisce sostituire questa il richiamo all'esperienza con "percezione consapevole della presenza" (dove, tuttavia, anche "presenza" va chiarito preventivamente, visto che i mistici spesso parlano di "presenza" come di

[902] Michel de Certeau, *Fabula mistica: XVI-XVII secolo*, vol. 1, a cura di Silvano Facioni, Milano, Jaca Book, 2017, p.82.
[903] Ivi, p. 92. Corsivo dell'autore.
[904] Ivi, p. 93. Corsivo dell'autore.
[905] Ivi, p. 107.
[906] Ivi, p. 103.
[907] Ivi, p. 111.
[908] Ivi, p. 84. In questa lingua "l'enunciabile continua a essere ferito da un indicibile". Tesi centrale delle ricerche di De Certeau è l'dea che la mistica si definisce per il rapporto con cui si pongono gli autori spirituali verso l'alterità e l'assenza. Tornerò su questo punto più avanti, nel discutere delle proprietà del linguaggio mistico.
[909] Citato in Zambon, "Introduzione generale", op. cit., p. XXIX.
[910] Else Marie Wiberg Pedersen, "La *Luther-renaissance* et son héritage en Allemagne et Danemark: la mystique comme enjeu de combat pour la théologie universitaire" in Mazzucco, Trémoliers, Waterlot, *Université*, op. cit., pp. 141-154 (142).
[911] Bernard Mcginn, "L'étude contemporaine de la mystique au États-Units", in Ivi, pp. 169-181 (175).

"assenza")[912]. De Certeau, nella critica di McGinn si sarebbe limitato a considerare solo la mistica spagnola e francese[913]. Secondo Jacques le Brun, il rinnovato interesse per la mistica a cui si assistette in Francia tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta - segnato proprio dalla figura e dal pensiero di un intellettuale per certi aspetti eterodosso quale fu De Certeau - era caratterizzato da tre linee di ricerca sulla mistica: quella psichiatrica (per cui la mistica era interessante in quanto rappresentante di una forma patologica di disordine mentale)[914]; una concezione oceanica (dal modo che descrive Romain Rolland, un modo che ha attraversato il romanticismo e che risale alla tarda antichità)[915]; mentre la terza è la tradizione "scritturale", per cui la mistica è "esperienza di linguaggio e di scrittura", e che ha interessato non solo teologi o psicanalisti junghiani, ma anche filosofi o storici[916]. De Certeau è erede di una tradizione di studiosi che risale a Jean Baruzi, e passa poi per Jean Orcibal, maestro di De Certeau. L'apporto fornito da questi studiosi alla storia della spiritualità ha avuto un impatto enorme sia in Europa che fuori, contribuendo a sottrarre la mistica al solo ambito dell'esoterismo, della curiosità psicoanalitica, ma anche dell'esperienza personale. Secondo Le Brun, l'originalità dell'apporto di De Certeau sta non tanto nell'aver studiato i testi mistici da un punto di vista letterario e filosofico, quanto nell'aver posto in un diverso rapporto la storia e la mistica, dove per mistica si intende "il risultato e, allo stesso tempo, la causa di una operazione di scrittura omologa [a quella della storia]"[917]. Infatti, "il testo mistico prova a dire una mancanza così come lo storico che lo analizza nel tentativo di dire l'altro, «raddoppia», come dice lo stesso De Certeau, la loro esperienza"[918]. Questa concezione si fonda su quella del linguaggio mistico come linguaggio strettamente negativo, come vedremo a breve. Aperto, ma scettico alle posizioni di De Certeau è Bernard McGinn, per cui il limite maggiore sta nel capire quanto del metodo da lui messo in atto può effettivamente venire impiegato per rinnovare gli studi sulla mistica, non trattandosi egli infatti di uno studioso "sistematico"[919].

Vanno in proposito anche menzionate le posizioni di chi ritiene che non sia possibile definire a priori cosa si intende per mistica, rappresentativi di questo filone sono due libri editi da Steven T. Katz, pubblicati rispettivamente nel 1978 e 1983, *Mysticism and Philosophical Analysis* e *Mysticism and Religious Traditions*. Secondo Hans H. Penner, in uno dei contributi del secondo volume, cercare di definire la mistica non è che una "illusione", poiché l'unico modo per capire che cosa è la mistica sta

[912] McGinn, "Introduzione generale", op. cit., p. XV.
[913] Ivi, p. 424.
[914] Jacques Le Brun, "La mystique et ses histoires", *Revue de Théologie et de Philosophie*, Troisième série, Vol. 136, N. 4, Lire Michel De Certeau, 2004, pp. 309-318 (309-310).
[915] Ivi, p. 310.
[916] Ivi, p. 312.
[917] Ivi, pp. 313-314.
[918] Ivi, p. 318.
[919] McGinn, "États-Unit", op. cit., p. 177.

nel linguaggio, non tanto nell'esperienza[920]. Se dunque quella di "mistica" è una categoria che ha acquisito preminenza all'interno dello "studio della religione", vi è anche stato chi ha inteso rimpiazzarla con un neologismo come, ad esempio, Steven Wasserstrom, che ha parlato in proposito di "mistocentrismo"[921]. Quel che è certo per Leigh Eric Schmidt è che la mistica "non è mai essenzialmente questa o quella, ma, invece, come giustamente dice Jantzen «una costruzione sociale e storica costantemente variabile»"[922]. La ricerca che mira a comprendere in che modo quello di "misticismo" sia diventato un termine così importante passa, quindi, per la delucidazione di come "la spiritualità stessa è diventata adesso un termine espansivo nel vernacolare religioso del XXI secolo"[923]. Il motivo poi per cui la genealogia del significato di mistica proposta da De Certeau non può essere presa per l'unica spiegazione possibile, è che in altri paesi, in altre tradizioni, come in quella anglo-americana studiata qui da Schmidt, questa non è più troppo valida e richiede di essere sostituita da una nuova storia[924]. Anche Zambon nella introduzione già citata si mostra scettico e propone invece di:

> rinunciare a distinguere, come hanno fatto non pochi studiosi recenti con maggiore o minore finezza, l'esperienza mistica in sé dalle interpretazioni che ne hanno dato origine alle svariate forme da essa assunte nelle differenti tradizioni religiose o anche all'interno della stessa tradizione.[925]

A questo proposito è utile anche ricordare come la maggior parte delle antologie di mistica mettono insieme autori altrimenti difficilmente associabili se non attraverso queste due lenti: il linguaggio e l'esperienza. Della seconda non ci interessa che il riflesso che essa ha sul linguaggio, essendo poi, come abbiamo appena visto, qualcosa di altrettanto discutibile. Concentriamoci dunque sulla prima. Possiamo riassumere quanto visto finora in questi termini: il significato moderno di mistica varia da quello antico o medievale nella misura in cui per noi la mistica è appunto un sostantivo e serve a "evocare un'esperienza", mentre nel senso più antico essa è solo un aggettivo e serve "per caratterizzare un specie di significazione: la *significatio mystica*, il *sensus mysticus*, l'*intellectus mysticus*, la *ratio mystica*"[926]. Come è possibile, dunque, che l'esperienza è arrivata ad avere così tanto peso nella definizione di mistica? Secondo Ortigues: "non esiste una esperienza mistica, non ci

[920] Hans H. Penner, "The Mystical Illusion" in *Mysticism and Religious Traditions*, ed. Steven T. Katz, Oxford- New York, Oxford University Press1983, pp. 89-116 (91)
[921] Leigh Eric Schmidt, "The Making of Modern «Mysticism»", *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 71, N. 2, Jun. 2003, pp. 273-302 (274).
[922] Ivi, p. 275.
[923] Ivi, p. 276.
[924] È quello che mira a fare in questo articolo, che parte dalla constatazione che il termine di "mistica" o la categoria di "misticismo" non esisteva in inglese prima delle prime decadi del XVIII secolo, essendo preferito quello di "teologia mistica", per arrivare a vedere come quello di "misticismo" sia una categoria inventata dai "liberali religiosi", si vedano le pagine 276-302.
[925] Zambon, "Introduzione generale", in op. cit., p. XXXII.
[926] Edmond Ortigues, "Que veut dire «mystique»", *Revue Métaphysique et Morale*, 89e Anneé, No. 1, Janvier-Mars 1984, pp. 68-85 (68).

sono che delle diverse maniere di donare un senso mistico all'esperienza"[927]. Questo ci costringe a chiederci in che cosa consista questo "senso mistico". Questo sarebbe nato dal "matrimonio tra il Rito e la Saggezza", attraverso cui è possibile ripercorrere la genesi della teologia medievale[928]. Quanto ci interessa qui mettere in luce è che dopo il concilio di Trento la parola "mistica" cambia significato, assumendo una connotazione che rinvia alla "pietà individuale"; la "teologia mistica", inoltre, diventa "teologia negativa", poiché rimanda al limite assegnato agli uomini, concetto alla base di ogni apofatismo[929]. Seguire la storia semantica del termine "mistica" può quindi venire considerata quasi "come una introduzione allo studio dei rapporti tra l'espressione obliqua e l'espressione diretta del linguaggio"[930], dove la parola mistica si colloca dalla parte dei linguaggi non referenziali, in quanto:

> sostituisce all'alternativa oggettiva del vero e del falso la finalità interna di una legge ciclica che compone tra quelle affermazioni e negazioni in vista di condurci al Vero al di là dell'apparente.[931]

È quindi più al linguaggio mistico, che non all'esperienza mistica, che conviene guardare ora. Per quanto riguarda invece la definizione di mistica a cui faccio qui riferimento (una definizione "di servizio") prenderò in prestito questa spiegazione di Giovanni Pozzi:

> Mistica si chiama ciò che oltrepassa gli schemi dell'esperienza ordinaria. Mistico designa un moto per oltrepassare sé stessi in direzione di un oggetto situato al di là dei limiti dell'esperienza normale e empirica. Mistico designa in secondo luogo la percezione mistica di questo oggetto situato al di là; quando il soggetto di questa percezione ne prende coscienza abbiamo l'esperienza mistica.[932]

Questa ci servirà, infatti, più per dare fondamento alle premesse della relazione che si cerca di porre qui, che non per quel che riguarda direttamente i testi di Jaeggy che andremo ad analizzare.

4.3. Sul linguaggio mistico

La storia del pensiero teologico, la storia della spiritualità in ogni suo strato, dal popolare all'istituzionale, ci consegnano le confessioni, i diari, le lettere, le visioni, i sermoni, di donne e

[927] Ivi, p. 72.
[928] Ivi, p. 73.
[929] Ivi, p. 84.
[930] Ivi, p. 85.
[931] Ivi, p. 83.
[932] Dagli appunti inediti per un seminario riportato da Laura Quadri, "Disvelamento e marginalità: mistica e poesia in padre Giovanni pozzi" in *Per Padre Pozzi: Preghiera e poesia: Studi in memoria di Giovanni Pozzi nel centenario della nascita*, a cura di François Dupuigrenet Desroussilles e Laura Quadri, Locarno, Armando Dadò editore, 2024, pp. 182-201 (185).

uomini che si trovarono a dover rendere conto o a trasmettere pensieri, percezioni che si distanziano da quelle quotidiane e che richiedono perciò un intervento sul linguaggio per poter essere riportate e comunicate. Tutto ciò di cui disponiamo per dire cosa è mistico sta in questi testi. È naturale, allora, che si ponga la questione del linguaggio mistico.

In uno studio seminale sul linguaggio mistico, Jean Baruzi si domanda se esista un linguaggio mistico, poiché, quando si guarda ai mistici, si vede più spesso che questi sono i portatori, piuttosto, di un "silenzio mistico". Di preferenza i mistici si appellano all'ineffabile, che, per di più, come ricorda riprendendo Louis Massignon, non deriva soltanto dall'impossibilità di tradurre in un linguaggio umano le parole divine ma dal fatto che quel linguaggio (divino) non è più un linguaggio[933]. Baruzi intende dimostrare che qualora esista un linguaggio mistico, questo non potrebbe mai essere unitario, viste le differenze fra mistici. Alcuni infatti "mettono l'accento sullo scarto fra ciò che vogliono dire e ciò che dicono, certi segnalano al contrario una sorta di adeguazione tra ciò che contemplano e ciò che esprimono"[934]. Se possono essere trovati degli aspetti comuni, questi ruotano attorno al proposito di voler trovare un linguaggio nuovo che sia capace di esprime ciò che si prova[935]. Posto che tutti i mistici si sono nutriti del pensiero biblico, per Baruzi la questione fondamentale è quella di saper distinguere ciò che è "esegesi spirituale" da ciò che è "esegesi mistica"[936]. Lo scarto sta nell'allusività del linguaggio mistico[937], un linguaggio che sta più nelle "trasmutazioni" operanti all'interno del linguaggio comune che non in un nuovo linguaggio a sé stante[938]. Gli esempi che propone sono diversi, come ad esempio l'impiego del verbo *morar* in Juan de la Cruz, o quello del termine *Abgeschiedenheit* in Meister Eckhart. In ogni caso si tratta di "trasformazioni" – o "impregnazioni" - ben ancorate nelle rispettive lingue volgari e che non hanno nulla a che vedere con l'esoterismo[939]. La peculiarità di questo linguaggio, più che nella novità delle parole, sta quindi in quello che Baruzi chiama "il movimento che le anima"[940].

Si è accennato ad uno scarto con il linguaggio ordinario. Per quanto riguarda il rapporto tra linguaggio mistico e teologico, è il linguaggio mistico separabile da questo e se sì a che scopo, condividendo entrambi la stessa dimensione spirituale? Rubina Giorgi ha messo in luce il modo in cui il nome di Dio si dà solo come "indeterminato e indeterminabile", sicché i termini usati per descriverlo sono

[933] Jean Baruzi, "Introduction a des recherches sur le langage mystique", *Recherches Philosophiques*, vol. 1, 1932, pp. 66-82 (66).
[934] Ivi, p. 67, nota 2.
[935] Ivi, p. 67, nota 1.
[936] Ivi, p. 72.
[937] Ivi, p. 73.
[938] Ivi, p. 75.
[939] Ivi, p. 78.
[940] Ivi, p. 81.

sempre in qualche modo "fuori proporzione" rispetto al descritto[941]. Sicché il rapporto tra possibilità e impossibilità si traduce in disproporzione tra "plurisignificabilità" e "non-pluridenotabilità" dell'essenza di Dio[942].Tuttavia si assiste anche al paradosso tra impossibilità di nominare e pluralità di forme di dire:

> in questo discorso lo scarto tra polarità oggettiva e polarità soggettiva […] e il rinvio dell'uno all'altro, mai giunto a saturazione, provocano una proliferazione potenziale del discorso all'interno del discorso in atto o una potenza di auto superamento del discorso in atto in direzione di altri discorsi di configurazione differente; è in virtù di questo scambio che la denominazione della distanza si traduce in interrogazione.[943]

Va tenuto in mente che vi fu un momento storico in cui mistica e teologia effettivamente si separarono: a partire dalla fine del XIII secolo, quando la teologia si fissa nello scritto, "l'esperienza mistica si ritrova dal lato della parola, della definitiva equivocità delle parole e dei concetti, della voce"[944]. Tesi già fortemente sostenuta dal già ricordato Michel De Certeau, il quale vedeva nella mistica l'irruzione di una parola strettamente orale e vernacolare nella teologia:

> dal XIII secolo, cioè da quando la teologia si è professionalizzata, spirituali e mistici raccolgono la sfida della parola. In questo modo sono deportati sul terreno della «fabula». Solidarizzano con tutte le lingue che ancora parlano, marcando nei loro discorsi l'assimilazione al bambino, alla donna, agli illetterati, alla follia, agli angeli o al corpo.[945]

La nascita della mistica dipende quindi da questo *modus loquendi*, da una "pratica della lingua"[946], dove ciò che la distingue dalle "frasi teologiche" è "un processo di fabbricazione"[947], che De Certeau definisce come "pratica del distacco", perché, nel disfacimento delle "coerenze della significazione", nel tormentare le parole "per far loro dire ciò che letteralmente non dicono", essa "snatura la lingua"[948].

---

[941] Rubina Giorgi, "Le langage théologique comme différence, in *L'analyse du langage théologique: le nom de Dieu: actes du colloque organisé par le Centre international d'etudes humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome, 5-11 janvier 1969*, ed. Enrico Castelli, Paris, Aubier Montaigne, 1969, pp. 75-80 (75).
[942] Ivi, p. 76.
[943] Ivi, p. 80.
[944] Dominique de Courcelles, "Savoir théologique et expérience mystique: la varietas dans le Cántico espiritual de Jean de la Croix" in *Pour un vocabulaire mystique au XVIIe siècle: Séminaire du Professeur Carlo Ossola*, ed.François Trémolières, Torino, Nino Aragno Editore, 2004, pp. 153-176 (153).
[945] De Certeau, *Fabula*, vol. 1, op. cit., p. 14.
[946] Ivi, p. 129.
[947] Ivi, p. 161.
[948] Ivi, p. 162. Secondo una studiosa del pensiero di De Certeau, l'interesse di quest'ultimo sta non tanto nella focalizzazione sulla mistica da una prospettiva di storia della religione, quanto piuttosto proprio sull'emergere "di un *modus loquendi* mistico, di una maniera di parlare", in cui la separazione di cose e parole non provoca una hofmannsthaliana estetica del frammento, bensì è il terreno su cui i mistici elaborano la loro, così per come la definisce De Certeau stesso, lingua come "artefatto del silenzio", e su questo punto si impianta la similitudine che De Certeau traccia fin dalle prime righe di *Fabula mistica*, tra il mistico e lo storico (su cui rimando alla critica di Pozzi, infra). Diana Napoli, "La Fable mystique: une phénoménologie de l'écriture", *Les Dossiers du Grihl* [Online], 12-2 | 2018, Online since 15 March 2018, connection on 09 December 2025. URL: http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6817; DOI: https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.6817

Tornando alla questione da cui si partiva possiamo insomma dire che la mistica non è che una forma del linguaggio religioso e la proprietà del linguaggio mistico sta nell'essere "fatto di parole che, costrette a rappresentare sottrazioni e assenze, vagano agli estremi limiti della frontiera linguistica"[949]. Quello dei limiti del linguaggio è uno degli spunti che più hanno interessato gli studiosi proveniente dalla tradizione della filosofia analitica. La già menzionata raccolta di Steven Katz, *Mysticism and Philosophical Analysis* poneva le basi di questo tipo di interrogazione, sostenendo la necessità di studiare i diversi aspetti della mistica: dal punto di vista linguistico, così come da quello filosofico, evitando sia il positivismo di chi bolla il linguaggio mistico di semplice nonsense, sia di intraprendere analisi fondate su criteri non logici o critici[950]. La nozione più adoperata per questo filone è l'idea post-wittgensteiniana di limite del linguaggio che, ad esempio, Paul Van Buren in *The Edges of Language* inserisce all'interno della domanda sulla possibilità di parlare di Dio in un'epoca secolarizzata, e che lo porta a vedere in alcuni poeti e autori del Novecento, come in Paul Celan o T.S. Eliot, delle tracce di quel modo di impiegare il linguaggio che, secondo l'autore, sarebbe inseparabile dal significato di esperienza religiosa[951] In Italia, Massimo Baldini intende, similmente, il linguaggio mistico come stante "alle frontiere del linguaggio"[952], dal momento che il mistico è colui che "tenta continuamente di dire ciò che non può essere detto"[953]. Dovendosi muovere a partire da una incomunicabilità e una ineffabilità originarie, il linguaggio mistico è caratterizzato da un ricorso costante alla figura retorica dell'ossimoro, quale "strumento migliore per parlare del non dicibile"[954]. È l'esperienza a spingere il mistico verso un rinnovamento semantico, più che verso la ricerca lessicale[955].

La difficoltà di rendere conto dell'esperienza che queste parole sono chiamate a rappresentare sta in quella che alcuni hanno definito la "lotta con il linguaggio" del mistico[956]. Da questa difficoltà deriva che noi possiamo conoscere che cos'è l'esperienza mistica solo attraverso ciò che dicono i mistici, da cui, peraltro, non è possibile distinguere tra il "carattere reale, provato, o solamente presentito dell'esperienza"[957], e per cui è "il linguaggio delle definizioni che appare per essenza improprio"[958]. Inoltre, la parola mistica non è tanto comunicativa, quanto espressiva. Il motivo per cui possiamo

[949] Giovanni Pozzi, "L'alfabeto delle sante", op. cit, p. 297.
[950] *Mysticism and Philosophical Analysis*, ed. Stephen T. Katz, London, Sheldon Press, 1978. Sulla questione del rapporto tra razionalismo e mistica si può vedere anche: Mariel Mazzocco, "Le rationalisme jusqu'à sa fin mystique?", *Revue de théologie et de philosophie*, 149, 2017, pp. 201-212.
[951] Paul Van Buren, *The Edges of Language: An Essay in the Logic of a Religion*, New York, Macmillan, 1972.
[952] Massimo Baldini, *Il linguaggio dei mistici*, Brescia, Queriniana, 1990, p. 17.
[953] Ivi, p. 34.
[954] Ivi, p. 53.
[955] Ivi, p. 59.
[956] Victoria Cirlot, Amador Vega*, "Mistica tedesca e brabantina"* in *La mistica cristiana,* eds. Victoria Cirlot, Amador Vega, Benedetta Papàsogli, Michela Catto, Guido Mongini, Vol. 2 Mistica tedesca e brabantina, francese, italiana moderna, Milano, Meridiani Mondadori, 2021, pp.5-59 (10).
[957] Pierre-Réginald Cren, "Quand les mystiques parlent de Dieu*", Lumière et vie, n. 122, pp. 18-35 (19).*
[958] Ivi, p. 21.

leggere i mistici non deriva dal fatto che essi hanno inteso voler rendere percepibili ad altri la propria esperienza, sotto forma orale o scritta, quanto piuttosto dal fatto che essi si servono del linguaggio per rendere l'esperienza comprensibile a sé stessi[959]. Lawrance J. Hatab, che ha indagato la correlazione fra esperienza mistica e linguaggio, definisce l'esperienza mistica come "non duale", in quanto vi è "una separazione tra la coscienza individuale e «l'altro»"[960]. L'esperienza mistica è quindi "modellata" dal linguaggio e quelle che noi possiamo studiare sono le "extra ordinarie (mistiche) dimensioni del linguaggio"[961]. Hatab preferisce quello di "extra ordinario" a ciò che di solito è classificato come l'"ineffabile", poiché nel linguaggio mistico troviamo una "nuova grammatica" in cui vengono operate: "violazioni deliberate alla grammatica soggetto-oggettiva". Il principio di non contraddizione ha un uso limitato; i paradossi non sono irrazionali; le distinzioni tra soggetto e oggetto hanno un uso limitato; in generale si preferiscono "forme del linguaggio appropriate alle alterazioni dell'esperienza.[962]

Abbiamo fin qui fatto cenno a due punti centrali nella discussione sul linguaggio mistico, la questione della parola apofatica e gli oltrepassamenti del linguaggio mistico che si esprimono con paradossi e ossimori. È credo il momento di vedere meglio queste due questioni fra loro strettamente legate.
Nel suo studio di mistica comparata su Meister Eckhart (1260-1327/28), il maggior esponente della mistica speculativa occidentale, e Śankara (788-820), ritenuto il maggior filosofo indiano, Bernard Barzel distingue tra quattro tipi di esperienza mistica: come esperienza di "contingenza-immortalità", per cui il mistico prende coscienza della sua dualità costitutiva, da una parte il corpo, contingente e mortale, dall'altra l'anima, percepita come immortale. Questa mistica è stata chiamata "mistica naturale", all'interno di essa possono a loro volta essere distinte due esperienze, a seconda che siano "provocate" (per cui l'autore sottolinea la somiglianza nelle descrizioni sulle sensazioni corporali indotte da droghe in Baudelaire, Tennyson o Huxley, ma anche con esperienze indotte da colori, musica o profumi, per cui Barzel cita l'episodio della madeleine di Proust in *Du Côté de chez Swann*) o "spontanee" (come i "ratti" mistici)[963]. In seconda istanza come esperienza di "risonanza cosmica", per cui il mistico si sente "totalmente in corrispondenza con il tutto della natura"[964]. Anche questa esperienza può essere condivisa da filosofi, scrittori e poeti (Barzel ricorda i passi di *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion* in cui Bergson commenta le sensazioni di coincidenza panteistica descritte da Julien Green)[965]. Il terzo tipo di esperienza è "l'intuizione metafisica del divino", in cui

[959] Ivi, p. 22.
[960] Lawrance J. Hatab, "Mysticism and Language*", International Philosophical Quarterly,22, N.1, pp. 51-64 (51).*
[961] *Ivi, p. 53.*
[962] *Ivi, pp. 58-59.*
[963] Bernard Barzel, *Mystique de l'Ineffable dans L'Hinduisme et le Christianisme: Çankara et Eckhart*, Préface de M. Hulin, Paris, Eds. Du Cerf, 1982, pp. 19-27.
[964] Ivi, p. 28.
[965] Ivi, pp. 28- 32.

il divino è colto come un "Anima universale", o "Spirito vitale", ossia come un "totalmente Altro" capace di rendersi "totalmente vicino", a patto che l'intuizione sia spogliata da ogni "immagine", "concetto" o "modo" e si rivela più come "godimento" che come "conoscenza"[966]. Anche questa esperienza sarebbe poi condivisa con poeti, musicisti, filosofi e scrittori, Barzel pensa, ad esempio, al "tutto divino" dei Neoplatonici, o all'"*Esprit universel*" di Rimbaud o all'"inconscio collettivo" di Jung[967]. Infine, il quarto tipo è l'incontro personale con Dio, quello che viene propriamente considerato come "esperienza religiosa", in cui coesistono un "Io" della creatura e l'assolutamente trascendente "Tu" che si rivolge all'uomo come attestano le rivelazioni delle tre religioni monoteistiche[968]. Benché, come spiega Barzel, queste esperienze possono essere concomitanti e nonostante, come ogni classificazione, anche questa presenta qualcosa di arbitrario[969], tra l'incontro personale e impersonale di Dio, la tradizione biblica attesta anche una tradizione apofatica, per cui Dio è inconoscibile. Secondo Barzel questa concezione ha due momenti fondanti: uno è relativo ai passi biblici sulla inaccessibilità biblica; l'altra è quella tradizione che scaturisce dal neoplatonismo e viene elaborata dai padri della chiesa, fino a trovare spazio negli scritti del già ricordato Dionigi Areopagita (anche detto Pseudo-Dionigi), che ha esercitato un influsso enorme sul pensiero medievale[970]. A Dionigi si deve la distinzione fra "via catafatica" (o positiva) e "via apofatica" (o negativa). Mentre la prima procede per affermazioni e conduce alla conoscenza di Dio ed è imperfetta, la seconda è perfetta perché conduce all'ignoranza, l'unico modo per conoscere veramente Dio, infatti:

> Procedendo per negazioni, ci si innalza dai gradi inferiori dell'essere fino alle sue vette, scartando progressivamente tutto ciò che può essere conosciuto, per avvicinarsi all'Ignoto nelle tenebre dell'ignoranza assoluta.[971]

Mi soffermo brevemente su questa immagine della tenebra, poiché essa mi permette di introdurre una delle antinomie mistiche che avranno più fortuna nel Medioevo; la ritroveremo con forza nella "divina tenebra" di Angela da Foligno nel XIII secolo, su cui torneremo per condurre l'analisi su *Proleterka*. Dunque, per Dionigi solo la via negativa permette l'unione con un Dio percepito come inconoscibile[972]. Questa via purgativa viene da Dionigi paragonata all'ascesa di Mosè sul Sinai. Dio appare a Mosè in una nuvola, poiché non può essere visto. Il racconto dell'Esodo commentato da Dionigi richiama l'interpretazione fornita nel IV secolo da Gregorio di Nissa, dove già quella della "nube" e della "tenebra" erano le immagini che stavano per il movimento della conoscenza che spinge

[966] Ivi, p. 35.
[967] Ivi, pp. 33-36.
[968] Ivi, pp. 36-42.
[969] Ivi, p. 42.
[970] Ivi, p. 49-54.
[971] Vladimir Lossky, *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente*, Bologna, Il Mulino, 1967, p. 21.
[972] Ivi, p. 24.

sempre più in là, fino a negarlo, l'oggetto della conoscenza: "poiché quel che cerchiamo trascende ogni conoscenza, ed è totalmente circondato dall'incomprensibilità come da una tenebra"[973]. L'ascesa al monte Sinai è allegoria del procedere per negazioni rispetto ad un Dio concepito nella sua "inaccessibilità" e "invisibilità":

> Caligine e Oscurità simboleggiano dunque l'impossibilità in cui si trova l'unione mistica di esaurire un oggetto che resta del tutto inafferrabile, che anzi non può nemmeno essere appreso come oggetto. […] Proprio a causa di questa distanza o di questa inadeguatezza mai colmate, Colui che è solo Luce, o meglio che è superiore alla Luce come all'Oscurità, appare come Tenebra.[974]

Sarebbe tuttavia un grave errore ritenere di essere al cospetto di un pensiero mistico-agnostico. L'ignoranza che qui si predica è "dotta", come dirà San Bonaventura, per cui: "La scienza fornita da questa «dotta ignoranza» è un'esperienza della trascendenza divina"[975]. E questa esperienza non può che darsi secondo quelle immagini che diventeranno quelle della cosiddetta "mistica notturna", di cui San Juan de la Cruz (1542-1591) è uno dei più importanti rappresentati. Per il fatto di rappresentare quell'unica via purgativa che conduce a Dio, i connotati della "notte oscura" di cui parla il carmelitano sono sia positivi che negativi. Negativi nel loro indicare l'assoluta distanza da Dio, positivi nell'indicare l'unione con Dio. Questa dualità contrastiva è spesso condensata in espressioni paradossali o ossimori; sono espressioni che attraversano tutta la mistica, tanto da farne la peculiarità del linguaggio mistico rispetto a quello ordinario o teologico, come abbiamo visto. Pozzi le ha analizzata in una mistica italiana Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607)[976]. L'intelletto è da lei detto "morto e vivificante" dal momento che "morto vivrà"; la memoria "sarà tutta feconda con una somma aridità nel Santo Spirito", la purità "gli [al Verbo] dà principio e fine e gli toglie principio e fine"; queste sono solo alcune delle espressioni che troviamo nella santa[977], ma rappresentative di tutto un modo "teso alla sottolineatura degli opposti"[978], tipico dei mistici. Questa situazione è comprensibile solo se si considera che "nell'io parlante della veggente è venuta a mancare la fonte medesima delle distinzioni e delle opposizioni"[979]. È questo, d'altronde, il senso dell'esperienza mistica, in cui "l'identità assoluta, al di sopra di ogni differenza e opposizione, l'uguaglianza d'ogni dissimilitudine

---

[973] Traggo la citazione da Victoria Cirlot, *Immagini negative: le nuvole nella tradizione mistica e nella modernità*, Milano, Edizioni Medusa, 2021, p. 39.
[974] Henri-Charles Puech, "La Tenebra mistica nello Pseudo-Dionigi Areopagita e nella tradizione patristica" in id. *Sulle tracce della Gnosi*, trad. Francesco Zambon, Milano, Adelphi, 1985, pp. 149-170 (157).
[975] Ivi, p. 158.
[976] Il caso della santa è singolare dal punto di vista dello statuto espressivo dei testi tramandati a suo nome, non volle infatti mai scrivere e quanto possediamo, eccettuate le poche lettere scritte di suo pugno, sono testi che hanno origine orale, trascritti senza la sua approvazione da chi volle far conoscere il contenuto delle sue estasi. A differenza di Angela da Foligno o Caterina da Genova, i cui resoconti furono trascritti da uomini colti, "il parlare estatico di santa Maria Maddalena ci è giunto per il tramite di donne ignare". Giovanni Pozzi, "L'identico del diverso in santa Maddalena de' Pazzi", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, vol.33, N. 3, 1986, pp. 517-551 (517).
[977] Da un brano riportato da Pozzi, Ivi, p. 530.
[978] Ivi, p. 531.
[979] Ivi, p. 532.

è l'oggetto proprio di ogni esperienza mistica"[980]. Ossimori e antitesi, affermazioni contraddittorie e opposti inconciliabili sono per Pozzi dei modi per significare "per sottrazione", la santa infatti:

> aspira ad una omogeneità concettuale indifferenziata superando le antinomie, ma per fare ciò è costretta a vuotare ciascuna unità del suo senso pieno con l'ossimoro, o a riconoscerne con l'annominazione l'insufficienza con un raddoppio ingiustificato. Ossimoro e annominazione vengono così a comunicare per sottrazione, dichiarando un deficit del significato e del significante.[981]

Ci si potrebbe chiedere a questo punto in che cosa e se si differenzia il linguaggio mistico da quello poetico, o in generale, da altri tipi di discorsi "trasgressivi". D'altronde le parole dei mistici, come detto, ci sono state trasmesse non solo come trascrizioni di resoconti orali, ma anche e soprattutto secondo quei generi che la letteratura non religiosa ha anche praticato: diari, lettere, poesie ecc. Punto di riferimento per le generazioni successive che si sono interrogate su questo punto è il libro dell'abate Henri Bremond *Prière et Poésie* (1926). In questo libro Bremond identificava la poesia con la preghiera a partire da una concezione della mistica come fatto eminentemente irrazionale[982].
Pochi anni dopo in Italia, Arrigo Levasti ha spiegato quella che secondo lui è il malinteso insito nel prendere tale posizione: non si tratta tanto di "identificazione" quanto di "coincidenza", la ragione è che:

> Poesia vi può essere e vi è nei mistici, non nel senso che il mistico foggi versi elaborati da artista, il che in alcuni casi avviene, e Jacopone qualche volta, Luigi di Leon, san Giovanni della Croce, ne sono esempi, ma nel senso che l'animo mistico elevandosi a mondi che richiedono un massimo di purificazione, quindi di limpidezza, e una commozione tra le più intense, e una serenità che spesso diviene beatitudine, ha bisogno di un linguaggio vibrante, commosso, colorito, immaginoso e, a volte, sensibile, delicato, sfumato. Il mistico nei suoi momenti di slancio e di unione con Dio vive la poesia più disincarnata che sia immaginabile, tocca il lirismo puro. Con questo, identifico forse misticismo e lirismo? Non è, questa, identificazione, ma coincidenza.[983]

È tuttavia seguendo Bremond che in anni recenti ci si è soffermati sulla "identificazione" di testi mistici e poetici al fine di esaltare la possibilità di fare il cammino opposto, ovvero partire dai testi letterari per arrivare a quelli mistici. Jacques Le Brun ha similarmente inteso vedere una concordanza tra il linguaggio poetico e il linguaggio mistico nell'essere di quest'ultimo "essenzialmente allusivo". A differenza del primo, tuttavia, in cui questa qualità può portare ad un certo tipo di oscurità, il linguaggio mistico non è ermetico: "le allusioni sono sempre degli spostamenti [*déplacements*], nel senso etimologico, delle metafore, metafore naturali, metafore sociali, metafore corporali, metafore che chiamerei psicologiche", costituendosi, quindi, come "un nuovo modo di parlare"[984]. Di questa

[980] Ivi, p. 539.
[981] Ivi, p. 538.
[982] Henri Bremond, *Preghiera e poesia*, trad. Wanda Rupolo, Milano, Rusconi, 1983.
[983] Arrigo Levasti, "Introduzione" in *Mistici del Duecento e Trecento*, a cura di Arrigo Levasti, Milano-Roma, Rizzoli, 1935, pp. 9-77 (13).
[984] Jacques Le Brun, "Expérience religieuse et expérience littéraire" in Id., *La jouissance et le trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*, Genève, Librairie Droz, 2004, pp. 43-66 (64).

idea sembra essere anche il filosofo Stanislas Breton, vicino a De Certeau, per cui "nulla impedisce il mistico [di abbracciare] una discorsività filosofica […], ma il linguaggio più appropriato sembra essere [per il mistico] più prossimo al canto o al poema che a quello della ragione in cerca di ragione"[985].

Meno incline a concedere adito a confronti di questo tipo è Giovanni Pozzi. In un saggio dal titolo *Jacopone poeta?* contenuto in *Alternatim*, Pozzi muove dalla considerazione dell'esclusione da parte di Martin Buber dalla sua influente antologia *Confessioni estatiche* di un autore come Jacopone da Todi. Pozzi si chiede se sia un caso personale o se la scelta di Buber sia da imputare all'impossibilità di vedere la mistica nel territorio della poesia. La risposta per lui prevede la disgiunzione del problema in due possibili vie:

> applicare all'apparato della spiritualità gli strumenti con cui le discipline letterarie definiscono il testo poetico, e con ciò iscrivere il discorso spirituale in un'operazione letteraria; oppure indagare se nelle maglie di un'esperienza nuda e difforme come quella spirituale si possa individuare un punto che si offra a un linguaggio come quello poetico.[986]

La domanda coinvolge quindi anche il modo di intendere o di integrare letteratura religiosa e laica. Come ha messo in luce lo stesso Pozzi in un altro saggio, le storie della letteratura di solito non comprendono la letteratura spirituale fuorché per il periodo del medioevo (limitato per di più al solo Duecento/Trecento), in cui peraltro la copertura è decisamente parziale se consideriamo l'assenza della mistica femminile, un momento davvero centrale nella storia occidentale in cui le donne si impadronirono di uno strumento, la scrittura, e di una conoscenza, quella teologica, consegnandoci i documenti assai diversi delle proprie esperienze o concezioni spirituali[987]. La ragione per Pozzi della scarsa attenzione prestata alla letteratura spirituale sta nel "divorzio consumato un secolo fa tra le culture dei laici e dei chierici", che ha fatto sì che i testi religiosi sono "entrati anche in altri volumi, ma, non per questa qualifica [mentre i] testi mistici no"[988]. Nelle intenzioni di Pozzi, tuttavia, mistica e poesia (potremmo sostituire letteratura, intesa come letteratura laica, e non quindi, quella di

[985] Stanislas Breton, *Philosophie et mystique*, Grenoble, J. Millon, 1996, p. 156.
[986] Giovanni Pozzi, "Jacopone poeta?" in *Alternatim*, op. cit., pp. 73-92 (88).
[987] Benché i nostri esempi testuali saranno spesso tratti da mistiche, non c'è modo di approfondire qui un argomento pur così essenziale non solo per quello che ha significato per un certo pensiero teorico femminista, ma per lo studio della storia della mistica stessa. Rinvio quindi agli studi imprescindibili di Carolyn Bynum, in particolare: Caroline Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1982. Barbara Newman*, From Virile Woman to Woman Christ. Studies in Medieval Religion and Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995. Victoria Cirlot, Blanca Garí, *La mirada interior: mística femenina en la edad media*, Madrid, Siruela, 2021.
[988] Pozzi, "Alfabeto", op. cit., p. 294

ispirazione dichiaratamente religiosa, in cui è naturale vedere un legame) non possono essere fatte equivalere, come voleva Bremond[989], da qui la domanda:

> applicare un'analisi poetica anche a testi religiosi può essere sufficiente, o, nella poesia religiosa che nasce da un'esperienza contemplativa, forma e contenuto richiedono di considerare quale punto di partenza elementi della storia della spiritualità?[990]

Molti mistici sono stati, infatti, studiati come se fossero veri e propri poeti. Basti pensare, in proposito, ad esempio, a Juan de la Cruz, spesso studiato in relazione a poeti quali Mallarmé, o, anche, come poeta lui stesso[991]. Pozzi riconosceva una differenza irreducibile tra poeta e mistico, data dal modo in cui i due discorsi si relazionano al significante, per cui, seguendo la ricostruzione fornita da una studiosa dell'opera di Pozzi:

> se il discorso mistico è governato dalla presenza piena di significato, il discorso onirico o quello poetico si fa altresì depositario di un altro tipo di logica: quella che da sempre Agosti [Stefano] definisce «un lavoro differenziale, fondato su opposizioni e differenze», il quale prende a carico la materialità del linguaggio; un lavoro del linguaggio sul linguaggio. A tale lavoro del poeta sulla lingua subentra nel linguaggio dei mistici, quale ulteriore passaggio, una logica di «collisione».

Mentre, per una sorta di movimento complementare, nelle parole di Pozzi: "dove quindi il poeta compone, il mistico bada invece alla scomposizione; dove il poeta differenzia, il mistico invece collide, mette insieme"[992].

Differenza che è stata sottolineata anche da Francesco Guardiani, per il quale fra testi mistici e letterari esiste una irriducibile distanza, data dal fatto che i primi hanno lasciato documenti, mentre nella letteratura va sempre tenuto in considerazione l'aspetto finzionale e "menzognero"; tale confronto implica quindi quello tra verità e menzogna[993]. Eppure, se considerati dal punto di vista del genere al quale affidano la trasmissione delle proprie parole, anche i testi mistici possono essere visti all'interno della storia letteraria di quei generi. Di questo parere è Cristina Mazzoni, per la quale vale la pena di studiare i testi mistici, nonostante spesso si incorra in generalizzazioni troppo affrettate su che cosa è il linguaggio mistico – fatto necessario, ma che richiede anche di tenere in conto le differenze specifiche tra i mistici[994]-, perché al fondo anche la letteratura condivide con il discorso mistico

[989] Pozzi sarebbe sia lontano da Bremond (per le riserve di fronte all'"ambigua identificazione tra poesia e preghiera"), che dalle "moderne angustie circa l'incompatibilità di poesia e preghiera" in Laura Quadri, François Desroussilles, "Prefazione" in *Per Padre Pozzi*, op. cit., pp. 7-18 (10).
[990] Quadri, "Poesia e mistica" in op.cit., p. 186.
[991] A proposito si può vedere: Max Milner, *Poésie et vie mystique chez saint Jean de la Croix*, Préface de Jean Baruzi, postface de Carlo Ossola, Paris, Le Félin, 2010 [1951].
[992] Laura Quadri, "Poesia e mistica", op. cit., p. 199. La studiosa fa riferimento a seminari inediti di Pozzi.
[993] Francesco Guardiani, "Mystical Writings as Literature" in *Mystics, Visions, and Miracles*: A St. Michael's College Symposium, eds. Joseph Goering, Francesco Guardiani, Giulio Silano, Ottawa, Legas, 2002, pp. 61-69 (62).
[994] Cristina Mazzoni, "Mystical and Literary Texts: Meeting the Other, and Each Other, at the Borders of Language", *Annali d'Italianistica: Literature, Religion, and the Sacred*, Vol. 25, 2007, pp. 105-122 (106).

questo fatto: che i "segni scritti", siano mistici o letterari, sono "equivoci", per cui anche la letteratura, nel rifiuto a dare un senso ultimo ai testi, si porrebbe contro la teologia[995].

Anche Pozzi considera che, soprattutto per quanto riguarda la mistica femminile: "Angela da Foligno e Battista Varano, Maddalena de' Pazzi e Veronica Giuliani si possono convogliare nell'area della letteratura", seppur a patto di tenere in conto questo fatto:

> che sono scritture nate e cresciute in condizioni estranee alla pratica del letterario, senza propositi né di adesione ad un codice di scrittura né di contropartita a una letteratura troppo intensamente letteraria come la nostra […]. Dell'opera letteraria manca in tutte loro una qualsiasi cura dell'organizzazione sia tematica che formale, venuti meno tanto il controllo del prodotto nel suo farsi quanto la verifica dell'opera compiuta.[996]

Eppure, è proprio nella misura in cui si operano alcuni ribaltamenti, come, ad esempio, un detto di Veronica Giuliani, "dico e ridico e non dico niente", da cui Pozzi deduce che queste scritture non hanno "nulla a che fare con la fatica, alla fine remunerata, che impone molta scrittura moderna fissata sui meccanismi della memoria, poiché qui si celebra la perdita della memoria"[997], dunque, si diceva, è proprio in virtù di questi tratti che ci interessa la mistica. E dal momento che sulla possibilità di poter confrontare linguaggio mistico e letterario si fonda anche il progetto di questo capitolo, è il momento di andare a vedere gli studi che, in anni recenti, si sono occupati direttamente di porre questa relazione per quanto riguarda autori specifici della letteratura del Novecento e di quella contemporanea.

4.4. Gli studi comparati su letteratura e mistica

Per introdurre la questione ritorno al libro da cui ho iniziato questo capitolo. L'antologia di *Mistica Cristiana* recentemente pubblicata nei Meridiani Mondadori. Nell'introduzione all'intero progetto Zambon scrive: "la vera erede contemporanea della mistica, quella che ne ha custodito i segreti più profondi, è la letteratura e in particolare la poesia, già mirabilmente praticata nel suo stesso ambito"[998]. Negli ultimi decenni si è assistito ad un rinnovato interesse non solo per la mistica, ma anche per la possibilità di trovare nella letteratura e nelle arti del XX e XXI secolo le tracce del

[995] Ivi, p. 111.
[996] Giovanni Pozzi, "Scrittrici mistiche: la voce e gli inchiostri", *Quaderni d'Italianistica*, Vol. XXI, n. 2, 2000, pp. 5-43 (34).
[997] *Ibidem.*
[998] Zambon, "Introduzione generale", op. cit., p. XLV.

pensiero mistico. Non solo di tracce si tratterebbe secondo i curatori dell'antologia, secondo quanto afferma Papasogli infatti: " [la] poesia e [il] pensiero del XX secolo hanno portato a interrogarsi sulla possibilità di una mistica atea"[999]. I curatori della parte dedicata alla mistica tedesca, similmente, propongono di vedere una continuazione della mistica medievale nella modernità e ritengono che "l'effetto della mistica medievale sia costante nel corso della storia e che in qualche modo possa dare uniformità a opere prodotte in circostanze e contesti molto diversi"[1000]. La loro selezione per l'antologia è quella più audace da questo punto di vista. In quello che i curatori chiamano "l'elemento mistico", troviamo riuniti, infatti, il poeta Rainer Maria Rilke, lo psicoanalista Jung, il poeta dadaista Hugo Ball e l'architetto Bruno Taut.

Per comprendere la novità di questo approccio possiamo pensare a opere quali la *Mystique du Surhomme* di Michel Carrouges, pubblicato nel 1948. Il suo modo di intendere la mistica è rappresentativo di un pregiudizio per certi versi ancora comune, specie per quelle correnti cosiddette "perennialiste", per cui l'esperienza mistica è intesa in senso psicologico[1001]. In questo libro Carrouges partiva da una idea nebulosa di mistica, intesa come qualcosa di lontano dalla ragione e di vicino all'intuizione o all'ispirazione, per cui era facile rinvenire una analogia nella corrente della letteratura moderna che ha inizio col romanticismo e che trova nuova fioritura con il surrealismo. Un tipo di letteratura a suo modo di vedere: "fantastica e sublime che merita il nome di profetica"[1002]. La letteratura scaturita dal romanticismo, che avrebbe raccolto l'eredità della religione, sarebbe infine divenuta "rivale" della religione, in quanto lo scrittore è diventato "sacerdote"[1003]. Inoltre, anche nella letteratura è possibile rinvenire "una gigantesca lotta spirituale"[1004]. Notiamo che anche qui è la poesia il genere prescelto per "rivaleggiare" con la mistica: "nell'atteggiamento interiore del poeta moderno ci può essere il più completo miscuglio delle due essenze [mistica e poesia]: egli non considera più la poesia come un fine, ma come un mezzo"[1005].

L'opera di Michel De Certeau ha dato nuovo impulso allo studio della mistica anche sotto questo aspetto, provocando un allontanamento da posizioni discutibili quali quelle appena viste in Carrouges (ho preso qui due estremi per mostrare la diversità degli approcci nati a partire dalle ricerche di De Certeau in questo ambito). I riferimenti alla letteratura in *Fabula Mistica* sono numerosi, ma per

[999] Benedetta Papasogli, "Mistica Francese: Introduzione" in *La mistica cristiana*, Vol.2 Mistica tedesca e brabantina, francese, italiana moderna, a cura di Victoria Cirlot, Amador Vega, Benedetta Papàsogli, Michela Catto, Guido Mongini, Milano, Meridiani Mondadori, pp. 585-625(624)

[1000] Victoria Cirlot, Amador Vega, "Mistica tedesca e brabantina: Introduzione" in Ivi, pp 4-53 (37).

[1001] Un antidoto a questi approcci è quello che per Haas è lo studio "nel contesto" della mistica, ovvero uno studio capace di comprendere in quale modo la mistica è esperienza "di qualcosa in qualcosa", su cui: Alois M. Haas, "Mística en contexto" in Cirlot, Vega, *Mística y creación*, op. cit., pp. 63-85. L'intervento tenuto in occasioni di quella conferenza si basa sul libro: Alois M. Haas, *Mystik im Kontext*. München, Fink, 2004.

[1002] Michel Carrouges, *L'avventura mistica della letteratura*, Roma, Abete, 1968, p. 7. [1948].

[1003] Ivi, p. 8.

[1004] Ivi, p. 10.

[1005] Ivi, p. 461.

vederli (e i nomi che vengono fatti sono quelli di Marguerite Duras, Franz Kafka, Catherine Pozzi, Daniel Defoe e altri) bisogna prima partire da quel riposizionamento, ad opera di questo eterodosso pensatore, di ciò che va sotto il nome di "letteratura", "fabula", "poetico", "letterario". De Certeau distingueva la letteratura "dei professori" (la letteratura come è intesa istituzionalmente) e una letteratura "non seria" che si oppone al serio della scienza, mentre la prima non è praticamente presente nella sua opera, la seconda è onnipresente[1006], trattandosi di quello che per lui era costituito semplicemente da "tutto ciò che è scritto"[1007]. In questo senso non solo la storiografia è intesa come "letteratura" ma anche il pensiero teorico che nasce dalla "letteratura" viene intesa come storiografia[1008]. Questa posizione richiederebbe uno studio a parte per poter essere compresa, ma anche, qualora la volessimo adoperare qui, richiederebbe di abbracciarne ogni premessa. La riporto, nonostante tutto, perché è (anche) sulla scia di De Certeau che sono nati nuovi approcci allo studio comparato della mistica. Un esempio del recente riaffermarsi di questi studi è il volume nato da un colloquio tenuto nel 2006. La domanda attorno a cui ruotano i contributi concerne in questo caso la filosofia, ma la domanda posta in questa sede potrebbe essere per noi valida in rapporto alla letteratura: "come la filosofia si può lasciar interrogare da un discorso che non è filosofico, ovvero il discorso mistico?"[1009]. Il volume offre degli spunti interessanti per comprendere come la mistica sia diventata un soggetto chiave nel pensiero critico, dal momento che, come vuole uno dei contribuenti, "la mistica sembra un'invenzione della modernità"[1010]. È chiaro allora l'interesse di questi studiosi per una tradizione nella quale si arriva a vedere "ciò che cade fuori dalle differenti discipline"[1011], la cui peculiarità o non appartenenza (che notiamo, molto deve al pensiero di De Certeau) è dovuta al fatto di essere un fenomeno storico in due modi: da una parte è una tradizione, "che lavora sul passato, su un corpus, ripete le cose" e così la si trova nella Bibbia, dall'altro lato "nel XVII secolo è stata la mistica ad essersi presa carico di un gruppo di domande ricorrenti nella storia" [1012]. In un altro dei contributi, Pierre-Antoine Fabre riprende Dominique de Courcelles che nell'introduzione "faceva della poesia una delle vie attraverso cui interrogarsi sulla differenza tra mistica e filosofia" e poneva "una sorta di comunanza di pensiero tra mistica e poesia". Inoltre, egli concorda nell'affermare che quella che è stata chiamata "l'esperienza della scrittura" è essenziale nella "produzione degli enunciati

[1006] François Tremoliers, "Conclusions" in *Michel de Certeau et la littérature*, eds. Jean-Christophe Abramovici, Christian Jouhaud, Paris, CRH, Les Dossiers du GRIHL, 2018, pp. 357-360 (358).
[1007] Dinah Ribard, "La première personne du singulier" in ivi, op. cit, pp. 193-208 (193).
[1008] Jean-Christophe Abramovici, Christian Jouhaud, "Introduction" in Ivi, op. cit., pp. 5-6 (6).
[1009] Dominique de Courcelles, "Introduction" in *Les enjeux philosophiques de la mystique*, ed. Dominique de Courcelles, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2007, pp. 7-12 (7).
[1010] Christian Trottman, "Mystique, sagesse et théologie : La place de la mystique entre théologie et vision béatifique à la fin du Moyen Age" in Ivi, pp. 145-183 (145).
[1011] Jacques Le Brun, "La mystique, ce qui reste des disciplines du savoir, négativité et phènoméne historique" in Ivi, pp. 237-238 (237).
[1012] Ivi, p. 238.

mistici", ma non concorda nell'affermare "che la poesia sia ciò attraverso cui la scrittura si dà a vedere come esperienza, per quanto questa possa essere la sua unica forma possibile"[1013]. Potremmo dedurne che per il mistico la poesia non è che un mezzo di espressione.

Fin qui si è parlato di poesia, ma che ne è della prosa? Richiede questa un discorso a parte o poesia e letteratura sono in fondo interscambiabili e se sì, come ci può aiutare questo nel proposito che si intende qui perseguire? Vi troviamo un modello, una teoria? Per rispondere dobbiamo allargare ulteriormente il cerchio e vedere come non è solo a partire dai lavori di De Certeau che si registra un nuovo interesse per la mistica, ma anche attorno ad altre figure di studiosi. Un caso è quello costituito dal *Grup Haas de Recerca en Poètiques del Saber*, un gruppo di ricerca nato attorno al grande studioso di mistica, Alois M. Haas[1014]. Fra le prime attività del gruppo di ricerca vi è la pubblicazione degli atti di un convegno tenutosi nel 2004 presso l'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona. Nella presentazione del volume i curatori spiegano come l'obbiettivo del convegno fosse quello di "trovare le tracce della mistica come fenomeno fondatore della identità spirituale europea nei movimenti artistici e nel pensiero del XX secolo", la questione posta ai partecipanti sarebbe stata, quindi, quella di comprendere "in che maniera l'arte ha integrato nei suoi processi di creazione, e secondo il proprio linguaggio, il discorso teologico-filosofico della tradizione medievale europea"[1015]. Fra gli interventi vi è chi, come Carlo Ossola, rintraccia la ricezione di Juan de la Cruz dal secolo XVII in Francia, fino al XX secolo in figure quali Charles de Foucauld o Dar Hammarskjöld. Simone Weil e María Zambrano sono altri nomi di figure del Novecento che vengono interrogati. Ma i tentativi di vedere la mistica nel Novecento si spingono anche più in là. Dominique de Courcelles, ad esempio, ritiene che gli scrittori contemporanei (lei prende in considerazione Claude Louis-Combet e un testo "letterario" di De Certeau, intitolato *Estasi bianca*) sono esempi di scrittori lettori e traduttori di mistici, per i quali il linguaggio mistico offre il modello di una parola che sfugge ogni classificazione:

> operano per mezzo della scrittura un movimento di redenzione dello spirito o dell'anima, del corpo. […] Dicono alla loro maniera l'indicibile e l'innominabile del nostro tempo, la malattia, la sofferenza e la morte.[1016]

[1013] Pierre-Antoine Fabre, "Le dit mystique" in Ivi, pp. 239-243 (240).
[1014] Di Haas ricordo alcuni contributi sullo studio del linguaggio mistico (con particolare attenzione alla mistica tedesca medievale): Alois M. Haas, *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg im Breisgau, Uni-Verlag, 1979. Alois M. Haas, *Gottleiden – Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter,* Frankfurt am Main, Insel, 1989. Alois M. Haas, *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt / Leipzig, Verlag der Weltreligionen, 2007. Mentre sulla questione che stiamo qui discutendo, su quella che lui pone come interrogativo sulla possibilità di trovare tracce della "saggezza mistica" nella postmodernità: Alois M. Haas, *Wind des Absoluten. Mystische Weisheit der Postmoderne*, Freiburg im Breisgau, Johannes, 2009.
[1015] Victoria Cirlot, Amador Vega, "Prólogo" in *Mística y creacíon en el siglo XX: Tradicíon e innovacíon en la cultura europea*, eds. Victoria Cirlot, Amador Vega, Barcelona, Herder, 2006, pp. 9-11 (9).
[1016] Dominique de Courcelles, "Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística" in Cirlot, Vega, *Mística y creacíon*, op. cit., pp. 139- 156 (139).

Chi invece presenta il modo per cui la mistica può essere letta anche al di fuori della ristretta sfera di una professione di fede degli autori in questione sono i due curatori del volume. Victoria Cirlot si propone di indagare i possibili punti di contatto fra la eckhartiana mistica del vuoto e le parallele tendenze dell'arte astratta, per poi concentrarsi sull'architettura di Bruno Taut[1017]. Mentre Amador Vega si propone di vedere in che modo la mistica ha influito sull'opera del pittore e scultore catalano Antoni Tàpies. La sua prospettiva è più ampia, intende infatti, partendo da un'opera dell'artista per la Sala de Refléxion dell'Università Pompeu Fabra, dalla considerazione sulla posizione del sacro nella contemporaneità, riprende un'idea che proponeva già De Courcelles: "paradossalmente è stato il linguaggio nihilista della distruzione e della negatività l'unico capace di preservare, dall'interno delle sue forme profane, l'elemento religioso"[1018]. Questi ultimi due ricercatori hanno dedicato svariate opere allo studio sia di singoli movimenti o mistici individuali che alla continuazione di questa indagine comparata sulla presenza della mistica nella letteratura e nell'arte della contemporaneità[1019]. Lo hanno fatto prendendo spesso spunto dagli studi e dalle idee di Alois M. Haas. Nella conferenza del 2003 tenuta all'inaugurazione della Biblioteca Haas presso l'Università Pompeu Fabra (Barcellona) - fondo costituito coi libri donati da Haas all'istituzione spagnola- Haas cerca di "legittimare" lo studio della mistica, sostenendo che questo sarebbe necessario in tutte le scienze umane, in quanto "stabilisce una connessione nel nostro contesto attuale tra la forma di pensiero dell'interiorità, il cui luogo è il mistero e la perdita di parola, e la poderosa parola orale"[1020]. Per Haas, la questione ruota attorno al posto occupato dalla religione in una epoca che può dirsi ormai da molto pienamente secolare:

> una nuova e legittima riflessione sopra al rango e la funzione delle religioni nella società moderna globalizzata hanno motivato che si ponga nell'attualità una revisione delle questioni religiose intorno al senso e al non senso dell'assoluto.[1021]

Haas vede in certe tendenze filosofiche, teoriche, estetiche del Novecento il recupero di una sapienza di tipo religioso. Ad esempio, l'ineffabilità dell'assoluto (in Wittgenstein), la continuità dello scetticismo dell'antichità nelle religioni orientali, il ritorno preminente della teologia negativa "dal punto di vista cristiano, buddista e estetico", il fenomeno soprattutto estetico di "una produzione che articola la presenza incontrovertibile [del divino]"[1022]. È necessario, dunque, secondo Haas vedere anche nella letteratura secolare e atea l'eredità della mistica, di concetti quali l'"epifania", i "momenti

[1017] Victoria Cirlot, "El Maestro Eckhart y la arquitectura de Bruno Taut" in Ivi, op. cit., pp. 199-240.
[1018] Amador Vega, "Antoni Tàpies: «negatio negationis». Un espacio de meditacíon y silencio" in Ivi, pp. 207-232 (231).
[1019] Vedi infra.
[1020] Alois Maria Haas, "Por qué y para qué estudiamos la mística (Wozu und zum welchem Ende erforschen wir die Mystik?)", *Philía. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas*, n.1, 2007, pp. 11-40 (27).
[1021] Cito dalla traduzione spagnola: Alois Maria Haas, *Viento de lo absoluto: Existe una sabiduría mistica de la postmodernidad?*, trad. Jorge Seca, Madrid, Siruela, 2009, p. 15.
[1022] Ivi, pp. 20-21.

d'essere", la "bellezza convulsiva" e uno dei concetti preferiti di Meister Eckhart il *Durchbruch*, ovvero l'irruzione del divino[1023].

I due studiosi spagnoli vicini ad Haas, Victoria Cirlot e Amador Vega, hanno anche dedicato numerosi studi alla mistica, spesso rivolti proprio al tentativo di vedere concetti, immagini, figure della mistica nella arte e nel pensiero contemporaneo. Vega, in particolare, si è dedicato a situare la nuova presenza della mistica nel campo dell'arte e anche per lui scoprire la mistica nascosta nella modernità implica il dover ritrovare quella dimensione religiosa che il processo di secolarizzazione avrebbe spazzato via. L'arte si è fatta carico, nella sua visione, a partire dalle avanguardie del Novecento del "potere creatore e distruttivo dei miti"; si pone allora il problema di dove situare il sacro, e questo secondo Vega non starebbe "né nella semplice espressione estetica, né nell'intenzione dell'artista", bensì nella capacità di "integrare processi rituali"[1024]. Vega vede ad esempio nei quadri di Rothko "le tradizioni mistiche, piene del linguaggio della negatività"[1025]. Fin qui si è parlato di arte e quindi il discorso ci interessa solo tangenzialmente, ma Vega propone a questo punto una maniera di indagare le opere d'arte (e quindi anche la letteratura) che ci può essere d'aiuto. Il suo punto di partenza è la considerazione che la modernità ha perso non tanto il sacro quanto "la sua rappresentazione religiosa"[1026] e il suo proposito è quindi quello di sviluppare "una ermeneutica della manifestazione del sacro nel profano"[1027]. In un libro dedicato questa volta alla letteratura e alla mistica, Vega è tornato su che cosa intenda per una ermeneutica del sacro. In *Tres poetas del exceso: la herméneutica imposible in Eckhart, Silesius y Celan* Vega vede nella poetica della lingua dei tre autori il medesimo impulso alla creazione di una lingua che pone il bisogno di una nuova ermeneutica[1028]. In un altro libro ancora, si pone l'interrogativo di come elaborare una ermeneutica per le immagini che si sono liberate della narratività e della rappresentatività nell'arte astratta. La mistica offre la possibilità di elaborare questa ermeneutica per la preminenza lì giocata dalla teologia negativa o apofatica e per la forma di pensiero iperbolica che lì può essere trovata, e trova il nome di "ermeneutica negativa" come quella più adatta per una "estetica negativa"[1029]. Per Vega il punto non è mostrare in che modo il passato sia visibile anche nel presente, quanto più di vedere come quelle questioni passate sono sempre contemporanee e gli autori, che farebbero capo a questa estetica, degli autori "intempestivi"[1030]. Una idea simile di ermeneutica può essere trovata nel libro di Victoria Cirlot

[1023] *Ibidem.*
[1024] Amador Vega, "Mystical and Aesthetic Experiences in Modernity" in *Naming and Thinking God in Europe Today*, ed. Norbert Hintersteiner, Leiden, The Netherlands, Brill, 2007, pp.233-246 (234).
[1025] Ivi, p. 236.
[1026] Ivi, p. 238.
[1027] Ivi, p. 240.
[1028] Amador Vega, *Tres poetas del exceso: la herméneutica imposible in Eckhart, Silesius y Celan*, Barcelona, Fragmenta, 2011, p. 57.
[1029] Amador Vega, *Tentativas sobre el vacío: ensayos de esética y religión*, Barcelona, Fragmenta, 2022, pp. 20-29.
[1030] Ivi, p. 24.

dedicato alla tradizione visionaria nell'occidente. Qui l'autrice sostiene che per quanto i racconti delle visioni di Hildegard von Bingen, una mistica vissuta nella prima metà del XII secolo, siano molti lontani dal Surrealismo, la corrente che si propone di vedere al fianco della tradizione visionaria della mistica, è possibile approfondire il confronto in quanto questo aiuta a comprendere anche le visioni di Hildegard, a lungo considerate degli enigmi impenetrabili. Allo stesso modo, si può comprendere l'astrazione di un artista come Kandinsky attraverso la domanda sulla visibilità di Dio e la sua manifestazione nelle immagini[1031]. Ma non è solo l'arte ad essere stata interrogata sui possibili lasciti della tradizione mistica occidentale. *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIXe siècle à nos jours* è stato il soggetto di un convegno tenutosi all'università di Tolosa nel 2011, la curatrice del volume nella presentazione rivendica la novità dell'approccio che si è tentato, avendo cercato di presentare:

> un primo stato dell'arte su campi disciplinari raramente messi in correlazione: il discorso mistico e la letteratura francese e europea da una parte, il discorso mistico e le arti della rappresentazione dall'altra parte.[1032]

Anche lei inizia dunque dalla considerazione di che cosa significhi il termine "mistica". Si parte qui col definire la mistica, secondo la concezione già vista di De Certeau, come "non luogo", essendo diventato un oggetto di studi specifici soltanto nel XIX secolo. È in quanto discorso specifico che la mistica fa il suo ingresso nella letteratura, che sia quella religiosa o atea[1033]. Secondo Lydie Paresse, la novità di questo campo di ricerca, o perlomeno di questa domanda di ricerca, sta nel considerare il modo in cui si manifesta- in un rapporto che definisce di "filiazione"[1034]- il discorso mistico sotto diversi punti di vista: nella postura dello scrittore (mago, guida, povero, profeta), nella preminenza di certe figure (l'idiota), nella retorica e nella poetica (una poetica della differenza, della perdita di funzione referenziale di fronte ad un indicibile che sarà situato fuori dall'opera e la giustifica), infine nell'intertesto[1035]. L'interesse suscitato da molti mistici su poeti e scrittori tra il XIX e il XX secolo[1036] si deve al fatto che questi hanno trovato nei mistici degli esempi "che permettono di ripensare la creazione letteraria a partire dalla nozione di assenza [*manque*] e spossessamento [*dépossession*]"[1037]. Secondo una concezione appunto molto influenzata da De Certeau, per cui si arriva a vedere la modernità della mistica- nonché l'apertura alla postmodernità- nel suo "mettere in scena una aporia,

[1031] Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente,* Barcelona, Herder, 2005, p. 10.
[1032] *Le discours mystique dans la littérature et dans les arts de la fin du XIX siècle à nos jours*, ed. Lydie Paresse, Paris, Classiques Granier, 2012, p. 7.
[1033] Ivi, p. 8.
[1034] Ivi, p. 10.
[1035] Ivi, p. 9
[1036] La curatrice del volume ricorda l'interesse suscitato da Angela da Foligno per Léon Bloy e George Bataille, da Teresa d'Avila per Barbey d'Aurevilly, da Ruysbroek per Maurice Maeterlinck, da Giordano Bruno, Meister Eckhart su Samuel Beckett, e per autori più recenti, da Jeanne Guyon per Valère Novarina.
[1037] Ivi, p. 10.

una mancanza che affetta l'essere, il reale ma anche il linguaggio"[1038], di modo che "la sua specificità appare come la messa in opera di una negatività fondamentale"[1039]. Una "logica negativa" che sul piano della letteratura è rinvenibile nelle "figure della perdita del sé" che molti scrittori contemporanei mettono in scena[1040]; insomma, conclude Paresse:

> non è possibile approcciare un certo numero di processi letterari e artistici della modernità e della postmodernità senza comprendere i fondamenti antropologici sui quali riposa il discorso mistico.[1041]

Prima di arrivare a vedere in che modo si può inserire la nostra autrice in questo contesto, è necessario un ulteriore e ultimo approfondimento che parte dalle ultime proposte riportate. Possiamo riassumere e dividere i modi in cui la mistica è stata studiata in rapporto alle arti e soprattutto alla letteratura – se ci limitiamo agli anni più recenti- a questi tre punti: il silenzio, l'indicibile e il nulla. Tutti e tre si fondano sull'idea di una negatività irriducibile del fenomeno mistico (in quanto linguaggio e in quanto esperienza).

4.5. Tre temi ricorrenti nella critica: silenzio, indicibile, nulla

Il *trait d'union* di questi assunti della mistica che vengono usati nel campo della critica letteraria e d'arte è la già menzionata insistenza sulla teologia negativa e l'apofatismo. I critici hanno parlato proprio di "*apophatic turn*" per riferirsi al rinnovato interesse per questo filone della teologia che ha invaso il campo della critica e della filosofia. Basti pensare a come diversi filosofi e critici del post strutturalismo francese vi hanno fatto riferimento: al Derrida interprete della teologia negativa (filosofo che, come noto, molto deve al pensiero di Heidegger, il quale anche si nutrì del pensiero mistico medievale tedesco[1042]), a Michel Foucault, Roland Barthes e Maurice Blanchot nel concetto

[1038] Ivi, p. 10.
[1039] Ivi, p. 11.
[1040] Ivi, p. 12.
[1041] Ivi, p. 14.
[1042] Si veda in proposito anche all'ambito che qui ci interessa indagare, quello che riguarda la letteratura: Otto Pöggeler, "Mystische Elemente im Denken Heideggers und im Dichten Celans", *Zeitwende Kultur, Kirche, Zeitgeschehen*, 53, N. 2, 1982, pp. 65-92.

di "neutro"[1043]. Ma anche in critici quali Wolfgang Iser che a lungo ha ragionato sul concetto di negatività all'interno della teoria della ricezione[1044] (sebbene non in diretta relazione alla mistica).

William Franke ha tentato di tracciare una possibile storia dell'apofatismo in occidente in un libro intitolato *On What Cannot Be Said: Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature and the Arts*, spaziando da Platone a Derrida, dalla prosa alla poesia, l'apofatismo è inteso come "un genere del discorso", un discorso, più nello specifico, che "si nega" e un discorso "della mancanza"[1045]. Franke considera ogni linguaggio "che cancella, interrompe o smonta il discorso" avente come limite ineludibile il silenzio[1046]. Gli autori che antologizza sono uniti da questo: dal trasformare, paradossalmente, l'indicibile in soggetto del discorso; per farlo ovviamente c'è bisogno di passare per il linguaggio e dunque ecco nascere testi che non rasentano semplicemente o che sono toccati marginalmente dall'impossibilità di dire, quanto proprio testi in cui questa indicibilità "diventa una indispensabile fonte originaria della scrittura o della espressione creativa"[1047].

L'autore non nasconde di essersi trovato in difficoltà per quanto riguarda l'apofatismo dei mistici, questi ultimi sembrano infatti "tenere l'apofatico più al limite esterno che alla fonte e al centro della loro esperienza"[1048]. Nonostante Franke non veda nella mistica la diretta discendente di certi linguaggi artistici (come sostengono invece gli studi che abbiamo visto nel sottocapitolo precedente), egli ritiene comunque che il "discorso apofatico" stia diventando un "linguaggio comune" per la postmodernità[1049]. Franke è tornato recentemente su quello che chiama il suo "approccio apofatico", specificando che per apofatico non intende un discorso che cancelli tipi di poetica più positivi, "dottrinari" e "iperbolici", quanto piuttosto per indicare i modi di "romperli dall'interno"[1050].

[1043] Foucault sosteneva, in un saggio dedicato a Blanchot, che "l'apertura verso un linguaggio da cui il soggetto è escluso […] è oggi un'esperienza che si annuncia in punti molto diversi della cultura"; definito come "pensiero del di fuori" da Blanchot, o anche del "Neutro", pensiero che avrebbe un antecedente proprio in quel "pensiero mistico, che dopo i testi dello Pseudo-Dionigi […] si è conservato […] sotto le forme di una teologia negativa", Michel Foucault, *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli, 2020, pp. 113-114. Sul concetto di Neutro in Blanchot, in relazione ai suoi romanzi e a Meister Eckhart si veda: Sebastian Galland, "Maurice Blanchot et Maître Eckhart. Expérience du dehors et anéantissement mystique", in *Maurice Blanchot et l'Allemagne*, éd. Hugues Choplin, Éric Hoppenot, A. Milon, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, pp. 19-32. Il concetto di Neutro è anche discusso da Barthes, in termini divergenti da quelli di Blanchot, in Roland Barthes, *Le Neutre: Cours au Collège de France 1978*, Paris, Editions de Seuil, 2023. Si veda poi Julia Kristeva, *Thérèse mon amour: récit*, Paris, Fayard, 2008. Infine, si pensi ai debiti del decostruzionismo dalla teologia negativa, *Derrida and Negative Theology*, a cura di Jacques Derrida, Harold Coward e Toby Foshay, New York, State University of New York Press, 1992.

[1044] Si veda il contributo a uno dei volumi pubblicati dal gruppo di ricerca tedesco *Poetik und Hermeneutik*: Wolfgang Iser, "Negativität als *tertium quid* von Darstellung und Reception" in *Positionen der Negativität*, ed. Harald Weinrich, München, Fink, 1975, pp. 530-533. Su questa questione in Iser: Winfried Fluck, "The Search for Distance: Negation and Negativity in Wolfgang Iser's Literary Theory", *New Literary History*, 31, no. 1, 2000, pp. 175–210.

[1045] William Franke, *On What Cannot Be Said: Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature and the Arts, vol. 1: Classic Formoulations*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007, p. 1.

[1046] Ivi, p. 2.

[1047] Ivi, p. 5.

[1048] *Ibidem*.

[1049] Franke, *Apophatic Discourses, vol. 2,* op. cit., p. 11.

[1050] William Franke, *On the Universality of What Is Not: The Apophatic Turn in Critical Thinking*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2020, p. 260.

Lasciando alle spalle un progetto che sembra francamente vago e poco concreto, vediamo come anche altri si sono confrontati con questa tradizione apofatica o abbiano tentato di elaborare una "estetica apofatica" nelle maglie del pensiero critico o della letteratura. Christopher J. Knight in *Omissions Are Not Accidents: Modern Apophatism From Henry James To Jacques Derrida* segue le orme di Franke nel proposito di voler riunire in una antologia di scritti di filosofi, scrittori e critici che si sarebbero confrontati con "l'innominabile". Per lui l'apofatico è un fenomeno di natura storica che oscilla fra due poli, l'ironia e la teologia negativa, entrambi, infatti, sono dei modi di instaurare un "metodo indiretto"[1051]. Tuttavia, anche lui scansa la questione della mistica, ritenendo che "una delle meno felici conseguenze dell'apofatismo negli studi del periodo è la sua inclinazione a muovere in direzione del misticismo"[1052]. Poco importa che l'autore discuta con categorie nate proprio in quell'ambito, quel che gli interessa sono distinzione di poco conto: fra l'apofatismo e il silenzio; le omissioni "necessariamente parte dello scrivere"[1053]; la "moderna variante" della teologia negativa in cui la fede non ha più peso[1054].

Una prospettiva diversa – e molto più stimolante- è quella offerta da Michael Sells, in un libro che si propone di costruire un filo rosso che lega le tradizioni della mistica cristiana, neoplatonica e islamica a partire dai modi dell'apofatismo, di cui propone anche una critica, considerandolo come un termine "relativo" – in quanto genera una serie di affermazioni che devono contraddire e contraddicono la precedente e la futura affermazione -, e preferendo ad esso quello di "*unsaying*". Anche per lui il terreno di indagine è costituito da quei discorsi in cui "l'innominabile non è solo asserito ma performato", mettendo in moto "un discorso instabile e dinamico"[1055]. Essendo il suo studio ristretto al campo della mistica, questa viene intesa come l'"evento che dà significato" e il suo scopo è quello di indagare "il modo in cui nelle unioni mistiche apofatiche il riferimento al trascendente si disfa e il modo in cui questo disfacimento si riflette nel linguaggio nel disorientare certe regole comuni del riferimento"[1056]. Gli effetti del discorso mistico - quelli su cui si può svolgere un possibile raffronto con testi non mistici- sono dunque quelli del "disfacimento" e dello scorporamento dei termini standard della comunicazione linguistica.

Fin qui si è parlato di libri che non mescolano la letteratura o l'arte e la filosofia alla tradizione mistica, vi sono tuttavia anche una serie di studi in cui si prova a fare proprio questo. In questo gruppo di studi la presenza della mistica è associata all'emergere della centralità di tre fattori: il silenzio, il nulla e

[1051] Christopher J. Knight, *Omissions Are Not Accidents: Modern Apophatism from Henry James to Jacques Derrida*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2010, p. 12.
[1052] Ivi, p. 19.
[1053] Ivi, p. 6
[1054] Ivi, p. 18.
[1055] Michael Anthony Sells, *Mystical Languages of Unsaying*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 3.
[1056] Ivi, p. 12

l'indicibile. Si tratta di tre temi che hanno conosciuto nella critica letteraria e nel pensiero teorico del Novecento fino ai nostri giorni, una vasta risonanza; quanto interessa qui è riportare quegli studi che trapiantano questi temi nello specifico della tradizione mistica, inaugurando quella serie di ricerche che intersecano storia religiosa e letteraria (di cui abbiamo dato conto sopra)[1057].

In *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan* Shira Wolosky si rivolge alla mistica nella misura in cui questa è evocata dalla poetica di questi tre autori; la mistica è presa come esempio di "anti lingua" dal momento che "fa retrocedere e da ultimo ricerca di abrogare il linguaggio" ed è nel silenzio che si compie[1058]. Parimenti questi autori, secondo la lettura dell'autrice, dimostrerebbero "la condizione nella quali il tentativo di fuggire e negare il linguaggio può risultare", linguaggio che per questi autori verrebbe inteso come "incontrovertibilmente mancante"[1059]. Anche qui dunque il discorso apofatico è ritenuto termine di paragone più prossimo per autori quali Samuel Beckett, venendo così inteso:

> l'apofatico rappresenta il tentativo di abolire tutte le forme, tutte le figure, fino al linguaggio stesso, inteso come inevitabilmente e necessariamente inadeguato a quella verità ultima e verità-unione la cui essenza sta al di là della forma, della figura, dell'enunciazione[1060].

Nel caso dello scrittore irlandese questa si manifesterebbe nel modo in cui nelle sue opere sono la "figurazione" e "l'articolazione" del linguaggio a venire intaccati.

Aaron Hyllier ha chiamato "gli scrittori del no" quegli scrittori che hanno più o meno esplicitamente perseguito una poetica che, sulla scorta dei modelli teorici offerti da Giorgio Agamben e Maurice Blanchot, si muove verso la "sparizione"[1061], le cui peculiarità starebbero nel "rendere l'approccio al vuoto", ossia il momento della sparizione del soggetto, nella prospettiva di una letteratura impersonale[1062], una letteratura di questo tipo verrebbe a costruirsi attorno a questa domanda: "come si può costruire un'arte o un linguaggio sul vuoto?"[1063].

Questa domanda ha costituito il progetto di ricerca di un ricercatore cileno vicino al gruppo di ricerca Haas. Felipe Cussen ha chiamato "poetiche negative" quelle opere che ruotano attorno al vuoto, sia come tema dell'opera che come effetto prodotto dall'opera[1064]. Centrale, per la limitazione della

---

[1057] Al proposito rimando a *Languages of the Unsayable: the Play of Negativity in Literature and Literary Theory* ed. Sanford Budick, Wolfgang Iser, New York, Columbia University Press, 1989. William Franke, *Philosophy of the Unsayable*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2014. Nicola Gardini, *Lacuna: saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.

[1058] Shira Wolosky, *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan,* Stanford, California, Standford University Press, 1995, p. 3.

[1059] Ivi, p. 267.

[1060] Ivi, p. 177.

[1061] Aaron Hyllier, *The Disappearance of Literature: Blanchot, Agamben and the Writers of the No*, New York-London, Bloomsbury, 2013, p. 9.

[1062] Ivi,p. 79.

[1063] Ivi, p. 83.

[1064] Felipe Cussen, *La oficina de la nada: poéticas negativas contemporáneas*, Madrid, Siruela, 2022, p. 16.

categoria critica impiegata, è anche per lui la teologia negativa, in quanto questa viene vista come prima antecedente di quella via che deve percorrere chi pone come principio della parola l'ineffabilità di qualcosa, la difficoltà a riportare un evento o l'incapacità a trasmettere un'esperienza[1065]. Benché la vastità delle opere e dei medium presi in considerazione (scelti tra poesia, prosa, arte contemporanea, musica, cinema) tenga conto di larga parte della produzione artistica degli ultimi decenni, Cussen considera il vuoto nella letteratura soltanto come pagina bianca, come silenzio o come rifiuto della narrazione. Con "poetiche negative" intende, quindi, indicare quelle "strategie" e quei modi di "riferire il vuoto": rifiutare di "raccontare storie", "trasmettere un messaggio" o "articolare un discorso"[1066].

Ma è stata soprattutto la poesia a venire interrogata su queste questioni. Secondo Mark Burrows questo si deve al fatto che la poesia "vive e lavora al margine dell'inarticolato"; da qui la somiglianza con la mistica[1067], la quale si è separata dalla teologia ed è quindi ormai priva e completamente separata dall'aspetto poetico e immaginativo[1068]. Vi è chi ha cercato di classificare le strategie verbali messe in campo dai mistici per rendere conto dell'indicibile, modi che sono paragonabili alle stesse strategie messe in atto dai poeti. Ming Yu-Tseng ha trattato i *Four Quartets* di T.S. Eliot come veri e propri testi mistici e vi ha riscontrato le cinque strategie desunte dal linguaggio dei mistici che per lui sono: "la negazione"-intesa dal punto di vista linguistico- che produce una dialettica data dal continuo andare oltre dell'espressione per rendere conto dell'assoluta trascendenza di Dio; una dialettica del né questo né quello; "i parallelismi e i paradossi"; il fatto di rappresentare spesso "la matrice di un viaggio" come forma della relazione dell'esperienza mistica; la sua espansione; e infine le metafore di depersonalizzazione[1069]. La prospettiva di Tseng è rovesciata, infatti invece che vedere nei poeti i discorsi dei mistici, si propone di indagare i *Four Quartets* come se fossero un testo mistico. Questa è anche la prospettiva di Leon Cellier, il quale ha indagato una figura specifica, quella che, come abbiamo visto, ricorre maggiormente nei testi dei mistici, ossia l'ossimoro, nella lirica di Baudelaire. Secondo Cellier, i termini che si contraddicono sono uniti per "esprimere qualcosa di ineffabile" e l'ossimoro è la sola "espressione soddisfacente dell'estasi che provoca l'esperienza del sacro". Sia questa quella dei poeti o dei mistici poco importa, perché è il sacro che spinge alla ricerca di un tale

[1065] Ivi, p. 97.
[1066] Felipe Cussen, Marcela Labraña, Megumi Andrade, "Poéticas negativas", *Literatura y Lingüística*, n. 37, June 2018, pp. 137-161 (153).
[1067] Mark Burrows, "«Raiding the Inarticulate»: Mysticism, Poetics, and the Unlanguageable", *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality,* vol. 4 no. 2, 2004, p. 173-194 (174).
[1068] Ivi, p. 179.
[1069] Ming Yu-Tseng, "Expressing the Ineffable: Toward a Poetics of Mystical Writing", *Social Semiotics*, 12, n.1, 2002, pp. 63-82.

linguaggio[1070]. Similmente, Stefano Agosti definisce l'ossimoro come "lo strumento più adeguato per la trascrizione dell'ineffabile"[1071]. Secondo Agosti inoltre: "l'implicazione stilistica generale connessa a questo istituto […] [è] l'elusione o il turbamento del piano dei significati", che non significa, beninteso, la caduta nel non senso, bensì "lo spostamento di questo [del significato] in una zona ove non vigono più le norme della misurazione consueta"[1072].
Di una classificazione dei modi retorici di rendere conto dell'ineffabile parla anche Mary Anne McPherson Oliver, che elenca cinque mezzi per aggirare l'ineffabile da parte dei mistici: l'affermazione personale, la metafora, il paradosso, la negazione e il silenzio; tutte queste tecniche "appartengono al silenzio che i mistici professano"[1073].

Queste affermazioni sembrano essere ribadite anche dagli studi degli storici della spiritualità o della tradizione mistica. Abbiamo visto come una peculiarità del linguaggio mistico sia il fatto che i mistici comunicano per paradossi e presentano, nelle parole di Haas, "forme di parlare del silenzio", nonché come alle forme dell'eccesso linguistico si accompagna un linguaggio apofatico[1074]. L'esito è quella che viene definita una "spinta verso il nulla"[1075]. Mentre per Jacques Le Brun: "è mistico ciò che svela la negatività in ogni discorso"[1076]. Il fatto di presentare un linguaggio da più inteso come eminentemente negativo ha dunque portato gli studiosi a vedere nella mistica la percorritrice della modernità. Vega ha sostenuto che:

> se il fenomeno della negatività nel linguaggio religioso non si è reso esplicito prima nel nostro tempo, si deve probabilmente all'assenza di una ermeneutica dell'arte moderna che possa servire da fondamento non tanto a una nuova comprensione del sacro, quanto della religione nel secolo XX.[1077]

In un articolo illuminante sulla questione Niklaus Legier rintraccia la trasformazione moderna delle fonti mistiche medievali nella separazione operata da Martin Lutero tra letture "inspirate" e il nuovo reame secolare istituito[1078]. Questa separazione ha reso disponibile ai moderni l'impiego di quelli che

---

[1070] Leon Cellier, "D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n. 8, 1965, pp. 3-14 (7).
[1071] Stefano Agosti, "Yves Bonnefoy e la grammatica dell'ineffabile*", Sigma: rivista trimestrale di letteratura*, n.13, marzo 1967, pp. 75-93 (86).
[1072] Ivi, p. 88.
[1073] Mary Anne McPherson Oliver, "Mystical Experience and the Literary Technique of Silence", *Studia Mystica*, vol. 1, n.1, 1978, pp. 5-20 (11). È impossibile rendere conto brevemente e per intero sui modi in cui il silenzio è diventato una categoria imprescindibile specie nello studio della poesia del Novecento, rimando a: *Le forme del silenzio e della parola: atti del Convegno: Il silenzio e la parola tenuto a Trento il 15-17 ottobre 1987*, a cura di Massimo Baldini, Silvano Zucal, Brescia, Morcelliana, 1989.
[1074] Haas, "Por que estudiar mistíca", op. cit., p. 27.
[1075] Ivi, p. 183.
[1076] Jacques Le Brun "Métaphysique", op. cit., pp. 237-238
[1077] Amador Vega, "La mistíca alemana y los origenes del nihilismo religioso", in *Literatura y espiritualidad* a cura di Maria Pilar Manero Sorolla, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, pp. 61-81 (62)
[1078] Niklaus Legier, "Mysticism, Modernity, and the Invention of Aesthetic Experience", *Representations*, 105, N.1, Winter 2009, pp. 37-60 (39-40).

Legier chiama "tropi mistici" al di fuori dell'ambito delle pratiche monacali dove queste erano sorte lungo tutto il Medioevo, pratiche che comportavano metodi di lettura dei testi sacri, preghiera e predica, in cui l'esperienza mistica non era separabile da un certo tipo di pratica ermeneutica[1079].

Una problematizzazione del significato di esperienza è anche quella che riporto in chiusura di questa parziale ricognizione, poiché ad essa si associa la contestazione di una definizione solo "negativa" dell'apofatismo. Denys Turner ha contestato il modo di separare linguaggio apofatico e linguaggio catafatico, sostenendo che anche il linguaggio apofatico "parla" e dice qualcosa, o meglio, fallisce qualcosa: "le nostre negazioni mancano Dio tanto quanto le nostre affermazioni"[1080]. Turner intende indagare le radici dell'apofatismo – su cui, come si è mostrato, si fondano i confronti con le arti contemporanee- contestando l'interpretazione corrente che di esse viene fornita[1081]. In particolare, in questo studio, si propone di indagare tre autori, l'onnipresente pseudo-Dionigi, Meister Eckhart, e un autore anonimo inglese della seconda metà del Trecento ricordato in particolare per il trattato di contemplazione intitolato *The cloud of unknowing*. Turner intende dimostrare come le letture moderne e contemporanee tendano ad associare la mistica con l'esperienzia[1082], finendo per associare anche le forme della spiritualità medievale allo psicologismo di una lettura che si renderebbe invece necessaria solo a partire da mistici quali Juan de la Cruz[1083]. Turner è quindi interessato ad indagare la progressiva separazione tra mistica e teologia, tra l'esperienziale e lo speculativo[1084]. Mettendo in discussione il significato di esperienza che avrebbe dato un medievale – un termine, quello di esperienza, che rinvia ad una interiorità e che risulta rilevante solo dalla fine del Quattrocento, quando venne a sostituirsi all'*imaginatio*[1085]- rivede anche il significato di "apofatico", dimostrando come sia per Eckhart che per l'autore del trattato *The Cloud of Unknowing* il sapere apofatico non è tanto descrivibile come l'esperienza della negatività, quanto, piuttosto, è da intendersi come "il negativo dell'esperienza (l'assenza dell'esperienza)"[1086].

Queste considerazioni ci possono ritornare utili anche in questo lavoro. Come mostrerò nel prossimo sottocapitolo, una simile contestualizzazione di ciò che viene inteso per apofatico può significare anche il venir meno di tutte quelle premesse che avevamo visto sostenere invece gli studi che si

[1079] Ivi, pp. 40-41.
[1080] Denys Turner, *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 35.
[1081] Una questione che è alla base anche di questo articolo, in cui indaga i malintesi degli interpreti sia medievali che moderni di Dionigi l'Areopagita: Denys Turner, "How to Read the pseudo-Denys Today?", *International Journal of Systematic Theology*, n. 7, 2005, pp. 428-440
[1082] Turner, *Darkness*, op. cit., p. 261.
[1083] Ivi, p. 178.
[1084] Ivi, p. 168.
[1085] Ivi, p. 171.
[1086] Ivi, p. 264. Per quanto Turner non metta in discussione gli effetti della "strategia" apofatica che derivano dallo sforzo a parlare di Dio: "silenzio è lo scopo, il disfacimento del linguaggio la via, ossimoro il mezzo, l'impossibilità di parlare quello che viene raggiunto". Ivi, p. 150.

occupano di indagare le relazioni tra mistica e letteratura. Da qui risulta allora che se ci poniamo fuori dall'ottica storica, che non può qui funzionare dal momento che mancano, per quanto riguarda la Jaeggy, tutte le premesse per uno studio di questo tipo, ne deduciamo che non si tratterà di indagare la "presenza" di tropi mistici nella nostra scrittrice, quanto piuttosto – facendo leva chiaramente su quelle che non sono altro che analogie- vedere in quale maniera possiamo trarre da questi delle indicazioni ermeneutiche per leggere i suoi testi.

4.6 Le opere di Jaeggy e la mistica

Abbiamo visto come la maggior parte dei tentativi di ibridazione degli studi che concernono la letteratura e la mistica seguano due vie. La prima è quella che mette l'accento sull'esperienza mistica, il modo in cui la mistica è stata più recepita dalla letteratura in età molto diverse tra loro come durante il romanticismo tedesco[1087], il modernismo francese e tedesco[1088], i cui strascichi possono essere rintracciati fino alla letteratura del primo dopoguerra[1089]. La seconda mette invece l'accento sul linguaggio mistico, in particolar modo sulla preminenza assunta dalla teologia negativa e dal discorso apofatico. Questo tipo di approccio ha servito in particolar modo lo studio di un genere quale la poesia (si è visto il tentativo di vedere in T.S. Eliot un mistico), ma è stato poi anche impiegato come chiave di lettura di processi della contemporaneità che vanno dalle avanguardie al dopoguerra, che si tratti di teatro, arte figurativa o narrativa. Visti questi esempi, potrebbero sorgere diverse domande da porre ai nostri testi.

Si potrebbe, ad esempio, vedere nello stile secco e asciutto, fortemente paratattico specie negli ultimi libri, un'approssimazione sempre più necessaria al silenzio[1090]. Si potrebbero – ma le possibilità che

[1087] Giampiero Moretti, "Religioni misteriche e cristianesimo nel romanticismo tedesco" in *Alle radici della mistica cristiana*, Prosper Grech, Marco Vannini, Giampiero Moretti, Vincenzo Vitiello et al., Palermo, Edizioni Augustinus, 1989, pp. 33-55. Uno studio classico su questo argomento è quello di Auguste Viette, L*es sources occultes du Romantisme. Illuminisme. Téosophie (1770-1820)*, 2 vol., Paris, Champion, 1928. Ma anche, seppur per un periodo precedente, offre una importante genealogia di alcuni aspetti del romanticismo tedesco: Bernard Gorceix, *Flambée et Agonie: Mystiques du XVIIe siècle allemand*, Sisteron, Editions Présence, 1977.

[1088] *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 - Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*, ed. Moritz Bassler e Hildegard Chatellier, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

[1089] *La mystique face aux guerres mondiales*, ed. Dominique de Courcelles, Ghislain Waterlot, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

[1090] Tema d'altronde affrontato da Giovanni Pozzi in diverse occasioni, come nel discorso tenuto per presentare il volume di Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio: il senso delle immagini nel XVII secolo*, in cui Pozzi equipara il silenzio ad una immagine, l'immagine è "figura del silenzio" e il silenzio "si identifica con l'immagine". Tema che potrebbe essere approfondito per quanto riguarda la crescente importanza assunta dalle immagini nei libri di Jaeggy, immagine che, come abbiamo visto, spesso rinvia ad una assenza, che sia della parola o della cosa o persona rappresentata. Giovanni Pozzi,

questo conduca ad un avanzamento della conoscenza sono minime- ricondurre le storie dei primi tre libri ad una poetica dell'ineffabilità, come giù presuppongono i commenti che abbiamo visto nel primo capitolo, dove questi erano visti come espressione di una poetica negativa, fortemente pessimista sulla comunicatività del linguaggio. O ancora, a chi avesse approfondito gli scritti di due dei mistici spesso nominati dalla Jaeggy, ossia Meister Eckhart e Angela da Foligno, potrebbe saltare agli occhi come il "nulla" verso cui tendono tanti dei personaggi che abbiamo incontrato, abbia chiarissime ascendenze mistiche. Si pensi alle tendenze ascetiche di molti suoi personaggi, fra tutti quelli che incontriamo ne *Le statue d'acqua*, in cui forse non a caso troviamo ricordato il nome di una mistica- quello di Anna Katharina Emmerick-; oppure al nulla volere dei gemelli del racconto in *La paura del cielo*; al fratello che prende la parola in *Sono il fratello di XX* per sancire, fra le altre cose, la sua devozione al nulla; o, ancora in questa raccolta, lo sguardo rivolto al nulla del gentiluomo dipinto da Lorenzo Lotto; al nome della divinità che trova il bambino protagonista del racconto *L'ultimo della stirpe* (qui la "Divinità" è detta "Nulla"); o infine, al racconto dedicato ad Angela da Foligno, in cui le statue che si erano emancipate dalla propria immagine dipinta scelgono di vivere come delle immagini perché vogliono che l'essere divenga pura apparenza.

È noto come una delle proposizioni più sconvolgenti tra quelle avanzate da Meister Eckhart – per cui fu perseguitato e condannato come eretico- fosse proprio quella in cui nomina Dio come "nulla"[1091]. O ancora, si potrebbe forse perfino arrivare a vedere una ascendenza eckhartiana nella poetica delle immagini dell'ultima Jaeggy[1092].

Non si intende qui perseguire nessuna di queste strade, per quanto ritengo siano tutte percorribili. Certo al di là dell'analogia che si sarebbe tentati di costruire a partire da parole e concetti quale quello

---

"Le parole del silenzio", *Lettere Italiane*, Vol. 65, No. 3, 2013, pp. 353-362 (354). Cfr. anche l'ultimo libro/testamento Giovanni Pozzi, *Tacet*, Milano, Adelphi, 2013.

[1091] Meister Eckhart, *Sermoni Tedeschi*, a cura di Marco Vannini, Milano, Adelphi, 1985, p. 199. Questa idea, come altre riprese da Eckhart, era già diffusa negli ambienti beghini del Bramante e sarà poi centrale per la cosiddetta mistica reno-fiamminga. Cfr. Alois M. Haas, *Introduzione a Eckhart*, a cura di Marco Vannini, Firenze, Nardini, 1997. Bernard McGinn, *Meister Eckhart and the Beguine mystics: Hadewijch of Brabant, Mechthild of Magdeburg, and Marguerite Porete*, New York, Continuum, 2001. Louis Cognet, *Introduction aux mystiques rhéno-flamands*, Paris, Desclée, 1968.

[1092] Questo confronto può dirsi azzardato, ma si basa sulle proposte già introdotte, ad esempio, nel campo della critica d'arte da Amador Vega che in *Arte y santitad* stabilisce un contatto tra le riflessioni di Meister Eckhart sulla necessità di "denudare le immagini" e l'arte astratta dei movimenti artistici del XX secolo. In particolare, il capitolo Amador Vega, "Regreso de la muerte:materiales para una teoría de la imagen desnuda en el Maestro Eckhart" in id., *Arte y santitad: Cuatro lecciones de estética apofatica*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2005, pp. 81-136 . Qualcosa di simile può essere pensato per quanto riguarda il tema dell'immagine in Jaeggy. Si è detto a fine del capitolo precedente come, per visualizzare la vastità dei significati assunti dalla parola "immagine" nei libri di Jaeggy, si può pensare che su di essa vi agisca la parola tedesca corrispondente *Bild* e i suoi composti. Fra i composti di *Bild* troviamo anche *Entbildung,* una parola che ricopre in Meister Eckhart una centralità particolare. Essa è infatti associata alla "de-creazione", al muovere oltre ogni immagine colta dall'intelletto per descrivere Dio, su cui si basa anche l'alternativa posta da Eckhart tra "Dio" e "Deità". Si potrebbe vedere nella "critica" mossa dal fratello del racconto intitolato *Sono il fratello di XX* alla sorella, la quale ricama delle immagini poetiche a partire da quello che per il fratello è la sua tensione all'annullamento di sé. Certo, il confronto non presenta che un'analogia e può al più fornire una metafora che descriva dei contenuti. Sull'argomento: Wolfgang Wackernagel, *Ymagine denudari: Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991.

di “nulla”, troppo separa la Jaeggy da questi mistici; ogni confronto dovrà prescindere da una dimensione che, per quanto riguarda la mistica, è ineludibile, ovvero quella della fede. Dobbiamo aggiungere che nei luoghi in cui potremmo leggere dei riferimenti alla mistica in quanto esperienza, questa mi sembra richiamata con ironia e questo fatto non mi sembra sia stato mai adeguatamente messo in evidenza.

Gherardo Fabretti ha indagato, ad esempio, la presenza della religione cattolica e protestante nei libri di Jaeggy (limitandosi a *I beati anni del castigo*, *La paura del cielo* e *Proleterka*). Una supposta appartenenza della scrittrice allo zwinglianesimo (una corrente del protestantesimo)[1093] e l’educazione cattolica ricevuta nei collegi (desunta da una lettura in chiave autobiografica di *I beati anni del castigo*, da cui l’autore trae elementi biografici altrimenti non noti), portano l’autore a vedere nel collegio Bausler - dove sono ambientate le vicende di *I beati anni del castigo*- “un mondo di vittime, di cui la ragazzina [Frédérique], amante dell’iper-calvinistico *ordine* è allegoria”[1094]; nei racconti di *La paura del cielo* “il mondo perfetto e ordinato del benpensante calvinista”[1095], in cui i personaggi sono “incapaci di accedere alle vie alte della salvezza per aver seguito la via più bassa della mortificazione di sé, al seguito di una religiosità senz’anima, che non rassicura e non consola, che non sa amare”[1096]; infine in *Proleterka* l’autrice: “svela la predisposizione sociale del calvinismo, che tutto influenza e tutto giudica; un’invasione che si fa più evidente nelle infernali famiglie che si muovono nei romanzi: fredde, contenute, severe”[1097].

Un certo ambiente protestante è certamente al centro di molti dei libri della Jaeggy, la quale mi sembra però lontana dal voler proporre una critica sociale del calvinismo o del cattolicesimo, così come pare una tesi azzardata quella di vedere nella religione stessa il soggetto dei suoi libri. La religione, come dimostreremo a breve, va vista come un mezzo per amplificare quelle opposizioni che abbiamo mostrato, ad esempio in *La paura del cielo,* essere derivate da una riflessione presente già nella Bachmann che viene svolta poi nei modi che abbiamo visto indagando il tema dell’immagine. Termini quali “risurrezione”, “mortificazione”, “assoluzione” sono frequenti a partire da *Le statue d’acqua*[1098], tuttavia non mi sembra possibile guardare al tema escludendo del tutto l’ironia, facendo

[1093] Secondo l’autore la scrittrice avrebbe “più di una volta accennato alla sua appartenenza alla corrente zwingliana del protestantesimo”; non trovo riscontri nella bibliografia, l’autrice ha ricordato come da parte del padre ci fosse quella ascendenza ma quando domandata in quanto ad una sua appartenenza religiosa ha rimarcato il suo essere “atea” o comunque non religiosa. Gherardo Fabretti, “Religione e famiglia nei «cristianesimi» di Fleur Jaeggy”, *Poetiche*, Vol. 15, n. 39, 2-3, 2013, pp. 377-405 (379).
[1094] Ivi, p. 385.
[1095] Ivi, p. 388.
[1096] Ivi, p. 396.
[1097] Ivi, p. 404.
[1098] Si può forse, anche qui, pensare ad una continuità con la Bachmann, in cui anche troviamo spesso metafore o riferimenti alla Bibbia o alla religione. Si pensi al significato di *Grund* (parola dagli echi eckhartiani) nella poesia *Böhmen liegt am Meer*, come rilevato da Marie Louise Wandruszka, “«Ich will zugrunde gehen»: Metamorphosen einer Maxime” in Agnese, Pichl, *Topographien*, op.cit., pp. 101-111. In generale, sulla presenza della Bibbia in questa scrittrice: Herman

di questi riferimenti solo una spia per la dimensione presumibilmente più amata e ricercata dalla scrittrice, ossia quella "funerea", punitiva, castigante[1099].

A questo proposito vorrei riportare qui un breve esempio, si tratta del già citato racconto intitolato *I gemelli* contenuto in *La paura del cielo*. Qui accanto alla storia che segue le vicende dei gemelli, viene inserito il racconto di un episodio avente come protagonista un pastore protestante. Brändl, questo il suo nome, è chiamato a svolgere il funerale per un cane nel villaggio di montagna dove vivono i gemelli[1100]. Fra la storia dei gemelli e quella del pastore viene tracciato un parallelismo a partire dal concetto (anche) mistico di "tenebra". Alla fine del pezzo sul pastore per descrivere la sua sparizione dall'orizzonte del piccolo villaggio di montagna, da dove fugge, delirando, lasciando "alle tenebre il loro trionfo"; e come "buio" alla fine della vicenda dei gemelli per indicare il non volere dei gemelli[1101]. In un altro momento del racconto il pastore, che sta svolgendo il funerale, lancia un urlo rivolto ai gemelli perché ritiene che i gemelli siano dei "pagani" che glorificano la morte, al contrario per lui "la morte è la pestilenza, è sporcizia"[1102]. Il pastore, dopo essersi scagliato sui gemelli e sul cane morto con un bastone, è preso da dubbi atroci che fanno vacillare la sua fede; egli pensa allora che si possa arrivare a celebrare il funerale anche per una insalata, dal momento che lui è stato chiamato a celebrare il funerale per un cane, che, per di più, era della razza dei S. Bernardo[1103]. L'ironia della scrittrice non è evidente soltanto qui, si potrebbe rintracciare in diversi altri punti, e i riferimenti alla religione e alla mistica mi sembrano enfatizzarla anche di più[1104].

Tornando quindi a quanto si vuole indagare in questo capitolo, penso che la mistica possa offrire una chiave ermeneutica fondamentale per l'approfondimento di due temi, la cui presenza mi sembra si riduca ai due romanzi *I beati anni del castigo* e *Proleterka*, quello dell'opposizione ossimorica e quello del non sapere. Abbiamo visto come entrambi emergano negli studi sul linguaggio mistico, specie in rapporto al discorso apofatico. Si intende allora qui dimostrare, sulla scorta di quanto proposto da Amador Vega – per quanto riguarda lo studio di certe tendenze dell'arte contemporanea-

---

Weber, *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*, Essen, Die Blaue Eule, 1989.

[1099] Come è per Fabretti, "Religione", op.cit.

[1100] Su questo racconto e per una analisi più dettagliata, rimando al mio: Bianca Quadrelli, "Tracce della mistica cristiana in un racconto da *La paura del cielo* di Fleur Jaeggy" in *Religioni letterarie: Laboratorio su letteratura e post-secolarità (1990-2015)*, a cura di Marco Zonch, in corso di pubblicazione.

[1101] Il pastore fuggendo "divise il paesaggio in due parti, l'una metallica, l'altra di fuoco che si estingue. Lasciò alle tenebre il loro trionfo", Jaeggy, *Paura*, op. cit., p. 88. Mentre la fine della storia dei gemelli è narrata così: "Avevano voglia di giocare a carte? No. Solo di ascoltare musica, nella penombra. O nel buio." Ivi, p. 91.

[1102] Ivi, p. 83. Si noti qui l'inversione: nel glorificare la morte i fratelli "pagani" sembrano più vicini ad una visione pienamente cristiana, mentre il pastore ad una non credente.

[1103] Ivi, pp. 85-87.

[1104] Si pensi poi al modo in cui il tema del sacrificio (forse non a caso un tema molto caro a Calasso) venga evocato nella storia di una famiglia di macellai, quando durante una festa la moglie, ballando sul tavolo in preda all'alcol, sogna di vedere un garzone sacrificato come un vitello che "sedeva su un trono d'oro, con gli orecchini", Ivi, p. 31.

che la mistica ci offre uno strumento ermeneutico utile non solo a leggere i due libri qui richiamati, ma che è utile anche nel ripercorrere l'intera sua opera al fine di estrarre quanto potremmo definire la poetica di questa scrittrice.

4.7. *I beati anni del castigo* e l'ossimoro mistico

Antitesi e ossimori sono naturalmente figure retoriche che possiamo trovare senza difficoltà in qualsiasi testo letterario o poetico. A cosa serve dunque richiamarsi alla mistica per mettere in luce una figura retorica riscontrabile nel linguaggio comune? Punto di partenza è la tesi sostenuta da Giovanni Pozzi per cui antitesi e ossimori per come si trovano nei detti dei mistici assolvono ad una funzione particolare che le differenzia dalle stesse figure impiegate in ambito letterario. Vorrei dunque dimostrare come in *I beati anni del castigo* troviamo proprio questo tipo di figure retoriche "mistiche". Questo ci permetterà di tornare su quanto trovato nei due capitoli precedenti per mostrare il modo in cui la ricezione della mistica, perlomeno per quel che riguarda un certo tipo di linguaggio mistico, può venire usata per spiegare il passaggio dalla struttura teatrale dei primi tre libri a quella successiva dei racconti o dei romanzi.

Nel già citato saggio di Pozzi compreso in *Alternatim* e intitolato *L'alfabeto delle sante*, Pozzi individua la peculiarità delle opposizioni mistiche, rispetto a quelle che si possono trovare in letteratura, ma anche nel linguaggio religioso:

> Da un punto di vista logico, non solleva difficoltà quell'ossimoro che accosta in una sola espressione due contrari (come sarebbe povertà e ricchezza, guerra e pace): sempre in questi casi si può supporre che l'una o l'altra proprietà della ricchezza possa essere attribuita anche alla povertà. Quel predicato serve da intermediario per neutralizzare le altre differenze […]. Neutralizzate le differenze, quel predicato intermedio ingloba anche gli insiemi cui appartengono i due termini: una ricca povertà è anche una sazievole fame, una vestita nudità. Allo stesso modo i rapporti di sineddoche da parte a tutto possono essere capovolti: se il braccio è parte del corpo, il corpo può essere detto parte del braccio. Tutto ciò ha luogo nel discorso poetico, nel discorso analitico non meno che nel discorso religioso ordinario.

Mentre l'ossimoro mistico mostrerebbe alcune anomalie:

> È difficile invece immaginare che un contraddittorio inglobi l'altro, come avviene nel discorso mistico, perché i due termini appartengono a classi incomunicabili: «operare non operando» è proposizione inaccettabile, ma Maddalena [Maria Maddalena de' Pazzi] presenta come possibile un operare identico al non fare nulla; «moto immobile» suppone un movimento uguale al non movimento. La casella logicamente vuota di x e non x è concepita come un pieno e un assoluto, che permette di chiamare stabile il moto, feconda l'aridità, silenzio il parlare, concavo il convesso,

> togliere il dare, uguale il diverso. L'ossimoro non solo osa accostare due termini contraddittori, ma li ingloba l'uno nell'altro.[1105]

È proprio ad una "logica dell'ossimoro" che Pozzi, nel saggio dedicato a *I beati anni del castigo,* riconduceva l'intero impianto narrativo del libro[1106]; quello della "coincidenza degli opposti" è tema centrale della storia e Pozzi ha messo in luce tutti i modi in cui questo si esprime, sia nella struttura del libro, che sul piano retorico-linguistico. Ma veniamo alle vicende.

Un io adulto – che nel corso del libro rimarrà sempre anonimo, salvo venire una volta nominato come "x"- ricorda e scrive del tempo passato in vari collegi della Svizzera tedesca e dell'Italia da bambina e adolescente. La rievocazione prende avvio da un collegio in particolare, dove si svolgerà la vicenda principale, il Bausler Institut. Fin dalle primissime battute si instaura una discrepanza tra io narrante e io narrato che determinerà il flusso costante del tempo nel corso del libro; al presente, tempo dello scrivere, si alterna il passato, tempo dell'io narrato. Le riflessioni dell'io scrivente si alternano molto raramente ai discorsi riportati e la diegesi è pressoché costante. Rispetto ai libri che abbiamo visto nei capitoli precedenti qui l'istanza narrativa è piuttosto stabile, per quanto, come vedremo, vi sia un elemento disturbante capace di trasferire il racconto su un altro piano.
Riporto anche qui l'inizio:

> A quattordici anni ero educanda in un collegio dell'Appenzell. Luoghi dove Robert Walser aveva fatto molte passeggiate quando stava in manicomio, a Herisau, non lontano dal nostro istituto. È morto nella neve. Fotografie mostrano le sue orme e la positura del corpo nella neve. Noi non conoscevamo lo scrittore. E non lo conosceva neppure la nostra insegnante di letteratura. A volte penso sia bello morire così, dopo una passeggiata, lasciarsi cadere in un sepolcro naturale, nella neve dell'Appenzell, dopo quasi trent'anni di manicomio, a Herisau.[1107]

Quelli del manicomio e del collegio sono due luoghi avvicinati fin da subito. Torneremo più avanti alla figura dello scrittore svizzero Robert Walser. La follia sarà spesso evocata o allusa, ma anche in generale la malattia e la vecchiaia si avvicendano nell'affresco di un luogo ed un tempo che soffrono già il decadimento lasciato presagire qui in queste righe, pur mostrando tutti i tratti del rigoglioso sviluppo a cui sono soggetti i personaggi – le giovani interne di un collegio femminile- la natura di

[1105] Pozzi, "Alfabeto", *Alternatim*, op. cit., pp. 308-309. La peculiarità di questo modo starebbe nel ricercare una polarità diversa, una sorta di terza via che sfugga alla distinzione affermazione/negazione. Su ossimoro e antitesi mistici si vedano anche: Carlos Castro Tello, "La antitesis en los escritores místicos", *Revista Teologica Limense*, vol. XV, n. 2, mayo-agosto 1981, pp. 161-180; Richard Martin, "Deux questions sémantiques a propos de l'oxymore", *Rhétoriques, Sémiotiques: Revue d'Esthétique*, n. 1-2, 1979, pp. 96-115; René Roques, "«Valde artificialiter»: le sens d'un contresens", *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire 1969-1970*, tome 77, 1968, pp. 31-72; Joseph Keller, "The Function of Paradox in Mystical Discourse", *Studia Mystica*, 6, n. 3, Fall 1983, pp. 3-19.
[1106] Pozzi, "Jaeggy", *Alternatim*, op. cit., p. 584.
[1107] Fleur Jaeggy, *I beati anni del castigo*, Milano, Adelphi, 1989, p .9.Robert Walser morì a Herisau nel giorno di Natale del 1956. Se immaginiamo che l'anonima protagonista del libro sia l'autrice e che all'epoca delle vicende aveva quindici anni, abbiamo il 1955/1956 come arco temporale coperto dalla prima parte del libro.

un cantone della Svizzera tedesca. La duplicità è un fattore dominante nel libro: il paesaggio è sia idilliaco che inquietante:

> Se si guardano le piccole finestre listate di bianco e gli operosi e incandescenti fiori ai davanzali, si avverte un ristagno tropicale, un lussureggiare tenuto alla briglia, si ha l'impressione che dentro succeda qualcosa di serenamente fosco e un poco malato. Un'Arcadia della malattia. Là dentro sembra vi sia pace e idillio di morte, nel nitore. Un tripudio di calce e fiori. Fuori dalle finestre il paesaggio chiama, non è un miraggio, è uno Zwang, si diceva in collegio, un'imposizione.[1108]

La dialettica incongrua di dentro e fuori è anche quella che regola il comportamento delle educande ospiti del collegio Bausler:

> Nelle vite di collegio ciascuna di noi, se ha un po' di vanità, si costruisce la propria immagine, una specie di doppia vita, si inventa un modo di parlare, di camminare, di guardare[1109].

La doppiezza dell'io narrante si esprime invece in queste prime pagine come asimmetria tra io narrante e io narrato (ci riferiremo all'io narrato d'ora in poi anche come X per indicare la persona che vive le vicende e come io narrato per indicare la mediazione dell'io adulto narrante), come si vede ad esempio qui: "Studiavo il francese e il tedesco e cultura generale. Non studiavo affatto"[1110]. Dell'io adolescente sappiamo poco, oltre all'essere una ragazza di quindici anni, ribelle, poco interessata alle materie impartite nel collegio, a cui interessa l'arte dagli espressionisti tedeschi e con un fascino per il crimine[1111]. Sappiamo inoltre che si sveglia all'alba prima delle compagne per uscire a fare delle passeggiate, ricercando la solitudine e "forse l'assoluto"[1112].
Ma veniamo all'avvenimento principale di questa prima parte ambientata nel collegio dell'Appenzello e alla ragione per cui l'io narrante sta scrivendo:

> Fu un giorno durante il pranzo. Eravamo tutte sedute. Arrivò una ragazza, una nuova. Aveva quindici anni, i capelli dritti come lame, lucenti, gli occhi severi e fissi, ombrati. Il naso aquilino, i denti, quando rideva, e rideva poco, erano aguzzi. Una bella fronte alta, dove i pensieri si potevano toccare, dove generazioni passate le avevano tramandato talento, intelligenza, fascino. Non parlava con nessuno. Le sembianze erano di un idolo, sprezzante. Forse per questo desiderai conquistarla. Non aveva umanità. Sembrava anche disgustata. La prima cosa che pensai: era andata più in là di me[1113].

La nuova arrivata non ha nulla in comune con le altre ragazze finora conosciute dall'io narrato ed è questa unicità a mettere in moto la fabula. Frédérique diventerà per la giovane ragazzina annoiata e ribelle un oggetto del desiderio. La descrizione fisica della "nuova" è dettata dall'immagine di linee rette (i capelli dritti, gli occhi fissi, la fronte alta, il naso aquilino, i denti aguzzi). Nel suo aspetto

[1108] Ivi, pp. 9-10.
[1109] Ivi, p. 11.
[1110] Ivi, p.10.
[1111] "Ritagliavo riproduzioni degli espressionisti tedeschi e cronache di delitti". Ivi, p.12.
[1112] Ivi, p. 10.
[1113] Ivi, pp.10-11.

convivono qualcosa di radioso (il talento, il fascino, i capelli lucenti), la trasparenza (la fronte dove i pensieri si possono "toccare"[1114]), ma anche l'opacità (gli occhi ombrati, e, come si dirà più oltre del suo portamento, "immobile, sembrava velata"[1115]), il distacco (sprezzante, idolo, senza umanità), e la pericolosità (i capelli come lame). Dopo l'aspetto fisico viene presentato un altro segno "esteriore" che l'io deve decifrare: la calligrafia. Mentre le calligrafie delle altre educande e di X sono "simili, vaghe, infantili, le *o* rotonde, larghe"[1116], la calligrafia della nuova è l'esatto contrario, possiamo immaginare sia qualcosa di molto vicino al suo aspetto fisico, poiché di questa si dice solo che "era completamente costruita"[1117]. Al tentativo di recupero di Frédérique nella memoria dell'io narrante si aggiunge il proposito di conquista dell'io narrato. X deve quindi escogitare una serie di "tattiche" per conquistarla[1118]. La tensione omoerotica è certamente presente nel libro, tuttavia questa è presente nel momento in cui è negata.

La tattica di avvicinamento di X passa, da un lato, dall'imitazione (X si esercita nell'imitarne la calligrafia), dall'altro la distanza che si crea fra le due, data non solo dal comportamento di Frédérique ma dal loro essere separate da un anno di età (e dunque in due luoghi diversi del collegio), ma anche dall'interporsi di altre figure, come quella di un'altra ragazza, una bambina che chiede a X di diventare la sua "protettrice". La protagonista, che evidentemente pensa solo a Frédérique, rifiuta, perché vuole avvicinare direttamente il suo "bersaglio" e la tattica viene derisa dall'io narrante per cui all'opposto:

> non avevo ancora imparato l'arte di mediare, pensavo ancora che per ottenere bisognasse andare diritti allo scopo, mentre sono soltanto le distrazioni, la vaghezza, la distanza che ci avvicinano al bersaglio [1119].

Più X riuscirà ad ottenere qualcosa da Frédérique (la prima "conquista" è lo sguardo[1120], seguito dall'ottenimento della sua compagnia per delle passeggiate), più scoprirà una lontananza, una distanza incolmabili[1121].

Ma cosa desidera X? La compagnia di Frédérique, ma anche qualcosa di difficile da esprimere. È questo l'oggetto di ricerca, il bersaglio dell'io narrante, che cerca di definire sempre meglio, a mano

---

[1114] Ivi, p. 10.
[1115] Ivi, p.11.
[1116] *Ibidem*.
[1117] *Ibidem*.
[1118] Ivi, p. 15. La metafora marziale fa seguito al modo in cui X si presenta a Frédérique: "Mi presentati, nome e cognome, come una recluta", Ivi, p. 11. Ritorna anche più avanti: "[…] poiché dal primo giorno ho sentito, malgrado una certa mia inferiorità nei suoi confronti, che prima di legarci dovevamo superare certe fasi. Come in una battaglia", Ivi, p. 23. Ma viene impiegata anche per descrivere la seconda nuova che arriverà durante l'anno scolastico, Micheline, una ragazza che andrà a contrapporsi a Frédérique, viene definita come una "preda" per la sua bellezza, Ivi, p. 66.
[1119] Ivi, p. 15.
[1120] "A tavola non eravamo vicine, ma la potevo vedere. E lei finalmente mi guardava", Ivi, p. 17. E poi: "Frédérique cominciava a guardarmi. Sentivo il peso del suo sguardo sulla mia schiena. O altrimenti come un pugno nella schiena, e mi giravo", Ivi, p. 25.
[1121] "Frédérique si faceva sempre più lontana", Ivi, p. 14.

a mano che procede la narrazione; forse qualcosa di inseparabile dall'educazione impartita nei collegi dove ha vissuto e che diventerà poi per l'io narrante un'ossessione letteraria. L'io scrivente, nel tornare sulle vicende, è consapevole del fatto che il suo interesse di ragazzina per Frédérique può apparire come una infatuazione[1122], ma rifiuta tale lettura per due ragioni, uno perché "è una frase molto facile da dire"[1123], e l'atteggiamento dell'io narrante vuole evitare il più possibile qualche cosa che non sia, come la calligrafia di Frédérique, costruito; secondo perché non di quello si trattava per la stessa X. Quando ad un certo punto le due si prendono le mani, l'io narrante osserva: "Mentre lei toccava la mia mano ed io sentivo la sua, fredda, quel contatto fu così anatomico che il pensiero della carne o carnalità ci sfuggì"[1124]; mentre altrove l'inibizione che impedisce ogni effusione tra le due viene definita "fanatismo"[1125]. Frédérique obbliga X ad un comportamento manierato, attento, a rivedere la propria predisposizione al disordine, alla vanità, alla leggerezza. La protagonista è descritta come una ragazza ribelle, poco disposta a piegarsi alle autorità, ma anche nell'attesa trepidante di uscire dal collegio e di "entrare nel mondo"[1126] (qualcosa di evidentemente molto diverso dal distacco che dimostra invece Frédérique). La frequentazione di Frédérique comporta un vero e proprio allenamento per X, la quale, nel momento in cui la conosciamo, non legge, non si impegna nello studio: "tutto ciò che richiedeva un approfondimento andava al di là delle mie forze"[1127]. Con Frédérique si compie per lei l'educazione che non trova negli insegnamenti impartiti in collegio; è di fatto Frédérique che la introduce alla letteratura, ma anche a qualcosa di diverso: "Tutto era così alto e teso, si soppesavano le parole, il tono, la maniera, ci voleva un certo esercizio mentale"[1128]. Il motivo del fascino che subisce X non è dato solo dalla bellezza dell'amica[1129], dal talento da qualità riconosciute anche da altri nel collegio e dal rispetto che suscita negli altri[1130], dalle maniere eleganti e composte[1131], dietro cui all'io sembra di vedere non la sottomissione agli ordini, ma il loro superamento per via del disprezzo[1132]. Esso consiste soprattutto in quel qualcosa di sfuggente che X inizia a conoscere un giorno d'inverno. Le due si trovano nella pasticceria del paese, Frédérique racconta della relazione avuta con un uomo:

[1122] "Ancora oggi non riesco a dire che mi ero innamorata di Frédérique", Ivi, pp. 18-19.
[1123] Ivi, p.19.
[1124] Ivi, p.26.
[1125]Ivi, p. 23.
[1126] Ivi, p.22.
[1127] Ivi, p.24.
[1128] Ivi, p.23
[1129] "Era così perfetta. […] Tutto in lei era giusto, armonico", Ivi, p. 19. "Qualche volta ho pensato a lei, mentre stavamo insieme a parlare, alla sua bellezza, alla sua intelligenza, a qualcosa che aveva di perfetto", Ivi, p. 22.
[1130] "La professoressa di letteratura francese l'ammirava, forse la [Frédérique] considerava una Brontë", *Ibidem*.
[1131] "[…] il suo modo di rispettare gli altri incuteva rispetto", Ivi, p. 18. "Frédérique era sempre gentile con tutti, non si lasciava andare agli umori, all'ombrosità", Ivi, p. 27."Obbedienza e disciplina scandivano l'ordine, al Bausler Institut. Frédérique, giorno dopo giorno, ne dava il buon esempio", Ivi, p. 45.
[1132] "Frédérique nascondeva il suo disprezzo dietro l'obbedienza", Ivi, p. 18.

> Avevo l'impressione che ci fosse qualcosa di tragico nel suo amore; la vidi testarda, determinata. Per un attimo pensai che non esistesse nessun uomo […]. Mi attraversò la mente il pensiero che Frédérique si stesse inventando un'altra vita. Di sfuggita, mentre parlava, mi parve di cogliere nel suo sguardo una strana luce […]. Ebbi paura, volevo dirle di preservare se stessa, ma non sapevo da che cosa. I miei pensieri erano sospesi a metà, avevo l'impressione di un pericolo, del pericolo di vivere ciò che non esiste. Poi tutto tornò tranquillo, quel barlume di disordine si spense[1133].

In un'altra occasione X ha modo di esperire nuovamente questa sensazione. Durante una recita per la fine del primo trimestre invernale Frédérique suona il pianoforte:

> Nella sala ci fu un silenzio tombale, trattenuto. […] Frédérique entrò come un automa, suonò con una certa passione, si inchinò come un automa, e gli applausi non sembrarono sfiorare le sue orecchie. […] Il suo modo di apparire colpiva. Era senza emozione, senza vanità, senza modestia, come se seguisse le sue spoglie. Afferrò i polsi e le mani suonarono. Impassibile, ma negli occhi e nella bocca qualcosa aleggiò di fuggitivo. Una violenza dell'anima per una rara volta trasfigurò il suo viso, pur immobile. Frédérique tornò al suo posto. Considerai che fosse ancora di più di ciò che pensavo. C'è qualcosa di assoluto e di imprendibile in certi esseri, sembra una lontananza dal mondo, dai vivi, ma sembra anche il segno di chi subisce un potere che non conosciamo[1134].

Frédérique si rivela essere distante non solo per X ma anche dall'io narrante, che nel ritornare a quel tempo trova forse qualcosa che le sfugge ancora di più, perché può dare ad esso un significato più ampio. Mentre X è sconvolta perché riceve una sorta di primo choc estetico, per l'io narrante Frédérique continua ad essere un enigma perché incarna una qualità che ricerca per il suo racconto. In entrambi i casi si fa poi riferimento ad una possessione, che sia quella che scaturisce dall'invenzione di qualcosa che non esiste o da un "dono dei morti" – come veniva chiamato il talento nel leggere ad alta voce i poeti durante l'ora di letteratura francese[1135]-, che qui viene visto in relazione ad un talento artistico. Il fascino subito da X ha dunque molto a che vedere con l'arte e la letteratura. Questo fatto emerge anche quando viene fornito questo ulteriore dettaglio riguardante l'amica:

> Il cognome di Frédérique significa «racconto». E, poiché il suo nome è racconto, mi lascio andare a pensare che sia lei a dettarlo, o a scriverlo, con il suo modo di ridere punitivo. Ho anche un inspiegabile presentimento che il racconto sia già stato scritto. Compiuto. Come le nostre vite[1136].

Come ha notato Pozzi, questo fatto ha un risvolto significativo per quanto riguarda "l'intiero assetto conoscitivo del libro", infatti:

> Non si pensi che l'autrice voglia qui evocare la teoria per cui lo scrittore è scritto dalla propria opera e il soggetto è parlato dalla propria lingua. No: i termini sono altri. Qui il protagonista A, che s'identifica nel narratore, delega il proprio statuto di parlante al protagonista B, che ha di per sé lo statuto di essere parlato[1137].

[1133] Ivi, p. 28.
[1134] Ivi, pp. 40-41.
[1135] Ivi, p. 12.
[1136] Ivi, p. 27.
[1137] Pozzi, "Jaeggy", Alternatim, op. cit., p. 583.

A tal proposito va aggiunto quest'altro fatto: si è visto come la distanza sia il modo in cui si sviluppa l'amicizia fra le due interne e di come l'io narrante non riesca a scrivere che si trattasse di amore il sentimento provato per Frédérique e di come le due avrebbero provato disgusto all'idea di qualche effusione fisica; paradossalmente l'unica forma di unione che sembra sussistere fra le giovani educande è quello della possessione. Uno dei pochi argomenti di conversazione di cui siamo informati, nonché una delle poche frasi dirette che troviamo nel libro, consiste in una frase di X che ha per tema proprio il possesso:

> Il possessore di una cosa è colui che la tiene effettivamente in suo potere" è la frase pronunciata da X a Frédérique, la quale appare stupita e chiede spiegazioni, X allora risponde che "era il codice civile svizzero. Soltanto la legge[1138].

La conquista di Frédérique passa d'altronde per la presa di possesso della sua anima:

> Sin dal primo giorno ho voluto stare con lei, e stare con lei in realtà significava prendere la sua anima, diventare complici, disdegnando tutte le altre. Una specie di patto di sangue, una fratellanza[1139].

Ma in queste occasioni è Frédérique quella posseduta da qualcosa a cui X non ha accesso e che si manifesta esteriormente come possessione dai morti o dall'ordine[1140].

D'altronde i legami che si formano all'interno del collegio sono descritti come legami tra schiavi e padroni[1141], e il collegio è definito un "harem"[1142]. Attorno alla storia di Frédérique, che segue abbastanza un ordine cronologico piuttosto lineare in questa prima parte, un periodo di tempo che copre un anno scolastico, si dipana il ricordo anche di altre interne, dei maestri del collegio e del luogo in cui sono ambientate le vicende. Le altre educande sono agli occhi di X tutte ugualmente disprezzabili. Risalta fra tutte la compagna di stanza, una ragazza tedesca (di cui l'io ha dimenticato il nome) "brava e cattiva, come possono essere le ragazze stupide"[1143]. Luoghi e persone sono viste entro un sistema di opposizioni, sempre in equilibrio. Alla direttrice del collegio, Frau Hofstetter, "alta, massiccia, piena di dignità, il sorriso infossato nel grasso" fa da contrappeso il marito, "magro, piccolo e timido"[1144]. Seguendo quanto ha scritto Pozzi, è "la via dell'elisione" il modo principale di caratterizzazione dei personaggi[1145]. Della maestra di francese vengono ricordati pochi tratti, l'aspetto "maschile", le mani "come quelle di un prete, congiunte"[1146], "maschili e tozze"[1147]. Così come pochi

[1138] Jaeggy, *Beati*, op. cit., pp. 47-48.
[1139] Ivi, p. 25.
[1140] "«Tu es possédé par l'ordre»" dice una volta (si noti anche qui in uno dei pochi discorsi diretti riportati) a Frédérique, la protagonista e aggiunge: "L'ordine era come le idee, un possesso, una possessione". Ivi, p. 53.
[1141] Quando X rifiuta la bambina dice di aver perduto una "schiava", Ivi, p. 15.
[1142] Ivi, p. 18.
[1143] Ivi, p. 16.
[1144] Ivi, p. 13.
[1145] Pozzi, "Jaeggy", *Alternatim*, op. cit., p. 581.
[1146] Jaeggy, *Beati*, op. cit., p. 23.
[1147] Ivi, p. 60.

sono i genitori che compaiono sulla scena. Quelli della protagonista si affacciano sulle vicende soltanto in quanto assenti, la madre manda i suoi ordini riguardanti l'educazione della figlia, da un lontano Brasile; il padre scrive delle lettere molto formali alla figlia che risponde annoiata o solo per distrarsi. Il padre comparirà di sfuggita verso la fine, è lui infatti il parente col quale X passerà le vacanze di Pasqua e quelle estive in quella che è la casa di X: l'albergo dove vive il padre[1148]; una "avola" viene ricordata perché a lei la giovane ragazza veniva affidata prima di andare in collegio[1149].
Alla rievocazione dell'anno scolastico al Bausler Institut si alternano delle rievocazioni di collegi precedenti e delle anticipazioni di un collegio futuro. I collegi costituiscono il periodo di educazione per la protagonista non tanto per quanto imparato lì - pochissimi sono i riferimenti alle discipline impartite- quanto piuttosto per il modo in cui il collegio offre una sorta di riflesso del mondo, o di sua lente. Ad esempio, quando l'io narra del periodo in cui è stata in un collegio di monache francesi in Italia, in cui l'essere povera o orfana dispone ad un certo tipo di sottomissione, diverso da quello delle altre interne (e della stessa protagonista, la quale fa la riverenza "con esemplare automatismo[1150], per quanto sappiamo anche che in un altro collegio è stata espulsa per aver chiamato "vacca" una madre superiora[1151]): "mi apparvero senza attenuazioni le differenze di classe" [1152].
Anche al Bausler la sola regola che sembra dirigere la vita all'interno del collegio è quella dell'obbedienza e della sottomissione. Vediamo come si pongono le interne rispetto all'obbedienza. Sulla inclinazione ad obbedire o meno si gioca anche il grado di finzione che le interne riescono a raggiungere. X non sa fingere, è veramente rispettosa verso la direttrice del collegio[1153]; X non mangia composta e la direttrice le batte la mano[1154]; X non risponde quando interrogata dalla professoressa di francese[1155]; X sa che suo padre fa quello che vuole lei, ma X deve sottostare al volere della madre che le impone di parlare tedesco e di avere un'educazione cattolica[1156]; l'unica autorità a cui X si sottomette di sua volontà è quella della nonna da cui stava prima di finire in collegio[1157]; X prende lezioni di pianoforte perché così ha deciso la madre[1158]; la ragazza tedesca compagna di stanza di X è sottomessa, le dà sempre ragione, questo provoca il disprezzo e la stizza di X per lei[1159]; tuttavia in un collegio nel quale si troverà in futuro, si rivolge per la prima volta "alla superiora senza simulare

[1148] Ivi, p. 73.
[1149] Ivi, p. 33.
[1150] Ivi, p. 34.
[1151] Ivi, p. 17.
[1152] Ivi, p. 35.
[1153] Ivi, p. 18.
[1154] Ivi, p. 19.
[1155] Ivi, p. 23.
[1156] Ivi, p. 49. Anche: "Lei ordina, io obbedisco", Ivi, p. 55.
[1157] Ivi, p. 33.
[1158] Ivi, p. 40.
[1159] "Avevo voglia di prenderla per Il collo". Ivi, p. 27

sottomissione"[1160]; Marion, "la più avvenente, bambina di carattere", viene rifiutata da X, che sa di aver "perduto una schiava, senza gustarne qualche piacere"[1161]; la ragazzina di colore, figlia di un capo di stato africano, si sottomette ai baci della signora Hofstetter, senza opporre resistenza[1162]; il marito di Frau Hofstetter è sottomesso alla moglie[1163]. Ma l'unica che non ha padroni né che è schiava all'interno del collegio è Frédérique, che nasconde il disprezzo dietro l'obbedienza[1164] e che non dimentica mai di salutare la direttrice, anche se X non sa dire se sia senza finzione questo saluto[1165].

Le educande sembrerebbero possedere non solo l'immagine che loro stesse si sono fabbricate, per apparire alle altre in un modo o in un altro, ma anche un'immagine che viene loro dall'attività rammemorante dell'io scrivente. È allora che la morte, la vecchiaia, il disfacimento fisico, la malattia iniziano a rivelarsi su quegli stessi volti, innocenti, pasciuti, sorridenti; sono le "piccole malattie dell'adolescenza"[1166]: "Qualcuna ha il *Weltschmerz*"[1167], oppure la malattia della "negretta", la favorita di Frau Hofstetter, presa dalla tristezza, "sembrava l'ultima di una stirpe […] si lasciava accarezzare come una morta"[1168]. A volte sembra sia la posizione del narratore che ricorda dopo molti anni ad associare la giovinezza alla vecchiaia:

> Oggi penso a lei [alla tedesca sua compagna di stanza] e ai diari chiusi a chiave come a dei morti, quasi non distinguendo tra un essere umano e la carta e la calligrafia. Mi sembra, come per i morti, di aver lasciato in sospeso qualcosa, una conversazione, e quella conversazione continuiamo a tenerla, rivolgendoci agli scomparsi, anche se una certa smemoratezza ci accompagna nel vegliare le conversazioni mancate[1169].

Al ricordo è accompagnato l'oblio, che accresce il desiderio di continuare ciò che non si è svolto nel passato:

> Forse coloro che non abbiamo considerato, per uno strano gioco maligno, risorgono. Le loro fattezze rimangono ancora più impresse di quelle di coloro che abbiamo considerato. La nostra mente è una serie di loculi. I nostri nessuno sono presenti all'appello, creature ingorde, talvolta si ergono come avvoltoi sulle fisionomie di chi abbiamo amato. Una moltitudine di visi abita nei loculi, ricca pastura. La ragazza tedesca, mentre scrivo, sta disegnando, come in un commissariato di polizia, i suoi connotati. Qual è il suo nome? Il nome è scomparso. Ma non basta dimenticare un nome per dimenticare l'essere. Tutto è lì, nel loculo[1170].

Il ricordo non porta pienezza, non riconsegna la persona, piuttosto sembra riportane con prepotenza in vita il loro non essere. La funzione del ricordo sembra venire svolta dall'oblio. Il ricordo di chi non

[1160] Ivi, p. 91.
[1161] Ivi, p. 15.
[1162] Ivi, p. 36.
[1163] È "subordinato alla passioncella della moglie" (per le educande), Ivi, p. 62.
[1164] Ivi, p. 17.
[1165] Ivi, p.45.
[1166] Ivi, p. 39.
[1167] Ivi, p. 60.
[1168] Ivi, p. 61.
[1169] Ivi, p. 43.
[1170] Ivi, p. 32.

si era considerato, arriva quasi come una vendetta, più che come una memoria involontaria, è una "fioritura postuma" di cui il narratore parlerà ricordando l'addio al collegio, il momento in cui le ragazze, arrivata l'estate, ripartono: "Tutte quelle ragazze che abbiamo conosciuto sono entrate nella nostra mente, e diventano così una progenie, tornano in una specie di fioritura postuma"[1171].
La ragione di questo scambio sta forse anche in una riflessione che l'io narrante svolge sul collegio come istituzione. Il collegio è descritto come un'istituzione costruita sul "ricatto", perché alla disciplina e all'obbedienza le educande sono costrette, e dunque devono fingere il rispetto, la sottomissione alle norme:

> Nell'educazione si impara a ringraziare con il sorriso. Un sorriso maledetto. Vi è in qualche modo una fisionomia da morgue nei visi delle educande. O un qualche sentore di morgue anche nella più giovane e avvenente fanciulla. Una doppia immagine, anatomica e antica. Nell'una essa corre e ride, e nell'altra giace in un letto, coperto da un sudario di trine. È la sua stessa pelle che lo ha ricamato[1172].

Torniamo alla storia per vedere come prosegue. L'arrivo di una nuova ragazza, Micheline crea uno spostamento nelle opposizioni che abbiamo visto, Micheline è infatti l'esatto opposto di Frédérique, ma non nel modo che appartiene alla protagonista: è frivola, scherzosa, vanitosa, poco raffinata: "una creatura esteriore"[1173]. Sarà proprio questa caratteristica ad attrarre la protagonista. Micheline diventa allora per X un modo per giocare a distrarsi da Frédérique[1174]. Passano così tre mesi nei quali X ha ormai abbandonato Frédérique, ma anche Frédérique sfugge a X e guarda X divertirsi con Micheline, come per rimproverarla[1175], X se ne rammarica, ma non può farne a meno. Nell'io narrante sorge una domanda: "Stavo forse punendo Frédérique del mio amore per lei?"[1176]. La storia sembra muovere rapidamente alla conclusione. Un giorno si viene a sapere della morte del padre di Frédérique che deve quindi lasciare il collegio. L'addio fra le due viene narrato in due momenti. Nel primo la vicenda segue l'ordine degli eventi che fanno seguito alla morte del padre di Frédérique. L'addio fra le due avviene alla stazione, Frédérique si mostra ancora una volta imperturbabile e distaccata, è X ad essere sconvolta. Prima di andarsene la più grande dà un biglietto a X:

> Leggevo il biglietto come un ornamento. Onde. Mi parlava di cose metafisiche, non un accenno alla nostra amicizia. Per chiunque poteva andare bene quella esortazione, quell'inganno, quel tono anonimo, ecumenico e claustrale […] il suo biglietto era in un certo modo un sermone[1177].

[1171] Ivi, p. 86.
[1172] Ivi, p. 38. Più avanti nel libro si ripeterà che "un collegio è un'istituzione forte, perché si fonda sul ricatto", Ivi, p. 64.
[1173] Ivi, p. 67.
[1174] "E vedevo F, sempre la stessa, che non parlava con nessuno, distaccata da tutte noi, distaccata dal mondo, e avevo voglia di andarle incontro, di dirle che per me era uno scherzo, una distrazione, che mi lasciasse giocare", Ivi, pp. 69-70.
[1175] Ivi. p. 69.
[1176] Ivi, p. 70.
[1177] Ivi, p. 72.

La seconda volta l'addio viene narrato dal ricordo che nasce in X, nei mesi successivi alla partenza di Frédérique, quando nelle sue passeggiate si reca alla stazione: "mi mettevo in ascolto: riudivo il breve saluto filisteo di Frédérique: *Adieu*, un suono breve e morigerato. Gli addii hanno lontane progeniture e i paesaggi li coprono di sterpaglie e polvere"[1178]. L'addio dato a Frédérique corrisponde, nella cronologia dei fatti narrati, con l'addio dato al collegio. Poco ci viene riportato dei mesi che seguono la sua dipartita. È primavera ormai, e X indugia nella tristezza, la quale diviene per lei un piacere:

> Ma perseveravo nel piacere dell'andare in fondo alla tristezza, come a un dispetto. Il piacere del disappunto. Non mi era nuovo. Lo apprezzavo da quando avevo otto anni, interna nel primo collegio, religioso. E forse furono gli anni più belli, pensavo. Gli anni del castigo. Vi è come un'esaltazione, leggera ma costante, negli anni del castigo, nei beati anni del castigo[1179].

Vediamo qui che il piacere del disappunto conosciuto grazie all'incontro con Frédérique, si lega ad un sentimento simile, quello conosciuto grazie all'educazione ricevuta in collegio. La fine del semestre prosegue tra l'allegria e la tristezza. L'allegria è quella esibita da Micheline, la cui bellezza pare ora a X una "parodia"[1180]. La tristezza è quella della "negretta", verso cui X si sente attratta; la sua è una "tristezza dei disperati"[1181] perché legata ad una malattia a cui si allude, ma che non viene definita. X prende a spiarla, per vedere come è fatta quell'infelicità che anche lei prova[1182]. Il proseguimento delle vicende sembra venire continuamente bloccato, dopo la malattia della negretta viene ineludibilmente la morte, dopo l'addio al collegio si narra della morte degli educatori. La signora Hofstetter e il marito muoiono in un incidente d'auto un anno dopo che X ha lasciato il collegio. Verso la morte d'altronde sembravano essere rivolti tutti i suoi pensieri: "La signora Hofstetter temeva sempre, anche nelle migliori occasioni, il peggio"[1183] ed è questo, riflette l'io narrante, che ha trasmesso alle allieve, unitamente al rancore[1184]: "Noi eravamo malleabili, ci ha plasmate"[1185]. L'unica a non fare "parte dei morti" è Frédérique, che X rivedrà in due occasioni.

[1178] Ivi, p. 75.
[1179] Ivi, p. 78.
[1180] Ivi, p. 82.
[1181] Ivi, p. 83.
[1182] "La seguivo. Chi è così infelice, pensavo, non si avvede che qualcuno lo spia, e spiare è quello che facevo. Sorvegliavo, forse, non tanto lei, ma la sua infelicità. […] La mia attenzione era rivolta soltanto a lei, a quella cosa: l'infelicità", Ivi, p. 84.
[1183] Ivi, p. 89.
[1184] "Di rancore gli educatori sembrano possederne, un rancore sulla superficie della pelle e nel tono della voce, un rancore, oseremmo dire, quasi per l'umanità in genere. E forse, grazie a questo rancore, loro, gli educatori, sono in sostanza dei buoni educatori", Ivi, pp. 88-89. Altrove si fa riferimento all'origine di questo sentimento, viene visto nel marito della signora Hofstetter, che invidia la quantità di futuro di cui dispongono le ragazze interne al collegio, mentre lui ne ha poco: "Quelle ragazze avevano tutta la vita davanti a loro, e il marito di Frau Hofstetter sapeva che sognavano di spassarsela. Lui non aveva più nulla davanti a sé. […] Lui questo lo sentiva come una spina. Qualche volta aveva pensato di vendicarsi dei loro sogni", Ivi, pp. 64-65.
[1185] *Ibidem.*

Il primo incontro avviene in un cinema di Parigi: "Mi apparve quasi come un fantasma"[1186]. X segue F per la città, una Parigi irreale, dove risalta il freddo glaciale, stinta, le insegne sbiadite, "dopo vetrine, specchi e porte" arrivano a casa di Frédérique, la quale vive in una irreale stanza in un palazzo di uffici, dove le due giungono di notte. La stessa stanza di Frédérique appare a X "scolpita nel vuoto"[1187], questo viene visto da X come un segno della nuova distanza che corre fra lei e Frédérique, che ancora una volta appare imprendibile; allora X si sforza di capire: "Ancora una volta era andata più in là di me. Tentavo di capire"[1188], poiché quel gelo e quel nulla con cui sembra vivere Frédérique appaiono a X come "un concetto"[1189]. L'io commenta ironicamente, riguardo alla grandiosità dell'indigenza nella quale vive Frédérique (nella sua stanza, le pareti ingiallite, una finestra, una lampadina, una sedia costituiscono lo scabro mobilio): "Forse, con qualche esercizio in più avrei visto una cascata, come una serpe, scendere dalla parete, e un sole notturno"[1190]. Frédérique rivela a X di parlare coi morti, e che lei è la prima persona vivente ad entrare nella stanza[1191]. X lascia la casa di Frédérique all'alba, vorrebbe tornare per vedere l'amica, ma un nuovo incontro non ci sarà. Quando X si allontana, con lei scompare magicamente anche la casa di Frédérique: "Le pietre e i muri si richiusero"[1192].

Il secondo incontro avviene nella casa della madre di Frédérique a Ginevra, dove X si reca perché Frédérique ha tentato di darvi fuoco. Questo incontro è dapprima ostacolato dalla madre, infatti per buona parte della loro conversazione non si fa riferimento a Frédérique, che pure è presente all'incontro. Ma anche X è distratta, la madre e X arrivano a parlare di Frédérique solo quando X sta andando via e solo dopo che la madre e X hanno conversato su argomenti triviali, come il meteo o l'albergo in cui alloggia X. Durante l'incontro Frédérique è presente ma è anche distante, la madre la controlla, Frédérique respira pesantemente, come se dentro di sé contenesse una "seconda voce", X nota una volta di più in cosa consiste la distanza di Frédérique: "un'opacità nello sguardo, un che di perduto, una foschia"[1193]. Dopo l'incontro con la madre le due si trovano in un caffè, anche questo incontro è posticipato da una serie di riflessioni di X, o meglio di distrazioni.

Prima di arrivare all'incontro vengono, infatti, narrate le estati passate con il padre in albergo, e in particolare gli avvenimenti che ebbero luogo in uno di questi. Dunque, un'estate era giunta in albergo la notizia del suicidio di una ragazza, ma poiché anche questa notizia non poté turbare l'ordine delle

[1186] Ivi, p. 94.
[1187] Ivi, p. 96.
[1188] Ivi, p. 97.
[1189] *Ibidem.*
[1190] *Ibidem.*
[1191] Ivi, p. 98.
[1192] Ivi, p. 98.
[1193] Ivi, p. 102.

cose di una pacifica cittadina svizzera, il suicidio della ragazza viene subito coperto: "L'apparenza non violò l'ordine naturale delle cose"[1194]. Che cosa ha a che fare questo con Frédérique?
Ma la storia ha due ulteriori epiloghi. Venti anni dopo questi ultimi avvenimenti, X riceve una lettera da Frédérique, dove le dice di non poter più vivere in manicomio perché "se continuava così avrebbe preso la via del cimitero"[1195]. La fine va poi a raggiungere il tempo dell'io narrante, che racconta di aver cercato il collegio, recandosi in quel luogo, ma che, ha scoperto, non esiste più essendo diventato (evidentemente in modo simbolico) una "clinica per ciechi"[1196].

Si è visto come la struttura del libro si fondi su una serie di opposizioni. Al ricordo, l'attività che sorregge la comunicazione delle vicende, si accompagna l'oblio, e diventa forse proprio l'oblio l'attività che trascina il racconto, come si dice all'inizio: "Forse coloro che non abbiamo considerato, per uno strano gioco maligno, risorgono. Le loro fattezze rimangono ancora più impresse di quelle di coloro che abbiamo considerato"[1197]. I personaggi si contrappongono gli uni agli altri. A tutte si contrappone Frédérique, mentre a Frédérique si contrappone Micheline. Al paesaggio incantevole dell'Appenzello si contrappone un paesaggio interiore che associa ad esso l'odio per il rigoglio. All'apparenza di educanda modello che rappresenta Frédérique si contrappone la follia. Riporto di seguito un elenco delle occorrenze di questa "logica contrastiva":

- per descrivere i luoghi in cui si trova il collegio: "serenamente fosco e un poco malato", "Arcadia della malattia", "pace e idillio di morte" [1198]; come "idillio ossessivo" è visto poi il paesaggio durante le passeggiate di X[1199].
- per descrivere le leggi che regolano la vita interna del collegio: "casta promiscuità" che domina nei dormitori[1200]; "allegria feroce" della compagna di stanza alla notizia della possibile malattia della ragazza nera[1201]; "caste passioni" della educatrice Hofstetter[1202].
- per caratterizzare l'età delle ragazze interne: "l'innocenza ha in sé forse una certa rudezza, pedanteria e affettazione"[1203], "fatua rigidezza" della ragazzina nera[1204]; "infanzia senile"

[1194] Ivi, p. 105.
[1195] *Ibidem.*
[1196] Ivi, p. 107.
[1197] Ivi, p. 32.
[1198] Ivi, p. 10.
[1199] Ivi, p. 54.
[1200] Ivi, p. 16.
[1201] Ivi, p. 63.
[1202] *Ibidem.*
[1203] Ivi, p. 12.
[1204] Ivi, p. 27.

delle educande[1205]; “adolescenza idilliaca e disperata”[1206]; “nella giovinezza si annida il ritratto della vecchiaia, e nell’allegria lo sfinimento”[1207]; “vetusta è l’infanzia”[1208]; “allegria feroce”[1209]; “nostalgia del morire”[1210].

- per descrivere le leggi dell’attrazione, ovvero la tattica tenuta da X nella conquista di Frédérique: “sono soltanto le distrazioni, la vaghezza, la distanza che ci avvicinano al bersaglio, è il bersaglio che ci colpisce”[1211].
- per descrivere i rapporti tra educande: rispetto al fatto che le educande rappresentano una l’opposto dell’altra: “Pensavo agli opposti che si toccano, a una sorta di gioco fra i contrari, che diventa una simbiosi”[1212].
- per il comportamento tenuto da Frédérique nel collegio: “Frédérique nascondeva il suo disprezzo dietro l’obbedienza”[1213].
- per descrivere il carattere di Frédérique: in cui ordine e possessione (o follia) convivono.
- per i sentimenti di X mentre cammina nel paesaggio delle montagne viene coniato un termine: “malafelicità”, uno stato che: “Esigeva la solitudine, era uno stato di ebbro e tranquillo egoismo, una vendetta felice. Mi sembrava che quell’ebrezza fosse un’iniziazione, e il malessere della felicità dovuto a un apprendimento magico, a un rito”[1214].
- per la nuova arrivata, Micheline, antitesi di Frédérique e i sentimenti di X nello stare con lei: “un’allegria fatua nel tedio, uno zelo funereo”[1215].
- per lo stato d’animo di X dopo la partenza di Frédérique dal collegio: “piacere nel disappunto”[1216]; “prefiguravo il dolore, l’abbandono, con una gioia acuta” e “la gioia per il dolore è maliziosa, ha il veleno. È una vendetta. Non è angelica quanto il dolore”[1217].
- per la fine dell’esperienza al Bausler, riguardo al fatto che è primavera quando lasciano l’istituto: “l’omicidio tramutato in uno stato di grazia”[1218]; “commiato che perduri”[1219].
- per il genere di educazione ricevuta al collegio: “Nell’educazione si impara a ringraziare con il sorriso. Un sorriso maledetto. Vi è in qualche modo una fisionomia da morgue nei visi delle

[1205] Ivi, p. 37.
[1206] Ivi, p. 71.
[1207] Ivi, p. 82.
[1208] Ivi, p. 87.
[1209] Ivi, p. 63.
[1210] Ivi, p. 93.
[1211] Ivi, p. 15.
[1212] Ivi, p. 84.
[1213] Ivi, p. 18.
[1214] Ivi, p. 56.
[1215] Ivi, p. 69.
[1216] Ivi, p. 78.
[1217] Ivi, p. 79.
[1218] Ivi, p. 77.
[1219] Ivi, p. 84.

educande. O qualche sentore di morgue anche nella più giovane e avvenente fanciulla"[1220]; "Il piacere del disappunto […]. E forse furono gli anni più belli, pensavo. Gli anni del castigo. Vi è come un'esaltazione, leggera ma costante, negli anni del castigo, nei beati anni del castigo"[1221].

- per l'incontro di X con Frédérique a Parigi, durante la visita all'abitazione di lei, X pensa che se si esercitasse abbastanza potrebbe vedere un: "sole notturno"[1222].
- per il secondo incontro con Frédérique a Ginevra, nella casa della madre, nella descrizione dell'arredamento della casa: "l'indolenza senza fervore"[1223]; per il tono della madre nel raccontare il tentativo fallito della figlia di ucciderla: "lo disse con dolcezza tale da sembrare rimpianto"[1224]; il tempo: "giornata chiara e funesta" e fuori dalla finestra "idillio e consunzione"[1225].
- Il racconto delle passeggiate col padre mentre X sta aspettando Frédérique al bar, nel loro secondo incontro, ancora, nella descrizione del paesaggio svizzero: "passeggiavamo verso quel raggio oscuro, un'oasi di pace murata"[1226]; per descrivere la signora e le bambine accanto a loro al ristorante dell'albergo: "una demoniaca fisionomia serena" e "frivola nella spietatezza"[1227].
- Per descrivere l'aspetto di Frédérique durante l'ultimo incontro al bar; nei suoi occhi X legge: "la ferocia, un attimo prima della mansuetudine"[1228].

Riprendendo quanto scritto da Pozzi a proposito dell'ossimoro mistico come "un contraddittorio che inglobi l'altro"[1229], in questo libro penso venga fornita, di questo, una originale interpretazione, dal momento che passa per l'opposizione tra io scrivente e lei scritto.
All'inizio, quando la giovane protagonista vede la calligrafia di Frédérique ne rimane colpita e si esercita ad imitarla, la sua calligrafia è detta "completamente costruita"[1230]. Mentre scrive la storia l'io narrante si ricorda che il cognome di Frédérique significa "racconto" (dunque immaginiamo sia *Conte,* in francese) e riflette che è lei "a dettarlo, o a scriverlo, con il suo modo di ridere punitivo"; l'io si trova quindi dalla parte dello scriba che deve soltanto ricopiare: "Ho anche un inspiegabile

[1220] Ivi, p. 38.
[1221] Ivi, p. 78.
[1222] Ivi, p. 97.
[1223] Ivi, p. 99.
[1224] Ivi, pp. 102-103.
[1225] Ivi, p. 103.
[1226] Ivi, p. 104.
[1227] *Ibidem.*
[1228] Ivi, p. 106.
[1229] Vedi sopra.
[1230] Ivi, p. 11.

presentimento che il racconto sia già stato scritto. Compiuto. Come le nostre vite"[1231]. Lo scambio avviene però soltanto alla fine, sulla pronuncia della parola "addio", per cui non si sa più chi saluta chi. Il primo addio che si sono scambiate le due è stato alla stazione, alla partenza di Frédérique, in questa occasione, è Frédérique a pronunciare la parola (e l'io a scriverla). Nel secondo incontro, dopo molti anni, è Frédérique a scriverla (e l'io a pronunciarla si direbbe), mettendosi nella posizione di X:

> Le prendo la mano. La sua mano che scriveva nel collegio a Teufen. E io ho copiato la sua calligrafia. Vuole un esempio. Scrivo su un foglietto il suo nome. Chi copia diventa l'artefice. Addio, Frédérique. È lei che scrive la parola adieu. Quel piccolo suono filisteo che ho udito a Teufen si ripete, si capovolge, si spiana, si arrende, diventa parte di una lingua dei morti[1232].

Potremmo interpretare questo scambio in questo modo: le qualità fisiche e intellettuali riferite alla persona passano ad essere delle peculiarità stilistiche della narratrice. D'altronde i modi in cui è descritta Frédérique saranno quelli usati dalla critica per descrivere il libro o, più in generale, lo stile di Jaeggy. Non era poi già Frédérique a essere vista come colei che può scrivere un romanzo d'amore "con la secchezza del cuore, come una vecchia che ricordi. O una cieca"[1233], e non è, in un certo senso, questo ciò che ha fatto in questo libro la Jaeggy? E il parlare coi morti di Frédérique non può forse essere visto come l'attività propria della narratrice di questa storia, nel tentativo di recuperare un passato sepolto?[1234]. In questo suo venire dopo della narratrice (si è visto come all'inizio X debba inseguire Frédérique, per ottenere la sua compagnia, ma anche come Frédérique sia sempre "oltre" l'io narrante, che appunto non arriva a definirla) va intesa l'imitazione della scrittura: "sino a perfezionare la perfezione"[1235]. Ma se il racconto è già stato scritto, è il raccontare a diventare una tautologia[1236]. In effetti, Frédérique sembra in un momento disturbare la stessa scrittura: "Mentre sto scrivendo, accendo la radio e suonano un concerto di Beethoven. Mi domando se Frédérique non mi stia perseguitando mentre scrivo di lei"[1237]; invece quando pensa alla compagna di stanza tedesca: "Oggi penso a lei e ai diari chiusi a chiave come a dei morti, quasi non distinguendo tra un essere

[1231] Ivi, p. 27.
[1232] Ivi, p. 106.
[1233] Ivi, p. 53
[1234] Questa unione di follia e scrittura può essere vista come una lontana ripresa del tema che abbiamo trovato in *Il dito in bocca*,
[1235] Ivi, pp. 71-72.
[1236] Irmela Marei Krüger-Fürhoff ha proposto di vedere l'autorialità di Jaeggy in questo libro come "performativa" e "intertestuale", per via del rapporto mimetico che si instaura tra io narrante e figura principale, che sarebbe di tipo "corporale-gestuale", più che di verosimiglianza. Mentre intertestuale perché questo espediente della scrittura "imitativa" pone il testo in una "rete di riferimenti" letterari, fra cui, secondo la studiosa, anche *Le affinità elettive* di Goethe. Una discendenza tra i due romanzi, a mio avviso, piuttosto superficiale. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, "Askese und Autorschaft: Zur Performanz des Schreibens in Fleur Jaeggys Novelle Die seligen Jahre der Züchtigung", in *Askese:Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplin*, eds. Irmela M Krüger-Fühoff, Tanja Nusser, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2005, pp. 229-248.
[1237] Ivi, p. 41.

umano e la carta e la calligrafia"[1238]. Eppure, la scrittrice non sembra neanche aver posto nell'unione tra io scrivente e lei scritta la chiave di lettura del libro. Vi è infatti uno scarto, una non adesione degli opposti che sussiste insieme a quella "simbiosi dei contrari" di cui si parla[1239]. Per vederlo possiamo considerare il tema del vuoto.

L'io scrivente, Micheline e Frédérique rappresentano tre variazioni sul vuoto. L'io narrante dice di non possedere nulla[1240], di avere l'armadietto vuoto, di avere dei momenti di assenza[1241], di essere "vacua"[1242]; di appisolarsi alle lezioni a causa delle sue sveglie all'alba per passeggiare, di scrivere delle lettere al padre in cui non dice nulla[1243]; di essere distratta[1244], distratta da cosa possiamo chiederci: "Distratta da niente"[1245]; anche l'obbedienza sembra cancellare la sua volontà: "Lei [la madre] ordina, io obbedisco, i trimestri sono guidati da lei, è tutto scritto nelle lettere e nei francobolli, campane senza suono. Dispacci"[1246]; Frédérique vede, inoltre, in lei una "inclinazione alla distruzione"[1247]. Frédérique invece non è "frivola", né leggera[1248]; la sua risata è detta "gratuita" perché ride mentre gli altri sono seri[1249]; il suo sguardo si perde nel vuoto sovente[1250]; appare a X come una "nichilista"[1251]; le sue parole "volavano" e sembra che "parlasse di niente"[1252]; mentre non pronuncia mai la parola "Dio" circondandola dal silenzio[1253]; quando X si reca in visita dopo che lei ha provato a dar fuoco alla casa: "il suo mutismo era senza peso"[1254]. Infine, nella sua tenuta parigina, il vuoto diventa un "concetto": "Metteva ordine anche negli scaffali del vuoto"; "Mi trovavo in una stanza scolpita dal vuoto" nota l'io[1255]. Il vuoto è qui non più una qualità degli sguardi, delle parole, o dei pensieri ma è presente in sé: "Consideravo la sua spoliazione un esercizio spirituale, estetico. Solo un esteta può rinunciare a tutto. non rimasi tanto sorpresa dall'indigenza, quanto dalla sua grandiosità"[1256]. Forse è qui che l'io fa esperienza per la prima volta di questo vuoto: "I miei occhi

[1238] Ivi, p. 43.
[1239] Un altro riferimento per intendere i contrari entro la cosiddetta coincidentia oppositorum, Ivi, p. 84.
[1240] "Non riuscivo a leggere un libro, nell'armadio il mio scomparto era vuoto", Ivi, p. 24. Anche: "Frédérique vede che il mio armadietto è vuoto, aperto. Non possiedo nulla", Ivi, p. 43.
[1241] "Anche quando lei [Frédérique] mi parlava avevo dei momenti di assenza", *Ibidem.*
[1242] "Ero vacua, una sorta di abulia mi aveva preso", Ivi, p. 23.
[1243] Ivi, p. 31.
[1244] "Frédérique mi trovava distratta", Ivi, p. 46
[1245] "Ero spesso distratta. Distratta da niente". Ivi, p. 52
[1246] Ivi, p. 55.
[1247] Ivi, p. 72.
[1248] Ivi, p. 46
[1249] Ivi, p. 48.
[1250] Ivi, p. 53.
[1251] Ivi, p. 45.
[1252] Ivi, p. 46.
[1253] *Ibidem.*
[1254] Ivi, p. 102.
[1255] Ivi, pp. 95-96.
[1256] Ivi, pp. 96-97.

passarono dal suo viso al vuoto"[1257]. Qualcosa di molto diverso, dunque, di quello osservato in Micheline. Micheline sembra un'attrice: "mi raccontò buona parte della sua vita come un carnet de bal"; l'espressione degli occhi di Micheline è "vacua e tranquilla"[1258], e lei viene anche detta una "creatura esteriore" per il suo essere "infatuata della propria bellezza"[1259]; anche lei non studia: "Non studiava, non le importava nulla"[1260], forse per questo in qualche modo è simile a X? Ciò che Micheline voleva dalla vita era spassarsela, e non era quel che volevo anch'io?"[1261].

Potremmo concludere che in parte il vuoto rimanda all'apparenza e all'esteriorità, e in parte a ciò che allo stesso tempo inizia e finisce. Il vuoto che rappresenta Frédérique è qualcosa di mai concepito prima dall'io narrante, la quale era sì vacua, assente e senza nulla da mettere nell'armadietto, in un modo che trova in Micheline forse il suo polo estremo. L'io è "assente" ma non frivola come Micheline, e tuttavia non conosce il vuoto in cui vive Frédérique. Si potrebbe forse vedere la differenza tra il vuoto rappresentato da Micheline e Frédérique nella distinzione tra esteriorità e apparenza.

Abbiamo visto nel capitolo precedente quanto diventi importante il tema dell'immagine a partire dalla figura dei morti. Qui ricorrono in modo altrettanto significativo termini quali "effigie" (usato per indicare il ritratto della vecchia parente da cui X passa del tempo prima di essere mandata in collegio[1262]), "immagine" (è quella che si creano le educande, che permette loro di fingere di essere un'altra persona, ma anche di obbedire o ringraziare fingendo; come "doppia immagine, anatomica e antica" si identifica invece il possedere l'infanzia e la vecchiaia[1263]; infine anche per l'immagine che X e Frédérique si sono fatte l'una dell'altra e che è più vera degli istinti[1264]); "sembianza", riferito a Frédérique (all'inizio la sua "sembianza" viene descritta come quella di un "idolo, sprezzante"[1265], ma Frédérique è anche evita il proprio sguardo negli specchi[1266]) e a X, al suo prendere l'aspetto – nel presente della scrittura- della avola che l'aveva ospitata, ma anche ai corpi che X osserva e che per Frédérique sono "sembianze che non si lasciavano cancellare"[1267]. Il vuoto che viene ad essere associato a Frédérique è anche quello che preoccupa di più l'io narrante, che si domanda quale possa esserne una rappresentazione adeguata: "L'ho vista muovere le labbra e fissare qualcosa di simile al

[1257] Ivi, p. 97.
[1258] Ivi, p. 68.
[1259] Ivi, p. 67.
[1260] Ivi, p. 69.
[1261] *Ibidem.*
[1262] Ivi, p. 33.
[1263] Ivi, p. 38.
[1264] Ivi, p. 68.
[1265] Ivi, p. 10.
[1266] Ivi, p. 20.
[1267] Ivi, p. 51.

vuoto. Ma come si rappresenta il vuoto? È forse la contraffazione di ogni luogo originario?"[1268]. La domanda è significativa sotto molti punti di vista: è la domanda del narratore che descrive ciò che osserva; è poi la domanda del narratore onnisciente che lascia filtrare una allusione allo scambio di soggetto parlante che si compie nella copia della calligrafia di Frédérique, luogo originario dell'io narrante. Ma vale anche più in generale, perché al vuoto allude la vicenda intera se guardata a distanza; ogni azione ha come termine la morte o il nulla o, ancora, la non aderenza con l'immagine che rappresenta (vedremo subito di cosa si tratta). La fine, poi, con la distruzione del collegio e la sua trasformazione in una clinica per ciechi risolve nella sparizione ciò che era iniziato con il riferimento alla morte nella neve di Walser.

Il nulla è anche ciò a cui il collegio sembra aver preparato le educande:

> A lungo ho creduto che quelle che sono state in collegio, come Frédérique e me, e un giorno ce ne ricorderemo, possano vivere di niente, quando saranno invecchiate e deluse. Suona la campanella, ci alziamo. Suona ancora la campanella, dormiamo. Ci ritiriamo nelle nostre stanze, la vita l'abbiamo vista passare dalle finestre, dai libri, dall'alternarsi delle stagioni, dalle passeggiate. Sempre di riflesso […]. E forse talvolta vediamo un'alta figura marmorea stagliarsi davanti ai nostri occhi: è Frédérique che è passata nella nostra vita- e forse vorremmo tornare indietro, ma non abbiamo più bisogno di nulla.[1269]

Il niente sembra infatti costituire la sola realtà del collegio ma anche della scrittura. Spesso di ciò che accade viene riportato l'inizio e poi subito la fine. È forse questo che crea gli ossimori?

L'ordine e l'obbedienza vengono trasposte anche sul piano narrativo; spesso quindi ad una azione che si è appena iniziato a narrare, fa seguito la sua fine. Questo può essere visto in questi passi: quando l'io descrive le sue passeggiate ("Ogni paesaggio costruiva la sua nicchia e vi si richiudeva"[1270]); quando X vede Frédérique a Parigi ("Potevo venire da lei quando volevo. Io volevo la sera stessa, e il giorno dopo, e sempre. Sorrise, tranquilla. Dopo quella notte, non la trovai"[1271]); ma anche come punto vuoto di un discorso ("Il vento arricciava il lago funesto e i pensieri mentre spazzava le nuvole, le disintegrava con la scure, e lassù si intravedeva il Giudizio Universale, che incolpava di nulla ciascuno di noi"[1272]). Un altro modo in cui vengono ad essere giustapposti degli opposti sta nel porre accanto ad una azione il suo contrario, fatto che crea un non corrispondenza tra azione e sua immagine. Ad esempio, quando X frequenta Micheline e se ne vergogna di fronte alle occhiate di Frédérique, per quanto lo faccia apposta, vorrebbe dire a Frédérique che si tratta solo di un gioco, ma: "Appena avevo quei pensieri, facevo il contrario"[1273]. O anche, quando X accompagna Frédérique

[1268] Ivi, p. 44.
[1269] Ivi, pp. 21-22.
[1270] Ivi, p. 56.
[1271] Ivi, p. 98.
[1272] Ivi , p. 79.
[1273] Ivi, p. 70.

alla stazione le confessa il suo amore: "Mi dichiarai, dichiarai il mio amore", tuttavia, "più che rivolgermi a lei, mi rivolgevo al paesaggio"[1274].

C'è infine una ulteriore asimmetria che emerge nel libro, la quale è stata notata da Pozzi che la descrive come una asimmetria centrale "nell'economia del libro, poiché il nome ha rovesciato i capisaldi del raccontare e la parola perduta ha sottratto la memoria"[1275]. Pozzi si riferisce qui alla non corrispondenza di nome e parola, argomento di una delle discussioni che occorrono tra le due (pochi sono gli argomenti di cui l'io ricorda essere stati oggetti di queste conversazioni). L'io scrivente ricorda di come Frédérique non abbia mai pronunciato la parola "Dio" che era solita passare sotto silenzio e aggiunge: "E forse non è una parola. Qual è la differenza tra un nome e una parola? Frédérique mi stancava"[1276]. Ancora una volta non c'è continuità né corrispondenza fra le due frasi, il contenuto della discussione viene subito troncato, per passare ad altro[1277].

Penso che possiamo trovare all'interno della storia stessa un modello che esemplifica questo modo narrativo (così come dell'annullamento di tutto, della sparizione e degli ossimori il modello è Frédérique), si tratta della figura del padre della protagonista, che qui compare solo fugacemente. Riporto per intero il passo in cui si fa riferimento a lui, siamo al momento nella trama in cui Frédérique ha ormai lasciato il collegio:

> Intanto mio padre annotava su un libro di tela azzurra, dal titolo «Mein Lebenslauf», le date della mia vita. Riguardo al Bausler Institut si legge: sua visita il 31 ottobre, cena a St. Gallen. 9 novembre, sua visita. 17 dicembre, festa di Natale in collegio. 3 gennaio, io da lui. 25 aprile, Teufen. 8-10 maggio, io da lui. E queste annotazioni si ripetevano da quando avevo otto anni. Ricevevo visite, facevo visite. Cambiavano i nomi dei collegi. Una serie di ripetizioni. Solo qualche nome è diverso, qualche contrada. Ma il nome di Frédérique non appare nel Lebenslauf di tela azzurra. Ero ancora convinta che quelle annotazioni fossero delle premonizioni, in rapporto alla vita che sarebbe venuta dopo. Avevo ormai quasi quindici anni, e il libro si era riempito. A mia insaputa, di una vetusta infanzia.[1278]

Le notazioni brevi del padre, quasi a marcare tempo e fatto senza la persona che l'ha vissuto, quasi la persona mancasse del tutto, non sono delle prefigurazioni della scrittura della narratrice stessa? È forse in questo senso che sono dette "premonizioni", ma anche, forse, perché possono essere facilmente ribaltate in date e luoghi che si riferiscono ad un futuro indefinito. Portate all'estremo sfociano nell'ossimoro della "vetusta infanzia": la lista di incontri, luoghi e date si sostituisce alle notazioni che possono ricapitolare una vita, degli eventi. Il linguaggio ridotto alla pura denotatività è curiosamente anche quello che la giovane ragazza legge nel foglietto consegnatole da Frédérique, di

[1274] Ivi, p. 71.
[1275] Pozzi, "Jaeggy", op. cit., p. 589.
[1276] Jaeggy, *Beati*, op.cit., p. 46.
[1277] Penso si possa vedere un riflesso di questa situazione in questa frase del narratore: "Il tempo era fuori squadra", Ivi, p. 52. Pozzi ne deriva anche una "asimmetria" tra titolo e soggetto della storia. Pozzi, "Jaeggy", op.cit., p. 584.
[1278] Ivi, p. 76.

cui si dice: "Potremmo segnare certe parole con una croce e un cartellino d'inventario"[1279]. Sostengo che questi due sono i poli entro cui possiamo vedere l'intero impianto della sua opera. Lo si vedrà meglio in *Proleterka*, dove l'autrice ha approfondito la figura del padre. Per quanto riguarda questo libro, rimane da aggiungere una notazione riguardo all'ossimoro come figura retorica portante e che qui abbiamo visto come derivata dal linguaggio mistico. Una ulteriore prova della peculiarità del modo oppositivo che abbiamo riscontrato in questo libro e del proficuo accostamento con l'ossimoro mistico, può essere misurato attraverso il confronto con una opera molto simile a questa, per l'ambientazione in un collegio e per la tendenza alla rappresentazione interna di una "vita sottratta", ovvero il libro di Robert Walser intitolato *Jakob von Gunten*[1280]. Anche questo libro è costruito su una serie di paradossi: al giovane allievo fa piacere dare una cattiva immagine di sé; l'educazione impartita in collegio sembra un rivolgimento parodico del *Bildungsroman* goethiano, perché anziché individui, qui vengono formano "servitori" pronti a ridursi a "zero"; gli allievi "non si preparano a entrare nel mondo, ma a uscirne, non visti"[1281]. Certo questi paradossi sono propri anche del libro della Jaeggy, è tuttavia l'espediente scritturale quello che rivela la qualifica di mistico per questo tipo di ossimori[1282].

La pervasività del modo contrastivo, il significato delle opposizioni all'interno della struttura narrativa inducono a pensare che non si tratti di un semplice modo poetico, ma, proprio come vediamo nei mistici, questo ha una portata conoscitiva. L'ossimoro "inglobante" è la forma che assume quel modo di contrapporre due forme contrastanti che avevamo osservato in *Le statue d'acqua*, e che ritroviamo nel libro successivo, *La paura del cielo*, l'ossimoro è il modo impiegato dall'autrice non solo per accostare termini contrastanti (come, ad esempio, nella struttura bipartita di *Le statue d'acqua*), ma di tenerli insieme, modo che si rivelerà proficuo per esporre quell'assunto che abbiamo visto in *La paura del cielo*, l'assunto derivato dalla Bachmann sui "delitti sublimi" trova allora nella coincidenza degli opposti una nuova formulazione.

[1279] Ivi, p. 72.

[1280] L'espressione è quella usata da Roberto Calasso, "Il sogno del calligrafo" in Robert Walser, *Jakob von Gunten: Un diario*, trad. Emilio Castellani, Milano, Adelphi, 1992 [1909], pp. 169- 191 (169). Rimando anche ad un breve testo, inedito in italiana e pubblicato in francese, proprio su Walser: Fleur Jaeggy, "Öde", *Europe*, 81 année, n. 889, Mai 2003, pp. 159-162. In queste brevi pagine la Jaeggy ripercorre il motivo dell'internamento in manicomio di Walser: la presunta depressione e i ripetuti tentativi "senza successo" di suicidio. La Jaeggy commenta che "senza successo" possa avere nel caso di Walser un altro significato oltre a quello di "incompiuto", ovvero tentativi di suicidio in cui mancava la "volontà" del suicida. Nelle parole di Jaeggy, Walser era "sospetto, circospetto all'idea del suicidio. Verso la grande volontà […]. Il suicidio ai suoi occhi non era un gesto estremo. […] in fondo al suo cuore stima felici coloro che riescono ad essere disperati", Ivi, p. 160. Questa breve prosa termina con una considerazione sui cosiddetti Microgrammi, racconti, note, appunti presi da Walser in una calligrafia minuscola e in matita, che andava rimpicciolendo sempre di più col tempo, e che seguiva lo spazio disponibile sul foglio, non terminando se lo spazio vuoto finiva, porta la Jaeggy ad una riflessione proprio sul vuoto, elemento centrale anche nel suo caso: "Ecco cosa attirava Walser: coprire quello spazio vuoto. Sovrapporre al vuoto un altro vuoto", Ivi, p. 162.

[1281] Calasso, "Sogno" in op. cit., p. 176.

[1282] Sul paradosso in Walser si può vedere: Agnes Cardinal, *The Figure of Paradox in Robert Walser*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982.

4.8 *Proleterka* e il non sapere

Nella prima parte di questo capitolo si è fatto cenno alla cosiddetta tradizione apofatica, si è vista la rilevanza che il cosiddetto pensiero negativo ha assunto anche nella tradizione della critica letteraria. Per quanto riguarda l'ultimo libro che ci rimane da prendere in considerazione, la lente attraverso cui si è deciso di leggerla è ristretta alla questione del non sapere. Ritengo che in questo libro questo sia un tema centrale, e, se approfondito alla luce del significato che questo concetto ha nella tradizione mistica, si può giungere ad intendere l'opera di Jaeggy all'interno di un orizzonte nuovo, sia nel rapporto che viene a stabilirsi con altre opere, che nel modo in cui questo tema ci permette di rivedere questioni già affiorate dai capitoli precedenti.

È difficile e forse presuntuoso pensare di fornire in brevi tratti i fondamenti dell'impiego di concetti che hanno subito mutevoli apparizioni nella storia del pensiero teologico e filosofico, e che poi entrati nel vocabolario mistico, con notevoli differenze fra autrici e autori. Mi limito qui a richiamare alcuni tratti della testimonianza offerta da una mistica che è, come abbiamo visto nel racconto in cui è protagonista di *Sono il fratello di XX*, stata letta dalla Jaeggy, ovvero Angela da Foligno. Giovanni Pozzi ha inoltre curato una antologia dei testi della mistica e questo fatto ci incoraggia ancora di più nella scelta della mistica[1283]. Vorrei qui, in particolare, fare riferimento al modo in cui viene impiegata l'immagine della tenebra per significare l'inconoscibilità di Dio nella santa. Il *Memoriale*[1284] fornisce il resoconto dei fatti avvenuti in seguito alla conversione di Angela (che i biografi hanno datato al 1285), in merito ad un pellegrinaggio compiuto ad Assisi, nel quale, giunta alla basilica di San Francesco, iniziò ad urlare e gridare. Il frate suo confessore tenne in seguito i numerosi colloqui con Angela da cui venne a conoscenza del suo travaglio spirituale. Considerato "uno dei tesori della mistica medievale"[1285] il libro ha avuto notevole fortuna, specie in Francia, anche fra scrittori quali

[1283] Vedi infra.

[1284] La santa non lasciò scritto nulla. Tutto ciò che possediamo e che è un libro senza titolo denominato poi "Liber Lelle", e in epoca recente diviso in Memoriale, Istruzioni e Transito; sono trascrizioni di natura eterogenea redatte da un anonimo frate A che traduce in latino quanto narra la santa nel suo dialetto umbro. Per una prima presentazioni delle questioni filologici e di attribuzione, nonché sulla sua posizione nell'ambito della mistica femminile rimando a Romana Guarnieri, *Donne e chiesa tra mistica e istituzioni: secoli XIII-XV*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004, pp. 115-237. L'edizione critica più recente è Angela da Foligno, *Il libro della beata Angela da Foligno*, a cura di Ludger Thier, Abele Caluffetti, Grottaferrata, Roma, Collegio San Bonaventura, prima edizione riservata alla Cassa di Risparmio di Foligno, 1985. Per una bibliografia su questioni specifiche rimando alle indicazioni nella notizia bibliografica e alla presentazione dei problemi filologici di Pozzi in: Angela da Foligno, *Il libro dell'esperienza*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 1994, pp. 227-247.

[1285] Bernard McGinn, *Storia della mistica cristiana in Occidente, Vol. 3: La fioritura della mistica (1200-1300)*, trad. Marco Rizzi, Genova-Milano, Marietti, 2008, p. 230.

Huysmans o Bataille[1286]. Il *Memoriale* contiene la descrizione del cammino purgativo[1287] in trenta tappe compiuto da Angela, dalle pratiche ascetiche alle forme di contatto con Dio più intense, da lei esperito come "Nulla sconosciuto" (*nihil incognitum*). Quello che qui mi interessa mostrare è il modo in cui ritroviamo la simbologia della "tenebra" per descrivere fra le "più forti affermazioni di *unio mystica* della storia della mistica cristiana"[1288]. Nel sesto passo vengono narrate "le tribolazioni fisiche e spirituali" che vive la santa verso un Dio concepito come "assente, impenetrabile, ostile"[1289], per cui la santa si sente "sprofondata in questa orribilissima tenebra, priva di Dio, dove pare sia venuta meno ogni speranza del bene; tenebra veramente terribile, dove resuscitano i vizi"[1290]. Qui la tenebra equivale ad un momento passeggiero della percezione dell'abbandono di Dio, ma necessario, simboleggiando "l'azione travolgente con cui Dio spoglia l'anima da ogni proprietà"[1291]. Questo momento serve in preparazione a quell'"indescrivibile incontro"[1292] con Dio che verrà rappresentato nel passo successivo, in cui troviamo l'impiego delle formule "con tenebra" e "in tenebra" (soluzioni verbali che non hanno peraltro corrispondenti nella storia della mistica[1293]). Benché nella tradizione "si era affermata la tendenza di designare con «tenebra» l'aspetto negativo di quel modo di conoscere, equivalente a «ignoranza», cioè assenza di luce, e con «caligine» l'aspetto positivo, cioè eccesso di luce abbagliante che acceca l'intelletto", in Angela la "tenebra" è "un'entità totalmente negativa, senza dolcezza, senza luce, senza amore"[1294] e l'unione con ciò che è definito il "Sommo Bene" avviene proprio "per mezzo" e "all'interno" di questa tenebra: "Dipoi lo vidi in una tenebra; dico in tenebra perché lui è il maggior bene che si possa pensare e capire" [1295]; "In quel bene che si vede in tenebra mi rannicchiai tutta quanta. Sono diventata così sicura di Dio che mai potrei dubitare di lui o di non possederlo sicuramente"[1296]. E ancora: "Tanto più era certo [il "bene segreto"] oltre ogni limite quanto più appariva sprofondato nella tenebra. Lo vedo con tenebra perché travalica qualsiasi bene"; "quel bene che vedo con tanta tenebra è il tutto"[1297]. La tenebra in Angela non solo non è

[1286] Sulla fortuna di Angela da Foligno in Francia, grazie alla traduzione di Ernest Hello, Pierre Péano, "L'oeuvre d'Ernest Hello dans sa version française du Livre de la B. Angèle", in *Vita e spiritualità della Beata Angela da Foligno: Atti del Convegno di Studi per il VII centenario della conversione della Beata Angela da Foligno* (1285-1985), A cura di Clément Schmitt, Perugia, Serafica Provincia di San Francesco OMFConv Foligno 11-14 dicembre 1985, pp. 117-127.
[1287] Poco si sa della vita della santa, le informazioni sono poi mediate dal solo *Memoriale* e dal *Transito* per cui era importante segnalare la vita "dissipata" di Angela prima di abbracciare la vita penitente (era sposata e aveva figli, la sua condizione pare fosse agiata) che la porterà a liberarsi dei beni per entrare nel terz'ordine francescano.
[1288] McGinn, *Mistica vol. 3*, op. cit., p. 240.
[1289] Sono le parole di presentazione del passo di Pozzi. Pozzi, "L'orrenda notte" in Angela, *Esperienza*, op. cit., pp.175-179 (175).
[1290] Angela, *Esperienza*, op. cit., p. 180.
[1291] Giovanni Pozzi, "La visione con tenebra e in tenebra" in Angela, *Esperienza*, op. cit., pp. 184-192 (184).
[1292] McGinn, *Mistica*, vol. 3, op. cit., p. 238.
[1293] Un tentativo di distinzione è quello fornito da Paul Lachance in Angele of Foligno, *Complete Works*, New York, Paulinist Press, 1993, nota 12, pp. 349-351.
[1294] Pozzi, "Tenebra" in op. cit., p. 192.
[1295] Angela, *Esperienza*, op. cit., p. 193.
[1296] *Ibidem.*
[1297] Ivi, p. 194.

accompagnata da quella luce che, ad esempio, per Dionigi implica conoscenza, ma nemmeno si svolge secondo i canoni della mistica unitiva cosiddetta "nuziale", ovvero nella "assimilazione d'amore" con Dio (per distinguerla dalla cosiddetta mistica dell'essenza, in cui è "l'intuizione intellettuale" di Dio)[1298]. In Angela da Foligno il termine di amore compare poco, o compare come "non-amore" come, ad esempio, qui:

> Una volta fu innalzata l'anima e vedevo Dio con tale chiarezza e in tanta pienezza come non l'avevo mai visto così in modo tanto pieno. Lì non vedevo amore. E allora anch'io persi l'amore che avevo dentro di me: fui fatta non-amore[1299].

In modo simile troviamo anche la designazione di "non-tenebra" per indicare il momento più alto dell'unione, la cui descrizione avviene solo negativamente e un termine per indicarla non è fornito. Ma questo è anche il momento della più assoluta passività dell'io, nonché della sua assenza: "Allora l'anima è estratta da ogni tenebra. Le è data una conoscenza di Dio a quanto io possa mai capire, con tal chiarezza e certezza, in un tale abisso che nessun cuore se lo potrebbe immaginare"[1300]; "Quando scendo negli arcani divini, dico, benché con sicurezza, povere parole, dal di fuori, parole fuori dalle operazioni divine ineffabili che si svolgono nell'anima, parole che in nulla le attingono"[1301]. È facile allora comprendere il motivo per cui il *Memoriale* si chiude nella "ignoranza di sé":

> […] mentre nell'anima si svolgeva quella suprema manifestazione di Dio, proprio allora, alla mia anima fu offerta la rappresentazione di se medesima: l'anima vide se stessa, fornita di tanta nobiltà e altezza che mai avrebbe potuto immaginarselo, né figurarsi che lei e anche le anime che sono in cielo fossero così nobili. Allora l'anima mia non poté capire se stessa.[1302]

Mi sono soffermata nel fornire una breve presentazione delle parole e della vita di Angela da Foligno perché in lei troviamo una concezione della "tenebra" divina totalmente negativa, in modi non troppo distanti di quelli che saranno di Meister Eckhart. Tuttavia, poiché essa viene anche ad indicare il momento di unione più perfetto; ad essa non viene contrapposta, come nella tradizione di Dionigi, una "luminosa tenebra", né si conclude, come in San Bonaventura, nell'amore, bensì si svolge interamente nella negatività e nella negazione che rimanda chiaramente alla tradizione apofatica,

---

[1298] Riporto la distinzione per come definita da Pozzi in Giovanni Pozzi, "Il rapimento nella non-tenebra" in Angela, Esperienza, op. cit., p. 200. Ma su di essa si può vedere: Par. Fra. J.-B. P, "Introduction" in Hadewijch d'Anvers: *Poèmes des Béguines*, ed. Par. Fra. J.-B. P., Paris, Éditions du Seuil, 1954, pp. 7-56.

[1299] Angela, *Esperienza*, pp 192-193.

[1300] Angela, Esperienza, p. 206.

[1301] Ivi, p. 207.Sulla passività nelle mistiche si può vedere Giovanni Pozzi, "Patire e non potere nei discorsi dei santi" in Id., *Alternatim*, op. cit., pp. 391-435. E anche Charles-André Bernard(s.j.), "Structures et passivité dans l'expérience religieuse", *Nouvelle Revue Théologique*, 100, n. 5, 1978, pp. 643-678.

[1302] Angela, *Esperienza*, op. cit., p. 212. Faccio notare che il modo in cui si chiude, invece, il *Transito*, l'ultima parte che il frate ha apposto per chiudere la narrazione dell'esperienza di Angela da Foligno, verrà ripreso come citazione nel racconto di *Sono il fratello di XX* intitolato *La visitatrice* e con protagonista la stessa santa, nel Transito leggiamo: "O nulla sconosciuto, o nulla sconosciuto! In verità l'anima non può godere di una vista più bella in questo mondo che osservare il proprio nulla e starsene nella sua prigione", Ivi, p. 226. La frase è così citata dalla Jaeggy, dove si immagina siano le immagini dell'affresco che si sono staccate e hanno deciso di tornare nell'immagine: "Condivisero le parole dell'ascetica: restarsene nella propria prigione, nella prigione dipinta, e osservare il proprio nulla". Jaeggy, *Sono il fratello*, op. cit., p. 82.

secondo un alternarsi "dei discorsi apofatico e catafatico nel designare sia l'oggetto, sia l'azione che lo riguarda, sia gli effetti che questa produce"[1303]. Penso che quanto visto fin qui possa servire per indagare il motivo del non sapere in *Proleterka*, e per vedere come sono lì impiegate le negazioni e il discorso sul nulla. Inizio, anche qui, col riportare la materia, per poi passare all'analisi che ci interessa.

Proleterka racconta la storia di un viaggio in crociera compiuto da una figlia e dal padre. Il viaggio viene anche qui visto attraverso la memoria di un io narrante, anche qui anonimo e sempre designato attraverso le perifrasi che sottolineano la sua appartenenza al padre, da una prospettiva impersonale, come "la figlia di Johannes" (il nome del padre). Qui riconosciamo i personaggi già incontrati ne *I beati anni del castigo*, i due personaggi "soli, caparbiamente soli, un poco aspri, abitudinari"[1304]. La narrazione è anche qui caratterizzata da una serie di salti nella cronologia degli eventi, e, in modo decisamente più marcato del romanzo che abbiamo appena visto, anche dalla tendenza dell'io scrivente a narrare per divagazioni. La storia del ricordo della crociera viene infatti interrotto da altri tempi, quello della scrittura, così come da altri ricordi, legati principalmente agli altri membri della famiglia.

La storia della crociera ha una cornice, è quella che troviamo nel "preludio" al romanzo:

> Sono passati molti anni e questa mattina ho un desiderio improvviso: vorrei le ceneri di mio padre. Dopo la cremazione, mi mandarono un piccolo oggetto che aveva resistito al fuoco. Un chiodo. Lo restituirono intatto. Mi domandai allora se veramente l'avevano lasciato nella tasca del vestito. Deve bruciare con Johannes, avevo detto agli inservienti del crematorio. Non dovevano toglierlo dalla tasca. Nelle mani sarebbe stato troppo visibile. Oggi vorrei le ceneri. Sarà un'urna come tante. Il nome inciso su una targhetta. Un po' come le piastrine dei soldati. Come mai allora non mi venne in mente di chiedere le ceneri? A quel tempo non pensavo ai morti. Loro vengono incontro tardi. Richiamano quando sentono che diventiamo prede ed è ora di andare a caccia. Quando Johannes morì non ho pensato che morisse veramente. Ho partecipato alle esequie. Nient'altro.[1305]

È il desiderio improvviso di ottenere i resti del padre a mettere in moto il ricordo. Fra i due tempi si stabilisce subito una non comunanza di intenti, l'io ricordato infatti desiderava l'oblio del padre, l'io che scrive desidera averne i resti, ossia quello ciò che rimane, qui evidentemente i ricordi. Questa discordanza può essere vista a partire dal chiodo, un oggetto simbolico in questo senso, poiché da materia associata alla distruzione ritorna come resto e quindi ricordo. Che questo venga restituito, può essere come un simbolo dell'impossibilità di liberarsi dei morti, ma questo sarà chiaro più all'io che scrive, che non alla figlia che vive il momento del lutto.

La figlia si presenta come una persona assente, del funerale si occupa di fatto Gerda, di cui non sappiamo molto come personaggio né quale è il suo rapporto col padre, perché compare solo nelle

[1303] Pozzi, "Visione Tenebra", in Angela, *Esperienza*, op. cit., p. 188.
[1304] Jaeggy, *Beati*, op.cit., p. 104.
[1305] Fleur Jaeggy, *Proleterka*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 9-10.

scene del funerale (il funerale verrà rinarrato alla fine del viaggio in crociera, verso la fine del libro), senza avere altra fisionomia che quella della professionista del lutto: "Come una scure avanza nei meandri del lutto"[1306]. Il preludio termina con l'incontro tra la figlia e il padre morto. nella camera mortuaria insieme a Gerda:

> Le dico che vorrei stare un momento sola. Pochi minuti. La cella era gelida. In quei pochi minuti ho messo il chiodo nella tasca del vestito grigio di Johannes. Non volevo guardarlo. Il suo viso è nella mia mente, nei miei occhi. Non ho bisogno di guardarlo. Invece facevo l'opposto. Lo guardai piuttosto bene, per vedere, e sapere, se c'erano i segni della sofferenza. E sbagliai. Perché, nel guardarlo così attentamente, il suo volto mi è sfuggito. Ho dimenticato la sua fisionomia, il vero volto, quello di sempre. La signorina Gerda è venuta a riprendermi. Tento di baciare Johannes sulla fronte. La signorina ha un moto di ribrezzo. Me lo impedisce. È stato un desiderio così improvviso, questa mattina, volere le ceneri di Johannes. Ora è svanito[1307].

La fisionomia del padre morto sostituisce quella del padre che la figlia conosceva. Osserviamo inoltre qui tre azioni che potrebbero restituire il padre alla figlia venire neutralizzate o contraddette: il desiderio di avere le ceneri, il desiderio di non guardarlo, il desiderio di baciare il padre sulla fronte. Gli impedimenti ad avvicinarsi al padre - interni o esterni alla persona della figlia - sono una costante nel libro, dove il desiderio del ricordo si scontra col desiderio dell'oblio e il desiderio della conoscenza si scontra con l'indifferenza. Inoltre, nei tre tempi trasposti abbiamo una prima illustrazione della distanza tra io che ricorda e io ricordato: vi è un io che dice oggi, è quello di chi scrive, e vuole riavere le ceneri del padre; un io dopo la cremazione, il cui pensiero è "sarà un'urna come tante", ovvero non vede eccezionalità nella morte del padre, e l'io che vive il momento della morte non pensa il padre sia morto. Corrispondono a tre gradi, dal totale disconoscimento, alla constatazione che sia nella normalità degli avvenimenti, alla singolarità dell'evento, alla sua significanza per l'io.

L'inizio dell'azione che occuperà tanta parte del libro viene introdotta da questa frase: "conoscevo poco mio padre"[1308]. Il viaggio che verrà narrato equivarrà all'ultimo tempo prima della morte del padre in cui possono passare del tempo insieme, per conoscersi. E allora il viaggio diventa anche un viaggio metaforico, dove si gioca non solo la conoscenza del mondo, l'esperienza, che tanto occuperà le preoccupazioni dell'io adolescente, quanto la conoscenza del padre, che tanto occupa gli interessi dell'io che scrive, più che dell'adolescente. Fra le due vi è conflitto, come abbiamo visto, ma è proprio tale conflitto, a dimostrare all'io che scrive quanto la figlia e il padre si assomiglino.

La descrizione del padre si limita a quella degli occhi: "chiari e gelidi, innaturali. Come una fiaba infantile del gelo. Occhi invernali. Si intravede un barlume di capriccio romantico. Verdi e sbiadite le

[1306] Ivi, p. 10.
[1307] Ivi, pp.10-11.
[1308] Ivi, p.12.

iridi, limpide, tanto da incutere soggezione. Quasi non hanno la consistenza di uno sguardo"[1309]. Del padre sappiamo inoltre che ha un gemello, il personaggio ritornerà a più riprese nel libro e viene sempre visto attraverso la sua malattia, la quale è descritta laconicamente come: "malattia del sonno"[1310]. Il padre invece ha un difetto al piede e per questo dirigendosi verso la nave zoppica, mentre la figlia, invece, è "impaziente" di raggiungere la nave e guarda "sempre più avanti"[1311].
La nave sembra possedere già nel tempo ricordato l'aspetto di una nave fantasma: la scritta del nome della nave è "annerita, macchie di ruggine, dimenticata"[1312]; o una nave pirata: "è scura, pece e mistero. È scampata alle intemperie, ai naufragi, una nave corsara costruita come una fortezza"[1313]. Le prospettive della figlia e dell'io narrante sembrano mescolarsi e non sono facilmente ricomponibili, .da una parte l'immaginazione, ma dall'altra il ricordo. La partenza della nave è già un addio[1314], e sancisce anche l'entrata in una dimensione temporale che costituisce per la figlia il tempo dell'esperienza, in un viaggio che è al contempo una iniziazione, al mondo, alla vita[1315]. Anche le persone sulla nave, i marinai, sono al contempo già "ombre"[1316]. Il viaggio ha inizio e i due non potrebbero essere più distanti. A cena i due si ignorano, "non ci siamo quasi rivolti parola"[1317], "non mi sono accorta della sua presenza"[1318] la figlia vede il padre "distratto, assente, altrove"[1319], e ancora: "Non vedo Johannes, è come se fosse scomparso"[1320]. I passeggeri della nave sono membri della Confederazione del padre, svizzeri benestanti, non come il padre, che ha invece perso tutto: "Sapevo che Johannes era stato ricco. Come loro. Ora non più"[1321]. Per i passeggeri la figlia non nutre particolari simpatie, ma alcuni attirano la sua attenzione, come ad esempio una donna sola di trent'anni con la quale si immagina di diventare rivale e che immagina debba essersi imbarcata "per smaltire una delusione"[1322], il pastore che ha battezzato la figlia e che ritiene che Dio fosse "ostile alla sua persona" e la moglie che ha "paura del pastore[1323], il figlio malato e privo di volontà del Professor Z, medico di tutti i passeggeri della nave[1324]; e ancora, l'amico di Johannes dall'aria "del padrone pronto ad ascoltare, non a concedere", e la moglie "secca, puritana e flagellatrice"[1325].

[1309] Ivi, p. 14.
[1310] Ivi, p. 15.
[1311] *Ibidem.*
[1312] Ivi, p. 17.
[1313] Ivi, p. 18.
[1314] "Un suono di addio" accompagna la partenza. *Ibidem.*
[1315] Ibidem.
[1316] Ivi, p. 19.
[1317] *Ibidem.*
[1318] Ivi, p. 21.
[1319] Ivi, p.19.
[1320] Ivi, p. 20.
[1321] Ivi, p. 21.
[1322] Ivi, p. 64.
[1323] Ivi, p. 58.
[1324] Ivi, p. 78.
[1325] Ivi, p. 22.

La *Proleterka* salpata da Venezia navigherà verso Zara, e poi verso la Grecia, ma la nave si dirige parallelamente nei luoghi del ricordo e per questo il viaggio è anche un viaggio nella terra dei morti: "la *Proleterka* sembra non avere destinazione. Naviga nel vuoto e nelle tenebre."[1326]; ma anche: "la *Proleterka* sembrava guidata da un fantasma. Da una semplice e terrificante inerzia"[1327]. L'inesperienza dell'adolescente e la scarsa conoscenza della famiglia che ha l'io narrante coincidono durante il viaggio e la nave è motore per entrambe: "l'oscurità scorre sulla *Proleterka*. Sembra una nave dimenticata. Senza equipaggio, senza meta, soltanto l'oscurità, quasi tangibile. Vero e unico vessillo della *Proleterka*"[1328]. Il navigare della nave diventa immagine del movimento non lineare del ricordo che compone le vicende. La narrazione del viaggio in crociera col padre è infatti più volte interrotta dagli excursus sulla famiglia.

Il dissesto finanziario in cui è incorso il padre è il motivo per cui la figlia viene affidata alle cure della nonna Orsola, una donna il cui unico interesse sembra essere quello della cura dei fiori del giardino e di un passato a cui la figlia non ha accesso. La donna è infatti nata in Argentina, come la madre dell'io scrivente e la zia di questa. Ma il passato è inaccessibile per la figlia e viene simbolicamente custodito nelle casse arrivate dall'Argentina, tenute rigorosamente chiuse a chiave. Anche questo è un rapporto caratterizzato dalla distanza, eppure qualcosa le lega:

> riesco a decifrare l'affetto quasi glaciale che Orsola nutriva nei miei riguardi. Non so se provavo affetto per lei. Certamente è stata la relazione più intensa che abbia mai avuto.[1329]

In questo caso la distanza crea "un'unione perfetta"[1330]. La figlia si ammala, quando sente che le verrà chiesto di cambiare posto, e allora anticipa il dolore, vivendo "una sofferenza che ancora non c'è stata"[1331]. La piccola verrà infatti affidata ad altri. La narrazione prosegue con un nuovo ricordo, quello della morte della nonna Orsola, ormai anziana e "esausta dal non morire"[1332]. La rievocazione tocca i legami famigliari. Anche questi quasi inconsistenti, o dettati dal rancore, dall'odio, dalle antipatie reciproche. Le donne della famiglia da parte della madre si curano unicamente dei fiori, tralasciando qualsiasi preoccupazione del mondo esterno, hanno inoltre "una vocazione, a punire gli uomini"[1333]. Come la sorella della madre, che odia la sorella e la invidia e allo stesso tempo la rimprovera per il matrimonio con Johannes. Quando morirà Orsola, la loro madre, lei, la sorella della madre dell'io scrivente, non vede l'ora che lei muoia per diventare la padrona. L'agonia di Orsola dura a lungo, la sua lotta non è quella con una malattia, ma quella con la stanchezza a non morire:

[1326] Ivi, p. 59.
[1327] Ivi, p. 66.
[1328] Ivi, p. 61.
[1329] Ivi, p. 31.
[1330] Ivi, p. 32.
[1331] Ivi, p. 40.
[1332] Ivi, p. 52.
[1333] Ivi, p. 46.

"Orsola tentava di scacciare il soffio vitale come fosse stato il demonio. Tentava con tutte le sue forze, stando a quel che dicevano le figlie"[1334]. La volontà di morire, non è piena, ma anche questa è detta in negativo, come "rinuncia alla disperazione"[1335].

La morte è anche in questo libro l'unico esito possibile. Scomparsi sono tutti i personaggi di cui narra l'io. Il ricordo tocca anche quello della madre, figura assente in un modo diverso dal padre, e il rapporto della figlia con la madre sembra quasi non esistere ed essere mantenuto soltanto da un oggetto, un pianoforte:

> Ancora oggi, quando ascolto il pianoforte, sono presa da un sentimento selvaggio, non so cosa sia, la mia mente ritorna verso qualcosa di bello, lontano, distrutto. Solo perché la moglie di Johannes, mia madre, mi ha ingannata. Suonando il pianoforte, ha guastato il mio sentimento per la musica.[1336]

Il divorzio col padre poi, ha sancito che fosse la madre a dare gli ordini, a "disporre in modo assoluto della vita di una figlia"[1337]. Ma la stessa sorte toccherà anche al marito, a cui non sarà lasciato nulla dopo il divorzio.

Tutta la famiglia d'altronde sembra subire il fascino della morte. A tal proposito per l'io è significativo che l'unica persona fuori dalla cerchia di amici del padre che lui le abbia fatto conoscere sia un assassino: "Johannes proteggeva quell'uomo. Sembrava mostrargli quasi riconoscenza"[1338]. In modo simile, l'unico argomento per cui paiono appassionarsi i membri della famiglia è quello del suicidio:

> Le rare volte che abbiamo avuto occasione di passare un po' di tempo, anche breve, tra parenti, l'unico argomento fondamentale, l'unico argomento per cui ciascuno di noi mostrasse un qualche interesse, era il suicidio. I tentativi non riusciti. Per il resto, un'indifferenza educata[1339].

Ritorniamo alla narrazione della crociera. Il viaggio separa sia quello che avviene sulla nave da ciò che avviene sulla terraferma, in modo che il tempo sulla nave sia azzerato, la scansione del tempo è data unicamente dalle tappe del programma di navigazione[1340]. Vessillo anche per la ragazza, perché il viaggio sarà per lei anche un viaggio dell'esperienza: "Due parole mi accompagnano come un ritornello: «vivere» e «esperienza»"[1341]. Il viaggio ha un alto valore simbolico poiché ha come destinazione la Grecia, per di più i luoghi della Grecia classica, è chiaro quindi che si alluda qui ad una esperienza di "educazione" nel senso di *Bildung*. Per la protagonista questo si concretizza in due modi: quella che passa appunto per i luoghi visitati, e quella che si ha sulla nave, con la scoperta dell'"altra parte del mondo" ovvero di quella maschile.

[1334] Ivi, p. 54.
[1335] *Ibidem.*
[1336] Ivi, p. 44.
[1337] *Ibidem*.
[1338] Ivi, p. 35.
[1339] Ivi, p. 67.
[1340] "La vita è cominciata nel momento in cui siamo salite a bordo", Ivi, p. 65.
[1341] Ivi, p. 75.

Ma anche queste due esperienze sono svuotate, come? Prendiamo due occasioni, la visita a Cnosso e l'incontro con un ufficiale della nave. Durante la visita a Cnosso, sia il padre che la figlia sembrano non vedere l'ora di tornare in nave, la figlia non riesce a sentire la guida, è svagata perché pensa all'ufficiale, da cui ha "una nozione precisa dell'attrazione"[1342]; il padre sembra non sopportare la luce e fa fatica a camminare, non scatta fotografie, quasi non gli servissero i ricordi[1343].

Ad un altro esempio di esperienza svuotata possiamo ricondurre la prima esperienza sessuale che la figlia ha con un ufficiale di bordo, Nikola. Qui è un'immagine a condurre al vuoto: nel primo incontro tra Nikola e la figlia leggiamo:

> I vestiti della ragazza sono per terra, un mucchio leggero. Lei sorride con serietà. L'ufficiale è ancora in divisa. La figlia di Johannes aveva visto la stessa scena in un film. Quale la sequenza successiva? Non vuole dolcezza.[1344]

Nell'incontro successivo, invece, il tramite (l'immagine che segue la figlia senza esperienza) è una amica di scuola della protagonista:

> A scuola, con la mia amica Sebastian (si faceva chiamare così) si parlava di sesso. Lei voleva farlo con sconosciuti. In modo «primordiale», diceva ridendo. Senza conversazione. Ha sedici anni. Ha esperienza. Mi raccontava e provocava. Ora, nel letto con l'ufficiale, penso alla mia amica.[1345]

Questo non comporta per l'io il vivere al pieno una nuova esperienza, quanto più il suo non essere tale, la protagonista sembra assente: "Nikola sapeva prendere anche i miei pensieri. Sono nel vuoto"[1346].

Assente è d'altronde anche il padre, il quale si accorge di quello che fa la figlia, ma: "fa' quello che ti pare, dicono i suoi occhi chiari e feriti"[1347]. La sua presenza è quella di un'ombra, così per tutta la sua infanzia, il padre è stata una figura immobile, a causa della malattia, un "immobile compagno"[1348].

La fine del viaggio viene narrata in un susseguirsi di scene collocate in diversi punti temporali. I due sbarcano senza possedere niente, è quello il loro bagaglio di ricordi, esperienze, accumulato durante il viaggio? A Delfi, l'amico del padre che scatta fotografie la esorta a non dimenticare il viaggio. La figlia adolescente cerca di ricordare, ma per lei il passato è quello che ha appena vissuto con l'ufficiale[1349]. L'io adulto ricorda l'acropoli fotografata dall'amico del padre, il ricordo ha solo immagini, mentre la figlia osserva. Alla fine del viaggio il padre è stremato, così anche gli altri

[1342] Ivi, p. 60.
[1343] "A Johannes non serve una macchina fotografica, penso. Né ricordi. A lui basta annotare le tappe del viaggio", Ivi, pp. 61-62.
[1344] Ivi, p. 74.
[1345] Ivi, p. 79.
[1346] Ivi, p. 80.
[1347] Ivi, p. 79.
[1348] Ivi, p. 76.
[1349] Ivi, p. 87.

passeggeri. Ma al contrario della figlia, il padre non ricorda[1350]. Cosa succede alla nave dopo il viaggio? Diventa una nave fantasma, "degli abissi, delle fiabe"[1351]. Una nave dimenticata e immaginaria. Finita l'esperienza subentra il ricordo. Ma quale è il passato? Il ricordo si scontra col non sapere.

Il racconto prosegue, il tempo scorre, la figlia torna a scuola, riprendono le sue visite programmate al padre in albergo. La malattia del padre e la sua morte vengono narrate molto concisamente:

> Johannes non sta bene. Vado a trovarlo in albergo. La signorina Gerda mi esorta a stare vicino a mio padre. Parto il giorno seguente. Johannes mi ringrazia della visita. Pochi mesi dopo la signorina Gerda ha organizzato le esequie[1352].

A pesare nel lasso temporale che intercorre fra le frasi è ovviamente ciò che non viene detto; la figlia non apprenderà della malattia e della morte del padre che più tardi, dal pastore al funerale del padre. La storia ha un epilogo in cui il tempo è quello dell'io che scrive: "È passato molto tempo dalla morte di Johannes e ora qualcuno dice di essere mio padre"[1353]. L'io scrivente si trova a casa di un uomo anziano da cui ha ricevuto una lettera in cui le comunica di essere lui il vero padre. L'uomo le confessa anche che i due si sono già incontrati quando lei era piccola, in occasione della morte del fratello in un incidente, quando a portarla da lui era stata la madre, di cui era l'amante. Ma la figlia è tanto interessata alla rivelazione dell'uomo (guarda lui e la moglie dell'uomo come se fosse a teatro e accetta la sua parte), quanto a sapere solo perché abbiano deciso di parlare ormai arrivati alla vecchiaia e soprattutto a sapere del fratello morto in un incidente a cinque anni di età. Il presunto padre vuole parlare "per amore della verità", una passione che ha coinvolto anche la moglie: "Lei sempre più di lui dominata dall'amore per la verità. Annuisce testarda, evangelica, spoglia"[1354]. Allora la figlia pensa a sua madre, che non ha mai parlato, neanche sul letto di morte, mentre l'uomo fa l'opposto, in quello che definisce un "paterno istinto omicida"[1355]. Il signore ha deciso di confessare perché inizia ad essere smemorato, parla per non dimenticare, la figlia si chiede che senso abbia avuto dire la verità dal momento che presto non ricorderà più nulla: "Ha parlato ora per amore della verità. A poco a poco dimentica tutto. Anche la figlia"[1356].

La dialettica tra sapere e non sapere è centrale nel libro. Proviamo a elencare in che modo si esplicita nel libro.

[1350] "Che cosa vede, Johannes? Sono quasi sicura che, mentre guarda, non ricorda". Ivi, p. 88.
[1351] Ivi, p. 89.
[1352] Ivi, p. 97.
[1353] Ivi, p. 104.
[1354] Ivi, p. 107
[1355] Ivi, p. 109.
[1356] Ivi, p. 114.

L'azione scaturisce da questa premessa: la figlia conosce poco il padre[1357] e la crociera è l'ultimo momento concesso alla figlia per conoscerlo. Ma questo lei non lo sa, lo sa l'io narrante adulto che parla dopo la morte del padre, l'io adolescente è invece all'oscuro del fatto che la crociera è insieme la prima e l'ultima possibilità per i due di passare del tempo insieme.

Dunque, la posizione delle tre istanze coinvolte riguardo al sapere – in relazione alla crociera come all'ultima possibilità data ai due per conoscersi- può essere riassunta nello schema: io adulto ±, io giovane -, padre ±. Dunque, il padre e l'io adulto si trovano sullo stesso piano di conoscenza, vi è vicinanza fra l'io narrante e il padre. Il padre sa – così deduce la figlia- di essere malato e il viaggio è quindi il suo tentativo di dare una educazione alla figlia. La figlia adulta sa di più della giovane, sa ad esempio che il motivo per il quale il padre zoppica è un carcinoma e non una malformazione, come invece supponeva la figlia[1358] e lo sa attraverso un diario del padre avuto dopo la morte di quest'ultimo[1359]. Il tempo della crociera (due settimane) corrisponde all'unica possibilità data alla figlia per conoscere il padre: "C'era poco tempo per conoscere Johannes. Poi tutto doveva finire"[1360]. La non conoscenza è dapprima riferita alla morte del padre: la figlia è impreparata alla morte, non sa cosa si deve fare in queste occasioni, accanto a sé ha la signora Gerda, che invece conosce ogni formalità[1361]. Quando poi la figlia si trova nella cella mortuaria è il desiderio di riconoscere i segni della morte sul volto del padre a cancellare il suo volto di sempre:

> Non volevo guardarlo. Il suo viso è nella mia mente, nei miei occhi. Non ho bisogno di guardarlo. Invece facevo l'opposto. Lo guardai piuttosto bene, per vedere, e sapere, se c'erano i segni della sofferenza. E sbagliai. Perché nel guardarlo così attentamente, il suo volto mi è sfuggito. Ho dimenticato la sua fisionomia, il vero volto, quello di sempre[1362].

Qui il desiderio di conoscere la morte, la sofferenza sono ricambiati dalla scomparsa dell'immagine del padre, il sapere qui causa la perdita. È forse questa fisionomia, quella vera, del padre che ricorrerà fantasmaticamente durante tutto il racconto, perché è sia quella sconosciuta che quella dimenticata. Infatti, all'inizio il padre è detto "la persona inverosimilmente ignota"[1363]. Potremmo vedere qui una anticipazione del finale; l'aggettivo ignoto, al posto, ad esempio a quello di "estraneo", connota l'impossibilità di conoscere, ma, riletto alla luce del finale, potrebbe anche far pensare al dubbio della sua effettiva paternità. "Inverosimilmente" può altrettanto alludere sia alla distanza del padre, sia al fatto che potrebbe non essere lui il padre. L'unica conoscenza tra i due sembra essere: "una

[1357] "Conoscevo poco mio padre", Ivi, p. 12.
[1358] "Johannes cammina lentamente. Ha un difetto al piede. Porta le scarpe un po' alte alle caviglie. Pensavo fosse nato così. E avesse sempre avuto difficoltà a camminare. Invece è stato per un carcinoma. L'ho letto in un album che si usa regalare quando nasce un bambino", Ivi, p. 16.
[1359] Ritornerò a breve su questo mezzo di conoscenza.
[1360] Ivi, p. 42.
[1361] "Non sapevo che cosa si fa quando muore una persona. Lei [la signorina Gerda] conosceva con precisione ogni formalità". Ivi, p. 10.
[1362] Ivi, pp. 10-11.
[1363] Ivi, p. 20.

conoscenza nell'estraneità totale"[1364]. All'inizio del libro la scarsa conoscenza è dovuta al fatto che si sono sempre incontrati poco, mentre alla fine del libro, quando l'io è ospite in casa del signore che dice di essere suo padre, questa estraneità assumerà un diverso valore.

Tra la figlia e il padre ogni interiezione diretta sembra impossibile[1365]. Le poche parole che si rivolgono durante il libro sono infatti brevi scambi di domande e risposte da cui non emerge né la persona né qualsiasi tratto riconducibile ad un sentire. La freddezza pare essere la caratteristica più visibile del padre che appare alla figlia "freddo e compìto"[1366]. I mezzi per conoscersi si limitano a questi due: "osservare e tacere"[1367] o "osservare e stare in silenzio"[1368]. La visività, mezzo di conoscenza della distanza, e il tacere, paradossale mezzo di conoscenza. Il padre ci viene presentato per brevi cenni che si riferiscono all'aspetto esteriore:

> Non ha ancora settant'anni. Capelli bianchi, lisci, divisi da una riga. Occhi chiari e gelidi, innaturali. Come una fiaba infantile del gelo. Occhi invernali. Si intravede un barlume di capriccio romantico. Verdi e sbiadite le iridi, limpide, tanto da incutere soggezione. Quasi non hanno la consistenza di uno sguardo.[1369]

La figura del padre sembra parimenti ridursi allo sguardo, di "abolizione del corpo" parla ad un certo punto l'io narrante[1370]. Della vita del padre la figlia sa che era stato ricco ma che ha poi perso tutto[1371]. L'unica cosa che la figlia sa con certezza del padre è che ha aiutato un assassino: " È l'unico dettaglio che so di Johannes, preciso e reale"[1372].

Durante la crociera la figlia osserva il padre, ma il padre sembra non essere presente: "Non vedo Johannes, è come se fosse scomparso"[1373]. La figlia si chiede a cosa pensi il padre:

> Guardavo Johannes. Dove sono i suoi pensieri? Forse aveva un luogo segreto dove tornare con la mente […]. È seduto accanto a me, nella sala da pranzo della *Proleterka*, ma non c'è", la figlia vuole allora sapere: "Mi domandavo: che cosa lo lega alla vita. [1374]

L'osservare non permette di penetrare i pensieri del padre: "Non faccio che guardare. Quello che non so è dove Johannes guardi. Non riesco a capire da dove venga"[1375]. A Cnosso, il padre appare triste alla figlia e "quasi non se ne accorge"[1376]. Alla fine del viaggio i passeggeri paiono odiarsi e aspettarsi

---

[1364] *Ibidem.*
[1365] Durante la prima cena a bordo della nave i due non sembrano desiderosi di conoscersi: "Non ci siamo quasi rivolti la parola", Ivi, p. 19. Più avanti l'io rivela: "Ed è stato anche il periodo più lungo che abbiamo passato insieme. Né abbiamo mai parlato di quel viaggio, in seguito", Ivi, p. 62.
[1366] Ivi, p. 46.
[1367] Ivi, p. 13.
[1368] Ivi, p. 21.
[1369] Ivi, p. 14.
[1370] Ivi, p. 21.
[1371] "Sapevo che Johannes era stato ricco. Come loro [gli amici del padre in crociera]. Ora non più". Ivi, p. 21.
[1372] Ivi, p. 97.
[1373] Ivi, p. 20.
[1374] Ivi, p. 59.
[1375] Ivi, p. 82.
[1376] Ivi, p. 62

qualcosa di "tremendo" per la fine del viaggio, ma "Johannes rimaneva in disparte da quelle passioni. In disparte da se stesso"[1377]. In modo simile, la morte del padre giunge di notte e Johannes, riporta la figlia, pare essere stato assente anche, paradossalmente, in quel momento: "L'uomo [la prospettiva è quella di Gerda] a cui si è dedicata è entrato nel riposo eterno, con serenità. Senza accorgersene"[1378]. L'io narrante ricorda brevemente come il padre le fosse comparso come un fantasma in uno chalet di montagna di notte:

> Una volta l'ho visto per caso in uno chalet (era morto da tempo) […]. Johannes è in piedi. Sono ore che aspetta mentre nevica da una parte della stanza ma non dall'altra. Gli chiedo: «Perché non mi hai chiamata?». Rispose che non sapeva di dovermi chiamare, lui aspettava. E mentre aspetta, scompare.[1379]

La figlia si avvia impaziente alla nave. La nave rappresenta per lei "il luogo dell'esperienza. Quando finisce il viaggio, lei deve sapere tutto"[1380]. Ma tra questo proposito e ciò che la vediamo fare effettivamente si crea una asimmetria. La figlia vuole conoscere il padre e cosa fa? Lo evita:

> La *Proleterka* mi concede ancora un po' di tempo per conoscere Johannes. È l'ultima possibilità di sapere qualcosa di mio padre. Di rendermi conto di chi sia mio padre. E lo evito[1381].

O ancora: "Lo sfuggo"[1382]. Sulla nave si interessa ad un marinaio, senza sapere che viso abbia[1383], ciò che sa è il nome, il fatto che viene da Dubrovnik e l'età: "sarà più o meno tutto quello che saprò di lui"[1384]. Da lui impara che cosa sia l'attrazione[1385]. La figlia è attratta da quello che non conosce ma prova odio per il mezzo di conoscenza: "Dalla notte precedente avevo passato in rassegna numerose variazioni di odio verso quell'uomo che mi attraeva e non conoscevo"[1386]. La figlia sa che può fare tutto ciò che vuole sulla nave [1387]. Conosce e si accorge di tutto ciò che succede a bordo[1388]. La figlia ritiene che il padre non possa sapere del "furore nascosto" della figlia[1389]. O ancora, si chiede se il padre non si fosse accorto del "comportamento spudorato" che aveva[1390]. E invece si sbaglia, perché quando scendono dalla nave, da uno scambio di sguardi tra il padre con il comandante della nave, capisce che il padre in realtà sapesse[1391]. Il suicidio è l'argomento che le interessa maggiormente,

[1377] Ivi, p. 88.
[1378] Ivi, p. 99.
[1379] Ivi, p. 45.
[1380] Ivi, p. 83.
[1381] *Ibidem.*
[1382] Ivi, p. 84.
[1383] "La curiosità è forte. Non so che viso abbia". Ivi, p. 59.
[1384] Ivi, p. 60.
[1385] *Ibidem.*
[1386] Ivi, p. 63.
[1387] Ivi, p. 67.
[1388] Ivi, pp. 76-77.
[1389] Ivi, p. 61.
[1390] Ivi, p. 79.
[1391] Ivi, p. 88.

vuole sapere perché si uccide[1392], che è anche, come già visto, l'argomento preferito anche dalla famiglia, quando un parente riesce, tutti sono interessati a "sapere come si erano svolti i fatti"[1393]. Eppure, ciò che cerca la figlia sulla nave è l'esperienza, al contrario il gemello di Johannes, che li "accompagna" durante il viaggio, il quale sembra andare verso la morte: "Ora ci accompagnava nel viaggio in mare. Per vedere fino a che punto la figlia di Johannes, al contrario di loro, vuole vivere"[1394]. Più avanti si dirà infatti che: "Due parole mi accompagnano come un ritornello: «vivere» e «esperienza»"[1395]. L'iniziazione rappresentata dalla nave corrisponde anche all'educazione che il padre sembra voler impartire alla figlia. A Cnosso, ad esempio, il padre incita la figlia ad ascoltare la guida, ma la figlia è distratta: "Non riesco ad afferrare le parole. Posso solo cogliere mentalmente ciò che vedo. […] Ma i miei occhi cercano l'ufficiale"[1396].

Al funerale del padre, il pastore che officia conosceva bene Johannes: "sa tutto della vita dei compagni della Corporazione", e anche, cose di cui la figlia era "all'oscuro"[1397]. La figlia si rammarica di aver conosciuto dall'omelia dettagli che non avrebbe voluto sapere, il pastore ha infatti ha "raccontato di mio padre cose che non avevo mai saputo"[1398]. Come, ad esempio, il fatto che il padre fosse malato fin dall'infanzia, le frasi usate dal pastore si scolpiscono nella mente, altrimenti poco incline a ricordare, della figlia: Johannes "aveva avvertito presto i segni della vecchiaia, già da bambino", questo secondo la figlia è un segno di una nuova "vicinanza profonda e fatale"[1399]. Padre e figlia sono simili, entrambi sono "restii a conoscere le persone intimamente"[1400]. La figlia non sa per quale "impulso" va a casa del signore che dice di essere il suo vero padre[1401], e si mostra interessata solo per finta: "non mi interessa sapere"[1402]. L'io narrante allora ricorda la morte della madre, la madre taceva perché lei "non doveva sapere"[1403]. Come nel caso del padre, la figlia si sente vicina alla madre proprio per non averle detto nulla. Quello che la figlia ricava da questa confessione è la certezza, che avvalora la congettura, di avere avuto un fratello, morto in tenera età e che lei conosceva ma non sapeva essere il fratello. Soltanto ora sa che lei e il fratello avevano abitato nella stessa città da piccoli, in quartieri non lontani, ma alla figlia non serve questa confessione perché ha "sempre saputo di avere un fratello"[1404].

[1392] "Volevo sapere perché si uccide". Ivi, p. 37.
[1393] Ivi, p. 68.
[1394] Ivi, p. 74.
[1395] Ivi, p. 75.
[1396] Ivi, p. 63.
[1397] Ivi, p. 100.
[1398] Ivi, p. 102.
[1399] *Ibidem.*
[1400] Ivi, p. 96.
[1401] Ivi, p. 105.
[1402] Ivi, p. 106.
[1403] Ivi, p. 108.
[1404] Ivi, p. 110.

Quella della conoscenza del bene e del male è un altro tema centrale del libro e uno dei modi in cui si sviluppa la dialettica tra sapere e non sapere. La nonna causa il maggior male alla figlia nel cacciarla da casa sua, con la pretesa che questo dovesse avvenire "per il suo bene"[1405]. La conoscenza di ciò che è bene e di ciò che è male passa per la comprensione del dolore altrui: i bambini a scuola sanno che i genitori dell'io narrante hanno perso la loro fortuna e lei viene bersagliata[1406]. Allo stesso modo, è lei che bersaglia un compagno di scuola quando il padre di questo muore, ma nel farlo si accorge di fare del male: "In quel momento ho avvertito una ferita, uno spasmo doloroso. La percezione di che cosa sia fare del male" [1407]. Similmente, alla fine il "vero" padre dirà la verità senza considerare di ferire. Se la figlia ha scoperto cosa significa fare del male ripetendo la frase "tuo padre è morto" ad un compagno delle elementari, ora sente dire dal suo presunto vero padre che suo padre non è il vero padre. Per la figlia conoscere è l'unico mezzo per perdonare, il padre biologico ha parlato per "amore della verità" e anche la moglie di lui dice alla figlia che lei "deve sapere"[1408]. Ma in questo caso questa non ha alcun peso per la conoscenza che interessa all'io narrante. La figlia si domanda perché anche a questa coppia di signori non è bastato di sapere e di tenere il sapere per sé (come hanno fatto i suoi genitori), commenta allora ironica che "la verità è ingorda" (al contrario del non sapere potremmo aggiungere) e l'impulso a parlare diventa un "istinto omicida"[1409]. Il signore ha dovuto infatti parlare perché ha iniziato a perdere la memoria, è quindi spaventato dall'oblio, dal nulla e in questo sta all'opposto del padre.

Vediamo come si espleta la dialettica tra sapere e non sapere per quel che riguarda gli altri personaggi che compaiono nel libro.

Il padre ha un gemello, paraplegico, come già il padre sembrava sempre assente, così lui: "non si accorge del cambio delle stagioni"[1410]. Il gemello non ha bisogno di guardarsi allo specchio per sapere il sorriso che gli è rimasto dalla paralisi[1411].

Quello con la nonna materna Orsola costituisce un'altra prefigurazione della possibilità di avere un legame nel senso di estraneità. La figlia non sa se provasse allora affetto per la nonna, e anche con lei deve decifrare i segnali che possono rivelare un affetto per lei, di quello che chiama un "affetto glaciale"[1412]. Anche qui vi sono tentativi di bloccare la conoscenza. La figlia butta via le lettere che arrivano dalle due figlie della nonna, che non siano quelle della madre, mentre la nonna nasconde le

[1405] Ivi, p. 40.
[1406] "I bambini dicevano «Tu hai perso tutto». Cantavano al suono di una marcia. Felici, ebbri, esultanti". Ivi, p. 25.
[1407] Ivi, p. 28.
[1408] Ivi, p. 109.
[1409] *Ibidem.*
[1410] Ivi, p. 74.
[1411] Ivi, p. 91.
[1412] Ivi, p. 31.

lettere del padre a lei[1413]. La figlia si ammala come mezzo per posticipare il futuro che sente/teme la nonna stia anticipando per lei, non vuole sapere: "Non chiedo niente. Non voglio sapere"[1414]. La figlia non sa dire di che cosa si fosse ammalata, ma il sapere è nella casa, negli oggetti e in particolare nei ritratti: "tutte le stanze sanno. Così i ritratti"[1415].

Alla morte della madre la figlia odia il silenzio – la madre era una pianista -, "senza saperlo"[1416]. Ancora da adulta non sa cosa sia il "sentimento selvaggio" che prova nell'ascoltare un pianoforte[1417]. Anche il rapporto con la madre è segnato da incomprensioni che vengono dai vuoti di sapere. La madre le invia vestiti da New York (da una casa che la figlia non ha conosciuto), come se non sapesse che la figlia non ha occasioni per indossarli perché indossa solo l'uniforme della scuola[1418]. Il pianoforte: sa cos'è l'insonnia che attanaglia la figlia: "Prima, se avevo rancore, si infiltrava nelle vene, negli occhi, nel pensiero. Un rancore insonne. Tu sai che cosa sia l'insonnia"[1419].

La relazione che la figlia ha con la famiglia è inesistente, ma è questa assenza a interessare l'io narrante. Ad un certo punto nel libro la figlia si definisce "discendente senza legami"[1420], questo, letto alla luce del finale, può avere due sensi: senza legami perché nella famiglia i segni di disaffezione sembrano essere i medesimi di quelli di vicinanza e affetto; ma anche perché, per il caso del padre, non c'è alcun tipo di legame, diremmo, di sangue, tra di loro.

Il finale quindi, che di fatto nullifica l'azione che muoveva il ricordo, aggiunge all'assenza la negazione. Come già accadeva in *I beati anni del castigo*, d'altronde, anche qui la narrazione è "prospettata negativamente"[1421]: la figlia non pensa al padre[1422], non prega[1423], padre e figlia non possiedono nulla quando salgono e quando scendono dalla nave[1424]; il padre che ha perso la sua fortuna lascia in eredità alla figlia "niente", ed è quel "niente" che la figlia si impegna ad accettare alla sua morte[1425]. Può sembrare quindi paradossale il fatto che i legami di parentela e quelli affettivi vengono visti qui come oggetti di proprietà. Il diritto pare dunque essere l'unico (e ultimo) garante per dei legami che, per il modo in cui si presentano, è difficile definire come tali, avendo qui la disaffezione più peso dell'affetto. All'inizio l'io ricorda che per anni lei e il padre si erano visti in occasione di un corteo organizzato dalla Corporazione del padre. Durante uno di questi cortei la figlia,

[1413] Ivi, p. 32.
[1414] Ivi, p. 33.
[1415] Ivi, p. 40. Un simile rapporto con gli oggetti è quello che troviamo nell'excursus sulla madre, vedi più avanti.
[1416] Ivi, p. 44.
[1417] *Ibidem.*
[1418] Ivi, p. 48.
[1419] Ivi, pp. 50-51.
[1420] Ivi, p. 86.
[1421] Pozzi, "Jaeggy", in op. cit., p. 588.
[1422] "Non penso a Johannes", Ivi, p. 19.
[1423] Ivi, p. 23.
[1424] Ivi, p. 24; Ivi, p. 89.
[1425] "Io sono l'erede universale e posso disporre del patrimonio svanito di Johannes. Della mancanza totale di un patrimonio […]. Non rinuncio al niente. Non posso rinunciare al niente". Ivi, pp. 97-98.

che è una bambina, scappa e quando viene trovata viene riportata al padre, definito il "legittimo proprietario"[1426]. L'io ricorda che da piccola chiedeva al padre se fosse lui suo padre, la risposta del padre non è riportata, ma è l'io che ricorda di come "legalmente appartenevo a lui"[1427].A tal proposito si può vedere il disprezzo suscitato dalla confessione del "vero padre", per cui i possessivi sono importanti: "Il paterno istinto omicida. L'istinto del mio e del tuo. Del possesso. Dein Vater. Meine Töchter. Tuo padre. Mia figlia. Un giro di possessioni a vuoto"[1428].

Ciò che lega Johannes e la figlia non è tuttavia ascrivibile solamente alla legge- in questo senso, la rivelazione finale farebbe cadere la validità di tale legame- ma a qualcosa di ancora diverso: "mio padre e io siamo uniti da un vincolo, come da una volontà superiore, che non appartiene a questa terra"[1429]; "[…] un legame anteriore alle nostre esistenze" viene detta in un altro passo[1430]. Ciò che precede sono qui gli antenati, o meglio, i ritratti. Le immagini assumono un valore più comprovante della realtà, perché questa non si manifesta, la realtà è svuotata dalla rivelazione del vero padre, ma è in quanto apparenza che l'io narrante si riconosce.

Da questo punto di vista ricoprono una importanza notevole due strumenti di conoscenza: la scrittura e le immagini. Si è visto che il padre fin dalla nascita della figlia teneva un diario, un "album" nel quale annota i fatti e gli avvenimenti. Ma le notazioni sono: "frasi brevi, senza commento. Come risposte a un questionario. Non ci sono impressioni, sentimenti. La vita viene semplificata, quasi non ci fosse"[1431]. Anche il viaggio in nave è trascritto nel diario: "18 aprile: viaggio in Grecia. Ritorno: 2 maggio"[1432]. Ciò che manca è l'esperienza, il vissuto:

> La vita nelle sue annotazioni, è silenziosa e assente. Nomi e date. Non c'è altro. Scritta da un uomo ancora più assente, preciso nella sua assenza. A Johannes, in quel viaggio, l'ultimo che avrebbe fatto con sua figlia, non è dedicata neppure una parola di commento.[1433]

Come già la scrittura di Frédérique, qui quella del padre è il modello più somigliante, stilisticamente, alla scrittura stessa dell'io narrante[1434]. Nel diario del padre le posizioni si scambiano, qui l'indiretto libero non permette di separare padre e figlia. L'io legge nel diario che in occasione della morte del nonno il padre ha annotato:

[1426] Ivi, p. 13.
[1427] Ivi, p. 82.
[1428] Ivi, p. 109.
[1429] *Ibidem.*
[1430] Ivi, p. 20.
[1431] Ivi, p. 16.
[1432] Ivi, p. 62.
[1433] *Ibidem.*
[1434] Forse è solo su questa base che si può parlare di autobiografia. Benché nella definizione corrente risulterebbe paradossale il fatto che l'autobiografia passa per un modo di scrivere la cui fonte si fa risalire ad un altro, un terzo, né io narrante né io narrato.

> Quando la figlia ha due anni, annota Johannes, il nonno (del nonno scrive il nome e il cognome) muore. Alla cremazione, molti amici. La figlia si dimostra gentile e scopre tutto. Johannes non scrive «capisce», ma «scopre». Dunque, l'uomo osserva sua figlia".[1435]

I due verbi si ricollegano a quelli in gioco nell'intera vicenda narrata, tra il sapere e l'esperienza.
L'altro mezzo che ha a disposizione la figlia per conoscere sono le fotografie e i documenti della famiglia, da cui evince ciò che non sapeva. Le immagini sono le mediatrici dei ricordi, ma non tanto di ciò che si è vissuto, quanto piuttosto come prova di ciò che è mancato:

> Non avevo ricordi del periodo precedente a quando imparai a scrivere. A volte l'esistenza di una persona ha un inizio tardivo. Una vita assente, o una non esistenza, può durare a lungo. È un'anomalia? Forse una mancanza di immagini.[1436]

Il padre vive in tale assenza. Durante il viaggio, la figlia osserva: "A Johannes non serve una macchina fotografica, penso. Né ricordi"[1437]. Una delle ultime visite compiute durante la crociera è quella a Delfi. Davanti al tempio dove la celebre scritta recitava "Conosci te stesso", un amico del padre invita la figlia a non dimenticare il viaggio: "davanti a ogni pietra, l'amico di Johannes mi ricorda che devo ricordare […]. Cammino tra le rovine e cerco di ricordare. Ma è la notte precedente che si presenta"[1438]. Ancora una volta, qui viene annullato o dislocato un momento dell'esperienza: la figlia è assente. Che cosa può entrare nel ricordo che non sia, come nel diario del padre, l'annotazione scabra di luoghi e fatti?
I documenti, le fotografie sostituiscono quindi l'esperienza diretta, diventano essi stessi i depositari di una conoscenza che non c'è stata:

> L'infermo [il fratello di Johannes], la madre dagli occhi gialli, il marito fabbricante di tessuti: non li ho mai incontrati. Ma posseggo i loro documenti, oltre ai ritratti. Quel che c'è da sapere lo so.[1439]

Sebbene l'io non sappia come le siano giunti i documenti[1440], questi sono non solo ciò che rimane mentre tutto attorno ad essi sembra votato alla sparizione ("quasi tutto tende a scomparire"[1441] e "non c'è più nulla"[1442]), ma, come nel caso del colore degli occhi della madre, sembrano sostituire- come nel caso dell'immagine del volto morto del padre che l'io vede- quelli reali:

[1435] Ivi, p. 16.
[1436] Ivi, p. 31.
[1437] Ivi, p. 61. E anche: "Che cosa vede, Johannes? Sono quasi sicura che, mentre guarda, non ricorda". Ivi, p. 88.
[1438] Ivi, p. 87. Il fatto che la scena si svolga proprio lì mi sembra un indizio ironico. Possiamo riferirla sia alla giovane che, più che vivere e collezionare esperienze, le sfugge, ma anche all'io narrante, il cui unico desiderio di conoscenza, come potrebbe essere quello legato alla ricostruzione di una personale genealogia, viene annullata, neutralizzata continuamente, nei modi che abbiamo visto. È ancora in questo senso che non mi sembra si possa parlare di autobiografia per questo libro senza aver messo ben in luce il ricorrere di questi motivi.
[1439] Ivi, pp. 84-85.
[1440] Ivi, p. 85.
[1441] Ivi, p. 85.
[1442] Ivi, p. 86.

> Un giallo striato di verde. La fotografia ha annullato un colore che riaffiora soltanto con la parola. Lei, chiusa nel documento, evocata dal nome di un colore.[1443]

Ad una simile sorte sembrano andare incontro tutti i movimenti personali che vengono narrati nel libro: il desiderio di avere le ceneri del padre "svanisce"[1444]; la partenza della Proleterka è accompagnata da un "suono d'addio"[1445]; la figlia anticipa la fine del tempo felice passato con la nonna ("Stavo dilazionando il momento. Ormai ero sicura. Orsola mi avrebbe invitata ad andarmene […]. Avevo bisogno di vivere in anticipo quello che sarebbe successo […]. Per mesi la stanza e io assaporiamo l'aria mefitica di una sofferenza che ancora non c'è stata"[1446]); il tempo della crociera è ricordato nel suo inizio e poi subito nella fine: "Terzo giorno di navigazione. Mancano undici giorni alla fine del viaggio"[1447]. Così il senso della fine grava direttamente sul tempo narrato, determinandone l'aspetto e i modi in cui si presenta: la *Proleterka* è una nave che naviga "nell' Ade"[1448] e i passeggeri sono gli invitati al banchetto funebre del padre[1449].
Il non sapere in questo libro non equivale all'ignorare, esso corrisponde piuttosto ad una forma di sapere della distanza, dell'assenza. È in questo senso che possiamo riconoscere le premesse del discorso mistico. La conoscenza della figlia si ha nella lontananza, nell'assenza, nel silenzio e così può dire: "Evito di sapere, come se fosse l'unico modo di sapere"[1450].

I due riferimenti ad opere letterarie che troviamo nel testo sono di particolare rilevanza per quanto concerne questo aspetto. All'inizio della crociera vengono nominati due personaggi, Billy Budd e Martin Eden. Sviluppo qui solo il richiamo al romanzo di Jack London perché di interesse per la questione del non sapere[1451]. Ad inizio della crociera la narratrice commenta così la propria scarsa predisposizione al viaggio che sta per compiere con il padre: "Mi domando come farò a uscire, a

[1443] Ivi, p. 85.
[1444] Ivi, p. 11.
[1445] Ivi, p. 18.
[1446] Ivi, pp. 39-40.
[1447] Ivi, p. 58.
[1448] Qui si fa riferimento al fatto che insieme al padre ci sia anche il suo fratello malato: "Il gemello morto naviga, come noi navighiamo. Un anemometro gira distratto le sue pale nell'Ade". Ivi, p. 74. Padre e figlia si somigliano dunque anche in questo, entrambi hanno avuto accanto a loro un malato (per la figlia è il fratello che scopre di avere dal "vero padre") e un morto che li accompagna.
[1449] Ivi, p. 94.
[1450] Ivi, p. 84.
[1451] Ugualmente necessario sarebbe un approfondimento per quel che riguarda il romanzo breve di Herman Melville. L'io narrante ricorda il personaggio dell'omonimo racconto di Herman Melville. Le affinità che legano la figlia al personaggio riguardano il suo non sapere chi fosse il padre - Billy Budd era orfano- le permette di conoscere meglio un personaggio letterario che non il padre, l'io narrante si chiede retoricamente: "Ricordate la visita del cappellano al marinaio incatenato per insinuargli l'idea della morte?", eppure tale visita non può essere ricordata perché non viene narrata, il contenuto dell'ultimo colloquio tenutosi tra il cappellano e il marinaio è omesso dal narratore. L'asimmetria tra l'angelica innocenza di Billy Budd e il gesto per cui è condannato a morte costituirebbero un ulteriore motivo di approfondimento per una analisi comparata. Ivi, p. 15.

entrare nel mare, se volessi andarmene come Martin Eden"[1452]. Nel libro di Jack London l'ignoranza e il non sapere costituiscono il tema portante della vicenda. Martin Eden è infatti un giovane marinaio dalle umili origini che, per un impellente desiderio di conoscere, inizia ad istruirsi, aiutato da una giovane donna aristocratica che lui idealizza come essere in cui è riposta la bellezza e di conseguenza la conoscenza. L'amore parallelo per la conoscenza e per questa donna lo portano a dedicarsi alla letteratura col desiderio di eccellere e di avere successo. Ma il successo arriverà solo dopo un periodo di stenti in cui vive in miseria e viene abbandonato da tutti. Il mondo della conoscenza, quello che appartiene alle classi abbienti - che egli scopre dopo che le sue prove letterarie gli hanno improvvisamente portato fama - è lontano da quello che aveva idealizzato quando non sapeva. Ora questo mondo gli sembra meschino, perché chi prima lo denigrava ora lo adula, mentre chi prima gli sembrava depositario del sapere gli appare ora ottuso. Nel finale del libro Martin Eden ha ormai abbandonato ogni velleità letteraria, consapevole di non voler far parte del mondo degli intellettuali, in cui riconosce il più bieco conformismo. Decide di imbarcarsi su una nave, ma più che per un desiderio di fuga, per evadere dalla necessità di una scelta. Il giovane non riesce più ad agire in alcun modo che non senta come predeterminato. L'unica soluzione al torpore di nulla volere in cui è caduto è il nulla del suicidio. In alcune fra le più belle pagine della letteratura mondiale viene narrato il suicidio di Martin Eden che si getta dalla nave (dunque la citazione di Jaeggy fa riferimento a questo fatto) e nuota, contro i propri istinti biologici, verso il fondo del mare, fino a che: "somewhere at the bottom he fell into darkness. That much he knew. And the instant he knew, he ceased to know"[1453]. Le affinità coi temi che troviamo in *Proleterka* sono suggestive, un accostamento tra i due romanzi permette di vedere ancora meglio il modo in cui è determinante, nel caso della Jaeggy, il discorso mistico. Mentre in London è importante il gioco dialettico fra sapere e non sapere, nella formazione di Eden, nella Jaeggy è il non sapere ad assumere un significato che elude la dicotomia di positivo-negativo[1454].

Tornando a *Proleterka*, va notato, inoltre, che il non sapere viene in due occasioni riempito da una narrazione: sono i vuoti, le assenze del padre, che l'io può "riempire" nel racconto. Vediamo come.

[1452] Ivi, p. 18.

[1453] Jack London, *Martin Eden*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1980, p. 348 [1909].

[1454] I critici dello scrittore americano hanno parlato del "paradosso del sapere e del non sapere [unknowing]" e del prezzo da pagare per la conoscenza, secondo la lettura di Earle Labor, Jeanne Campbell Reesman, *Jack London. Revised Edition*, New York, Twayne Publishers, 1994, p. 120. Mentre per Anita Duneer lo scendere in verticale di Martin Eden nel mare riproduce la traiettoria della ricerca di conoscenza sotto la superficie nella quale si era svolto il suo apprendistato letterario, Anita Duneer, "Crafting the Sea: Romance and Realism in Jack London's *Martin Eden*", *American Literary Realism*, vol. 47, no. 3, 2015, pp. 250–271 (265). Cfr. l'interessante tesi secondo cui nella scena finale si compie anche un passaggio di prospettiva, da quella interna al personaggio che domina lungo l'intero libro, ad una esterna, simile a quella di un narratore onnisciente. Donald E. Pease, "Martin Eden and the Limits of the Aesthetic Experience", *Boundary 2*, vol. 25, no. 1, Thinking through Art: Aesthetic Agency and Global Modernity 1998, pp. 139–60.

Quando l'io ricorda che il padre proteggeva un assassino, si lascia andare ad immaginare cosa abbia fatto il padre dopo che l'amico lo ha chiamato per dirgli di aver ammazzato la moglie:

> Prima che se ne accorga [il soggetto è l'amico omicida del padre], la madre è senza vita e lui chiama Johannes. E Johannes è accorso subito. Ha preso il tram dalla Bahnhofstrasse. Guarda distrattamente dal finestrino. È inverno. Non si è tolto il cappello grigio scuro. D'inverno i suoi occhi diventano evanescenti. Tiene il bastone accanto a sé. Dopo qualche fermata scende. Non capisce perché, ma si sente leggero. Sollevato. […][1455].

La narrazione copre qui dettagli che l'io potrebbe aver saputo solo nell'essere presente e ancora una volta termina nel sapere:

> Ora, per vedere la figlia qualche giorno in più, Johannes deve chiedere il permesso, che gli viene negato. Quando la figlia sarà grande, forse potrà stare con lei. Ma quando lei sarà grande, lui non ci sarà più. Lo sa con precisione. Con quest'ultimo pensiero, si avvia verso la casa dell'assassino.[1456]

O ancora, nel finale, quando la narrazione del viaggio è finita, e vediamo la figlia andare a trovare il padre in albergo, i due si ritrovano nel ristorante della Corporazione del padre: "Noi non ci parliamo, Johannes e io, ma riesco a percepire che vuole mettere a posto tutto, prima di morire"[1457]. Il fatto che non sia possibile alcun tipo di dialogo tra i due induce la figlia non solo a osservare, ma anche a presumere, a indovinare, a cercare di proiettarsi nella mente del padre in un indiretto libero poco frequente, ma significativo nelle sue occorrenze:

> I suoi occhi chiari continuano a vagare fra i tavoli vuoti al ristorante. Mentalmente li sta riempiendo. Compila un elenco di nomi. Per il pastore, non occorre pensare. È lo stesso che era sulla *Proleterka.*[1458]

Come già per Frédérique gli attributi impiegati per descrivere il padre, il suo sguardo gelido, le secche frasi che rivolge alla figlia, la freddezza e la distanza del suo comportamento nei confronti della figlia, sarebbero (e sono passate effettivamente nella critica, come abbiamo visto nel primo capitolo) delle descrizioni in cui la scrittura stessa della Jaeggy risulta contenuta.

Ricapitolando, il tema dell'inesperienza e della assenza di figure famigliari, prima fra tutte ovviamente il padre, non viene tanto svolto sulla dialettica acquisto/mancanza di conoscenza, quanto sullo sviluppo di un terzo termine che abbiamo chiamato non sapere. Quanto visto fin qui è quindi molto distante dall'idea di una "metafora della dissoluzione"[1459], dal momento che per un elemento negativo (come può essere qui l'assenza del padre, la sua estraneità, il fatto che non possegga più nulla ecc.) qui viene ricercata la sua esaltazione in quanto potenza che fuoriesce la dualità di

[1455] Jaeggy, *Proleterka*, op. cit., p. 35.
[1456] Ivi, pp. 36-37.
[1457] Ivi, p. 94.
[1458] Ivi, p. 94.
[1459] Così secondo Moca, *Consunzione*, op. cit., p. 150.

positivo/negativo. Non è forse proprio l'assenza del padre e la sua impenetrabilità, il suo aver nascosto i dettagli della sua vita alla figlia a indurre un sentimento di "vicinanza profonda e fatale"[1460]? E non è -in modo altrettanto simile- l'aver taciuto della madre alla figlia la vera storia della sua infanzia, del fratello morto in un incidente, fino alla morte, motivo della "grande simpatia"[1461] che l'io finisce per riconoscere per lei? E non è, infine, proprio la distanza provata per la nonna, e ricambiata, a farle dire che questa fosse una "unione perfetta"[1462]? In un certo senso, in questo libro è ciò che non ha consistenza a suscitare quell'"amore per i simulacri" che la narratrice dice di provare nei confronti del fratello morto, "per ciò che non è visibile, ma ha la luce"[1463].

Possiamo presupporre che la scrittrice abbia trovato nel discorso paradossale della mistica un mezzo per evitare proprio quella rappresentazione del negativo come solo negativo. In questo senso, l'insistenza che abbiamo notato nel terzo capitolo sul tema dell'immagine assume un nuovo significato in questo libro. Potremmo riassumerla nella non coincidenza di immagine ed espressione. La disperazione diventa allora uno dei temi prediletti degli ultimi libri di Jaeggy, in quanto la disperazione si mostra, ha un carattere visivo, nel deformare i tratti del viso. L'io cerca nel volto morto del padre i segni del dolore; nell'assassino amico del padre vuole "cogliere qualcosa nel suo aspetto che lo svelasse"[1464], ma che cosa trova invece ? Nulla, che è come dire, il suo opposto: guardando il volto del padre morto perde quello del vivo, guardando l'assassino non solo non scopre le tracce di un folle, ma anzi quelle di un uomo mite, dolce[1465]. La non coincidenza di immagine ed espressione è alla base degli ossimori così frequenti nella sua produzione a partire da *Le statue d'acqua*; "esasperazione soave" è la disperazione dell'assassino docile e gentile; mentre la nonna ormai centenaria non aspetta altro che morire e sopporta di non morire quasi avesse "rinunciato" alla disperazione (ovvero al mostrare i segni esteriori)[1466]. Ritroviamo questa dialettica nel racconto che prosegue idealmente la storia qui narrata, cioè *Sono il fratello di XX*. In questo racconto notiamo che è proprio sulla rappresentazione della tristezza del fratello che i due modelli di scrittura corrispondenti a fratello e sorella divergono, se infatti la sorella:

> ne approfitta subito per scrivere di me che mi sento solo. E disperato. Lei aumenta la dose. Prima sono solo. Poi triste. Poi disperato. So che lei vuole che io finisca. Che cosa c'è dopo la disperazione? È questo che aspetta mia sorella.[1467]

[1460] Jaeggy, *Proleterka*, op. cit., p. 102.
[1461] Ivi, p. 108.
[1462] Ivi, p. 32.
[1463] Ivi, p. 110.
[1464] Ivi, p. 37.
[1465] *Ibdem.*
[1466] Ivi, p. 54.
[1467] Jaeggy, *Fratello*, op. cit., p. 18.

Il fratello vuole capovolgere questa immagine della tristezza, sostituendola con quella ”vana gioia, che chiamerei quasi felicità” che consiste nell'essere “senza alcun desiderio”[1468], seguace di quel “non sapere” che abbiamo indagato poco sopra, e che per lui si esprime con il non essere, con la “passione per il sonno”[1469]. È nel ribaltamento dell'immagine che si vede allora come un novello Lenz, il quale guarda a testa in giù il mondo, e forse, anche, come novello mistico[1470].

Torniamo, quindi, in via di conclusione sul contesto nel quale abbiamo inserito il confronto con la mistica. Quanto è emerso mi sembra l'impossibilità di inserire le sue opere all'interno di quella tradizione che a partire del Novecento ha guardato alla mistica, nei modi in cui sono state viste corrispondenze dagli studi che abbiamo citato. Sebbene i temi del nulla, del silenzio e dell'indicibile sono stati talvolta avvicinati agli stessi libri della Jaeggy il mio lavoro credo abbia dimostrato che, se l'approfondimento della mistica può portare a qualcosa, questo equivale proprio ad allontanarsi da tali categorie intese proprio in quel senso negativo, per il quale, abbiamo trovato nella tradizione mistica stessa, un uso antinomico di queste che mi sembra essere proprio quello ricercato dalla Jaeggy nei suoi libri.

[1468] Ivi, p. 25.
[1469] Ivi, p. 24.
[1470] Per il modo in cui la mistica trova posto nell'opera di Jaeggy (al di là quindi del modo in cui è stata qui impiegata) penso la si possa considerare sulla linea del modo in cui questa era stata impiegata da uno scrittore quale Robert Musil, il quale in *L'uomo senza qualità* riportava lunghe citazioni dei mistici antologizzati da Martin Buber sia in modo ironico per tratteggiare i personaggi, che come forma espressiva per quello che veniva lì chiamato “l'altro stato” come esperienza che esula ogni esperienza. Si veda il saggio di Cinzia Romani, “*Le Confessioni estatiche* e *L'uomo senza qualità*” in Martin Buber, *Le confessioni estatiche*, a cura di Cinzia Romani, Milano, Adelphi, 1989. Musil guardava con interesse al linguaggio dei mistici perché riteneva che “la mistica e la possibilità di raccontare stanno, l'una nei confronti dell'altra, in un rapporto delicato”, citato da Dietmar Goltschnigg, “La tradizione mistica nell' *Uomo senza qualità*” in *Musil: Anni senza sintesi*, a cura di Lalli Mannarini, Roma, Lerici, 1980, pp.219-254, (242). Cfr. sull'opposizione razionalità e irrazionalità “mistica”: Marja Rauch, “Mystik, Eros, Ethik: Eine dreifache Bestimmung der Modernität bei Robert Musil” in *Mystique, mysticisme Allemagne*, op. cit., pp. 295-205; sull'”altro stato” inteso alla luce di alcune formulazioni di Michel Foucault sulla soggettività, Friedrich Balke, “Auf der Such nach dem «anderen Zustand»: Robert Musils nominalistische Mystik”, in Ivi, pp. 307-315.

CONCLUSIONE

Ritorniamo, in via di conclusione, alla citazione riportata nel titolo di questo lavoro. La citazione è una frase che leggiamo in *I beati anni del castigo*. La giovane ragazza protagonista della storia, l'anonimo io narrante, ha accompagnato Frédérique alla stazione, quest'ultima le consegna un foglietto dove sono scritte delle parole a lei indirizzate. Dato il coinvolgimento della protagonista nella vicenda e il suo tentativo di emulare la scrittura dell'amica ci aspetteremmo un atteggiamento, verso quel foglietto diverso da quello invece mostrato; l'io non lo conserva, non ne fa una reliquia, il foglietto scolora nella tasca della protagonista, smaterializzandosi non per consumo, quanto più per lo scarso uso e allora leggiamo la frase: "Le parole di Frédérique volsero verso l'inumazione. Potremmo segnare certe parole con una croce e un cartellino d'inventario"[1471].

Le parole di Frédérique diventano parte di quella "lingua dei morti"[1472] che segna il paradossale trasferimento dal lei narrato all'io narrante. Si è visto nel capitolo precedente come il modo in cui è descritto il personaggio di Frédérique e il rapporto che si instaura tra lei e la protagonista possa venire visto come una messa in figura dello stile stesso dell'autrice. "Una croce e un cartellino d'inventario" diventano quindi per me due modi per raffigurare quella che potremmo chiamare la poetica dell'autrice. Questi sono i due poli con cui oriento tutte le sue opere. Ma soprattutto riconosco nei due termini due personaggi che rappresentano due modelli della scrittura di Jaeggy: la Frédérique di *I beati anni del castigo*, a cui associo la croce e il padre Johannes, in *Proleterka,* a cui associo il cartellino d'inventario.

La croce sta per la cancellazione. Abbiamo visto come nei libri di Jaeggy, a iniziare dal primo, vi sia una tendenza o ad omettere o a bloccare i possibili sviluppi narrativi. Così ne *Il dito in bocca* molte delle storie che narra Lung devono interrompersi, o per la perdita di un senso che si cercava e che pare costantemente dissolversi, o perché si insinua il sospetto che le storie siano allucinazioni, deliri o proiezioni della stessa protagonista. Si è visto poi l'importanza del tema della regressione (richiamato dal vizio del tenere il dito in bocca) nel romanzo e il modo in cui questo tema si metaforizza (il dito in bocca come impossibilità di dire o come modo di dire in cui si cerca di evitare un termine, o ancora, la chiacchiera sconclusionata a cui tendono spesso le storie narrate da Lung).

L'altra maniera in cui la narrazione viene interrotta o le azioni sono neutralizzate è dato dalla rappresentazione del tempo. Nei primi due libri l'azione termina nell'immobilità: nell'epilogo di *Il dito in bocca* la "stasi" in cui si risolvono le vicende allude alla possibilità che tutto ciò che è stato

[1471] Jaeggy, *Beati*, op. cit., p. 71.
[1472] Ivi, p. 106.

raccontato sia una finzione, avvenuta, per richiamare il confronto con *Malina*, nel "teatro della mente" di uno dei personaggi. Anche *L'angelo custode* si conclude con il simbolico ritorno sui loro passi delle due sorelle che, come mostrato nel terzo capitolo, arriva dopo un avvenimento (l'arrivo dell'angelo custode) che pareva dovesse essere l'unico in grado di smuovere (introducendo uno svolgimento nella trama) la vita altrimenti monotona, ripetitiva e chiusa delle due sorelle. Qui, a partire dalla somiglianza fisica tra le sorelle, si dipana una complicata rete metaforica che investe il venir meno del significato (tematizzato da molte delle storie secondarie che compongono questo libro) a causa del perturbato rapporto tra parola e riferimento che viene istaurato dai personaggi. Quello dell'immagine è diventato dunque, a partire da questo libro, uno dei temi attraverso cui è stato possibile indagare i modi in cui si manifesta questa sospensione.

In *Le statue d'acqua* lo scorrere del tempo costituisce, come visto nel secondo capitolo, il tema centrale del libro. Qui troviamo accostate e confuse, nei due personaggi protagonisti, due età, l'infanzia e la vecchiaia. Al ricordo di un tempo passato, che si manifesta anche sotto forma di presagio, quasi i protagonisti del ricordo non fossero gli stessi di coloro che possiedono la memoria, si affianca il desiderio manifestato da molti dei personaggi di scomparire (un accostamento che richiama quanto visto in *Malina*). Il senso di una fine imminente che pervade il pensiero e le riflessioni dei personaggi sembra, infatti, venire da loro accompagnato più che opposto. Anche questo libro si chiude infine nell'immobilità: i personaggi, in piedi sull'immaginaria scena in cui hanno avuto luogo le vicende, sono intenti a "fissare" lo scorrere del tempo. Inoltre, qui l'ossimoro diventa la figura retorica in cui si risolve la dualità insita nella struttura stessa del libro. Le statue del racconto, quelle che colleziona il Beeklam bambino/adulto, raffigurano i morti. Mentre l'elemento liquido, presente fin dalle prime battute nel mare che Beeklam contempla e che risuona nei suoi sotterranei, potrebbe essere trasposto a livello narrativo nell'animarsi delle statue. I personaggi ritratti nelle statue prendono parola per "animare" il ricordo (qui il venir meno di un significato sicuro da attribuire[1473] è dato dalla posizione – temporale- incerta da cui provengono le voci dei personaggi).

Con *I beati anni del castigo* la Jaeggy abbandonerà la forma teatrale perché qui è la memoria di un io narrante a dare struttura e (per la prima volta) unità formale al libro (sebbene si siano visti i modi in cui la narrazione, attraverso le frequenti analessi e prolessi, è resa anche qui erratica). Il ricordo è associato ad un io narrato su cui grava la consapevolezza dell'io narrante e, in parte, l'educazione ricevuta nel collegio. Alla croce come cancellazione e sospensione della storia subentra qui un'altra associazione che possiamo fare, quella col vuoto. Abbiamo visto come sia intorno al tema del vuoto che viene stabilita la distanza tra le due ragazze protagoniste. In Frédérique l'anonima protagonista

[1473] Fatto su cui la critica si è molto soffermata, senza tuttavia riuscire a rendere conto dei motivi e dei modi in cui questa difficoltà viene prodotta (qui come nei due libri precedenti).

scopre un significato nuovo di ciò che arriverà a comprendere come il "concetto" di vuoto. È attorno a questo concetto che si compie, paradossalmente, la sua educazione. Quasi fosse una compagna interna dello stesso istituto frequentato dal Jakob von Gunten di Robert Walser[1474], la giovane protagonista di questo romanzo non possiede nulla, non studia, è spesso assorta durante le lezioni e quasi assente. Ma in Frédérique scopre un vuoto che si manifesterà prima nel pericolo "di vivere qualcosa che non esiste"[1475], poi nella forma del dialogo coi morti a cui si dedica nella sua scabra stanza da letto parigina. Infine, durante il loro ultimo incontro, nell'assenza che la protagonista legge negli occhi di Frédérique, troviamo un punto di contatto tra le due (è dunque possibile che la più talentuosa Frédérique sia "assente" come assente era la svogliata protagonista?); quell'aderenza che nel finale sarà fatta equivalere al passaggio da qualità morali a qualità stilistiche.

Lo scambio tra io narrante e lei narrato potrebbe essere visto come un altro modo in cui la narrazione viene sospesa. Gli interventi dell'io narrante nel tempo del racconto sono volti a sottolineare il fatto che il racconto possa effettivamente essere già stato scritto, come se ciò che avviene fosse "già compiuto" nel momento stesso in cui lo vediamo compiersi. I libri successivi ci offrono numerosi esempi dei modi in cui il concetto di vuoto possa venire inteso anche dal punto di vista narrativo. Basti ricordare, ad esempio, il racconto di *La paura del cielo* intitolato *Una moglie.* Qui è il narratore stesso, che, entrando come personaggio nelle vicende, decide di lasciare in sospeso una possibile lettura delle vicende lasciata presagire precedentemente (dal narratore stesso!) e poi continuamente richiamata nella storia parallela di cui è egli stesso il protagonista.

Se vogliamo, dietro lo stile fortemente paratattico degli ultimi libri possiamo vedere all'opera questo modello scritturale che io faccio risalire alla cancellazione, all'interruzione e al vuoto. In questi racconti – come poi nei racconti di *Sono il fratello di XX* che si ricollegano per temi e stile ai racconti di *La paura del cielo* – lo stile paratattico sembra funzionale all'accostamento ossimorico. Inoltre, lo spazio bianco, che segnala talvolta salti temporali importanti o che esacerba l'accostamento dei contrari (secondo uno schema che accosta la violenza – un eccesso– ad un altro eccesso, quello dell'ebetismo, della soavità, del nulla volere, della calma angelica con cui la violenza si mostra nei personaggi), contribuisce alla creazione di un effetto di mancato svolgimento o di svolgimento che ha come unico esito la sospensione dell'azione stessa. Viene quindi qui ripresa una intuizione già presente nei libri di Ingeborg Bachmann che abbiamo ricordato nel secondo capitolo.

In *Proleterka* il vuoto viene raffigurato in un modo nuovo. Qui, anche grazie al discorso mistico, tutta la narrazione segue la via del togliere: ad un vuoto di fatto (la mancanza della figura paterna nella vita della figlia prima e la sua "non-presenza" postuma per l'io scrivente- non solo nel senso che il

[1474] Un riferimento, in questo senso, fondamentale nel libro, su cui non è stato possibile dilungarsi nel quarto capitolo.
[1475] Jaeggy, *Beati*, op. cit., p. 27.

padre è morto al tempo della scrittura, ma anche per l'oblio nel quale sembra venire gettato dall'io stesso) corrisponderà il vuoto associabile al comportamento del personaggio della figlia e parimenti dall'io narrante. Come quando sulla nave la figlia è sdraiata insieme ad altri passeggieri sul ponte e leggiamo:

> Non penso a niente. Il niente è materia di pensieri. Esseri, voci autonome, memorie dissotterrate, seguono lo sciabordare dell'acqua. Il niente non è vuoto. Come dagli artigli di un predatore in volo, i pensieri cadono nella nostra mente quando siamo convinti di non pensare[1476].

Mentre dal punto di vista dell'io narrante qui, come già in *Il dito in bocca* o in *Le statue d'acqua* il ricordo viene animato da questo vuoto.

È possibile forse allora vedere nel vuoto l'origine e la fine della ricerca letteraria di questa scrittrice? Questa interpretazione comporterebbe forse un ulteriore possibile allargamento della "serie letteraria" entro cui è possibile considerare la sua opera. Potremmo infatti chiederci se vi sono punti di contatto con quelle che, dalla critica francese, sono state chiamate *écriture blanche*[1477]. Dominique Rabaté propone di considerarle come un fatto di "intonazione" che implica una "distanza fondamentale", una voce narrativa che è "monotona" e che parla da un luogo che "non è mai assicurato"[1478]. Questa categoria critica ha molto in comune con quelle derivate dalle ricerche comparate sui rapporti tra mistica e letteratura, sia dal punto di vista della storia letteraria, che delle possibilità ermeneutiche lì riposte. Queste ricerche forniscono degli interessanti spunti per l'opera di Jaeggy; tuttavia, ritengo che ogni categoria "negativa" – come possono essere quelle di assenza, silenzio o indicibile– vada vista nella prospettiva delle antinomie proprie del linguaggio mistico, in cui i presupposti dell'opposizione si trovano ad essere svolti secondo una logica diversa (come abbiamo visto nel caso di Angela da Foligno).

Passiamo quindi al secondo elemento per me costitutivo della sua opera, ovvero il "cartellino d'inventario". Si è visto come già in *I beati anni del castigo* e poi, più diffusamente, in *Proleterka* si faccia riferimento ad un diario tenuto dal padre della ragazzina protagonista dei due libri. Un "Album", come viene chiamato in *Proleterka,* contenente le annotazioni del padre. Qui, i fatti della

[1476] Jaeggy, *Proleterka*, op. cit., p. 20.

[1477] Di "scrittura bianca" ha parlato notoriamente Roland Barthes in *Il grado zero della scrittura* dove viene detta "neutra, innocente, trasparente, indicativa, amodale, stile dell'assenza", ma anche "assenza di stile" e la "maniera di esistere di un silenzio". Questa formulazione, che da sola non costituisce ancora una descrizione sistematica di un gruppo di opere o di uno stile, ha assunto in tempi recenti maggiore credito sulla scorta di altre formule, quali quella di "scrittura piatta" per l'opera di Annie Ernaux, ad esempio. L'idea è diffusa nella critica letteraria francese ed ha trovato un tentativo di sistemazione in questo volume: *Écritures blanches*, eds. Dominique Rabaté, Dominique Viart, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2009. Scelgo di indicare questa come una direzione di ricerca percorribile in quanto è quella che si inserisce maggiormente nel discorso avanzato fin qui, non perché sia l'unica possibile.

[1478] Dominique Rabaté, "Clôture. D'une voix blanche" in Ivi, pp. 347-356 (350-351).

sua vita vengono registrati come da una macchina, il tempo (le date) e l'accadimento riportato (le visite del padre alla figlia, ad esempio) si succedono senza "impressioni" né "sentimenti"[1479].

Nel quarto capitolo si è visto come anche il padre offra un modello di scrittura che è possibile ritrovare nella Jaeggy stessa. Va qui segnalato come ciò a cui mi riferisco è più un polo estremo, una tendenza piuttosto che una categoria puramente descrittiva dello stile o dei temi delle sue opere. Il diario del padre è un modello per la scrittura di Jaeggy perché anche il suo modo di scrivere tende verso la pura denotazione o l'elenco. Bernard Sève in un libro dedicato alla "filosofia delle liste" ha notato come "c'è una antinomia di principio tra lista e narratività"[1480]. Certo nelle opere di Jaeggy non troviamo vere e proprie liste - nel modo in cui si trovano in Rabelais, Melville o Perec, per citare solo alcuni degli scrittori presi in considerazione nello studio sopra citato-, tuttavia quello che credo si possa affermare è che l'esito estremo di ciò che, dal punto di vista stilistico, sono le frasi fortemente paratattiche, e dal punto di vista del racconto sono le interruzioni o le omissioni nella trama, sono enumerazioni di oggetti o fatti.

Le opere della Jaeggy mi paiono, inoltre, percorse da una asimmetria tra forma e contenuto. Tanto più le storie si fanno crudeli, come in *La paura del cielo*, tanto più si fanno sentimentali, come in *I beati anni del castigo*, tanto più, infine, si fanno personali e sentite, come in *Proleterka* o alcuni dei racconti di *Sono il fratello di XX*, tanto più la scrittura si fa distante, fredda, secca. Alla luce di ciò che si è visto nel secondo capitolo, in rapporto ad alcune questioni presenti nell'opera di Ingeborg Bachmann, potremmo stabilire una continuità tra le due scrittrici anche dal seguente punto di vista: in *Malina* la necessità di elaborare una forma letteraria capace di mostrare la pervasività e l'inafferrabilità di quelli che la scrittrice austriaca chiamava i "delitti sublimi" conduceva a quella forma tra la rappresentazione teatrale e il romanzo, dove il tempo narrativo, nella contraddittorietà dell'"Oggi", fungeva da collante del dualismo fra omicidio (le ripetute morti presagite e narrate e poi l'assassinio finale) e suicidio (l'assenza e le violazioni della sfera dell'io e poi lo scomparire dell'io nella parete nel finale). A partire da *Le statue d'acqua* abbiamo rilevato un simile tentativo di tenere insieme una certa interrogazione sulla morte (il lutto è un tema centrale del libro) e una forma temporale – costruita sul dualismo infanzia/vecchiaia – che mettesse in risalto le spinte opposte che animano i personaggi (tra l'auto annichilimento e il decadimento naturale). Con i racconti di *La paura del cielo prima* e di *Sono il fratello di XX* assistiamo alla vera e propria rifunzionalizzazione di questo schema ad un contesto nuovo, quello dei "modi di morire" su cui la Bachmann aveva progettato il suo ciclo di romanzi. In questi racconti troviamo, infatti, accostate vendette sanguinose, propositi omicidi, biechi impulsi di rivalsa e sopraffazione, e ancora, celebrazioni intenzionali della violenza,

[1479] Ivi, p. 16.
[1480] Bernard Sève, *Des Haut en bas: Philosophie des listes*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 106.

dilanianti perdite di fede ad ambientazioni idilliache e personaggi ebeti, assenti, che celebrano il vuoto in ogni forma.

Allo stesso modo, il narrare esalta la non consequenzialità di azione e reazione: i racconti terminano bruscamente con il prevalere dell'azione violenta, oppure essa viene allusa attraverso la composizione (come nel racconto intitolato *Una moglie*). Una qualità formale quale lo stile asciutto e glaciale, elevato dalla critica esistente a dichiarazione poetica nei confronti delle facoltà espressive del linguaggio, trova, in quest'ottica, una nuova collocazione. Infatti, dato quanto appena visto, possiamo concludere che lo stile glaciale è funzionale a questo scopo: quello di portare all'estremo il progetto bachmanniano di rendere conto dell'invisibilità di determinati crimini con la forma letteraria volta a individuarli. Il fatto poi di aver scelto come ambientazione di quasi tutti i suoi libri la Svizzera penso che possa essere spiegato in modo simile: una certa immagine della Svizzera, tesa a mettere in rilievo gli attributi di ordine, pulizia e tranquillità, serve quale sfondo più adatto per far risaltare ancora di più la violenza e insieme il vuoto nel quale vengono compiute le azioni violente (effettive o solo immaginate, ma sempre senza effetti) che troviamo nei suoi libri. In un certo senso quindi, la Svizzera ha ben poco i caratteri del paese reale; di essa viene piuttosto sfruttata la carica simbolica compresa in alcuni tratti tipici (o stereotipici). Per questo motivo considerare le sue opere come parte di una determinata letteratura nazionale unicamente sulla base del paese nel quale sono ambientate rischia di sottovalutare il valore simbolico a cui abbiamo appena accennato. Ad eccezione di *L'angelo custode* e *Le statue d'acqua*, la Svizzera serve da sfondo per tutti i suoi libri. A questo proposito, confrontare la Svizzera di *Il dito in bocca* con la Svizzera che ritroviamo in *I beati anni del castigo* è istruttivo; se nel primo libro la Svizzera non è altro che una ambientazione scelta forse anche in parte per via delle vicende biografiche dell'autrice, nel suo romanzo di maggior successo essa ha già tutti i connotati del paese simbolico: qui l'ordine e l'apparenza di perfezione serve quale contraltare della doppiezza insita nel personaggio di Frédérique, in cui convivono ordine e disordine, perfezione e follia. Abbiamo trovato che la forma che assume questa doppiezza è quella dell'ossimoro mistico, poiché non vengono semplicemente accostati due contrari, ma il tentativo della scrittrice è quello di cercare una via in cui essi coesistono.

Da questo punto di vista possiamo aggiungere un altro modello narrativo, oltre a quello rappresentato da Frédérique e dal padre Johannes, anch'esso rappresentato da un personaggio dei suoi libri. Abbiamo visto nell'ultimo capitolo, come nella figura del "fratello di XX" sia raffigurato colui che, sulla scia del discorso che si cerca di avanzare qui, può essere visto come un terzo modello di scrittura. Un modello che mi pare anche giustificare la ragione dell'impiego del linguaggio mistico come strumento ermeneutico.

Il fratello, nel racconto, propone un modello di scrittura opposto a quello della sorella (in un gioco di richiami tra narratore della storia e personaggio inventato dall'autrice), la quale, come si è visto, lui accusa di poeticizzare la sua tristezza; mentre lui invece vorrebbe che la sua infelicità non avesse l'aspetto dell'infelicità, che la sua infelicità non fosse l'immagine della infelicità, ma qualcosa di diverso, che per definire trova la via dell'ossimoro. Nell'accostamento di un termine opposto a quello dato in partenza (in questo caso le formulazioni fatte, in modo fittizio, su di lui dall'autrice nel suo libro precedente), per cancellare una immagine ritenuta inadeguata, ritroviamo quel movimento che nel quarto capitolo avevamo osservato in *Martin Eden*, movimento la cui unica rappresentazione possibile è quella del vuoto. In un certo senso tutti i libri dell'autrice sono esplorazioni sui limiti del narrare, dal momento che pongono la narrazione di una storia in uno stato di sospensione e indeterminazione.

Riassumendo quanto si è tentato di fare in questo lavoro, il tentativo di muovere oltre le impasse della critica esistente ci hanno portato, da un lato, a svolgere dei riferimenti intertestuali scelti sulla base dell'attività e della biografia dell'autrice, dall'altro lato, attraverso l'approfondimento dei temi che questi riferimenti portavano a vedere, all'ulteriore allargamento delle "serie letterarie" nelle quali è possibile inserire le sue opere. La complessità che abbiamo provato qui a costruire è dunque data dall'unione di queste due prospettive, sebbene con questa tesi si sia potuto rendere conto spesso solo parzialmente di tutte le questioni emerse.

L'elemento di maggior interesse che, credo, si possa ravvisare nelle sue opere sta nei due poli che abbiamo qui individuato. L'assenza di pensiero che sembra caratterizzare molti dei suoi personaggi; la mancanza degli affetti e dei legami (come in *Proleterka*); il vuoto lasciato dai morti (come in *Le statue d'acqua*) o da esseri imprendibili (in *I beati anni del castigo*); la violenza che si compie fuori dalla responsabilità, fuori dall'agente (nei racconti di *La paura del cielo* e *Sono il fratello di XX*); il nulla quale esito dei tentativi di sviluppo narrativo (in *Il dito in bocca* e in *L'angelo custode*) sono al centro delle trame di questa autrice. Questo è quanto io indico con l'immagine della croce. Ma il modo in cui questi argomenti vengono affrontati è volto a metterne in luce l'indeterminatezza: la mancanza di legame con il padre Johannes è allo stesso tempo ricercata dalla giovane protagonista di *Proleterka*; il vuoto della morte è inseparabile dal desiderio di annichilimento in *Le statue d'acqua*; il tentativo di conquistare Frédérique passa più per il distanziamento da lei; la violenza assume tratti estatici propria di stati di fede perfetti in *La paura del cielo*; per la solitudine e la tristezza del fratello di XX si cercano immagini che si separino da quelle interamente negative. Tutto questo è ciò che indico con l'immagine del cartellino d'inventario. Così come il padre Johannes elenca i fatti e gli avvenimenti della sua vita in uno scarno elenco, così la scrittura a cui tende Fleur Jaeggy sembra

volersi liberare di ogni carica psicologica o sentimentale, per raggiungere uno stadio che potremmo definire sospeso o indeterminato.

BIBLIOGRAFIA

Abramovici Jean-Christophe, Jouhaud Christian. “Introduction”. *Michel de Certeau et la littérature*. Les Dossiers du Grihl. 2018

Agnese, Barbara. *Der Engel Der Literatur: zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Passagen Verlag. 1996.

Agnese Barbara. “La présence de la Shoah et le problème de sa représentation dans l'oeuvre d'Ingeborg Bachmann” . *Revue d'histoire de la Shoah*. N. 201. 2014.

Agosti Stefano. “Yves Bonnefoy e la grammatica dell’ineffabile”. *Sigma: rivista trimestrale di letteratura*. N.13. Marzo 1967.

Ainsworth Eaton Horace. *Thomas De Quincey: A Biography*. Octagon Books. 1972.

Albrecht Monika. *«Die andere Seite». Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns «Todesarten»*. Würzburg. Königshausen & Neumann 1988.

Albrecht Monika, Kallhof Jutta. “Vorstellung auf einer Gedankenbühne: Zu Ingeborg Bachmanns «Todesarten»”. *Modern Austrian Literature*. 18. N. 3/4. 1985.

Albrecht Monika, Göttsche Dirk (a cura di). *Bachmann Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Verlag J.B. Metzler. 2002.

Bachmann Ingeborg. *Todesarten-Projekt: Kritische Ausgabe*. Ed. unter Robert Pichl, Monika Albrecht, Dirk Göttsche. Piper. 1995.

Bachmann Ingeborg. *Il caso Franza*. Adelphi. 1988.

Bachmann Ingeborg. *Il libro Franza*. Ed. Luigi Reitani. Adelphi. 2009.

Bachmann Ingeborg. *Das Buch Goldmann*. Ed. Marie Luise Wandruszka. Piper. 2020.

Bachmann Ingeborg. *In cerca di frasi vere*. Ed. Christine Koschel, Inge von Wiedenbaum. Laterza. 1989.

Bachmann Ingeborg. *Malina*. Adelphi. 1994.

Bachmann Ingeborg. *Libro del deserto*. Ed. Clemens-Carl Härle. Cronopio. 1999.

Bachmann Ingeborg. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*. Adelphi. 1993.

Bachmann Ingeborg. *Tre sentieri per il lago*. Adelphi. 1980.

Bachmann Ingeborg. *Il trentesimo anno*. Adelphi. 1985.

Bachmann Ingeborg. "Reflexionen zu Barbey d'Aurevilly. Lafayette und Flaubert". *Kritische Schriften*. Ed. Monika Albrecht. Piper. 2005.

Baldini Massimo. *Il linguaggio dei mistici*. Queriniana. 1990.

Baldini Massimo, Zucal Silvano (a cura di). *Le forme del silenzio e della parola : atti del Convegno: Il silenzio e la parola tenuto a Trento il 15-17 ottobre 1987*. Morcelliana. 1989.

Balke Friedrich. "Auf der Such nach dem «anderen Zustand»: Robert Musils nominalistische Mystik". *Mystik, Mystizismus Und Moderne in Deutschland Um 1900*. Ed. Moritz Bassler, Hildegard Châtellier. Presses Universitaires de Strasbourg 1998.

Barthes Roland. *Le Neutre: Cours au Collège de France 1978*. Seuil. 2023.

Baruzi Jean. "Introduction a des recherches sur le langage mystique". *Recherches Philosophiques*. Vol. 1. 1932.

Barzel Bernard. *Mystique de l'Ineffable dans L'Hinduisme et le Christianisme: Çankara et Eckhart*. Éditions. Du Cerf. 1982.

Bassler Moritz, Chatellier Hildegard (a cura di). *Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900 - Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Presses Universitaires de Strasbourg. 1998.

Bazzocchi Marco A. (a cura di). *Cento anni di letteratura italiana: 1910-2010*. Einaudi. 2021.

Berg Christian. *L'automne des idées: Symbolisme et décadence à la fin du XIX siècle en France et en Belgique*. Éditions Peeters. 2013.

Berg Christian, Vadé Yves (a cura di). *Marcel Schwob: d'hier et d'aujourd'hui*. Champ Vallon. 2002.

Bernard Charles-André (s.j.). "Structures et passivité dans l'expérience religieuse". *Nouvelle Revue Théologique*. Vol. 100. N. 5. 1978.

Bertrand Jean-Pierre. "Le célibat de Monelle". *Marcel Schwob: d'hier et d'aujourd'hui*. Ed. Christian Berg, Vadé Yves. Champ Vallon. 2002.

Blacks Joel. *The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. The John Hopkins University Press. 1991.

Borhau Heidi. *Ingeborg Bachmanns Malina: eine Provokation? Rezeptions- und wirkungsästhetische Untersuchungen*. Königshausen und Neumann. 1994

Bosco Alessandro. "Enrico Filippini: dalla Feltrinelli a «la Repubblica». Trent'anni di storia culturale italiana attraverso il ritratto di uno dei maggiori mediatori culturali del secondo Novecento". *Tradurre. Pratiche. Teorie. Strumenti*. N. 8. Primavera 2015. https://rivistatradurre.it/enrico-filippini-dalla-feltrinelli-a-la-repubblica/

Bozzetto Roger. "Cœur double ou du fantastique schwobien". *Marcel Schwob: d'hier et d'aujourd'hui*. Champ Vallon. Ed. Christian Berg, Yves Vadé. 2002.

Bremond Henri. *Preghiera e poesia*. Rusconi. 1983.

Breton Stanislas. *Philosophie et mystique*. J. Millon. 1996.

Brodskij Iosif. "L'omaggio inedito. Quando il Nobel Brodskij incoronò Fleur Jaeggy". *Il Venerdì di Repubblica*. 2.11.2001.

Brugnolo Stafano. *La tradizione dell'umorismo nero*. Bulzoni Editore. 1994.

Bulzoni Lina. "Laudatio". *Fondazione del Centenario della Banca della Svizzera Italiana*. https://fondazionecentenario.ch/comceptw/img/FDC-Laudatio-Fleur-Jaeggy.pdf.

Burrows Mark. "«Raiding the Inarticulate»: Mysticism. Poetics. and the Unlanguageable". *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality*. Vol. 4. N. 2. 2004. Pp. 173-194.

Bynum Caroline. *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. University of California Press. 1982.

Cagiga Nacho, Ceres Rodrigo Alba, Cruz Garcia Mariano (a cura di). *Fleur Jaeggy: temblor de lenguaje*. Shangrila Ediciones. 2014.

Calasso Roberto. "Il sogno del calligrafo" in Robert Walser. *Jakob von Gunten: Un diario*. Adelphi 1992.

Cambi Fabrizio. *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*. Giardini. 1976.

Cardinal Agnes. *The Figure of Paradox in Robert Walser.* Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz. 1982.

Carrouges Michel. *L'avventura mistica della letteratura*. Abete. 1968.

Casadei Alberto, Santagata Marco. *Manuale di letteratura italiana contemporanea*. Laterza. 2007.

Cases Cesare. “Brava gente ipocrita e perbene”. *L’Unità*. 20.2.2002.

Castagnola Raffaella. *Fleur Jaeggy.* Cadmo. 2006

Castagnola Raffaella. “Un viaggio verso l’Ade: Proleterka di Fleur Jaeggy”. *Versants*. N. 50. 2005.

Castagnola Raffaella. *La provincia universale*. Casagrande. 2009.

Cellier Leon. “D'une rhétorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron”. *Cahiers Internationaux de Symbolisme*. n. 8. 1965.

Chambers Ross. “Marcel Schwob and the Anxiety of Reading” in *L’Hénaurme siècle. A Miscellany of Essays on Nineteenth-Century French Literature*. Ed. Will McLendon. Heidelberg C. Winter. 1984.

Champion Pierre. *Marcel Schwob et son temps*. Bernard Gasset. 1927.

Champion Pierre. *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob: précédé de Marcel Schwob parmi ses livres*. Éditions Allia. 1993.

Cherin Claudio. “«Arcana bellezza iperborea»: il mondo terribile di Fleur Jaeggy”. *In limine rivista online.* https://www.inlimine.it/ojs/index.php/in_limine/article/viewFile/354/445

Cirlot Juan Eduardo. “Los dibujos de Fleur Mombelli” in Fleur Jaeggy. *Opere su carta*. Antonia Jannone Disegni di Architettura. 2016.

Cirlot Victoria. *Immagini negative: le nuvole nella tradizione mistica e nella modernità*. Edizioni Medusa. 2021.

Cirlot Victoria, Garí Blanca. *La mirada interior: mística femenina en la edad media*. Siruela. 2021.

Cirlot Victoria, Vega Amador. “Mistica tedesca e brabantina: Introduzione” in *La mistica cristiana. Vol. 2 Mistica tedesca e brabantina, francese, italiana moderna*. Eds. Victoria Cirlot, Amador Vega, Benedetta Papàsogli, Michela Catto, Guido Mongini. Meridiani Mondadori. 2021.

Cirlot Victoria, Amador Vega. *Mística y creacíon en el siglo XX: Tradicíon e innovacíon en la cultura europea*. Herder. 2006.

Cirlot Victoria. *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Herder. 2005.

Citati Pietro. “Iside svizzera”. *La Repubblica*. 10.11.1989.

Citati Pietro. “Senza parole”. *La Repubblica*. 25.10.1994.

Cognet Louis. *Introduction aux mystiques rhéno-flamands*. Desclée. 1968.

Collani Tania. “Les récits de filiation de Fleur Jaeggy: remonter les silences hérités du lexique familial”. *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*. Band 9: Spiegel der Gesellschaft von heute? Familien in der Schweizer Literatur / Les familles dans la littérature suisse: miroir de la société actuelle. 2022.

Compagnon Antoine. *Il demone della teoria: Letteratura e senso comune*. Einaudi. 2000.

Couffon Miguel. *Ingeborg Bachmann: Le signe et la convention*. L’Harmattan. 2010.

Cussen Felipe. *La oficina de la nada: poéticas negativas contemporáneas*. Siruela. 2022.

Cussen Felipe, Marcela Labraña, Megumi Andrade. “Poéticas negativas”. *Literatura y Lingüística*. N. 37. June 2018.

da Foligno Angela. *Il libro della beata Angela da Foligno*. Ed. Ludger Thier. Collegio San Bonaventura prima edizione riservata alla Cassa di Risparmio di Foligno. 1985.

da Foligno Angela. *Il libro dell’esperienza*. Ed. Giovanni Pozzi. Adelphi. 1994.

da Foligno Angela. *Angele of Foligno: Complete Works*. Ed. Paul Lachance. Paulinist Press. 1993.

De Certeau Michel. *Fabula mistica: XVI-XVII secolo*. vol. 2. Ed. Silvano Facioni. Jaca Book. 2017.

De Courcelles Dominique. “Savoir théologique et expérience mystique: la varietas dans le Cántico espiritual de Jean de la Croix” in *Pour un vocabulaire mystique au XVIIe siècle: Séminaire du Professeur Carlo Ossola*. Ed. François Trémolières. Nino Aragno Editore. 2004.

De Courcelles Dominique (a cura di). *Les enjeux philosophiques de la mystique*. Éditions Jérôme Million. 2007.

De Courcelles Dominique. “Arrobamientos de los escritores y contemporaneidad mística” in *Mística y creacíon en el siglo XX: Tradicíon e innovacíon en la cultura europea*. Eds. Victoria Cirlot, Amador Vega. Herder. 2006.

De Courcelles Dominique, Ghislain Waterlot (a cura di). *La mystique face au guerres mondiales*. Presses Universitaires de France 2010.

De Guido Cédric. *Marcel Schwob: du journal au recueil*. Classiques Garnier. 2015.

De Guido Cédric. “Marcel Schwob lecteur de Frantz Jourdain: une contestation du naturalisme”. *Romantisme*. N. 127. 2005.

De Quincey Thomas. *Les derniers jours d’Emmanuel Kant*. trad. Marcel Schwob. Éditions Allia. 2009.

De Quincey Thomas. *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*. Adelphi. 1983.

De Sermet Joëlle. "Les errances du récit" in *Marcel Schwob: d'hier et d'aujourd'hui*. Eds. Berg Christian, Vadé Yves. Champ Vallon. 2002.

Del Poggio Eleonora. "Fleur Jaeggy, Il dito in bocca". *Il paradiso degli orchi: Rivista di letteratura contemporanea*. http://www.paradisodegliorchi.com/Il-dito-in-bocca.26+M563403e53cc.0.html.

Derrida Jacques, Harold Coward, Toby Foshay (a cura di). *Derrida and Negative Theology*. State University of New York Press. 1992.

Domestico Anthony. "Bookmarks". *Commonweal*. January 25. 2019.

Dröscher-Teille Mandy. Autorinnen der Negativität Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann. Marlene Streeruwitz. Elfriede Jelinek. Wilhelm Fink Verlag. 2018.

Duneer Anita. "Crafting the Sea: Romance and Realism in Jack London's Martin Eden". *American Literary Realism*. Vol. 47. N. 3. 2015.

Durante Erica. "Fleur Jaeggy. Fuori di sé. Fuori dal tempo" https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal%3A82769/datastream/PDF_02/view.

Eckhart Meister. *Sermoni Tedeschi*. Ed. Marco Vannini. Adelphi. 1985.

Eric Schmidt Leigh. "The Making of Modern «Mysticism»". *Journal of the American Academy of Religion*. Vol. 71. N. 2. Jun 2003.

Fabre Bruno. *L'art de la biographie dans «Vies imaginaires» de Marcel Schwob*. Honoré Champion. 2010.

Fabre Bruno. "Marcel Schwob et les écrivains des ses temps". *Europe: revue littéraire mensuelle*. 84 année. n. 925. Mai 2006.

Fabre Pierre-Antoine. "Le dit mystique" in *Les enjeux philosophiques de la mystique*. Ed. Dominique de Courcelles. Éditions Jérôme Million. 2007.

Fabretti Gherardo. "Religione e famiglia nei «cristianesimi» di Fleur Jaeggy". *Poetiche*. Vol. 15. N. 39. 2/3 2013.

Feltrinelli Inge . "Sein und Schein". *DU Zeitschrift der Kultur*. 9. N. 641: Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. 1994.

Ferrando Anna. *Adelphi: le origini di una casa editrice (1938-1994)*. Carocci. 2023.

Ferroni Giulio. *Dopo la fine: Sulla condizione postuma della letteratura*. Einaudi. 1996.

Fluck Winfried. "The Search for Distance: Negation and Negativity in Wolfgang Iser's Literary Theory". *New Literary History*. 31. N. 1. 2000.

Foucault Michel. *Scritti letterari*. Feltrinelli. 2020.

Franke William. *On What Cannot Be Said: Apophatic Discourses in Philosophy. Religion. Literature and the Arts*. Vol. 2. University of Notre Dame Press. 2007.

Franke William. *On the Universality of What Is Not: The Apophatic Turn in Critical Thinking*. Notre Dame University Press. 2020.

Franke William. *Philosophy of the Unsayable*. Notre Dame. University of Notre Dame Press. 2014.

Freud Sigmund. *Psicoanalisi infantile*. Bollati Boringhieri. 1977.

Fumaroli Marc. "Fleur Jaeggy: Le Spleen de Zurich". *Le Figaro*. 10.7.1997.

Fusini Nadia. "Scrivere con l'acqua". *Alfabeta*. N.19. novembre/dicembre 1980.

Galland Sébastien. "Maurice Blanchot et Maître Eckhart. Expérience du dehors et anéantissement mystique" in *Maurice Blanchot et l'Allemagne*. Ed. Hugues Choplin, Éric Hoppenot, A. Milon. Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020.

Garboli Cesare. "La follia del 900 chiusa in collegio". *La Repubblica*. 10.11.1989.

Gardini Nicola. *Lacuna: saggio sul non detto*. Einaudi. 2014.

Gargani Aldo Giorgio. "«Wir möchten manchmal bis zum Äußersten gehen» Narratività e riflessione nell'opera di Ingeborg Bachmann". *Cultura tedesca*. N. 25. Aprile 2004.

Gargani Aldo Giorgio, "Wittgenstein's 'Perspicuous Representation' and Musil's 'Illuminations'". *Robert Musil und die Kulterellen Tendenzen Seiner Zeit: Internationales Robert-Musil-Sommerseminar 1982 im Musil-Haus, Klagenfurt, 16.-21. August*, hrsg. J. Strutz, J. Strutz. W. Fink Verlag. 1982.

Gefen Alexandre. "Dieu supposé (sur les Vies imaginaires)" in *Marcel Schwob: d'hier et d'aujourd'hui*. Ed. Christian, Vadé Yves. Champ Vallon. 2002.

Genette Gérard. *Palinsesti: La letteratura al secondo grado*. Einaudi. 1997.

Giglioli Daniele. *Tema*. Edizioni del Verri. 2002.

Gímenez Campos María Angels. “Nach-gedanken zu einer Freundschaft” in *Mitten ins Herz»: Künstlerinnen lesen Ingeborg Bachmann*. Eds. Brigitte E. Jirku, Marion Schulz. Peter Lang Verlag. 2009.

Giordani Camilla Longo. “Il neutro e la stasi. Su Il dito in bocca di Fleur Jaeggy”. *La balena bianca: rivista di cultura militante online*. 8.12.2025. https://www.labalenabianca.com/2025/12/08/il-neutro-e-la-stasi-su-emil-dito-in-bocca-em-di-fleur-jaeggy/

Giorgi Rubina. “Le langage théologique comme différence” in *L’analyse du langage théologique: le nom de Dieu: actes du colloque organisé par le Centre international d’etudes humanistes et par l’Institut d’études philosophiques de Rome. 5-11 janvier 1969*. Ed. Enrico Castelli. Montaigne. 1969.

Giuliani Alfredo. “Quella statua è fatta d’acqua”. *La Repubblica*. 30.5.1980.

Gnoli Antonio. “Fleur Jaeggy: «Amo il vuoto l’assenza di relazioni. Vorrei solo la macchina da scrivere»”. *La Repubblica*. 2.8.2015.

Goddard Wesley. *Marcel Schwob, conteur et critique littéraire*. Université de Paris-Sorbonne. 1950.

Goltschnigg Dietmar. “La tradizione mistica nell’ Uomo senza qualità” in *Musil: Anni senza sintesi*. Ed. Lalli Mannarini. Lerici. 1980.

Gorceix Bernard. *Flambée et Agonie: Mystiques du XVIIe siècle allemand*. Éditions Présence. 1977.

Göttsche Dirk. “Erinnerung und Erzählstruktur in der erzählenden Prosa Ingeborg Bachmanns”. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Vol. 23. N.2. 1990.

Goudemare Sylvain. *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*. Le Cherche Midi. 2000.

Grimowski Sabine. *Das Zerstörte Ich: Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns «Der Fall Franza» und «Malina»*. Königshausen & Neumann. 1992.

Guardiani Francesco. “Mystical Writings as Literature” in *Mystics, Visions, and Miracles: A St. Michael’s College Symposium*. Eds. Joseph Goering, Francesco Guardiani, Giulio Silano. Legas. 2002.

Guarnieri Romana. *Donne e chiesa tra mistica e istituzioni: secoli XIII-XV.* Edizioni di storia e letteratura. 2004.

Györik Misha. “La Paura del cielo: Lettere dalla Svizzera: Fleur Jaeggy”. video 17’. *Amka Films*. https://lanostrastoria.ch/documents/01k818bzkhas8fcwxz5kcg42ys [ultimo accesso 7/1/2026].

Haas Alois Maria. “Mística en contexto” in *Mística y creacíon en el siglo XX: Tradicíon e innovacíon en la cultura europea*. Ed. Victoria Cirlot, Amador Vega. Herder. 2006.

Haas Alois Maria. *Mystik im Kontext*. München. Fink. 2004.

Haas Alois Maria. *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*. Freiburg im Breisgau Uni-Verlag. 1979.

Haas Alois Maria. *Gottleiden – Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter.* Insel. 1989.

Haas Alois Maria. *Mystik als Aussage. Erfahrungs- Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. Verlag der Weltreligionen 2007.

Haas Alois Maria. *Wind des Absoluten. Mystische Weisheit der Postmoderne?.* Johannes. 2009.

Haas Alois Maria. “Por qué y para qué estudiamos la mística (Wozu und zum welchem Ende erforschen wir die Mystik?)”. *Philía. Revista de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas*. N.1. 2007.

Haas Alois Maria. *Viento de lo absoluto: Existe una sabiduría mistica de la postmodernidad?*. Siruela. 2009.

Haas Alois Maria. *Introduzione a Eckhart*. Firenze. Nardini. 1997.

Hadewijch d’Anvers. *Poèmes des Béguines*. Ed. Fra. J.-B. P. Éditions du Seuil.1954.

Hapkemeyer Andreas. “Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa”. *Literatur und Kritik*. 187/188. September/Oktober 1984.

Härle Clemens-Carl. *La forza del parlare: considerazioni su Malina di Ingeborg Bachmann*. I mori. 1994.

Hölderlin Johann Christian Friedrich. *Iperione o l’eremita in Grecia*. Feltrinelli. 1984.

Höller Hans. *La follia dell’assoluto: Vita di Ingeborg Bachmann*. Guanda. 2010.

Höller Hans. *Ingeborg Bachmann: Das Werk.* Hain. 1993.

Hyllier Aaron. *The Disappearance of Literature: Blanchot. Agamben and the Writers of the No*. Bloomsbury. 2013.

Iser Wolfgang. “Negativität als tertium quid von Darstellung und Reception” in *Positionen der Negativität*. Ed. Harald Weinrich. Fink. 1975.

Iser Wolfgang (a cura di). *Languages of the Unsayable: the Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Columbia University Press. 1989.

Jacquod Michelet. *Le roman symboliste: Un art de l'«extrême conscience»: Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob.* Droz S.A. 2008.

Jaeggy Fleur. "La mia lingua perduta" in Raffaella Castagnola. *Fleur Jaeggy*. Cadmo. 2006.

Jaeggy Fleur. *Opere su carta*. Antonia Jannone Disegni di Architettura Milano. 2016.

Jaeggy Fleur. *Il dito in bocca*. Adelphi. 1968.

Jaeggy Fleur. *Le statue d'acqua*. Adelphi. 1980.

Jaeggy Fleur. *La paura del cielo*. Adelphi. 1994.

Jaeggy Fleur. *Sono il fratello di XX*. Adelphi. 2014.

Jaeggy Fleur. *L'angelo custode*. Adelphi. 1971.

Jaeggy Fleur. *I beati anni del castigo*. Adelphi. 1989.

Jaeggy Fleur. *Vite congetturali*. Adelphi. 2009.

Jaeggy Fleur. "Öde". *Europe*. 81 année. n. 889. Mai 2003.

Jaeggy Fleur. *Proleterka*. Adelphi. 2001.

Jaeggy Fleur. "Reise ans Meer". *DU. Zeitschrift der Kultur*. 9. N. 641: Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. 1994.

Jauss Hans Robert. *Storia della letteratura come provocazione*. Bollati Boringhieri. 1999.

Jutrin Monique. "Nom et identité dans les conte de Marcel Schwob". *YOD: Revue des Etudes Hebraiques et Juives modernes et contemporaines.* 1er Semestre. N. 14. 1981.

Jutrin Monique. *Marcel Schwob: Cœur double*. Éditions de l'aire. 1982.

Katz Stephen T. (a cura di). *Mysticism and Philosophical Analysis*. Sheldon Press. 1978.

Keats John. *Selected letters of John Keats*. Ed. Scott. F. Grant. MA Harvard University Press. 2002.

Keller Joseph. "The Function of Paradox in Mystical Discourse". *Studia Mystica*. 6. N. 3. Fall 1983.

Knight Christopher J. *Omissions Are Not Accidents: Modern Apophatism From Henry James To Jacques Derrida*. University of Toronto Press. 2010.

Krämer Gernot. *Der Mord alse eine schöne Kunst betrachtet*. Aisthesis Verlag. 1999.

Kristeva Julia. *Thérèse mon amour: récit*. Fayard. 2008.

Krüger-Fürhoff Irmela Marei. "Askese und Autorschaft: Zur Performanz des Schreibens in Fleur Jaeggys Novelle Die seligen Jahre der Züchtigung" in *Askese:Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplin*. Eds. Irmela M Krüger-Fühoff, Tanja Nusser. Aisthesis Verlag. 2005.

Labbate Orazio. *L'orrore letterario*. Italo Svevo. 2022.

Labor Earle. Jeanne Campbell Reesman (a cura di). *Jack London*. Twayne Publishers. 1994.

Larcati Arturo. *Ingeborg Bachmanns Poetik*. Buchgesellschaft. 2006.

Lavagetto Mario. *Eutanasia della critica*. Einaudi. 2005.

Le Brun Jacques. "La mystique et ses histoires". *Revue de Théologie et de Philosophie*. Troisième série. Vol. 136. N. 4 Lire Michel De Certeau. 2004.

Le Brun Jacques. *La jouissance et le trouble. Recherches sur la littérature chrétienne de l'âge classique*. Droz. 2004.

Le Brun Jacques. "La mystique, ce qui reste des disciplines du savoir, négativité et phènoméne historique" in *Les enjeux philosophiques de la mystique*. ed. Dominique de Courcelles. Éditions Jérôme Million. 2007.

Legier Niklaus. "Mysticism, Modernity and the Invention of Aesthetic Experience". *Representations*. Vol. 105 N.1. Winter 2009.

Lennox Sara. *Cemetery of the Murdered Daughters: Feminism, History and Ingeborg Bachmann*. University of Massachusetts Press. 2006.

Leonard-Heidelberger Irene (a cura di). *«Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?»: Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt : mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen*. Westdeutscher Verlag. 1998.

Lepori Fernando (a cura di). *Metodi e temi della ricerca filologica e letteraria di Giovanni Pozzi: Atti del Seminario di studi, Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, 10-11 ottobre 2003*. Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini. 2014.

Levasti Arrigo (a cura di). *Mistici del Duecento e Trecento*. Rizzoli. 1935.

Lhermitte Agnès. *Palimpseste et merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*. Honoré Champion. 2002.

London Jack. *Martin Eden*. Penguin Books. 1980.

Lossky Vladimir. *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente*. Il Mulino. 1967.

Lovascio Rossella. *Le storie inquiete di Fleur Jaeggy.* Progedit. 2007.

Luperini Romano. *Tramonto e resistenza della critica*. Quodlibet. 2013.

Macherey Pierre. *Per una teoria della produzione letteraria*. Laterza.1969.

Małgorzata Brysiak Anna. "La luna è piena e il lago riposa tranquillo. O quasi. Percorsi nella prosa notturna di Fleur Jaeggy". *Quaderni di Italianistica*. Vol. 43. N. 1. 2022.

Manetti Beatrice, Massimiliano Tortora (a cura di). *Letteratura italiana contemporanea: Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*. Carocci. 2022.

Manganelli Giorgio. "Angeli incatenati". *Il Messaggero*. 22.10.1989.

Martin Richard. "Deux questions sémantiques a propos de l'oxymore". *Rhétoriques. Sémiotiques: Revue d'Esthétique*. n. 1-2. 1979.

Mazzaccaro Vincenzo. "Il dito in bocca di Fleur Jaeggy". *Sololibri.net*. https://www.sololibri.net/Il-dito-in-bocca-Fleur-Jaeggy.html [ultima consultazione 3.1.2026].

Mazzocco Mariel. "«Mystique»: Histoire et métamorphose d'un mot (XVIIe et XXe siècles)" in *L'Université face à la mystique*. Eds. Mariel Mazzocco, François Trémolières, Ghislain Waterlot. Rennes Presses universitaires de Rennes. 2018.

Mazzocco Mariel. "Le rationalisme jusqu'à sa fin mystique?". *Revue de théologie et de philosophie*. N.149. 2017.

Mazzoni Cristina. "Mystical and Literary Texts: Meeting the Other and Each Other at the Borders of Language". *Annali d'Italianistica: Literature, Religion, and the Sacred*. Vol. 25. 2007.

McGinn Bernard. *Storia della mistica cristiana in occidente*. Vol. 4. Marietti. 1997.

Mcginn Bernard. L'étude contemporaine de la mystique au États-Units" in *L'Université face à la mystique*. Eds. Mariel Mazzocco, François Trémolières, Ghislain Waterlot. Presses universitaires de Rennes. 2018.

McGinn Bernard. *Meister Eckhart and the Beguine mystics: Hadewijch of Brabant, Mechthild of Magdeburg, and Marguerite Porete*. Continuum. 2001.

McPherson Oliver Mary Anne. “Mystical Experience and the Literary Technique of Silence”. *Studia Mystica*. vol. 1. n.1. 1978.

Messina Dino. “Francoforte: Il beato anno della Svizzera”. *Il Corriere Della Sera*. 4.12.1998.

Miglio Camilla. *La terra del morso: L’Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*. Quodlibet. 2012.

Milner Max. *Poésie et vie mystique chez saint Jean de la Croix*. Le Félin. 2010.

Moca Matteo. *Una consunzione infinita*. Italo Svevo Edizioni. 2024.

Montesano Giuseppe. “La vita perduta: appunti su Fleur Jaeggy”. *La rivista dei libri*. n. 3 Marzo 2003.

Montorfani Pietro, Motta Uberto, Pradi Stefano, Sargenti Aurelio (a cura di). *La costanza del risultato, l’ardimento dell’interpretazione: Padre Giovanni Pozzi nel centenario della nascita*. Interlinea. 2024.

Mordenti Raul. *L’altra critica: La nuova critica della letteratura tra studi culturali, didattica e informatica*. Meltemi Editore. 2007.

Moretti Giampiero. “Religioni misteriche e cristianesimo nel romanticismo tedesco” in *Alle radici della mistica cristiana*. Eds. Prosper Grech. Marco Vannini. Giampiero Moretti, Vincenzo Vitiello et al. Edizioni Augustinus. 1989.

Moretti Paola. *Incorreggibili*. 66thand2nd. 2004.

Napoli Diana. “La Fable mystique : une phénoménologie de l’écriture”. *Les Dossiers du Grihl* [Online]. 12-2 | 2018. URL: http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6817. DOI: https://doi.org/10.4000/dossiersgrihl.6817

Nelstrop Louise, J. Magil Kevin, B. Onishi Bradley. *Christian Mystics: An Introduction to Contemporary Theoretical Approaches*. Ashgate. 2009.

Newman Barbara. *From Virile Woman to Woman Christ. Studies in Medieval Religion and Literature*. University of Pennsylvania Press. 1995.

Ortese Anna Maria. *Da Moby Dick all’ Orsa Bianca*. Adelphi. 2011.

Ortigues Edmond. “Que veut dire «mystique»?”. *Revue Métaphysique et Morale*. 89e Annéè. No. 1 Janvier-Mars. 1984.

Papasogli Benedetta. “Mistica Francese: Introduzione” in *La mistica cristiana. Vol.2 Mistica tedesca e brabantina, francese, italiana moderna*. Eds. Victoria Cirlot, Amador Vega, Benedetta Papàsogli. Meridiani Mondadori. 2021.

Paresse Lydie (a cura di). *Le discours mystique dans la littérature et dans les arts de la fin du XIX siècle à nos jours*. Classiques Granier. 2012.

Péano Pierre. “L'oeuvre d'Ernest Hello dans sa version française du Livre de la B. Angèle” in *Vita e spiritualità della Beata Angela da Foligno: Atti del Convegno di Studi per il VII centenario della conversione della Beata Angela da Foligno (1285-1985)*. Ed. Clément Schmitt. Perugia Serafica Provincia di San Francesco OMFConv Foligno 11-14 dicembre 1985.

Pease Donald E. “Martin Eden and the Limits of the Aesthetic Experience”. *Boundary 2*. vol. 25. no. 1: Thinking through Art: Aesthetic Agency and Global Modernity. 1998.

Pende Stella. “Follia in sette colori”. *Panorama*. 14.10.1994.

Pende Stella. “Intervista a Fleur Jaeggy”. *Europeo*. 6.10.1989.

Pende Stella. “Un viaggio nei doni inattesi dell’assenza: Fleur Jaeggy”. *Il manifesto*. 10.07.2002.

Penner Hans H. “The Mystical Illusion” in *Mysticism and Religious Traditions*. Ed. Steven T. Katz. Oxford University Press. 1983.

Perez Claude-Pierre. “Images, imagination, imaginaire” in *Retours à Marcel Schwob*. Eds. Christian Berg et al. Presses Universitaires de Rennes. 2007.

Pérez Claude-Pierre. *Les Infortunes de l'imagination. Aventures et avatars d'un personnage conceptuel de Baudelaire aux postmodernes*. Presses Universitaires de Vincennes. 2010.

Pfeiferová Dana. *Angesichts des Todes: Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke*. Praesens Verlag. 2007.

Pilato Francesca. “Una trilogia non esibita”. *Studi Novecenteschi*. Vol. 34. No. 74. luglio/dicembre 2007.

Pöggeler Otto. “Mystische Elemente im Denken Heideggers und im Dichten Celans”. *Zeitwende Kultur. Kirche. Zeitgeschehen*. Vol. 53. N. 2. 1982.

Pozzi Giovanni. *Alternatim*. Adelphi. 1996.

Pozzi Giovanni. “L’identico del diverso in santa Maddalena de’ Pazzi”. *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*. Vol.33. N. 3. 1986.

Pozzi Giovanni. “Scrittrici mistiche: la voce e gli inchiostri”. *Quaderni d’Italianistica*. Vol. XXI. N. 2. 2000.

Pozzi Giovanni. “Le parole del silenzio”. *Lettere Italiane*. Vol. 65. No. 3. 2013.

Pozzi Giovanni. *Tacet*. Milano. Adelphi. 2013.

Pozzi Giovanni, Leonardi Claudio (a cura di). *Scrittrici mistiche Italiane*. Marietti. 2004.

Presti Salvatore. “Scrivere l’assenza: Il nichilismo gentile di Fleur Jaeggy”. *Diacritica*. N. 6. Vol. 18 «Voci di donne» nel panorama letterario contemporaneo: questioni metodologiche e approfondimenti critici https://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-III-18-25dicembre2017.pdf?v=2.

Probst Gerhard F. “Ingeborg Bachmanns Wortspiele”. *Modern Austrian Literature*. Special Issue on Austrian Women Writers. vol. 12. n.3/4. 1979.

Puech Henri-Charles. *Sulle tracce della Gnosi*. Adelphi. 1985.

Quadrelli Bianca, “Tracce della mistica cristiana in un racconto da *La paura del cielo* di Fleur Jaeggy” in *Religioni letterarie: Laboratorio su letteratura e post-secolarità (1990-2015)*, a cura di Marco Zonch, in corso di pubblicazione.

Quadri Laura, François Dupuigrenet Desroussilles (a cura di). *Per Padre Pozzi: Preghiera e poesia: Studi in memoria di Giovanni Pozzi nel centenario della nascita*. Armando Dadò editore. 2024.

Rabaté Dominique. “Vies imaginaires et vies minuscules: Marcel Schwob et le romanesque sans roman” in. *Marcel Schwob: D’hier et d’aujourd’hui*. Eds. Christian Berg. Yves Vadé. Camp Vallon. 2002.

Rabaté Dominique, Viart Dominique. *Écritures blanches*. Presses Universitaires de Saint-Étienne. 2009.

Raimondi Ezio. *Intertestualità e storia letteraria: Appunti dalle lezioni del corso monografico 1990/91 del professore Ezio Raimondi*. Bologna. CUSL. 1991.

Reitani Luigi. “«Heimkehr nach Galicien». Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unverröntlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann” in *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit: Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns: Internationales Symposium Wien 2006*. Ed. Barbara Agnese. Robert Pichl. Würzburg Königshausen & Neumann. 2009.

Ribard Dinah. “La première personne du singulier” in *Michel de Certeau et la littérature*. Eds. Jean-Christophe Abramovici, Christian Jouhaud, Paris, CRH, Les Dossiers du GRIHL, 2018.

Röhnelt Inge. *Hysterie und Mimesis in «Malina»*. Peter Lang Verlag. 1990.

Romani Cinzia. “Le Confessioni estatiche e L’uomo senza qualità” in Martin Buber. *Le confessioni estatiche*. Adelphi 1989.

Roques René. “«Valde artificialiter»: le sens d’un contresens”. *École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses*. Annuaire 1969-1970. Tome 77. 1968.

Sapegno Maria Serena, Ronchetti Alessia (a cura di). *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto: Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Longo Editore 2007.

Savioli Aggeo.” A rilento il Tram chiamato Tellullah”. *L’Unità*. 25.6.1975.

Schmitz-Emans Monika. “Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen” in *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Saranac Lake 6-9 Juni*. Eds. Gudrun Brokoph-Mauch, Annette Daigger. Ingbert Röhrig Universitätsverlag. 1991.

Schneider Jost. *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in Das Dreissigste Jahr, Malina und Simultan*. Aisthesis. 1999.

Schumann Robert. *Regole di vita musicale*. trad. di Fleur Jaeggy. Ricordi. 1983.

Schwob Marcel. *Étude sur l’argot français et le jargon des coquillards*. Allia. 1989

Schwob Marcel. *François Villon*. Allia. 1990.

Schwob Marcel. *Viaggio a Samoa*. Ibis. 2004.

Schwob Marcel. *Vite immaginarie*. Adelphi. 1972.

Schwob Marcel. *Il re dalla maschera d’oro: e altri racconti*. SugarCo Edizioni. 1983.

Schwob Marcel. *Cuore doppio*. Robin Edizioni 2021.

Schwob Marcel. *Il terrore e la pietà: Racconti e scritti vari*. Einaudi. 1992.

Schwob Marcel. *Chroniques*. Droz librairie. 1981.

Schwob Marcel. *Œuvres complètes*. Eds. M. Pierre Champion, Marguerite Moreno. Vol. 10. F. Bernouard. 1927.

Schwob Marcel. “La perversità” in Jules Renard. *Lo scroccone*. Adelphi. 1974.

Schwob Marcel. *La porta dei sogni*. Avagliano Editore. 2005.

Segre Cesare. *Notizie dalla crisi*. Einaudi. 1993.

Segre Cesare. *Ritorno alla critica*. Einaudi. 2001.

Sells Michael Anthony. *Mystical Languages of Unsaying*. University of Chicago Press. 1994.

Sève Bernard. *Des Haut en bas: Philosophie des listes*. Éditions du Seuil. 2010.

Sheldrake Philip. *Explorations in Spirituality: History, Theology and Social Practice*. Paulist Press. 2010.

Silvera Miro. “Fleur Jaeggy”. *Vogue*. N.7. settembre. 1984.

Sini Stefania. *Michail Bachtin: Una critica del pensiero dialogico*. Carocci. 2011.

Soria Millán María Del Pilar. “Señas de identitad en la obra de Fleur Jaeggy”. *Anuari de Filologia: Literatures Contemporànies*. N. 3. 2013.

Soria Millán María Del Pilar. *La literatura en la frontera linguÏstica: El caso de la escritora italo-suiza Fleur Jaeggy*. Universitat de Valencia. Facultat de Filologia Traducció i Communicació. Departament de Filologia Inglesa y Alemanya. 2012.

Soria Millán María Del Pilar. “Worte des Schweigens: Über die Freundschaft zwischen Fleur Jaeggy und Ingeborg Bachmann” in *«Mitten ins Herz»: Künstlerinnen lesen Ingeborg Bachmann*. Eds. Brigitte E. Jirku, Marion Schulz. Peter Lang Verlag. 2009.

Spera Lucinda, Maria Serena Bruttini (a cura di). *Percorsi d’altro genere: per una riflessione sui canoni storico-letterari*. Pacini. 2013.

Stemberger Martina. “Madness Love and Literature: Fleur Jaeggy’s *I beati anni del castigo*”. *Neophilologus*. N. 96. 2012 https://doi.org/10.1007/s11061-011-9280-2.

Stoll Andrea (a cura di). *Ingeborg Bachmanns Malina*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 1992.

Stoll Andrea. *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*. Peter Lang. 1991.

Summerfield Ellen. *Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman «Malina»*. Bouvier. 1976.

Svandrlik Rita. *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*. Carocci. 2001.

Svandrlik Rita. “Sull’uso di müssen. Esemplificato sui testi di Ingeborg Bachmann” in *Approccio funzionale al verbo nell’insegnamento delle lingue*. Ed. Gloria Italiano Anzilotti. Longo Editore. 1988.

Tello Carlos Castro. “Las antitesis en los escritores místicos”. *Revista Teologica Limense*. vol. XV. N. 2 mayo-agosto 1981.

Tiliacos Nicoletta. “Fleur dentro un arazzo”. *Il Foglio*. 27.10.2014.

Todorov Tzvetan. *Poetica della prosa*. Roma. Theoria. 1989.

Tondi Scalari. “Proleterka di Fleur Jaeggy”. *Paragone Letteratura*. Anno LIII, terza serie, n. 39/40/41. Febbrario- Giugno 2002.

Tremoliers François. “Conclusions” in *Michel de Certeau et la littérature*. eds. Jean-Christophe Abramovici, Christian Jouhaud. Paris CRH Les Dossiers du GRIHL. 2018.

Trottman Christian. “Mystique, sagesse et théologie: La place de la mystique entre théologie et vision béatifique à la fin du Moyen Age” in *Les enjeux philosophiques de la mystique*. Ed. Dominique de Courcelles. Éditions Jérôme Million. 2007.

Turner Denys. *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge University Press. 2009.

Turner Denys. “How to Read the pseudo-Denys Today?”. *International Journal of Systematic Theology*. N. 7. 2005.

Ungarelli Giulio. “L’angelo custode”. *Paese Sera*. 10.12.1971.

Vadé Yves. “L’histoire en miettes” in *Marcel Schwob: d'hier et d'aujourd'hui*. Ed. Berg Christian, Vadé Yves. Champ Vallon. 2002.

Van Buren Paul. *The Edges of Language: An Essay in the Logic of a Religion*. Macmillan. 1972.

Vega Amador. “Mystical and Aesthetic Experiences in Modernity” in *Naming and Thinking God in Europe Today*. Ed. Norbert Hintersteiner. Brill. 2007.

Vega Amador. *Tres poetas del exceso: la herméneutica imposible in Eckhart, Silesius y Celan*. Fragmenta. 2011.

Vega Amador. *Tentativas sobre el vacío: ensayos de esética y religión*. Fragmenta. 2022.

Vega Amador. “La mistíca alemana y los origenes del nihilismo religioso” in *Literatura y espiritualidad*. Eds. Maria Pilar Manero Sorolla. Publicacions de la Universitat de Barcelona. 2003.

Vega Amador. *Arte y santitad: Cuatro lecciones de estética apofatica*. Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra. 2005.

Veronesi Daniela. *Traduzione, interpretazione e ricezione: per un'analisi nell'opera narrativa di Ingeborg Bachmann tra tedesco e italiano.* Università degli studi di Bologna- Facoltà di Lettere e Filosofia. 1996.

Viette Auguste. *Les sources occultes du Romantisme. Illuminisme. Téosophie (1770-1820)*. 2 vol. Champion. 1928.

Vila-Matas Enrique. *Dottor Pasavento*. Feltrinelli. 2008.

Von Weidenbaum Inge. "Wie war Ingeborg Bachmanns Beziehung 1965-73 zur Literaturszene in Italien?". *Cultura Tedesca*. N. 25 Ingeborg Bachmann. Ed. Robert Pichl, Barbara Agnese. Donzelli Editore. 2004.

Wackernagel Wolfgang. *Ymagine denudari: Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart.* J. Vrin. 1991.

Walser Robert. *Storie*. Adelphi. 1982.

Walser Robert. *Jakob von Gunten: Un diario*. Adelphi. 1992.

Wandruszka Marie Louise. "«Ich will zugrunde gehen»: Metamorphosen einer Maxime" in *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit: Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns: Internationales Symposium Wien 2006*. Eds. Barbara Agnese, Robert Pichl. Königshausen & Neumann. 2009.

Wandruszka Marie Luise. *Mettere insieme i frammenti: Da Caroline Schlegel a Robert Altman*. Carocci. 2002.

Wandruszka Marie Luise. "Ingeborg Bachmann e Hannah Arendt tra pazzi e assassini" in *Conflitti: Strategie della rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*. Eds. Vita Fortezza, Maurizio Ascari. Meltemi. 2007.

Wandruszka Marie Luise. *Orgoglio e misura: quattro scrittrici tedesche*. Rosenberg & Sellier. 1993.

Wandruszka Marie Luise. *Ingeborg Bachmanns «ganze Gerechtigkeit»*. Passagen Verlag. 2011.

Weber Herman. *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Die Blaue Eule. 1989.

Wiberg Pedersen Else Marie. “La Luther-renaissance et son héritage en Allemagne et Danemark: la mystique comme enjeu de combat pour la théologie universitaire” in *L’Université face à la mystique*. Eds. Mariel Mazzocco, François Trémolières, et Ghislain Waterlot. Presses universitaires de Rennes. 2018.

Wolosky Shira. *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*. Standford University Press. 1995.

Wood Sharon, Letizia Panizza (a cura di). *A History of Women’s Writing in Italy*. Ed. Cambridge University Press. 2000.

Yu-Tseng Ming. “Expressing the Ineffable: Toward a Poetics of Mystical Writing”. *Social Semiotics*. N. 12. 2002.

Zettl Walter. “Das verbogene Ich”. *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*. Ed. Herbert Zeman. Band 95. 1991.