

Università degli Studi di Pisa

Facoltà di Lettere e Filosofia

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Corso di laurea in Letterature e filologie europee

Tesi di Laurea Specialistica

“Still ruht der See”: l’Austria nel romanzo *Gier* di Elfriede Jelinek

Candidato:
Rita Cuppari

Relatore:
Prof. Alessandro Fambrini

Anno accademico 2016-2017

Indice

Introduzione

1. Elfriede Jelinek: premesse storiche e cenni biografici

1.1. *Il panorama storico-culturale austriaco nel dopoguerra*

1.2. *Influenze filosofiche e letterarie*

1.3. *Dal ritorno in Austria al Nobel*

2. Contesto storico e intertestualità

2.1. *Il contesto storico*

2.2. *Fatti di cronaca e il genere del giallo*

2.3. *Riferimenti intertestuali*

2.3.1 *Gier di Ingeborg Bachmann*

2.3.2 Die endlose Unschuldigkeit

3. Il romanzo Gier e la rappresentazione allegorica dell'Austria

3.1. Decostruzione del mito

3.2. Il mito dell'autorità

3.3. L'autorità della voce narrante

3.4. La simbologia del romanzo

Conclusioni

Abstract

Bibliografia

Introduzione

Elfriede Jelinek è un'autrice prolifica in svariati generi e presente in diversi media. Inizia infatti la sua carriera componendo poesie e scrive in seguito romanzi, saggi, testi teatrali, radiodrammi, articoli, recensioni, traduzioni, sceneggiature per film e documentari. È anche presente sul Web con il sito www.elfriedejelinek.com sul quale ha pubblicato in capitoli il suo ultimo romanzo *Neid*, disponibile anche per il download, e diversi brevi testi nei quali affronta argomenti riguardanti l'arte, la musica, il teatro, il cinema ma anche temi socio-politici e di attualità.

L'interesse per i temi attuali e la volontà di indagare e rendere manifesti i meccanismi nascosti della società a cui la scrittrice appartiene costituiscono un aspetto fondamentale della sua scrittura.

La sua aperta critica della società occidentale e principalmente di quella austriaca le ha guadagnato l'appellativo di 'Nestbeschmützerin', soprannome che è traducibile come "colei che sporca il nido" e risale al dibattito nato in seguito alla messa in scena di *Burgtheater*, dramma che denunciava la presenza in teatro di figure legate al passato nazionalsocialista austriaco.

Sono state spese molte parole, soprattutto dalla stampa austriaca, sul personaggio di Jelinek e in passato il discorso attorno alla sua figura ha oscurato quello sulla sua opera.

Il presente lavoro prende in esame il rapporto dell'autrice con la patria e il suo atteggiamento critico nei confronti della società austriaca in un romanzo relativamente trascurato dalla critica, *Gier*.

Una breve introduzione alla situazione politico-culturale austriaca del dopoguerra, trattata nel primo capitolo, sarà utile a inserire il dibattito sull'immagine dell'Austria nel suo contesto storico e culturale. Nello stesso capitolo verranno forniti dei cenni biografici insieme a un quadro generale delle influenze filosofiche e letterarie della scrittrice.

Come premessa al secondo capitolo, verranno forniti cenni storici più circostanziati in riferimento ai fatti di cronaca che ispirarono la scrittura del romanzo preso in esame e alla situazione politica dell'Austria negli anni subito precedenti al 2000 e in particolare il dibattito seguito all'ascesa del partito di estrema destra FPÖ nel panorama politico austriaco al quale Jelinek partecipò attivamente durante la stesura del romanzo. Nella seconda parte del capitolo verranno presentati due testi che hanno influenzato in maniera fondamentale la scrittura del romanzo. Il primo è il frammento omonimo di Ingeborg Bachman e il secondo è il saggio della stessa Jelinek *Die endlose Unschuldigkeit* stimato dalla critica come dichiarazione di poetica dell'autrice. Quest'ultimo si interroga sulle relazioni tra i miti triviali e la società prendendo il via dall'analisi di Roland Barthes espressa in *Miti d'oggi*.

Nel terzo capitolo ci soffermeremo sul romanzo *Gier*, nel quale l'autrice offre un'esemplificazione del mito dell'autorità e dei modi in cui tale mito si inserisce nella quotidianità di un paese di provincia austriaco che rappresenta un microcosmo della società austriaca contemporanea e ne riflette valori e modi di vivere. Emblematica a tal proposito è la descrizione del paesaggio del lago artificiale alla quale viene dedicata un'ampia sezione del romanzo e che rappresenta simbolicamente l'Austria e la sua condizione di staticità, immobilità e incapacità di cambiare e accettare il cambiamento.

Capitolo 1

Cenni storici e biografici

1.1 Il panorama storico-culturale austriaco nel dopoguerra

La firma del Trattato di Stato del 15 maggio 1955 restituisce all’Austria piena autorità sul suolo nazionale, ponendo fine al periodo di occupazione da parte delle potenze alleate, stabilito dieci anni prima dalla Conferenza di Potsdam. La seguente Dichiarazione di neutralità austriaca, sancita come atto costituzionale dal parlamento nello stesso anno, determinava la neutralità dello Stato rispetto alle dispute internazionali ed era una premessa necessaria alla riappropriazione dell’indipendenza del Paese¹.

La politica interna viene strutturata formando una Grande Coalizione tra i partiti più importanti: l’SPÖ (Sozialistische Partei Österreich, il Partito Socialista Austriaco) e l’ÖVP (Österreichische Volkspartei, il Partito Popolare Austriaco)². L’atteggiamento generale è cauto e conciliante, volto a evitare conflitti che potessero portare instabilità. Tale idea di evitare i contrasti si manifesta in qualche modo nel sistema della concertazione sociale, la Sozialpartnerschaft, che stabilisce la collaborazione tra il governo e i maggiori gruppi di interesse del Paese³.

¹ ZÖLLNER E, *Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Verlag für Geschichte und Politik Wien, Wien, 1984, p.540

² *Ivi* p.541

³ Robert Menasse si occupa in maniera approfondita del ruolo che aveva la concertazione sociale

Strumento centrale della concertazione sociale è la Commissione Paritetica per i Salari e i Prezzi (Paritätische Kommission für Lohn- und Preisfragen), istituita nel 1957, la quale ha lo scopo di eludere il conflitto aperto tra gruppi sociali concorrenti promuovendo la collaborazione tra le associazioni dei lavoratori dipendenti e quelle dei datori di lavoro e tra esse e i rappresentanti del governo⁴.

Diversi critici hanno istituito un parallelo tra l'atteggiamento conciliante della politica interna del Paese e la tendenza apolitica della letteratura austriaca, la quale rifugiandosi nella tradizione sembra mostrare interesse unicamente nella ricerca di valori universali ed eterni a discapito delle problematiche sociali⁵.

La letteratura del dopoguerra si caratterizza, in effetti, per una forte tendenza retrospettiva, in maniera simile a quanto accadde nella Germania dell'Ovest. Per gli intellettuali austriaci la Seconda Guerra Mondiale non rappresentò un momento di rottura col passato, un'occasione per sperimentare una letteratura nuova e denazificata. Si rivolsero, anzi, proprio al passato, trovando in autori trascurati o osteggiati durante il periodo nazista dei modelli di riferimento. Tali modelli furono, ad esempio, Musil, Broch e Kafka per quanto riguarda la prosa e Rilke e Trakl per quanto riguarda la lirica.

nella politica e, di conseguenza, nella società austriaca. Nel saggio *Das Land ohne Eigenschaften. Oder das Erscheinen der Wahrheit in ihrem Verschwinden* pubblicato nel volume MENASSE R., *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005, la definisce come il vero governo austriaco, poiché pur non essendo un'istituzione ufficiale legiferava di fatto al posto del Parlamento.

⁴ GREINER U., *Über das 'Österreichische' in der österreichischen Literatur; der Tod des Nachsommers*, Hanser Verlag, München, 1979, p. 42

⁵ Oltre ai già citati Ulrich Greiner e Claudio Magris, anche Robert Menasse sottolinea il legame tra politica interna e apoliticità della letteratura. Nel saggio *Die Herausbildung sozialpartnerschaftlich-ästhetischer Strukturen in der österreichischen Literatur der Zweiten Republik* pubblicato nel volume MENASSE R., *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005, sostiene che il clima politico austriaco, dominato dalla concertazione sociale, influenzò il panorama letterario caratterizzato da conservativismo, apoliticità e autoriflessione.

Un aspetto meno conservatore e nazionalista di questa tendenza fu la riscoperta di movimenti che avevano avuto rilievo in altri Paesi europei ma che non erano approdati in territorio austriaco, come ad esempio il surrealismo francese⁶.

Per quanto concerne il teatro non ci fu un reale tentativo di mettere da parte il passato più recente, anzi la permanenza di registi e attori che ebbero successo durante il periodo nazista garantì una certa continuità⁷.

Questa continuità rispetto al passato è un tema molto discusso da Elfriede Jelinek. Il pezzo teatrale *Burgtheater*⁸ rileva il legame del teatro austriaco col nazismo mettendo in scena la coppia di attori Wessely-Hörbiger del Burgtheater che aveva visto nascere il suo successo proprio grazie al regime nazista e che continuava a calcare le scene anche nel dopoguerra. Il dramma demistifica il mito dell'apoliticità dell'arte e degli artisti, svelando la complicità di un certo teatro nel promulgare la lingua e gli ideali della propaganda nazista⁹.

Come evidenziato da Claudio Magris e, in seguito come continuazione del suo lavoro, da Ulrich Greiner l'apoliticità non è un aspetto inedito della letteratura austriaca ma ha radici antiche¹⁰. Ricercando la specificità della letteratura austriaca Greiner osserva come essa risieda proprio in questa apoliticità, nella tendenza escapistica e nel rifiuto della realtà. Il critico ne traccia lo sviluppo attraverso i secoli

⁶ FIDDLER A., *Rewriting reality: An Introduction To Elfriede Jelinek*, Berg, Oxford/Providence, USA, 1994, pp. 17-18

⁷ *Ivi*, p. 17

⁸ Prima pubblicazione in PALM K. (Hg.), *Burgtheater: Zwölfeläuten. Blut. Besuchzeit. Vier österreichische Stücke*, Henschel, Berlin, 1986, pp. 6-60 (première il 1985 a Bonn, Germania)

⁹ Sulla polemica nata in seguito alla messa in scena del pezzo vedi JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, pp. 171-182. La raccolta riporta anche varie interviste a Jelinek nelle quali si esprime sulla responsabilità degli artisti, la loro ipocrisia nel prendere le distanze dal loro passato e nel riciclarsi nel mondo del teatro.

¹⁰ Vedi MAGRIS C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963 e GREINER U., *Über das 'Österreichische' in der österreichischen Literatur; der Tod des Nachsommers*, Hanser Verlag, München, 1979

risalendo alla nascita della letteratura austriaca di lingua tedesca durante il *Giuseppinismo*¹¹.

Greiner riconduce l'apoliticità della letteratura austriaca della fine del Giuseppinismo a diversi fattori storico-politici¹² e descrive l'Austria come un paese isolato politicamente, conservatore e legato alla tradizione, un Paese in cui, diversamente da quanto accadeva in Germania¹³, il patriottismo escludeva automaticamente lo spirito rivoluzionario. Grillparzer e la gran parte degli scrittori a lui contemporanei vivevano l'entusiasmo e l'amore per la Patria come qualcosa di inconciliabile con l'amore per la Rivoluzione¹⁴. Gli intellettuali del tempo erano consapevoli di quanto fosse fragile il legame che teneva insieme le diverse popolazioni che costituivano la Monarchia. Credevano che la battaglia per le libertà borghesi avrebbe messo in pericolo tale equilibrio precario e minacciato la sopravvivenza stessa della loro Patria¹⁵. Si risolsero quindi per il *Nichtshandeln*, il “non agire”, confidando comunque in un cambiamento e in un avviamento delle riforme necessarie. La tradizione rivoltosa repubblicana tedesca non ha, quindi, equivalente nella cultura austriaca e l'impossibilità di agire, portare un cambiamento o prendere parte alla storia, produce una letteratura che trasfigura tale

¹¹ Voce *Giuseppinismo*, in *Lessico universale italiano di lingue, lettere, arti, scienze e tecnica*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma, 1972, “Si indica con questo termine la politica ecclesiastica, d'indirizzo giurisdizionalistico, attuata negli stati dell'Impero da Giuseppe II, volta a eliminare ogni giurisdizione papale sull'ordinamento ecclesiastico cattolico negli stati asburgici, sottoponendo perfino talune manifestazioni del culto e della liturgia alle direttive della burocrazia statale. Il g. si mantenne operante in Austria, in modo più o meno profondo, fino alla conclusione del Concordato del 1855”.

¹² GREINER U., *Über das 'Österreichische' in der österreichischen Literatur; der Tod des Nachsommers*, Hanser Verlag, München, 1979, p. 14.

¹³ Greiner si riferisce al cosiddetto *Vormärz*. Come esposto da Luca Crescenzi in *Letteratura tedesca: secoli ed epoche*, Carocci editore, Roma, 2005, pp. 89-90, il termine *Vormärz* “allude alla pubblicistica – in senso più o meno stretto “politica” – che precede e prepara la rivoluzione del marzo 1848”. I principali esponenti sono Heine, Büchner, Grabbe, Börne e Gutzkow.

¹⁴ GREINER U., *Über das 'Österreichische' in der österreichischen Literatur; der Tod des Nachsommers*, Hanser Verlag, München, 1979, p. 14.

¹⁵ *Ivi*, pp. 29-30.

interdizione in una mancanza di azione, in un rifiuto e superamento della realtà. La teoria del “non agire” diventa ideologia e viene innalzata a virtù dall’Intelligenza presso la Monarchia diventando parte integrante e fondamentale del mito asburgico descritto da Claudio Magris:

Diese Theorie des Nichtshandeln durchzieht Grillparkers Werk; sie wird zudem bestimmende Ideologie der deutschsprachige Intelligenz in der Monarchie. Hier ist die Entstehungsgrund dessen, was Claudio Magris den «habsburgischen Mythos» genannt hat. Die Not der realen Handlungsunfähigkeit wird zur Tugend des idealen Nichtshandelns, und die am Rande des Abgrunds schwankende Monarchie erhält überzeitliche, Utopische Wesenheiten zugesprochen¹⁶.

Greiner considera tale rifiuto della realtà come la caratteristica principale della letteratura da Stifter e Grillparzer fino a Doderer e indica proprio l’opera di Stifter *Der Nachsommer*, in quanto ode al “non agire”, come perfetta incarnazione della letteratura austriaca.

Secondo la tesi di Greiner, il panorama letterario austriaco non è privo di slanci critici però questi risultano limitati se confrontati con quelli di altre tradizioni letterarie, come ad esempio quella della Germania, e sono da considerare meno rappresentativi e meno significativi da un punto di vista estetico. C’è stata una letteratura illuminista durante il Giuseppinismo e ci sono stati, nella storia della letteratura austriaca, autori critici nei confronti della società come Karl Kraus, Ödön

¹⁶ *Ivi*, pp. 30-31, “Questa teoria del non agire attraversa l’opera di Grillparzer, diventa inoltre ideologia caratterizzante/determinante dell’intelligenza di lingua tedesca della monarchia. È il motivo di origine di ciò che Magris chiama il “mito asburgico”. La mancanza di una reale capacità di agire diventa virtù dell’ideale del non agire e la monarchia oscillante/vacillante sull’orlo del precipizio ottiene carattere utopico” (tda).

von Horvath e Joseph Roth; contemporanea a Greiner è una nuova generazione di scrittori critica nei confronti della società. Tra questi Greiner annovera anche Elfriede Jelinek, insieme a Peter Turrini, Harald Sommer, Gustav Ernst, Michael Scharang e Helmut Zenker¹⁷. Secondo la sua opinione però non fanno parte di questo tipo di letteratura più impegnata i grandi autori, gli esponenti più significativi della letteratura austriaca, come Stifter, Grillparzer, Peter Handke e Thomas Bernhard.

È stato evidenziato dai critici un collegamento tra la fine della Grande Coalizione e l'inizio di una letteratura critica nei confronti della tradizione¹⁸. Negli anni Cinquanta infatti, la Wiener Gruppe si impone come rappresentante dell'avanguardia austriaca. Facevano parte integrante del gruppo Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener e, fino al 1958, H.C. Artmann.¹⁹

Bisogna però considerare che il loro interesse per la sperimentazione letteraria si dimostrava principalmente nel campo del linguaggio. Il loro tentativo principale fu quello di produrre una letteratura nuova e provocatoria combinando però elementi della tradizione con elementi nuovi. Una tecnica comune a tutti i membri del gruppo infatti era l'uso di materiale linguistico preesistente attraverso la citazione e il *montage* usate in maniera non convenzionale e provocatoria.

Nell'Austria conservatrice e chiusa in una fase di restaurazione politica e culturale, questo atteggiamento provocatorio portò all'isolamento del gruppo che

¹⁷ *Ivi*, p. 51.

¹⁸ FIDDLER A., *Rewriting reality: An Introduction To Elfriede Jelinek*, Berg, Oxford/Providence, USA, 1994, p. 19.

¹⁹ *Ivi*, p. 20.

non trovò l'appoggio degli editori e solo durante la metà degli Anni Sessanta alcune opere raggiunsero l'attenzione del pubblico soprattutto grazie all'utilizzo del dialetto viennese²⁰.

In questi anni si afferma anche il Grazer Gruppe che subisce l'influenza della Wiener Gruppe e ne riprende i temi e le tecniche. Questo gruppo di autori guidato da Ernst Jandl si ritrova nel Caffè Stadtpark, nel parco della città di Graz, che diventa nel 1958 Forum Stadtpark e due anni dopo, nell'ottobre 1960, distribuisce il primo numero della rivista letteraria *Manuskripte* di Alfred Kolleritsch²¹.

È all'interno della Grazer Gruppe che inizia a evidenziarsi una politicizzazione attorno al linguaggio, il quale non è più visto come qualcosa di astratto e innocente ma come un qualcosa che affonda le sue radici nella storia ed è capace di guidare una coscienza politica. Tale politicizzazione si manifesta con sempre più evidenza in concomitanza con i movimenti di rivolta studentesca del '68 e si richiama alla discussione, attuale in Germania, sulla morte della letteratura e il dovere di provocare e scardinare i valori tradizionali in un periodo di cambiamenti radicali come quello in corso. Il dibattito vede Alfred Kolleritsch e Peter Handke dalla parte dell'autonomia della letteratura rispetto a tematiche politiche e, dall'altra parte, Michael Scharang ma anche una giovane Jelinek che espone la sua posizione sull'argomento in una lettera aperta a Handke e Kolleritsch, scritta insieme all'amico Wilhelm Zobl²². Jelinek inizia proprio in questi anni a

²⁰ *Ivi*, pp. 21-22.

²¹ *Ivi*, pp. 21-22 e BERGER A. et al.: *Literatur in Graz seit 1960 – das Forum Stadtpark*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, 1989, pp. 9-12.

²² FIDDLER A., *Rewriting reality: An Introduction to Elfriede Jelinek*, Berg, Oxford/Providence, USA, 1994, pp. 23-24; MAYER V., R., *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt Verlag GmbH,

muovere i primi passi in ambito letterario. In questo stesso anno, il 1969, vince il premio del concorso della *Jugendkulturwoche* di Innsbruck sia per la categoria *Lirica* che per la categoria *Prosa* e fa già parlare di sé per l'oscenità dei suoi testi. È un evento importante per la sua carriera artistica perché il riconoscimento che deriva da questa esperienza la rende più forte e determinata a uscire dalla situazione di isolamento in cui si trovava e questo nonostante la perdita del padre, avvenuta a distanza di due settimane dal suo ritorno da Innsbruck.

Già durante gli anni difficili del liceo, Jelinek aveva trovato nella scrittura una valvola di sfogo e aveva incominciato a scrivere componimenti poetici, pubblicati per la prima volta nel 1968 sul giornale letterario *Protokolle*. L'infanzia e l'adolescenza di Jelinek sono state travagliate e spesso sono diventate oggetto di analisi insieme alle sue opere, soprattutto quelle che presentano elementi evidentemente autobiografici relativi alla sua famiglia e al rapporto che la scrittrice aveva con i suoi membri²³.

Elfriede è l'unica figlia di una famiglia piccolo borghese viennese. Nasce il 20 ottobre 1946 a Mürzzuschlag, piccola città della Stiria. La famiglia di Elfriede viveva a Vienna ma la madre, Olga Ilona Jelinek, si era ritirata nella residenza di campagna di famiglia per trascorrere le ultime settimane di gravidanza²⁴.

Il padre, Friedrich Jelinek, era ebreo e veniva da una famiglia di lavoratori

Reinbeck bei Hamburg, 2006, pp. 52-54. La lettera appare sulla rivista *manuskripte* n. 27 del 1969, p. 3

²³Un aspetto che ha suscitato molto interesse nei critici è il rapporto conflittuale con la madre Ilona al quale è stato più volte fatto riferimento in analisi del romanzo *Die Klavierspielerin*, che mette appunto in scena la difficile relazione con tratti sadomasochistici che intercorre tra la protagonista Erika e la madre. Un esempio lo troviamo nel capitolo *Die psychoanalytische Urszene (Familie) als Urbild des Patriarchats: Die Klavierspielerin (1983) und Lust (1989). Von Lust und Gier zu Neid* all'interno del testo di LÜCKE B., *Elfriede Jelinek*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008.

²⁴ Le informazioni biografiche che riguardano la scrittrice sono tratte dal testo MAYER V., KOBERG R., *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 2006.

viennesi. In quanto chimico, riuscì a sfuggire alle persecuzioni da parte dei nazisti lavorando alla Semperit, industria specializzata nella produzione di pneumatici. La madre era invece di origini alto-borghesi, veniva da una ricca famiglia che perse gli averi durante la prima guerra mondiale. Ilona riponeva grandi speranze nella figlia, era convinta che Elfriede sarebbe riuscita a elevarsi attraverso la musica, considerata a Vienna come uno *status symbol*, un mezzo di distinzione sociale.

Elfriede inizia quindi da piccola un corso di danza classica, a sei anni inizia a suonare il pianoforte, a nove inizia a studiare flauto dolce e violino.

Le sue giornate iniziavano alle 6 del mattino ed erano molto impegnative, tanto che le rimaneva tempo per fare i compiti scolastici solo la sera. Gli unici rapporti sociali che aveva erano legati all'ambiente della musica e la madre evitava che passasse molto tempo perfino coi parenti. La madre, una donna molto cattolica, scelse per Elfriede la scuola di un convento dove la bambina ricevette un'educazione alquanto rigida. Elfriede frequentò così le elementari presso la scuola conventuale Notre Dame de Sion dove ricevette un'educazione in linea con le aspettative di Ilona che desiderava che la figlia non fosse sottoposta a distrazioni di alcun tipo.

A tredici anni Elfriede riuscì a entrare al Conservatorio di Vienna dove studiò organo per dieci anni. Negli anni dell'adolescenza studiava i classici ma era molto interessata alla musica contemporanea, alle nuove tecniche e forme compositive.

L'anno dopo si prepara all'esame per studiare pianoforte al Conservatorio, esame che supera nonostante il suo impegno in numerose materie alle quali si aggiungono in questo periodo la viola e la chitarra.

Negli anni dell'adolescenza inizia a soffrire di stati d'ansia e angoscia, situazione che andò peggiorando con gli anni. A 14 anni inizia a frequentare lo studio di uno psichiatra. Non è la prima esperienza con la psichiatria e non sarà l'ultima. Sotto consiglio del medico le vengono propinati dei medicinali a causa della sua iperattività e passa i sabato pomeriggio nella clinica psichiatrica infantile presso l'ospedale di Vienna in cui vengono trattati perlopiù casi di bambini con la sindrome di Asperger, con problematiche diverse dalle sue.

Nell'estate del 1964 prende il diploma e alla fine delle vacanze, mentre si trova a Murzzuschlag, ha un collasso nervoso e viene portata in ospedale. Questo stato di ansia si protrae anche dopo il suo ritorno a Vienna e la blocca negli studi.

Nell'autunno di quell'anno decide di iscriversi all'università per studiare Teatro e Storia dell'arte ma riesce a frequentare le lezioni con difficoltà e si ritira dopo sei semestri.

Il suo stato psichico condiziona anche gli studi al Conservatorio che riesce comunque a concludere nel 1971 diplomandosi in organo superando la prova finale con buoni risultati.

Elfriede scrive le prime poesie durante gli anni del liceo e, inizialmente, le mette anche in musica. Nel 1967 si fa notare per la prima volta dalla *Österreichische Gesellschaft für Literatur* alla quale manda i suoi componimenti poetici rispondendo a un annuncio.

Attraverso di essa conosce Otto Breicha, vice-direttore della Società, che sarà il suo primo mentore nonché il primo a pubblicare le sue poesie un anno dopo, nel 1968, sul giornale letterario *Protokolle*.

Ancora nel 1967 partecipa alla *Jugendkulturwoche* a Innsbruck, una

competizione per artisti esordienti.

Viene presentata durante la trasmissione radiofonica «Talente und Tendenzen» facendosi così notare da Ernst Jandl, uno dei più importanti poeti austriaci del tempo, che la propone a Alfred Kolleritsch fondatore del giornale letterario *Manuskripte*.

Il '68 è anche l'anno in cui la crisi di Elfriede raggiunge il suo apice e la costringe a un anno in isolamento nella casa in periferia costruita dai genitori durante gli anni in cui lei frequentava il liceo.

Anche le condizioni di salute del padre peggiorano: gli viene diagnosticato l'Alzheimer e in agosto lo devono portare in un sanatorio.

In questo periodo Elfriede scrive moltissimo e l'unico contatto con l'esterno avviene tramite l'amico pittore Robert Zeppel-Sperl conosciuto a Innsbruck. Scrive il primo romanzo *bukolit* nel quale si sentono fortemente le influenze provocatrici della Wiener Gruppe. Un mese dopo la scrittura del suo primo romanzo inizia a scrivere *wir sind lockvögel baby!* una sorta di collage di testi della cultura pop che verrà pubblicato nel 1970 dalla casa editrice Rowohlt dopo il successo alla *Jugendkulturwoche*.

1.2. Influenze filosofiche e letterarie

Durante la sua gioventù Elfriede Jelinek partecipa attivamente al movimento studentesco del 1968, condividendo con i suoi coetanei la volontà di cambiare la società e di mettere in discussione l'ordine delle cose.

Matura così la sua coscienza politica e filosofica attingendo a movimenti e

scuole che hanno forte impatto in questi anni²⁵. La sua posizione politica si sviluppa a partire dal marxismo ma assume dei caratteri personali.

In questo periodo Jelinek vive in un appartamento di studenti in Berggasse e ha modo di sperimentare i temi e le discussioni della protesta studentesca anche in ambito letterario. Nel 1972 infatti termina la scrittura di *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, romanzo in cui parodizza una classica soap-opera e critica la funzione dei media, in primis della televisione, di costruttori e divulgatori di miti.

Nello stesso anno decide di trasferirsi a Berlino dove ne frequenta la scena letteraria e presto conosce lo scrittore Gert Loschütz, con il quale inizia una relazione intensa in cui condivide il lavoro e il tempo libero e che sarà l'unica relazione in cui convivrà per tanto tempo col partner.

Grazie allo stipendio per la letteratura fornito dall'Austria si può permettere di lavorare meno rispetto agli anni passati e si dedica alla scrittura di recensioni, radiodrammi originali e adattamenti da altre sue opere. Nel '73, dopo un breve soggiorno a Olevano in provincia di Roma e la fine del rapporto con Loschütz, Elfriede decide di tornare in Austria dove vive con la madre fino alla morte della stessa avvenuta nel 2000. Nella casa di Vienna riprende i ritmi a cui è abituata e produce moltissimo: saggi, traduzioni, brevi componimenti in prosa, radiodrammi. È impegnata marginalmente con la Grazer Autorenversammlung²⁶,

²⁵ Le principali influenze sono da ricercare nel marxismo e nella Scuola di Francoforte.

²⁶ KRIEGLER W., *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen- Bücher – Institutionen*, Praesens Verlag, Wien, 2011, p. 484, la Grazer Autorenversammlung viene fondata nel 1973 dai seguenti autori: H. C. Artmann, Wolfgang Bauer, Otto Breicha, Barbara Frischmuth, Ernst Jandl, G. F. Jonke, Alfred Kolleritsch, Friederike Mayröcker, Gerhard Rühm e Michael Scharang. Era stata concepita come associazione di autori alternativa alla PEN, associazione ufficiale nata nel 1921. L'opposizione PEN-GAV rappresentava lo scisma che si era creato nella letteratura austriaca durante gli anni '60 tra una corrente tradizionalista di autori affermati

principalmente nella traduzione di *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon, lavoro che assorbe la maggior parte del suo tempo e delle sue energie. Ci metterà tre anni a tradurlo e, nonostante il suo impegno, la traduzione non verrà utilizzata dalla casa editrice Rowohlt e i diritti verranno venduti. Il lavoro verrà ripreso dal traduttore Thomas Piltz e pubblicato nel 1981 col titolo *Die Enden der Parabel* come collaborazione tra Piltz e Jelinek²⁷.

Nel 1974 esce dalla Chiesa, entra nella KPÖ (Kommunistische Partei Österreichs, il Partito Comunista Austriaco) e sposa l'informatico Gottfried Hüngsberg, conosciuto a Monaco durante un reading, con il quale manterrà un rapporto a distanza. Lui rimane infatti a vivere a Monaco e si faranno regolarmente visita nel corso degli anni.

Jelinek non è così partecipe all'interno del partito comunista come lo era stata nel movimento studentesco. La scrittrice, pur definendosi marxista²⁸, non è mai stata totalmente in linea con la politica del partito e la sua posizione ha destato critiche da parte degli altri componenti. Allo stesso modo Jelinek è stata contestata e guardata con sospetto da esponenti del movimento femminista, nonostante condividesse i loro valori fondamentali. Per Jelinek la lotta al sessismo e quella al capitalismo non possono essere separate, essendo il capitalismo il principale ostacolo al raggiungimento dell'uguaglianza tra i sessi. La lotta politica ha quindi la priorità e il problema della subalternità delle donne è il problema di tutti i sottomessi, al di là del loro sesso. Il nemico comune per entrambe le ideologie è il

pubblicamente, rappresentata dalla PEN, e una corrente d'avanguardia o impegnata politicamente a sinistra, rappresentata dalla GAV.

²⁷ PYNCHON T., *Die Enden der Parabel*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1981

²⁸Jelinek si definisce marxista ad esempio nell'intervista di SCHMÖLZER, H.: *Frau sein und schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst*, Wien, 1982, pp. 87-90, qui: p. 89

capitalismo, il quale crea disuguaglianze e costruisce una gerarchia che perpetra e difende le sue strutture attraverso la violenza. La relazione oppressore/oppresso tipica di tale sistema si trasferisce nelle relazioni interne alla sfera privata come quelle tra uomo e donna. La lotta femminista non può avere successo se non viene scardinata tale struttura, anche se non c'è garanzia che la sconfitta del capitalismo porti a quella del sessismo.

Il pensiero della scrittrice si avvicina a quello del femminismo marxista, le cui prese di posizione avevano generato discussioni e rotture all'interno del movimento femminista²⁹.

Jelinek è stata allo stesso modo criticata dai marxisti per la sua visione fortemente pessimista e totalmente priva di speranza. I personaggi oppressi dei suoi romanzi sembrano non avere possibilità di salvezza, sono descritti con tale cinismo e distacco da risultare ridicoli o patetici. La stessa autrice non mostra empatia nei loro confronti. Il suo intento è quello di mostrare come l'ideologia capitalista sia interiorizzata anche dal proletariato. Il suo tentativo di decostruire e distruggere le immagini, i miti e il linguaggio della borghesia si rivolge quindi anche al proletariato, che diventa un altro bersaglio del suo sarcasmo.

Per Jelinek l'arte è inscindibile dalla politica, la sua concezione estetica è infatti fortemente influenzata dalla sua posizione ideologica. Il confronto con il discorso di Barthes sui miti triviali³⁰, che troviamo nel saggio *Die endlose Unschuldigkeit*, è il punto di partenza per lo sviluppo della posizione estetica di

²⁹Linda C. DeMeritt analizza le differenze tra la posizione di Jelinek e quella dei marxisti e del femminismo nel suo saggio *A "Healthier Marriage": Elfriede Jelinek's Marxist Feminism in Die Klavierspielerin and Lust* pubblicato nella raccolta JOHN S. J.B., ARENS K. (eds.), *Elfriede Jelinek: Framed by Language*, Ariadne Press, CA, 1994.

³⁰ BARTHES R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974.

Jelinek che collega aspetti della semiologia strutturalista con la critica ideologica marxista.

Nella produzione giovanile dell'autrice risulta evidente anche l'influenza della letteratura sperimentale contemporanea e della pop art. Tali elementi segnano le sue opere soprattutto da un punto di vista estetico ma non sono scollegati dalla visione jelinekiana. Il riutilizzo di spezzoni della letteratura e della cultura triviale attraverso l'uso del montage e collage, permette alla scrittrice di estrapolarli dal loro contesto originario e ricombinarli all'interno di un testo nuovo, mostrando la loro funzione ideologica³¹.

Soprattutto all'inizio della sua carriera, quando Jelinek si dedica alla poesia, si evidenzia il rapporto con la letteratura sperimentale ed espressionista e si possono rintracciare allo stesso modo elementi riconducibili alla letteratura e poesia surrealista e dadaista³².

Nei primi scritti in prosa si fa sempre più marcato l'influsso dell'avanguardia viennese della Wiener Gruppe, dalla quale la scrittrice eredita l'interesse per la sperimentazione anzitutto linguistica, che si rivela in particolare nell'artificialità della lingua e la conseguente mancanza di punteggiatura e maiuscole, la rottura della sintassi e delle regole grammaticali e ortografiche. Come sottolineato da Alexandra Millner in un suo contributo al *Jelinek Handbuch*³³,

³¹ Marlies Janz scrive della complessità dell'estetica jelinekiana nel suo saggio monografico sull'autrice (*Elfriede Jelinek*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 1995, Vorbemerkung VII-VIII) e ne sottolinea il legame con la sua posizione ideologica. Janz attribuisce alla critica una disattenzione nei confronti del sottofondo ideologico e politico nell'opera di Jelinek. Nella sua riflessione manca il riferimento alla critica linguistica, che ci è sembrato utile includere nella nostra analisi.

³² *Ibidem*.

³³ MILLNER A., *Schreibtraditionen*, in JANKE P. (Hg.), *Jelinek Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimer, 2013, pp. 36-40, qui p. 37.

un'altra caratteristica della scrittura di Jelinek che la accomuna alla Wiener Gruppe è la brutale descrizione della violenza che ricorda d'altra parte anche il Wiener Aktionismus³⁴.

La descrizione della violenza nell'opera di Jelinek è parte del discorso sull'autorità, in particolare quella esercitata dal patriarcato che si avvale della forza per mantenere in piedi la sua struttura gerarchica. La violenza dei rapporti sessuali descritti mette in chiaro le dinamiche di forza interne alla coppia e alla famiglia tipiche di una società androcentrica.

La critica della società si inserisce però in una critica più ampia dell'ingiustizia e disuguaglianza che caratterizza non solo i rapporti tra i sessi ma le relazioni tra persone che possiedono e persone che non possiedono e, quindi, si inserisce nel quadro di una critica di stampo marxista alla società capitalista coi suoi meccanismi di sottomissione delle classi abbienti nei confronti del proletariato.

L'uso del montage e del collage rimandano, oltre alla Wiener Gruppe, alla letteratura pop degli anni Sessanta, soprattutto l'utilizzo di spezzoni di testi della cultura pop e triviale.

Fin dalle primissime opere Jelinek predilige questa tecnica come strumento per far parlare la lingua stessa, per permetterle di mostrarsi. Come dichiara in un'intervista del 1984:

³⁴ Il Wiener Aktionismus è stato una corrente artistica dell'avanguardia viennese degli anni '60 che si pone l'obiettivo di mettere in discussione l'immagine collettiva della realtà. I principali esponenti furono Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler. Le loro performance e happenings estremi e provocatori destarono scandalo presso l'opinione pubblica. Si veda il capitolo 3.1 dedicato alla Wiener Gruppe in: MÜLLER-DANNHAUSEN L., *Zwischen Pop und Politik: Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in „wie sind lockvögel baby!“*, Frank & Timme, Berlin, 2011, pp. 36-43, qui p. 40.

Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert (...)³⁵

La volontà di Jelinek di fare parlare la lingua mettendo a nudo la sua verità, distruggendo le forme tradizionali ed eliminando i legami di significato borghesi è il risultato dell'influenza della Wittgensteinschule, della Sprachkritik³⁶ così come fu recepita anche dalla stessa Wiener Gruppe.³⁷

Uno dei primi esponenti della Sprachkritik, anche denominata Sprachskepsis, fu Johann Nepomuk Nestroy, il cui influsso sull'opera di Jelinek è confermato dall'opera teatrale *Präsident Abendwind* che, come suggerito dal sottotitolo *Ein Dramolett, sehr frei nach Johann Nestroy*, si rifà all'opera dello scrittore *Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl (1862)*³⁸. La scrittura satirica di Jelinek, avvalendosi di giochi di parole e figure retoriche, rimanda a quell'atteggiamento giocoso nei confronti della lingua che caratterizzava la scrittura di Nestroy. Di questa tradizione fa parte anche Karl Kraus che Jelinek stessa cita, insieme a Nestroy, come suo punto di riferimento³⁹. Come i testi di Kraus e Nestroy, le opere di Jelinek presentano una forte intertestualità⁴⁰. Nelle opere teatrali di Nestroy l'intertestualità ha fini parodistici e la stessa Jelinek utilizza spesso testi

³⁵JELINEK E., *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, in: TheaterZeitSchrift 7, 1984, "La mia modalità di scrittura, quando mi riesce, serve a portare a far parlare la lingua, attraverso il montage di frasi che mette a confronto diverse lingue (...)", (tda).

³⁶Critica del linguaggio o critica linguistica.

³⁷Nell'intervista ROSHER A.: *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in: Neue Deutsche Literatur, H. 3, 1991, pp. 41-56, Jelinek dichiara l'influenza sulle sue prime opere della Wiener Gruppe e della filosofia della Wittgensteinschule.

³⁸Sull'influenza della Sprachkritik nell'opera di Jelinek vedi MILLNER A., *Schreibtraditionen*, in JANKE P. (Hg.), *Jelinek Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimer, 2013, pp. 36-40, qui p. 37.

³⁹Vedi Pizer 1994, s.500; Sander 1996 p.19-22.

⁴⁰Sull'intertestualità nell'opera di Jelinek vedi VOGEL J., *Intertextualität*, in JANKE P. (Hg.), *Jelinek Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimer, 2013, pp. 47-55.

teatrali di altri autori come punto di partenza per i suoi drammi. Allo stesso modo i romanzi hanno dei referenti letterari importanti, oltre a essere intessuti di citazioni ed estratti da testi di ogni tipo. L'intertestualità dei testi di Karl Kraus, nel suo lavoro come pubblicista per il giornale *Die Fackel*, ha un fine polemico teso a decostruire i testi citati. Il suo atteggiamento polemico si rivolge in prima linea contro i media e la stampa in particolare e vuole restituire loro la responsabilità della violenza e della corruzione della società. Questo è chiaramente anche l'intento di Jelinek che, ispirata prima dalla Scuola di Francoforte, in particolare dall'opera di Adorno, e poi dalle teorie di Barthes tenta di restituire la responsabilità ai media svelando il sottofondo ideologico dei loro messaggi. Come sottolinea Juliane Vogel nel suo contributo al *Jelinek Handbuch*⁴¹, la differenza tra Jelinek e Kraus sta nell'atteggiamento rispetto al testo. Nel caso di Jelinek si definisce come neutro, mancante di quella superiorità che invece è presente negli articoli di Kraus. Tra le diverse voci che si fanno spazio nei testi di Jelinek, quella dell'autrice si trova allo stesso livello delle altre e non rivendica un punto di vista privilegiato⁴². La satira di Jelinek così come quella di Kraus si rivolge contro l'ipocrisia della società e in particolare contro quella dei media.

Il legame con Kraus riguarda un'altra grande tradizione che Jelinek eredita direttamente dal padre:

Ich meine, daß ich sehr stark meine Wurzeln in der jüdischen Kultur habe,
weil mein Vater Jude war, ein Ostjude aus der Tschechoslowakei. Und das sind

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Nel romanzo *Gier*, ad esempio, la Narratrice rifiuta ogni responsabilità sull'esattezza dei fatti narrati e mostra insicurezza addirittura nella padronanza della lingua. Approfondiremo il ruolo della Narratrice nel capitolo 2.5 Il mito dell'autorità.

meine persönlichen kulturellen Wurzeln. Und das spüre ich auch. Also Traditionen von Canetti, Kraus oder Joseph Roth. Das ist wirklich eine sterbende Kultur. Der Wiener Essayist Franz Schuh hat das auch noch ein bißchen, arbeitet aber hauptsächlich in der Bundesrepublik. Österreichische Schicksale.

1938 wurde eine ganze Kultur verhindert und vernichtet. Ich bin wahrscheinlich eh die letzte Dichterin dieser Richtung. Ich komme aus diesem Ostraum, habe diese Ironie, diesen Witz und auch diese Sinnlichkeit. All das ist vernichtet worden.⁴³

Jelinek stessa dichiara di fare parte di quella tradizione della cultura ebraica austriaca, anche per ragioni personali considerando le origini del padre, ebreo proveniente dalla Cecoslovacchia, di cui fanno parte autori austriaci del calibro di Karl Kraus, Franz Kafka, Elias Canetti e Joseph Roth. Una tradizione che ha avuto un ruolo importante nella cultura austriaca ma che è stata annientata con l'avvento del regime nazista. Connessa all'ebraismo è la centralità della parola che nella tradizione ebraica assume un valore importante e che rimanda alla tradizione della critica linguistica di ebrei austriaci come Wittgenstein e Kraus. Il gioco linguistico nell'opera di Jelinek, attuato attraverso diversi stratagemmi come la metafora, la polisemicità, l'uso letterale e l'associazione fonetica distrugge l'armonia del flusso del discorso e smaschera il linguaggio mettendo a nudo i suoi significati nascosti.

Anche a livello tematico Elfriede Jelinek accoglie l'eredità ebraica

⁴³BIRON G., *Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder*, Die Zeit, nr. 40, 1984, "Intendo dire che ho delle radici molto forti nella cultura ebraica perché mio padre era ebreo, un ebreo dell'est proveniente dalla Cecoslovacchia. Queste sono le mie radici culturali personali. Me ne rendo conto. È quindi la tradizione di Canetti, Kraus o Joseph Roth. È davvero una cultura che muore. Anche il saggista viennese Franz Schuh ne ha un po', però lavora principalmente nella Repubblica Federale. Destini austriaci. Nel 1938 un'intera cultura venne impedita e annientata. Probabilmente sono l'ultima poetessa di questa corrente. Vengo dall'est, ho quella ironia, quel commento arguto, quella sensualità. Tutto ciò è stato annientato", (tda).

riflettendo e interrogandosi sulla Shoah e facendosi voce di una memoria scomoda che si vorrebbe dimenticare. Jelinek denuncia invece le colpe individuali e collettive e svela le ipocrisie assoltrici della società odierna. Paul Celan, cantore della tragedia ebraica, è un interlocutore importante quando si tratta di tali tematiche ed è in diverse opere referente intertestuale di Elfriede Jelinek⁴⁴.

In una intervista del 1997 per la rivista Emma Jelinek parla dell'eredità linguistica del padre. La chiama *Vatersprache*, il patrimonio linguistico che le deriva dalla linea paterna, caratterizzato da una multiculturalità che era tipica per le famiglie della Vienna prenazista. Il padre parlava infatti il *jüdische Wienerisch*, il viennese ebraico, un misto di yiddish e termini del vecchio viennese che nessuno conosce più, cancellato dallo sterminio. Altra eredità è quella della *Sprachkomik*, ritenuta da Jelinek il vero tesoro dell'eredità paterna:

Die Sprache habe ich vom Vater, das ist die *Vatersprache*. Mein Vater kam aus einem multikulturellen Elternhaus wie die meisten Wiener Familien. Er sprach noch dieses *jüdische Wienerisch*, mit Jiddischen und altösterreichischen Wörtern, die heute keiner mehr kennt. Auch meine Tanten sprachen so. Sie haben ständig 'Schmäh' geführt, das ist der *jüdische Witz*. Durch den Antisemitismus hat das Wort 'Chuzpe' eine negative Bedeutung bekommen. Aber eigentlich ist es ein fairer Sport, bei dem ein Kind mit Witz auch gegen einen Erwachsenen gewinnen kann. Ich wurde dazu von meinen Tanten sehr ermuntert und bekam Applaus, wenn ich einen guten Witz gemacht hatte. Meine *Sprachkomik* ist der Kulturschatz

⁴⁴ Sul rapporto di Jelinek con la tradizione ebraica e nello specifico sull'influenza di Paul Celan si veda CALABRESE R., *Dai margini dell'ebraismo. La scrittura 'patrilineare' di Elfriede Jelinek*, in SVANDRLIK R. (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra un altro teatro*, Firenze University Press, Firenze, 2008, pp. 19-42.

meines Vaters.⁴⁵

L'umorismo, che lei definisce un tesoro culturale, si manifesta attraverso il gusto per il Witz, la battuta arguta, per la quale la Jelinek bambina veniva elogiata dalle zie. Questo Witz insieme al gusto per la Sprachkomik si troverà in molte delle opere più mature di Elfriede Jelinek.

1.3. Dal ritorno in Austria al Nobel

Il primo prodotto dell'intensa fase di lavoro che segue il ritorno da Berlino è il romanzo *Die Liebhaberinnen* in cui la scrittrice, parodiando i romanzi rosa, racconta con una vena pessimistica le storie di due donne della provincia austriaca alla ricerca della felicità che sembra dover necessariamente passare per il matrimonio. Emerge un senso di immutabilità delle cose, di impossibilità di cambiare il proprio destino. Il romanzo, uscito nel 1975, desta molte critiche proprio per la sua visione negativa e senza speranze della realtà, l'autrice viene criticata inoltre per la mancanza di compassione e solidarietà nei confronti delle due protagoniste e per aver attaccato l'istituto del matrimonio offrendone una immagine negativa.

⁴⁵ EMMA-Gespräch 1997, *Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt*, in: Emma 5, 1997, <http://www.aliceschwarzer.de/artikel/emma-gespraech-1997-264785>, "Ho preso da mio padre la lingua, è la lingua paterna. Mio padre veniva da una famiglia multiculturale come la maggior parte delle famiglie viennesi. Parlava ancora il viennese ebraico, con parole dello yiddish e dell'austriaco antico, che oggi non conosce più nessuno. Anche le mie zie parlavano così. Facevano sempre del sarcasmo, che è l'umorismo ebraico. A causa dell'antisemitismo la parola "Chuzpe" ha assunto un'accezione negativa. In realtà è un gioco sportivo, nel quale anche un bambino dotato di umorismo può vincere contro un adulto. Le mie zie mi incoraggiavano a farlo e mi lodavano quando dicevo una buona battuta. La mia comicità linguistica è eredità di mio padre", (tda).

Discostandosi dalla grande tradizione letteraria austriaca, Jelinek rappresenta una letteratura politicizzata che affonda le sue radici nella critica linguistica e nel marxismo e vuole denunciare i meccanismi manipolatori e violenti della società contemporanea. Le sue posizioni emergono in ogni suo intervento, che si tratti di un romanzo, un pezzo teatrale, il discorso per la consegna di un premio letterario o un'intervista. Il suo atteggiamento provocatorio le porterà un'attenzione da parte dei media, che approfitteranno delle polemiche⁴⁶ generate dalle sue prese di posizione, e influenzerà la ricezione della sua opera in modo negativo, soprattutto in patria.

Tra il '76 e il '77 Jelinek scrive la prima *pièce* teatrale. Si avvicina al teatro attraverso l'amico compositore Wilhelm Zobl: è proprio lui a consigliarle di scrivere per il teatro e ad aiutarla a buttare giù la scaletta per *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*.

Jelinek affronta nuovamente l'argomento del conflitto tra i sessi raccontando lo svolgersi disincantato del destino della Nora di Ibsen.

Nel 1980 viene pubblicato *Die Ausgesperrten*, romanzo ambientato negli anni '50 ma ispirato a un fatto di cronaca risalente al '65 in cui un ragazzo di 17 anni uccide i suoi familiari. Prima del romanzo, nel '78, scrive un radiodramma sullo stesso soggetto. Jelinek affronta per la prima volta un tema importante per sua produzione artistica, la memoria negata del nazismo in Austria e la continuità della violenza nella quotidianità del nucleo familiare.

Grazie a dei finanziamenti dal Ministero degli interni tedesco *Die*

⁴⁶ Vedi JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002. La raccolta ricostruisce cronologicamente lo svilupparsi del dibattito nato attorno alla figura di Jelinek a causa delle sue prese di posizione critiche nei confronti della società austriaca.

Ausgesperrten diventa anche un film che vede come regista Franz Novotny e la stessa Jelinek in un ruolo secondario.

Sempre sul tema della continuità rispetto al passato nazista, scrive il pezzo *Burgtheater* in cui mostra il legame del teatro contemporaneo col nazismo esemplificato dalla coppia di attori Wessely-Hörbiger.

Jelinek voleva che l'anteprima fosse rappresentata al Burgtheater di Vienna ma il direttore si rifiutò preoccupato dello scandalo che la critica di personaggi così amati in Austria avrebbe sollevato e il pezzo venne rappresentato per la prima volta a Bonn nel 1985, cinque anni dopo la sua scrittura. Viene rappresentato in Austria solo 15 anni dopo al Theater im Bahnhof di Graz.

Con *Burgtheater* Jelinek diventa una personalità molto discussa e spesso soprannominata con l'appellativo *Nestbeschmutzerin*.

Nel 1981 inizia a scrivere *Die Klavierspielerin*, romanzo che viene spesso interpretato attraverso la sua biografia. Il racconto è infatti incentrato sul rapporto simbiotico tra Erika Kohut, la protagonista, e la madre. Anche in quest'opera emerge una immutabilità delle cose contro la quale sono inutili i tentativi dei personaggi in esso descritti. Come *Die Ausgesperrten*, *Die Klavierspielerin* è raccontato come una pellicola cinematografica ed è destinato a diventare un film nel 2001 con regista Michael Haneke.

Nel 1986 è la prima donna a ricevere il *premio Heinrich-Böll* e durante il discorso di premiazione approfitta per criticare la situazione politica austriaca⁴⁷, inimicandosi ulteriormente l'opinione pubblica e buona parte della stampa.

⁴⁷ Il discorso tenuto dall'autrice in tale occasione si intitola *Auf den Waldheimen und auf den Haidern* e si riferisce a due figure del panorama politico austriaco: Kurt Waldheim, ex ufficiale della Wehrmacht eletto come presidente nel 1986, e Jorg Haider che diventa nello stesso anno capo del partito di estrema destra FPÖ.

Nel 1984, mentre in Germania e anche in Austria si stabilisce il movimento ambientalista, scrive *Oh Wildnis, oh schutz vor ihr* che viene pubblicato nel 1985 e parla della natura e dell'atteggiamento dell'uomo nei suoi confronti, sia che la voglia sfruttare o proteggere, essa vista come un possesso, una proprietà. Jelinek riprende inoltre il tema della memoria negata e della continuità del nazismo: la figura del famoso filosofo nazista, che dopo la caduta del regime può proseguire nella sua carriera senza problemi, presenta dei richiami a Heidegger. Un riferimento più esplicito al filosofo si trova nei pezzi teatrali *Wolken. Heim* (1993) e *Totenauberg* (1992). Al centro di queste opere si trova la filosofia idealista e il suo rapporto con il nazionalismo tedesco. Jelinek aveva iniziato a interessarsi di filosofia negli Anni '80 attraverso l'amicizia col giovane filosofo Daniel Eckert.

Nel 1989 viene pubblicato il romanzo *Lust* che diviene un best seller e desta molto interesse nonché molte critiche a causa delle tematiche trattate, specialmente quella del rapporto delle donne con la sessualità. Alcuni giornali usarono il contenuto del testo di Jelinek per interpretare la sua personalità come malata, perversa, e alimentare la polemica sul suo personaggio nata dopo lo scandalo di *Burgtheater*. In piena campagna femminista anti-porno Jelinek scrive un romanzo che imita proprio l'estetica criticata dal movimento e mette in luce la realtà delle relazioni umane, che riflettono le strutture di una società in cui l'uomo ha il potere e la donna è assoggettata.

Nel 1990 viene girato il film *Malina* su una sua sceneggiatura adattata dall'omonimo romanzo di Ingeborg Bachmann e sulla quale aveva scritto un lungo saggio nel 1983. È un'occasione per confrontarsi ancora sul tema della donna e del suo ruolo nella società. Il romanzo si interroga sul rapporto delle donne con l'arte

dalla prospettiva di una scrittrice e rimanda quindi al tema della donna artista che Jelinek aveva già trattato in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. Sullo stesso argomento vertono, oltre al già citato *Die Klavierspielerin*, i pezzi teatrali *Clara S.* e *Krankheit oder moderne Frauen*, scritti rispettivamente nel 1982 e nel 1987, e i *Prinzessinnendramen*, scritti nel 2002. Nei *Prinzessinnendramen* vengono presentate varie figure femminili intrappolate nel loro ruolo, tra di esse il personaggio di Inge rappresenta proprio la Bachmann.

Dagli Anni '90 Elfriede Jelinek si concentra soprattutto sul teatro, produce infatti molti altri pezzi teatrali e pubblica solo due romanzi: *die Kinder der Toten* nel 1995 e *Gier* nel 2000.

Die Kinder der Toten rappresenta attraverso l'apparizione di non-morti il ritorno di un passato che si voleva nascondere, come un ritorno del represso freudiano che rimanda al passato nazista austriaco.

Con il romanzo *Gier* finisce la collaborazione di Jelinek con la casa editrice Rowohlt e l'autrice passa alla Berlin Verlag. Jelinek tuttavia si dedicherà a tempo pieno al teatro e deciderà di pubblicare su Internet il successivo, nonché ultimo, romanzo. Dal 1996 inizia infatti a pubblicare regolarmente sul suo sito internet *elfriedejelinek.com*.⁴⁸

Questi sono anche gli anni in cui si inasprisce il dibattito tra Jelinek e il partito FPÖ. In questi anni Jörg Haider, esponente dell'FPÖ, fa da protagonista nel panorama politico austriaco. Jelinek si batte contro il partito e la persona di Haider scrivendo articoli e rilasciando interviste. La sua preoccupazione per l'emergere

⁴⁸ Oltre al romanzo *Neid* pubblica articoli e saggi su diversi argomenti ma anche pezzi di teatro e prosa.

dell'estrema destra, per il ritorno di una politica fascista e quindi di un modo di pensare violento si riflette anche nei pezzi teatrali⁴⁹.

Raststädte oder Sie machens alle, rappresentato per la prima volta nel 1994, richiama nel titolo il libretto di *Così fan tutte* di Lorenzo Da Ponte e rappresenta la versione satirica di *Wolken. Heim e Totenauberg*.

Stecken, Stab und Stangl, un pezzo del 1995, ha come tema la xenofobia e trae ispirazione da un fatto realmente accaduto: l'omicidio di quattro rom nella regione del Burgenland per mezzo di un esplosivo piazzato in un insediamento rom.

Ein Sportstück viene rappresentato trionfalmente al Wiener Burgtheater nel '98. Il pezzo è costruito come una tragedia greca in cui lo sport è una metafora della violenza e mostra l'uomo come un essere in continua guerra.

Nello stesso anno Elfriede Jelinek riceve il premio Büchner e viene invitata ai Salzburger Festspiele come poetessa ospite. Per l'occasione scrive *Er nicht als er*; un immaginario dialogo con lo scrittore Robert Walser.

Il pezzo del 2000 *Das Lebewohl* vede come protagonista proprio Jörg Haider e riprende un suo articolo scritto in occasione del suo ritiro in Carinzia in seguito alle sanzioni imposte dall'Europa per la partecipazione del suo partito alla formazione di un governo di coalizione con il partito dell'ÖVP.

Il 2002 è un anno che vede un boom di rappresentazioni dei pezzi di Jelinek nei teatri tedeschi e il ritiro del divieto di rappresentare i suoi drammi in Austria risalente al 2000.⁵⁰

⁴⁹ Sui pezzi teatrali di Jelinek degli anni '90 si veda PERRONE CAPANO L., *Superfici linguistiche e visive: i testi per un 'altro teatro' di Elfriede Jelinek*, in: SVANDRLIK R. (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra un altro teatro*, Firenze University Press, Firenze, 2008.

⁵⁰ Nel 2000 dopo la formazione del governo di coalizione in cui prende parte l'FPÖ Jelinek pone il divieto di mettere in scena le sue opere in terra austriaca finché l'FPÖ si trova al governo. Argomenta

L'attenzione dell'autrice per i temi attuali non si rivolge solamente alla realtà austriaca. Nel 2003 scrive due pezzi per il teatro, *Bambiland* e *Babel*, sulla guerra condotta dagli americani in Irak.

Il 2004 è l'anno in cui le viene assegnato il premio Nobel per la letteratura che non ritirerà personalmente perché impossibilitata a viaggiare a causa dei suoi stati di ansia, che avevano subito un nuovo peggioramento e l'avevano portata a una ulteriore chiusura verso l'esterno dopo la morte della madre. Per l'occasione si lascerà filmare mentre declama il discorso *Im Abseits*, un manifesto poetico sulla lingua.

la sua scelta in un commento sullo Standard del 7 febbraio col titolo *Meine Art des Protest* affermando che boicottare è l'unico modo in cui può protestare. Si veda JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, p. 138.

Capitolo 2

Contesto storico e intertestualità

2.1 Il contesto storico

Il romanzo *Gier*, pubblicato nel 2000, si colloca in una fase di impegno politico della scrittrice e tensione nei rapporti con l'estrema destra austriaca e i suoi sostenitori.

Ci sembra interessante delineare il carattere e lo sviluppo della critica dell'autrice nei confronti del partito FPÖ⁵¹ per la descrizione nel romanzo di uno spaccato della realtà austriaca fortemente influenzata dall'opinione della scrittrice su un certo tipo di politica e i suoi interlocutori tra la popolazione del Paese.

Il conflitto con il partito FPÖ inizia durante gli Anni '80, decennio che vede cambiare il panorama politico austriaco in seguito a due eventi: l'elezione di Kurt Waldheim a Presidente del Paese nel 1986 e l'ascesa di Jörg Haider a capo del partito FPÖ.

Jelinek si esprime sulla situazione politica in Austria durante il discorso di ringraziamento per il premio Heinrich Böll il cui titolo "In den Waldheimen und auf die Haidern" è un gioco di parole che fa riferimento alle due figure politiche sopracitate ed evoca per assonanza il panorama austriaco.⁵²

⁵¹Lo sviluppo della polemica con il partito FPÖ è ben documentato in JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002. Il volume riporta anche i testi e i documenti originali del dibattito.

⁵²Richiama anche la canzone popolare tedesca "Im Wald und auf der Heide", il cui titolo si può tradurre con "Nella foresta e per la brughiera". Jelinek rimanda ironicamente alla natura austriaca, tema caro alla tradizione del suo Paese.

Nel suo discorso Jelinek contesta l'atteggiamento ostile dell'Austria nei confronti degli artisti che scrivono di essa in maniera critica. Pur avendo appena eletto un ex-nazista come presidente, l'Austria vuole restituire un'immagine esclusivamente positiva di sé all'estero.

Un anno dopo, la scrittrice pubblica il testo teatrale *Präsident Abendwind* sulla figura di Kurt Waldheim e nel 1991 appare su *La Repubblica* l'articolo *Infelix Austria* come reazione al risultato ottenuto dall'FPÖ alle elezioni per il consiglio comunale di Vienna.⁵³ Traduzioni del testo appaiono anche su *The Guardian* e *Liberation* e Jelinek lo rielaborerà per poi pubblicarlo con il titolo *Die Österreicher als Herren der Toten*. L'autrice riconduce la xenofobia austriaca al bisogno di rafforzare un'identità che vacilla perché fondata su una base inconsistente:

L'autoisolamento ha funzionato. Una battaglia elettorale estremamente populista, xenofoba, ha dato i frutti che già da qualche tempo assaporavamo, e ora finalmente possiamo gustarli, noi e solo noi: così vicini così difficili da cogliere, perché le nostra fondamenta affondano nel Nulla, nell'annientamento degli altri⁵⁴.

L'atteggiamento xenofobo e l'antisemitismo austriaco hanno la stessa radice, che si trova nel cattolicesimo e nell'opinione che gli assassini di Cristo debbano essere eliminati.

⁵³ L'FPÖ ottiene il 22,5% dei voti.

⁵⁴ JELINEK E., *Infelix Austria*, in: *La Repubblica*, 14 novembre 1991, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/11/14/infelix-austria.html>.

La volontà collettiva di infinita innocenza degli austriaci li spinge ad addossare sempre agli altri la colpa – e dev’essere un peccato originale, basato solo sulla natura, acquisito con la nascita – per poterli tener fuori, scacciare, annientare⁵⁵.

Secondo questa visione, la terribile catastrofe della Shoà non può essere imputata all’Austria in quanto prima vittima del nazismo, primo Paese occupato da Hitler e lo straniero che non ammette tale innocenza deve essere tenuto fuori dal Paese a meno che non sia di passaggio come turista.

Le prese di posizione della scrittrice generano aspre reazioni nei media austriaci, i quali ospiteranno un dibattito, che si protrarrà per anni, tra l’autrice e i difensori dell’immagine dell’Austria. Il quotidiano *Neue Kronen Zeitung* in particolare offre spazio ai critici della scrittrice che la attaccano in diversi articoli ma anche lettere e componimenti poetici ironici. Il dibattito tocca i temi cari all’FPÖ, primi tra tutti l’immigrazione, l’arte e gli artisti di sinistra.

Nell’articolo intitolato *Die Schweigenden*, pubblicato sul quotidiano *Der Standard* il 16 febbraio 1995, Jelinek si pronuncia sul silenzio degli artisti riguardo all’attacco al campo Rom⁵⁶ avvenuto il 4 dello stesso mese, e riguardo la politica degli immigrati di Haider e il clima di intolleranza che il suo partito porta avanti. L’autrice si dimostra indignata per il silenzio degli artisti riguardo alla vicenda. In un’intervista per l’opuscolo del programma del pezzo *Stecken, Stab und Stangl*⁵⁷

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Il 4.2.95 rimangono uccisi da una bomba tubo quattro rom nel tentativo di rimuovere un cartello con la scritta “Rom tornate in India”. Il fatto si inserisce in una serie di attentati per mezzo di bombe tubo e lettere esplosive per mano della Bajuwarische Befreiungsarmee. Nel marzo ‘99 Franz Fuchs viene condannato all’ergastolo come unico colpevole. Nel pezzo teatrale *Stecken, Stabl und Stangl* Jelinek tematizza l’omicidio dei Rom.

⁵⁷CARP S.: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verarmlosung*, in: Programmheft des Deutschen Schauspielhaus Hamburg zu „Stecken, Stab und Stangl”, 1996, consultabile sul sito

parla dell'attentato e lo ritiene un evento catastrofico per la Seconda Repubblica dove quattro innocenti e inermi vengono uccisi in un Paese in cui sono stati già perseguitati e i loro persecutori sono ancora in vita e in attività⁵⁸. Dichiarò di aver scritto il pezzo per dare voce alle persone che non hanno parola o che parlano una lingua che non capiamo⁵⁹. Spiega inoltre l'origine del titolo che si riferisce al salmo di Davide ("Stecken und Stab" in tedesco) e al giornalista del Neuen Kronen Zeitung Staberl, pseudonimo di Richard Nimmerichter, che secondo Jelinek ha una parte nell'inasprimento del clima in Austria. Nel pezzo teatrale, Jelinek elabora un articolo di Staberl apparso sul Neuen Kronen Zeitung del 10 maggio 1992 nel quale si pronuncia su Auschwitz minimizzando l'accaduto⁶⁰ e per il quale viene denunciato dal presidente della Israelitischen Kulturgemeinde Paul Grosz⁶¹.

Jelinek riutilizza spezzoni di testi presi dalla Neuen Kronen Zeitung, insieme a materiali estratti da fonti riguardanti la Shoà tra i quali troviamo dichiarazioni del Comandante austriaco di Treblinka Franz Stangl, stabilendo in tal modo una connessione tra il passato violento e criminoso austriaco e il presente dell'Austria della Neuen Kronen Zeitung.

dell'autrice all'indirizzo <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fstab.htm>.

⁵⁸ Jelinek cita come esempio Tobias Portschy, ufficiale nelle SS, non dovette scontare la sua pena grazie all'amnistia del 1951, si veda MINDLER U.: *"Portschy ist Burgenländer, ich bin Steirer". Ein Burgenländer als Gauleiter-Stellvertreter von Steiermark. Das Wirken von Dr. Tobias Portschy im steirischen Raum.*, in: Blätter für Heimatkunde. Herausgegeben vom historischen Verein für Steiermark, 2006, Heft 4, pp. 117-143.

⁵⁹ «Für die, die sprachlos sind oder deren Sprache wir nicht verstehen, zu sprechen, das war mir sehr wichtig».

⁶⁰ Nell'articolo, riportato in JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, p.104, si legge: «Die dritte Generation überlebender Juden mag die Märtyrer-Saga der so barbarisch vergasteten Opfer Hitlers auf ähnliche Weise brauchen, wie die Christen seit 2000 Jahren das Andenken an den – wohl noch barbarischen – Kreuzungstod Jesu Christi pflegen». Che vuol dire „Alla terza generazione di ebrei sopravvissuti piace usare la saga dei martiri delle vittime di Hitler uccise barbaramente dal gas, come i cristiani dopo 2000 anni coltivano la memoria dell'altresi barbara crocifissione». (tda)

⁶¹ La denuncia non genererà conseguenze per Staberl. Vedi JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, p. 104.

Sempre nella stessa intervista manifesta la sua preoccupazione nei confronti del “gesunde Volksempfinden”, il sano sentimento popolare, connesso al fenomeno Haider. Il capo dell’FPÖ, già molto presente nel panorama mediatico, sembra acquistare sempre più potere e il suo successo potrebbe portare una nuova era della brutalità. Il “gesunde Volksempfinden” è quel sentimento che porta gli austriaci a negare il passato, a nascondere lo sporco sotto il tappeto, comportamento esemplificato nel pezzo teatrale attraverso l’immagine del pavimento fatto di una coperta lavorata all’uncinetto. Un pavimento fragile che copre la storia dell’Austria e che si può strappare da un momento all’altro finché non si affronta realmente il passato.

Jelinek critica nuovamente il sano sentimento popolare così come appare nel Neuen Kronen Zeitung in un lungo articolo che scrive per il Süddeutsche Zeitung⁶². Secondo la scrittrice il giornale dà ai suoi lettori quello che si aspettano, sul Neuen Kronen Zeitung possono leggere i propri pensieri, vederli confermati, e sentirsi perciò intelligenti. Il Krone parla per loro così che loro non debbano più parlare. Neanche di politica:

Die Kronenzeitung sagt, Politik verdirbt die Menschen, sie brauchen sich jetzt aber gar nicht mehr um diese Politik zu kümmern, das übernimmt diese liebe gute Zeitung ja für sie, sie nimmt ihnen das Politische ab⁶³.

E continuando:

⁶² *Hier sitz’ ich, forme ein Menschenpaket nach meinem Bilde*, Süddeutsche Zeitung, 9.3.2002.

⁶³ „Il Kronenzeitung dice: «La politica rovina le persone, tuttavia non avete più bisogno di occuparvi della politica, questo caro giornale lo fa per voi, vi toglie la politicità.»“ (tda).

(...) es ist der Beginn der Herrschaft der indifferenten Masse, die alles bekommt, was sie ausmacht, indem sie nichts bekommt, und das scheint niemand etwas auszumachen⁶⁴.

Come Karl Kraus, Jelinek ritiene importante restituire ai media la responsabilità politica e li accusa di aver accentuato il clima di intolleranza in Austria. Ritiene il giornale Neuen Kronen Zeitung colpevole dell'omologazione e dell'apatia della popolazione, o comunque della parte di popolazione, che è considerevole⁶⁵, che legge il Krone.

I media sono anche teatro del confronto diretto tra la scrittrice e gli esponenti del partito, primo tra tutti lo stesso Haider che attacca in diverse occasioni la scrittrice, prendendola come esempio di quella che il suo partito definisce dispregiativamente la "linke Kulturschickeria", il bel mondo della cultura di sinistra, i cui rappresentanti, evasori fiscali e approfittatori, possono giovare delle sovvenzioni statali grazie alle tasse pagate dagli onesti cittadini austriaci⁶⁶.

Il partito FPÖ inizia una vera e propria battaglia culturale e durante la campagna elettorale del 1995 il nome di Elfriede Jelinek appare sui poster elettorali del partito, che recitano: "Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk...oder Kunst und Kultur?". Il poster mostra l'immagine di un violino e

⁶⁴ "È l'inizio del dominio della massa indifferente, che riceve tutto quello che stabilisce, non ricevendo niente, e questo sembra non riconoscerlo nessuno". (tda).

⁶⁵ Il Neuen Kronen Zeitung è il giornale più letto in Austria. Vedi il rapporto sul 2014 del Bundeskanzleramt "Medien in Österreich", <https://www.bka.gv.at/DocView.axd?CobId=57669>.

⁶⁶ Si vedano in JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, l'intervento di Jörg Haider riportato a pagina 66 e la documentazione riguardante la campagna elettorale del 1995 a pagina 88.

riporta inoltre la seguente frase: “Freiheit der Kunst statt sozialistischer Staatskünstler”⁶⁷. Continuando su un dépliant della campagna che elenca le proposte del partito per risanare i conti del governo: “Keine Subventionen für “Österreichbeschimpfer” (z.B. Peymann, Roth, Turrini, Jelinek).”⁶⁸ Lasciando intendere che le opere che criticano la Patria non sono da considerarsi arte.

È dell'anno dopo l'insuccesso di pubblico per la prima rappresentazione di *Rastädte oder Sie machens alle* e il partito può approfittare della cattiva fama di Jelinek per difendersi dalle sue critiche, proponendosi come sana alternativa all'arte, e alla cultura, degenerata della sinistra che ricorda il concetto di Entartene Kunst e la distinzione operata del Nazionalsocialismo che portò alla persecuzione e all'isolamento di molti artisti⁶⁹. Sia Jelinek che Peymann, direttore del Burgtheater di Vienna, risentono delle reazioni alla prima del pezzo. La scena delle due signore che conversano sedute alla toilette genera scalpore e diventa argomento di discussione sui media austriaci per diverse settimane⁷⁰.

Nell'aprile 1996 Jelinek dichiara infatti il divieto di mettere in scena i suoi pezzi a teatro in Austria. Le motivazioni del boicottaggio sono le reazioni alla prima di *Rastädte oder Sie machens alle* e la mancanza di solidarietà in occasione della campagna elettorale del 1995 dell'FPÖ. La prima opera a venir di nuovo messa in scena in e viene inscenata il 20 settembre 1997 nel Casinò di Schwarzenbergplatz,

⁶⁷ “Amate Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk...oppure arte e cultura?”, „Libertà dell'arte invece che artisti di stato socialisti” (tda).

⁶⁸ “Niente sovvenzioni per i diffamatori dell'Austria (ad esempio Peymann, Roth, Turrini, Jelinek)” (tda).

⁶⁹ Il parallelo viene tracciato al tempo dalla giornalista Sigrid Löffler nell'articolo *Bomben und Plakate*, *Süddeutsche Zeitung*, 25.10.1995.

⁷⁰ MAYER V., KOBERG R., *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 2006, p. 197.

dépendance del Wiener Burgtheater.⁷¹

Haider, interrogato dal Profil a riguardo al significato del termine arte e cultura nel contesto del poster elettorale risponde che per lui l'arte deve essere libera e non venire abusata come strumento per diffondere un'ideologia⁷².

Haider, battendosi contro la "linke Kulturschickeria", sfrutta il latente disagio delle persone nei confronti dell'arte moderna incoraggiando l'incomprensione e il disagio di fronte alla rottura dei tabù che giudica come segno della decadenza della società occidentale.

In occasione delle elezioni regionali della Carinzia del 7.3.1999 alle quali l'FPÖ ottiene il 42% Jelinek scrive l'articolo *Ein Volk. Ein Fest*⁷³ nel quale ci offre una definizione della cultura che il partito FPÖ appoggia e difende come legittima. Torna quindi sull'argomento della battaglia culturale e dei poster elettorali insinuando che la cultura e l'arte che il partito sostiene è la Volkskultur, la cultura popolare, e precisamente: "(...) Kunst und Kultur sind Bergschi, Talschi, Wasserschi und fünftausend urige Gasthäuser als Sammellager für die Tränen der Sportversehrten"⁷⁴. Si tratta di un testo molto sarcastico in cui scrive che sarebbe piacevole passare del tempo coi giovani figli delle Alpi e il loro Führer che non invecchia mai. Il parallelo con il partito nazionalsocialista ricorre nel testo come un leitmotiv: i volti abbronzati dei giovani elettori dell'FPÖ ricordano il marrone delle divise dei militari nazisti.

⁷¹ JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, p. 113.

⁷² *Ivi*, p. 89.

⁷³ *Ivi*, pp. 94-97. L'articolo riportato viene pubblicato sul giornale Zeit e nel programma della nuova messinscena di *Zur schönen Aussicht* di Ödön von Horváth, regia di Christoph Marthaler, alla Salzburger Festspielen del 1999.

⁷⁴ *Ivi*, p. 95 "(...) Arte e cultura sono sci da montagna, da valle, d'acqua e cinquemila trattorie originali come deposito per le lacrime degli invalidi dello sport". (tda)

Jelinek traccia nell'articolo il filo rosso che conduce dal modo di pensare dei sostenitori del fascismo, agli elettori dell'FPÖ passando per Fuchs di Gralla esponente della Befreiungsarmee responsabile dell'omicidio dei Rom che ispirò il pezzo teatrale *Steck, Stab und Staberl*, e di vari attentati ai sostenitori della politica favorevole agli immigrati.

Fa inoltre riferimento alla discutibile dichiarazione di Haider che le Waffen-SS sarebbero state un'organizzazione di Anständige, cioè di onesti.⁷⁵

Haider rappresenta non solo un'ideologia che Jelinek non condivide ma anche tutta una serie di valori, un'immagine e un'estetica che la scrittrice sembra non sopportare. Come sottolineato nel lavoro di Mayer e Koberg⁷⁶ molte delle caratteristiche della sua persona sono da ritrovare nei più odiosi personaggi descritti dall'autrice nei suoi romanzi. Il suo narcisismo, il suo essere sportivo e il suo provincialismo ad esempio ricordano Klemmer, lo studente di Erika Kohut in *Die Klavierspielerin*.

Come avremo modo di approfondire nel capitolo successivo, il personaggio di Kurt Janisch sembra esemplificare tutte queste caratteristiche e potrebbe integrarsi perfettamente al seguito di Haider, tra i giovani e sportivi che lo sostengono.

In un'intervista al Berliner Morgenpost⁷⁷ Jelinek descrive il fenomeno Haider come un fenomeno erotico, una figura ambigua che è donna e uomo allo

⁷⁵ Questa dichiarazione viene fatta da Haider in occasione della celebrazione annuale a Krumpendorf dei veterani delle SS, il 30.09.1995. È possibile consultare un estratto del discorso all'indirizzo http://www.zeit.de/2000/08/200008.reden_tabelle_2_.xml/seite-3.

⁷⁶ MAYER V., KOBERG R., *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 2006, p. 198.

⁷⁷ JANKE P. (Hg), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, p. 64.

stesso tempo ed esercita fascino e attrazione sulla massa. Lo accomuna a Hitler, del quale Heidegger parlava con entusiasmo ammirando le sue belle mani e i suoi occhi azzurri.

Nella stessa intervista dichiara che Haider lavora con codici omoerotici:

Er ist der Führer eines homoerotischen Männerbunds und arbeitet bewusst mit homophilen Codes, natürlich ohne sich wirklich als homosexuell zu bekennen. Er lässt sich auf Nacktfotos veröffentlichen, und er spielt mit seiner sexuellen Ambivalenz⁷⁸.

Haider non è realmente un macho e non si rivolge alle donne, nonostante loro ne siano attratte, dato che le donne non sono elettrici né propriamente candidate del partito, a parte rare eccezioni. I suoi atteggiamenti appaiono come violenti senza la necessità che lui sia effettivamente violento.

Sul Falter⁷⁹ l'autrice risponde a un articolo della Süddeutsche Zeitung⁸⁰ in cui gli intellettuali austriaci vengono accusati di troppo silenzio riguardo al successo alle elezioni del 1999 dell'FPÖ, che diventa secondo partito dopo l'SPÖ.

Definisce l'FPÖ come "Die Gemeinschaft der Anständigen", la società degli onesti, appropriandosi in maniera ironica della terminologia usata da Haider: "fast

⁷⁸ "È il Führer di una lega maschile omosessuale e lavora consapevolmente con codici omofili, ovviamente senza realmente professarsi come omosessuale. Lascia pubblicare sue foto di nudo, e gioca con la sua ambivalenza sessuale". Sul concetto di Männerbund si veda GUERRA G., *Hans Blüher: la politica del Männerbund*, in PONZI M. (a cura di), *Spazi di transizione. Il classico moderno 1880-1933*, Mimesis, Milano 2008, pp. 275-289.

⁷⁹ JELINEK E., *Moment! Aufnahme! 5.10.99*, Falter 40/1999, in: JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, pp. 118-121.

⁸⁰ MATTHEIS U., *Haider weiter Österreichs Intelligenzija schweigt und leidet*, Süddeutsche Zeitung, 5.10.1999, in: JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, p. 118.

so anständig wie die Waffen-SS, da müssen wir halt noch ein bisserl üben, bis wir können, was die damals gekonnt haben!”⁸¹.

Ritroviamo il termine “Anständigen” anche in un’intervista che riguarda il romanzo *Gier*. L’autrice, interrogata su di esso, dichiara di aver cercato di ritrarre la situazione contemporanea in Austria, il mondo degli onesti, zelanti e bravi cittadini.⁸²

Ancora nell’articolo spiega le sue preoccupazioni e i motivi del successo dell’FPÖ. Secondo l’autrice il partito ha preso quasi un terzo degli elettori perché tutti vogliono essere come i suoi membri: jung, fesch und sportlich, cioè giovani, belli e sportivi. La vittoria dell’estrema destra è per Jelinek la fine della politica perché è la fine della discussione, del confronto, delle proposte, dell’ascoltarsi reciprocamente prima di prendere una decisione.

2.2. Fatti di cronaca e il genere del giallo

Il romanzo di Elfriede Jelinek *Gier*, che sarà oggetto centrale di questo lavoro, presenta ironicamente come sottotitolo la dicitura “ein Unterhaltungsroman”, che significa “un romanzo di intrattenimento”. Leggendo il testo ci si rende conto che il sottotitolo ha uno scopo provocatorio, la scrittura

⁸¹ JELINEK E., *Moment! Aufnahme! 5.10.99*, Falter 40/1999, In: JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, p. 118, „quasi tanto onesti quanto le Waffen-SS, dobbiamo ancora esercitarci un po’, finché riusciamo a fare quello che hanno potuto fare allora” (tda).

⁸² JELINEK E., *Repräsentation will ich dem Staat nicht gönnen*, Kurier, Wien 12 Marzo 2000, p. 30 „(...) ein Versuch, diese gegenwärtige Situation in Österreich, die Welt der Anständigen, Fleißigen und Tüchtigen zu fassen. Er heißt bezeichnenderweise *Gier*”. “(...) un tentativo di comprendere la situazione contemporanea in Austria, il mondo degli onesti, zelanti e bravi. Si chiama significativamente *Gier*” (tda).

dell'autrice è complessa, la trama è scarna e il lettore fa fatica a seguire il filo del discorso a causa della complessità che è propria dello stile dell'autrice, perdendosi attraverso giochi di parole, doppi sensi, cambi di tema continui. La lettura anziché intrattenere impone una riflessione che ci rimanda al testo *Die endlose Unschuldigkeit* e investe il mito stesso rappresentato dall'autrice nel romanzo. Nel saggio del 1970 Jelinek scriveva proprio dell'intrattenimento, la *Unterhaltung*, come di un mezzo attraverso il quale la cultura borghese riesce a trasformare il proletariato in una sorta di borghesia.

die beherrschung durch allmächtige allgewaltige und beschützende überinstanzen. man senkt noch dazu die bürgerliche kultur künstlich um durch jene "unterhaltung" das proletariat zu einem pseudobürgertum zu machen⁸³.

I media vengono infatti considerati mezzi della divulgazione dell'ideologia borghese che assorbe coloro che non fanno parte della classe privilegiata inculcando in loro i valori, i desideri e le aspettative borghesi. Essi creano inoltre l'illusione di uguaglianza all'interno della società. L'ironia del sottotitolo si comprende meglio in considerazione della critica all'intrattenimento che troviamo nel saggio *Die endlose Unschuldigkeit*.

Avremo modo di approfondire il discorso sulla decostruzione dei miti della società borghese all'interno dell'opera di Jelinek e in particolare nel romanzo *Gier*,

⁸³ JELINEK E., *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwiftinger Galerie-Verlag, Kirchberg, 1980, p. 58 "il dominio attraverso sovraistanze onnipotenti e protettrici. si abbassa ancora artificialmente la cultura borghese per fare del proletariato una pseudo-borghesia attraverso questo intrattenimento" (tda).

il quale parodizza i prodotti dell'industria dell'intrattenimento, esagerando e sottolineandone la trivialità.

Gier fa riferimento a un genere d'intrattenimento in particolare: il giallo. Viene infatti definito dall'autrice stessa "giallo senza suspense".⁸⁴ Jelinek non solo è una grande appassionata del genere⁸⁵ ma è anche un'esperta. Durante il suo soggiorno a Berlino, quando era ancora agli inizi della sua carriera letteraria, recensiva romanzi gialli per il Berliner Rundfunk, radio della DDR, e in seguito curò una rubrica per la rivista austriaca Extrablatt nella quale presentava i classici ma anche le novità nel genere del giallo⁸⁶.

Il romanzo *Gier* prende spunto da un fatto di cronaca accaduto nel 1986, l'omicidio di una diciassettenne di nome Martina Posch, il cui corpo viene ritrovato nel lago Mondsee e il cui omicida non viene scoperto.

La ragazza sembra essere sparita la mattina del 12 novembre 1986.⁸⁷ Uscita di casa per andare a lavoro, non è mai arrivata alla fermata del bus. La famiglia inizia la sera stessa a preoccuparsi, denunciando la scomparsa presso la

⁸⁴ JELINEK E., *Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde* (Intervista con GROPP R. M. e SPIEGEL H.), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.11.2004, https://www.rowohlt.de/fm/200/FAZ-Interview_Jelinek.pdf, "Ich würde doch gern einen tollen Krimi schreiben können, so wie Chandler oder Hammett oder Ruth Rendell und P. D. James. Aber das versuche ich gar nicht, weil die dieses Genre zur Perfektion gebracht haben. Höchstens, *Gier* ist ja ein bisschen ein Krimi, wenn auch ohne Suspence". "Mi piacerebbe poter scrivere un buon giallo, come quelli di Chandler o Hammett o Ruth Rendell e P. D. James. Tuttavia non ci provo nemmeno, perché loro hanno già portato questo genere alla perfezione. Al massimo, *Gier*, è un po' un giallo, anche se senza suspense". (tda).

⁸⁵ NÜCHTERN K., *Erlösung gibt es nicht*, in Falter 36/2000. Alla domanda su come le piacesse intrattenersi Jelinek risponde: "Krimis lesen und Krimis in Fernsehen oder Kino anschauen. Aber das mache ich eh immer, deswegen frage ich mich, warum ich mich so selten gut unterhalte". "Leggere gialli o guardarli in televisione o al cinema. Lo faccio sempre, quindi mi chiedo come mai io mi diverta così di rado" (tda).

⁸⁶ MAYER V., KOBERG R., *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 2006, p. 239.

⁸⁷ LUKESCH G., *Mörder von Martina hat 20 Jahre Vorsprung*, OÖ Nachrichten Oberösterreich, 2.11.2006 http://www.nachrichten.at/storage/med/download/grafiken_print/175533_OOeNPosch11.pdf

gendarmeria di Vöcklabruck e diffondendo volantini sulla sua scomparsa. Dieci giorni dopo il cadavere della ragazza viene trovato presso una sponda del lago Mondsee, avvolto in due teloni verde oliva tenuti insieme da filo metallico.

Si pensa subito a un omicidio a sfondo sessuale per lo stato dei suoi vestiti. L'autopsia stabilisce la morte per strangolamento ma non vengono rinvenuti elementi che confermino la teoria di una violenza sessuale. Non ci sono neanche segni di colluttazione, il che fa pensare che la ragazza conoscesse l'assassino. La morte avviene in un lasso di tempo che va da una a due ore dopo che la ragazza lascia casa per andare a lavoro. La borsa, gli stivali e la giacca che la ragazza indossava quando era uscita di casa non vengono più ritrovati, da cui si deduce che Martina sia stata a casa del suo assassino.

Jelinek riprende vari elementi del caso, tra cui quello dei biglietti d'autobus che Martina non usava personalmente per il viaggio ma si procurava, già timbrati da altri, per poter richiedere il rimborso delle spese di viaggio all'azienda e quindi il sospetto che la ragazza avesse qualcuno, la cui identità è tuttora sconosciuta, che la accompagnava a lavoro.

Jelinek prende per buona la teoria dell'omicidio a sfondo sessuale, Gabi viene infatti strangolata dall'amante Kurt Janisch che usava andare a prendere la ragazza alla fermata dell'autobus per passare del tempo con lei e poi accompagnarla a lavoro. Durante uno di questi incontri, senza un motivo apparente, mentre sono appartati in macchina, Kurt uccide la ragazza e decide poi di sbarazzarsi del corpo buttandolo nel lago artificiale del paese, avvolto in teloni tenuti insieme da filo metallico.

Come per il caso di Martina, le indagini non porteranno mai a una soluzione

e anche il mistero attorno all'identità dell'amante della ragazza resterà irrisolto.

Kurt è il protagonista di questo racconto e il narratore si riferisce spesso a lui chiamandolo "il gendarme", svolge infatti la professione di poliziotto in una piccola cittadina della provincia austriaca. Ha una famiglia e un figlio, impiegato alla posta, a sua volta padre di un bambino. Kurt è ossessionato dall'acquisizione di proprietà, è posseduto da un'avidità, la *Gier* del titolo, che governa ogni sua azione. Una delle sue principali occupazioni è quella di circuire donne abbienti, assoggettarle e ottenere favori economici, il massimo traguardo è riuscire a farsi intestare le loro proprietà. Il poliziotto intrattiene infatti diverse relazioni extraconiugali, una delle quali con Gerti, una insegnante che si trasferisce da Vienna alla provincia e compra casa nella stessa cittadina di Kurt. Il loro rapporto di tipo sadomasochistico consuma la donna fino a portarla al suicidio.

La giovane studentessa Gabi costituisce una eccezione, pur non possedendo proprietà da intestargli ha una relazione con lui. Durante uno dei loro incontri, i due si trovano appartati in macchina e Kurt la strangola senza apparente motivo mentre lei sta praticando del sesso orale su di lui. In seguito il poliziotto getta il corpo della giovane nel lago artificiale, il Baggersee, ma il corpo torna a galla ponendo fine alle ricerche dei familiari della ragazza. Il colpevole però non verrà mai scoperto. Le informazioni riguardanti l'omicidio ci vengono fornite dall'autrice senza costruire i momenti di tensione tipici del genere, senza suspense appunto. Il romanzo non si basa, come ogni giallo, sulle indagini per arrivare a scoprire il colpevole e le sue motivazioni. In effetti, nonostante l'omicidio sia un evento centrale all'interno del romanzo, viene descritto a malapena. L'identità del colpevole viene presto resa nota al lettore e le motivazioni non vengono mai chiarite del tutto. Lo stesso protagonista

evita di riflettere sulle ragioni che guidano le sue azioni:

Der Gendarm denkt über seine Taten, mit denen wir uns zu beschäftigen haben werden, nur selten nach, bleibt lieber an der Oberfläche, wo er mit dem Kamm durch sich fährt, Furchen in seinen kräftigen dunkelblonden Haarwuchs ziehend wie Hämmer in den Fels⁸⁸.

Del giallo manca anche la figura dell'ispettore che porta avanti le indagini del caso, sostituita dal Narratore che rivolge le sue attenzioni alla psicologia del personaggio e soprattutto alla società in cui vive, alle sue disfunzioni. Il personaggio di Kurt, che in quanto poliziotto dovrebbe rappresentare il tutore dell'ordine e della giustizia e potrebbe assumere il ruolo dell'ispettore, è in realtà il colpevole e rappresenta quindi l'ipocrisia del mito dell'autorità. Kurt Janisch rappresenta la legge di una società governata dalla sete di potere e pervasa dalla morte.

Jelinek, oltre a essere appassionata di gialli, mostra un grande interesse per i fatti di cronaca, gli episodi violenti, i casi della vita reale e ha avuto occasione di occuparsi in maniera estensiva di alcuni di essi per motivi lavorativi. Nel 1984 viene infatti incaricata dalla rivista Wiener di seguire il processo riguardante il caso di un diciottenne accusato di aver ucciso tre persone⁸⁹. In un'intervista per il settimanale Falter⁹⁰ dichiara di essersi occupata di psichiatria forense durante la scrittura di *Gier*

⁸⁸ *Gier* p. 14, *Voracità* p. 7 “Sulle sue azioni, delle quali dovremo occuparci, il poliziotto riflette soltanto di rado, preferisce restare in superficie, là dove passa il pettine tracciando solchi nella capigliatura biondo scuro come un martello nella roccia”.

⁸⁹ Vedi MAYER V., KOBERG R., Elfriede Jelinek. Ein Porträt, Rowohlt Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg, 2006, pp. 239-240

⁹⁰ NÜCHTERN K., *Erlösung gibt es nicht*, in Falter 36/2000 „Übrigens habe ich mich für das Buch

e di aver cercato di raccontare un episodio ordinario, nella sua straordinarietà.

Spesso al centro delle opere di Jelinek sono proprio atti criminali o atti violenti e *Gier* non è l'unico romanzo a prendere spunto da un fatto di cronaca realmente avvenuto: *Die Ausgesperrten* è ispirato a un fatto di cronaca risalente al 1965 in cui un ragazzo di 17 anni uccise i suoi familiari; *Stecken, Stab und Stangl* fa riferimento alla morte di quattro persone in seguito all'esplosione di un ordigno posizionato in un campo rom e il pezzo teatrale *Faustin&out*⁹¹ trae ispirazione dal famoso caso Fritzl.

A proposito di quest'ultimo, la vicenda di Martina Posch venne associata⁹² per un certo tempo a questo episodio di cronaca nera avvenuto nella cittadina Amstetten dove Joseph Fritzl aveva tenuto segregata per 24 anni la figlia Elisabeth nella cantina della sua abitazione. L'uomo abusava sessualmente della figlia e dai loro rapporti nacquero sette figli⁹³. La moglie di Fritzl aveva gestito tra il 1973 e il 1996 una pensione proprio sul Mondsee, fatto che portò gli investigatori del caso Posch a indagare su un possibile, poi smentito, legame tra le due vicende.

Anche Jelinek si era interessata al caso pubblicando il testo *Im Verlassenen*

auch sehr mit forensischer Psychiatrie beschäftigt, und gegen die Fallgeschichten, die einem da begegnen, ist das, was ich beschreibe, eine freundliche kleine Episode – was sie übrigens auch sein soll, denn gerade diese Alltäglichkeit habe ich ja gesucht". "Del resto mi sono occupata molto di psichiatria forense per il libro, e a confronto con le storie dei casi che capitano là, quello che descrivo io è un episodio amichevole– come del resto dev'essere, perché cercavo proprio questa ordinarietà". (tda)

⁹¹ Come si legge sul sito della Rowohlt Theaterverlag all'indirizzo: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/FaustIn_and_out.2955080.html la prima del pezzo teatrale viene messa in scena a Zurigo il 09.03.2012. Il testo è disponibile sul sito dell'autrice <http://www.elfriedejelinek.com/> sotto la sezione "Zum Theater".

⁹² Si veda *Hat Fritzl mit Tod von Martina Posch zu tun?*, Oe24.at, 30. April 2008, <http://www.oe24.at/oesterreich/chronik/niederoesterreich/Hat-Fritzl-mit-Tod-von-Martina-Posch-zu-tun/300592> oppure *Polizei überprüft Verbindung zu Sexualmord*, Spiegel.de, 30.04.2008 <http://www.spiegel.de/panorama/justiz/josef-fritzl-polizei-ueberprueft-verbinding-zu-sexualmord-a-550802.html>.

⁹³ Sul caso Fritzl si veda APFL S., KLENK F., TÓTH B., *Ganz weit unten*, ZEIT ONLINE, 24.04.2008, <http://www.zeit.de/online/2008/18/inzest-reportage>.

sul suo sito internet⁹⁴ e inscenando il rapporto vittima-carnefice tra Fritzl e la figlia nel pezzo teatrale *Faustin&out*. Il testo *Im Verlassenen* ci offre diversi spunti di riflessione e mostra, al di là dell'ispirazione a un fatto di cronaca, dei punti di incontro con *Gier*. Ci permette di mettere in luce diverse tematiche ricorrenti nel romanzo. Nel testo *Im Verlassenen*, Jelinek usa la metafora del teatro per evidenziare l'interconnessione tra i grandi eventi e quelli quotidiani. La prima frase recita:

Österreich ist eine kleine Welt, in der die große ihre Probe hält. Im noch viel kleineren Kellerverlies von Amstetten findet die Aufführung statt, täglich, nächtlich. Es fällt keine Aufführung wegen irgendetwas aus⁹⁵.

Il singolo caso diventa punto di partenza per una riflessione sull'intera società e sui rapporti di potere in essa vigenti. Vedremo come anche in *Gier* l'analisi di una realtà particolare come quella della provincia austriaca sia il punto di partenza per una riflessione molto più ampia. La cantina di Amstetten è qui il palcoscenico nel quale viene rappresentata la tragedia della società austriaca e l'Austria è, a sua volta, palcoscenico del mondo intero. Il padre-Dio Fritzl, che abita su al piano di sopra e scende ogni tanto a fare visita al mondo da lui creato, è insieme padre e nonno e Verbo. Ha costruito da sé, il laborioso elettrotecnico, questo piccolo mondo del quale è padrone assoluto, questo spazio che è definito un idillio, del quale può disporre a suo piacimento e che corrisponde metaforicamente al corpo

⁹⁴ <http://www.elfriedejelinek.com/>, 1.05.2008.

⁹⁵ „L'Austria è un piccolo mondo, nel quale quello più grande tiene le prove. Nell'ancor più piccola cantina di Amstetten si svolge la messa in scena, quotidianamente, di giorno e di notte. Non salta neanche una messa in scena, per nessun motivo” (tda).

della figlia:

[...] aber es ist schon eine Kunst, Räume nach dem Muster der Frau zu bauen und mit hübschen Mustern zu schmücken, einen Tempel, nur aufgebaut für die Gier des Vaters, stets bereit, allzeit bereit, die Gegenwart zu empfangen, die ruhig auch noch ein Frauenkörper sein kann, solange er nur ruhig ist. Die Frau (und die Kinder sind) ist dort unten die einzige Gegenwart, die zählt.⁹⁶

Costruita su misura per soddisfare l'avidità del padre, la metafora della casa, o della stanza, come corpo di donna proprietà dell'uomo e soggetto della sua avidità ricorre nell'opera della scrittrice e ritorna nel romanzo *Gier*.

Lo spazio privato familiare che in molte opere di Jelinek costituisce simbolicamente una prigione, lo è realmente nel caso di Amstetten. La figlia, oltre a essere privata della libertà, viene privata dell'umanità e ridotta a oggetto, a possedimento del padre-creatore:

Mit Schlitzten, auch in menschlichen Körpern, vor allem weiblichen, kennt der Vater sich aus, er hat sie ja gemacht. Er hat ja alles gemacht, weil er alles machen konnte. Gott sei Dank⁹⁷

La stessa facoltà di donare la vita diventa Tagesablauf, routine, perde ogni

⁹⁶ “[...] ma è già un'arte costruire delle stanze sull'esempio della donna e decorarle con motivi carini, un tempio costruito per l'avidità del padre è pronto, sempre pronto, ad accogliere il presente, che può essere tranquillamente anche il corpo di una donna, finché sta calmo. La donna (e i bambini) è l'unico presente laggiù, l'unico che conta” (tda).

⁹⁷ “Il padre se ne intende di fessure, anche del corpo umano, soprattutto quelle femminili, è lui ad averle fatte. Ha fatto tutto, perché poteva fare tutto. Grazie a Dio”. (tda).

valore, diventa un evento come un altro, la funzione di una macchina per la riproduzione sostituibile in ogni momento in caso l'uomo dovesse stancarsi di essa: "Immer dieselbe, das geht auf Dauer auch nicht, das wird langweilig, es hat ja schon die Gattin nicht mehr genügt und mußte durch das eigene Kind ersetzt werden"⁹⁸.

I figli nati dall'incesto sono a loro volta oggetti, sottoposti alla volontà del padre-nonno che non esita a liberarsi del corpo di uno di loro, morto poco dopo il parto, gettandolo nel camino: "Nur eins ist kaputtgegangen und eben: entsorgt worden im Heizofen"⁹⁹.

L'autorità del padre è totale e, nella versione raccontata da Jelinek non lascia la minima capacità decisionale alla figlia, neanche per quanto riguarda la sistemazione e decorazione della cantina. La figlia non ha voce, soprattutto non ha voce per ribellarsi, per gridare, neanche durante il parto. Anche se gridasse nessuno la sentirebbe. Come tutte le donne che se hanno il coraggio di parlare, comunque non vengono ascoltate: "Das Sprechen von munteren, gescheiten Frauen zählt auch dazu, obwohl wir es nicht hören können, [...]"¹⁰⁰.

Le voci di coloro che si ribellano, che sono sottomessi, non devono oltrepassare i muri di cemento innalzati dai padri-padroni, non devono affiorare in superficie restituendo alla luce ciò che deve rimanere nascosto. Solo le parole del padre, un padre generico senza nome (un padre che è tutti i padri), si devono sentire, devono essere rese pubbliche: "dann müssen wir die Worte des Vaters, und nur die gelten hier, eben überall hören, aus den Worten des Vaters besteht die Öffentlichkeit

⁹⁸ „Sempre la stessa cosa, non va bene a lungo andare, viene a noia, già la moglie non è più bastata e ha dovuto sostituirla con la propria figlia”. (tda).

⁹⁹ “Solo uno è morto ed è stato smaltito nella stufa a legna”. (tda).

¹⁰⁰ Il parlare delle donne sveglie e intelligenti conta allo stesso modo, anche se non lo possiamo sentire, [...].(tda).

hier”¹⁰¹.

La donna viene confinata in uno spazio angusto, che è lo spazio privato, e non ha diritto di accedere a quello pubblico. Anche in questo caso, come dimostreremo per il romanzo *Gier*, l’episodio della cantina di Amstetten fornisce una rappresentazione della società: lo spazio privato è una prigione per la donna, isolata ed esclusa dallo spazio pubblico fisicamente e simbolicamente. L’immagine della cantina diventa metafora della sottomissione, della reclusione a uno spazio limitato e nascosto, della donna, e del più debole nella società.

I politici austriaci si preoccupano dell’immagine della loro patria all’estero, soprattutto in seguito alla risonanza riscontrata dal caso Fritzl nei media internazionali.

Wir verbreiten das Wort des Vaters gern in den Kanälen des Vaterlands, und wir leiten es auch wieder dorthin zurück, wenn wir es genügend genossen haben. Im Ausland bitte auf unser Wort hören, auf den Opernball und aufs Neujahrskonzert hören, alles hören!, aber nicht auf unser Schreien! Das beachten Sie bitte gar nicht, wir beachten es ja schließlich auch nicht, und wir müssen es ja wissen. Aber das Schreien dringt ja nicht einmal bis zum Nachbarn durch oder vom Keller ins eigene Haus hinauf¹⁰².

Jelinek evidenzia la volontà degli austriaci di nascondere all’estero le cose

¹⁰¹ “Allora dobbiamo sentire ovunque le parole del padre, solo quelle valgono qui, ciò che è pubblico è qui costituito dalle parole del padre” (tda).

¹⁰² “Divulghiamo volentieri la parola del padre nei canali della patria, e la riportiamo anche indietro, appena ne abbiamo goduto abbastanza. Per favore ascoltate la nostra parola all’estero, ascoltate il ballo dell’Opera e il concerto di Capodanno, ascoltate tutto! Ma non le nostre grida! Non prestategli attenzione, alla fine neanche noi vi prestiamo attenzione, e noi dobbiamo saperlo. Le grida non arrivano nemmeno ai vicini o dalla cantina fin su in casa” (tda).

negative, le grida devono rimanere nella cantina, gli stessi austriaci non ci fanno caso come non ci fanno caso i vicini e neanche i familiari che abitano al piano di sopra. Come se quello che succede in cantina non avesse importanza fintanto che rimane nascosto, che non viene alla luce. È lo stesso clima omertoso e soffocante che avvolge la cittadina di provincia descritta in *Gier*, simbolo in piccolo dell’Austria contemporanea descritta dall’autrice.

2.3. Riferimenti intertestuali

2.3.1 *Gier* di Ingeborg Bachmann

Il riferimento all’opera della scrittrice Ingeborg Bachmann nel romanzo *Gier* di Elfriede Jelinek è molteplice.

Un primo evidente, seppure trascurato dalla critica, punto di connessione è proprio il titolo del romanzo. Come ammette Jelinek stessa in una email del 14 giugno 2006 a Barbara Agnese, autrice di diversi saggi sull’opera di Jelinek, il frammento di Bachmann ha rappresentato un punto di partenza per la scrittura del suo romanzo:

Ich habe mir immer gefragt, wieso kaum jemand (aber ich habe keinen wirklichen Überblick) auf das *Gier*-Fragment der Bachmann eingegangen ist, das mich in der Tat zu dem Roman mit inspiriert hat¹⁰³.

¹⁰³ AGNESE B., *Blaubart und Don Juan. Mythosumschreibungen bei Ingeborg Bachmann (Das Buch Franza und Gier) und Elfriede Jelinek (Gier)*, In: NIETHAMMER O, PREÜBER H. P. P, RÉTIF F. (a cura di), *Mythos und Geschlecht. Übersetzungen – Überschreibungen – Übermalungen*, Heidelberg: Winter 2007, p. 81, „Mi sono sempre chiesta (anche se io non ho una reale visione

*Gier*¹⁰⁴ è infatti anche il titolo di un testo incompiuto di Bachmann, che racconta del milionario Bertold Rapatz, un personaggio avido e violento, che finisce col distruggere la sua vita e quella delle persone che lo circondano. Il frammento si conclude infatti con l'omicidio della moglie e dell'amante della moglie compiuto dal protagonista, che in seguito si suicida. Bachmann sottolinea come la protagonista femminile ignori certi comportamenti del marito nonostante siano indizi della sua natura violenta. Non riesce a uscire dalla sua sfera di influenza, così come non ci riesce la figlia Sibilla, nonostante il suo ossessivo desiderio di fuga, e non ci riescono i dipendenti.

Jelinek espande il ruolo delle donne in questo quadro violento nel suo romanzo. Presenta una società in cui tutti gli individui sono posseduti da una avidità che, indipendentemente dall'oggetto al quale si rivolge, ha un potere distruttivo. Nel caso dei personaggi maschili questa cupidigia si presenta come una sete di beni materiali e di possesso e la violenza che genera si rivolge all'esterno, nel caso dei personaggi femminili si manifesta soprattutto, ma non solo, come un bisogno di amore che genera un comportamento autodistruttivo. I personaggi femminili sono vittime e allo stesso tempo complici dei loro aguzzini, scelgono non solo di sottomettersi ma anche proteggerli con il silenzio.

Un altro evidente riferimento all'opera della Bachmann è nel finale che

d'insieme), come mai quasi nessuno sia arrivato al frammento *Gier* di Bachmann, il quale in effetti mi ha ispirato per il romanzo". (tda).

¹⁰⁴ BACHMANN I., *Gier*, in: HÖLLER H., (a cura di), *Der Dunkle Schatten, dem ich schon seit anfang folge: Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments Gier*, Löcker, Vienna, 1982, pp. 17-61

recita: “Es war ein Unfall”¹⁰⁵ e cita, modificandolo ironicamente, il finale di *Malina*. Mentre in *Malina* il finale rappresenta una denuncia con la frase: “Es war Mord”¹⁰⁶, e suggerisce al lettore una direzione di lettura, Jelinek usa il sarcasmo adottando il punto di vista interpretativo dominante che pende per l’innocenza dell’autorità e insinua che, in questa società, la morte di Gerti può essere vista solo come un incidente.

Jelinek si era occupata della sceneggiatura per il film ispirato a *Malina*, uscito nel 1991 con la regia di Werner Schroeter. In precedenza, nel 1983, dieci anni dopo la morte di Bachmann, aveva scritto un lungo saggio su di lei descrivendola come l’autrice che aveva descritto il protrarsi della guerra all’interno delle relazioni tra donne e uomini come nessun’altra autrice del dopoguerra.

Den Selbsthaß, die Selbstverachtung, die daraus resultieren, hat die Bachmann beschrieben. Denn die Liebe ist die Fortführung des Krieges mit anderen Mitteln. Auf diesem Schlachtfeld erfolgt eine oft blutige, manchmal unblutige Vernichtung des Weiblichen, das nie Subjekt werden darf, immer Objekt bleiben muß, Gegenstand von gesellschaftlich nicht anerkannten Arbeitsverträgen, genannt Ehe¹⁰⁷.

In *Malina*, l’unico romanzo completo di Bachmann, la protagonista senza nome, una scrittrice, sparisce in una crepa della parete lasciando l’appartamento al

¹⁰⁵ *Gier* p. 462, *Voracità* p. 410, „È stato un incidente”.

¹⁰⁶ BACHMANN I., *Malina*. In: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D., (Hg.), «Todesarten»- Projekt. Band 3.1. *Malina*, Piper, Monaco, 1995, p. 695, „È stato un omicidio” (tda).

¹⁰⁷ JELINEK E., *Der Krieg mit anderen Mitteln*. In: KOSCHEL C., VON WEIDENBAUM I. (a cura di), *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, München, Zürich, 1989, p. 312, „Bachmann ha descritto l’odio, il disprezzo, verso se stessi, che ne derivano. Perché l’amore è la perpetuazione della guerra con altri mezzi. Su questo campo di battaglia ha luogo, spesso con spargimento di sangue, a volte senza, l’annientamento della donna, la quale non può mai divenire soggetto, deve restare sempre oggetto, materia di quel contratto di lavoro non riconosciuto socialmente che è il matrimonio”. (tda).

pragmatico alter ego maschile Malina. Il romanzo, oltre a indagare le relazioni tra uomini e donne, si interroga sul rapporto tra donne e arte. Il finale mostra che, per essere riconosciuta come scrittrice, la protagonista deve far soccombere il suo io femminile.

I riferimenti più evidenti all'opera di Bachmann quindi aprono e chiudono il romanzo e fanno pensare all'importanza dell'influenza che tale scrittrice ha avuto nella formazione di Jelinek e nella scrittura di *Gier*.

Nei racconti del ciclo *Todesarten*, avviato col romanzo Malina e rimasto incompiuto, vengono indagate le cause di morte di diverse donne, le cui disgrazie appaiono all'esterno come dei suicidi e sono, invece, il risultato ultimo di una sottile violenza psicologica, assassini sublimi senza spargimento di sangue, delitti invisibili del quotidiano. Bachmann descrive i modi in cui le protagoniste vengono progressivamente annientate dalle strutture del potere patriarcale alle quali pure si adeguano diventando appunto complici della loro rovina¹⁰⁸.

Nella prefazione¹⁰⁹ a *Der Fall Franza* si legge che nella società del dopoguerra continua a essere presente il "virus crimine" anche se i crimini di tutti i giorni sono diventati "sublimi", non sono chiaramente visibili perché non portano a uno spargimento di sangue ma sono veri e propri omicidi. Nello specifico, tali crimini, vengono consumati all'interno di relazioni interpersonali, nel privato delle case delle persone comuni. Tale concetto ha anche uno sfondo politico, Bachmann vede l'origine del fascismo proprio all'interno delle relazioni interpersonali.

¹⁰⁸ Sul ciclo *Todesarten* vedi: *Malina and the „Death Styles” Cycle*, in ACHBERGER K. R., *Understanding Ingeborg Bachmann*, University of South Carolina Press, Columbia, 1995, pp. 96-98, e ALBRECHT M., GÖTTSCHE D., *Todesarten-Projekt*, in: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D. (a cura di), *Bachmann Handbuch*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2013, 127-130.

¹⁰⁹ ALBRECHT M., GÖTTSCHE D., (a cura di), «*Todesarten*»- *Projekt. Band 2, Das Buch Franza*, Piper, Monaco, 1995, pp. 348-351.

Ich habe vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. Es gibt nicht Krieg und Frieden, es gibt nur Krieg¹¹⁰.

Nel frammento *Gier* si parla invece di un caso criminale, un atto di violenza innegabile perché fisica. Anche in questo racconto però, prima di arrivare alla tragedia finale, si analizza la spietata e continua distruzione dell'identità della protagonista, l'annullamento della sua personalità e infine della sua identità, del suo essere fisico. Viene inoltre considerata la complicità della stessa protagonista in tale processo.

Gier si inserisce in una serie di racconti che riprendono i temi sviluppati nella trilogia *Todesarten* della quale fanno parte i romanzi *Malina*, *Il caso Franza* e *Requiem per Fanny Goldmann*, gli ultimi due rimasti però in forma di frammento. Si colloca cronologicamente vicino ai racconti pubblicati nella raccolta *Simultan* in occasione della prima pubblicazione del 1972, diventato poi *Drei wege zum See* nell'edizione dell'anno 1989.

Secondo l'accordo di Bachmann con l'editore Siegfried Unseld, il racconto

¹¹⁰ KOSCHEL C., VON WEIDENBAUM I. (a cura di), *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Piper, München, Zürich: 1983, p. 144, "Ci ho già riflettuto su dove inizi il fascismo. Non inizia con le prime bombe che vengono gettate, non inizia col terrore del quale si può scrivere in ogni giornale. Inizia nelle relazioni tra esseri umani. Il fascismo è il primo nella relazione tra un uomo e una donna, e ho cercato di dire in questo capitolo che in questa società è sempre guerra. Non c'è guerra o pace, c'è solo guerra" (tda).

Gier doveva apparire nel 1973¹¹¹, dopo la pubblicazione della raccolta *Simultan*, appunto, ma rimase incompiuto. Bachmann inizia a scriverlo nel 1970 durante un soggiorno estivo nella città natia Klagenfurt. Prende ispirazione dal caso dell'omicidio "Casati"¹¹² avvenuto a Roma, città in cui l'autrice vivrà per diversi anni fino alla sua tragica morte nel 1973.

La protagonista di questo frammento è Elisabeth Mihailovics ed è un personaggio che appare in altri due racconti di Bachmann: *Probleme, Probleme e Drei Wege zum See*¹¹³. Nel racconto *Probleme Probleme* Elisabeth compare come la cugina della protagonista Beatrix. In *Drei Wege zum See* la protagonista Elisabeth Mätrei legge un articolo di giornale riguardante il caso dell'omicidio-suicidio del milionario Rapatz, presentato come un mistero, possibile caso di omicidio passionale commesso per gelosia, e si interroga sulle reali cause del fatto che sarà argomento del frammento *Gier*.

In *Gier* leggiamo che Elisabeth viene da Vienna, è una storica dell'arte, ama la letteratura francese, è una donna acculturata. Non ha quindi nulla in comune con il protagonista di questa storia che è un uomo di vecchio stampo, un uomo rozzo dedito alla caccia e all'alcol.

Er liebte nicht mehr, Herr Rapatz hatte vor langer Zeit aufgehört, ausser

¹¹¹ Le notizie riguardanti l'edizione sono tratte dal Textkritischer Kommentar in: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D. (a cura di), «Todesarten»- Projekt. Band 4, Der «Simultan»-Band und andere späte Erzählungen, Piper, Monaco, 1995, pp. 613-614.

¹¹² Sulle fonti di ispirazione alla scrittura di *Gier* si veda il Textkritischer Kommentar in: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D., (a cura di), «Todesarten»- Projekt. Band 4, Der «Simultan»-Band und andere späte Erzählungen, Piper, Monaco, 1995, pp. 606-612.

¹¹³ BACHMANN I., *Probleme Probleme*. In: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D., (a cura di), «Todesarten»- Projekt. Band 4, Der «Simultan»-Band und andere späte Erzählungen, Piper, Monaco, 1995, p. 161,163,172,176, e BACHMANN I., *Drei Wege zum See*. In: *Ivi*, p. 392, 449-453.

Begierden etwas zu empfinden und er liebte nur noch die Jagd, und [...] nicht mehr Frauen und die Welt und Reisen, und er liebte seine Geschäfte, aber das begriff sie noch nicht, denn er tat, als gingen sie ihn nichts an¹¹⁴.

Eppure Elisabeth è in qualche modo attratta da quest'uomo e ne diventa presto la moglie. Elisabeth sembra insospettirsi di quelli che potrebbero essere degli indizi rivelatori della personalità di Rapatz ma alla fine non dà abbastanza importanza a questi campanelli d'allarme. Non si insospettisce, ad esempio, conoscendo il triste destino delle mogli precedenti del signor Geldern¹¹⁵. Se il primo episodio può essere considerato un incidente, il secondo, messo in relazione alla natura di Rapatz, desta qualche sospetto in più anche se non può essere considerato una prova. La prima moglie muore infatti in seguito a una caduta da cavallo, la seconda muore per annegamento suicidandosi nel lago che si vede dalla casa Rapatz.

Neanche la conversazione con Antoinette Altenwyl, amica di famiglia, desta sospetti nella mente della donna nonostante il suo tentativo di metterla in guardia:

...eines müssen Sie wissen, auf diesem Haus liegt einfach ein Fluch, was die Sibilla, die Afdera ist ja zu klein, alles schon hat ansehen müssen, das können Sie sich in ihren kühnsten Träumen nicht, nein, das Kind ist ja irrsinnig unglücklich, und der Bertold sieht nichts, nichts, der ist doch blind...¹¹⁶

¹¹⁴ *Gier* p. 46, „Non amava più, il signor Rapatz aveva smesso da tanto, non provava più niente a parte la brama e amava solo più la caccia, e [...] non più le donne, il mondo viaggiare, e amava i suoi affari, ma questo lei non lo capiva ancora, perché lui si comportava come se non lo riguardassero”. (tda).

¹¹⁵ Il protagonista viene chiamato all'inizio del frammento Geldern, nome che rimanda al termine Geld cioè denaro, andando avanti nel racconto viene invece chiamato Rapatz.

¹¹⁶ *Gier* p. 26 “...deve sapere una cosa, su questa casa c'è una maledizione, tutto quello che Sibilla, Afdera è troppo piccola, ha già dovuto vedere, Lei non può vederlo neanche nei sogni più arditi, la bambina è incredibilmente infelice, e Bertold non vede niente, quello lì è proprio cieco...” (tda).

Le parla inoltre della sua grande avidità, delle ex mogli e del fatto che Bertold non abbia amici.

In effetti Rapatz, non solo è totalmente incapace di provare empatia ma prova un generale disprezzo nei confronti degli altri, si tratti di persone al suo livello come colleghi, partner, banchieri o si tratti invece di sottoposti. Rapatz ritiene siano tutti idioti e tratta i suoi domestici in particolare come bestie, insultandoli e sottopagandoli. Elisabeth riflette e si interroga sull'autorità di Rapatz e si stupisce del fatto che i suoi dipendenti non si licenzino e sopportino un tale comportamento, non riesce però a riconoscere gli stessi meccanismi nella sua relazione con Bertold e finisce lei stessa per rimanere intrappolata in questa rete. Si legge nel frammento: "Und warum blieb Sibilla, wenn sie so sehr weg wollte, was hatte Herr Rapatz an sich, das alle hielt"¹¹⁷.

Rapatz, come Kurt nel romanzo di Jelinek, è un uomo estremamente avido, è assetato di potere, avido di denaro, il possesso delle donne lo rende insaziabile e tale avidità distrugge coloro che si trovano a portata della sua violenza. Alla fine la sua avidità lo corrode a tal punto che distrugge anche lui stesso. Diversamente da quanto accade a Kurt che approfitta e trae solo vantaggio dalla sua condizione.

Rapatz non si avvale solo della sua autorità nel controllo delle persone che lo circondano, esercita anche un'attrazione inspiegabile dalla quale non ci si può slegare. Così come i domestici e Elisabeth, anche Sibilla rimane sotto la sua influenza pur desiderando ardentemente la fuga: "Elisabeth war jetzt nicht mehr

¹¹⁷ *Gier* p. 44, "E perché rimane Sibilla, se vuole così tanto andare via, cos'ha il signor Rapatz che trattiene tutti" (tda).

sicher, dass Sibilla herauswollte aus dem Gefängnis, sie verstand es nicht, aber sie war ja selbst gefangen und verstand es nicht”¹¹⁸.

Elisabeth, come Sibilla, è prigioniera di Rapatz ma mentre Sibilla se ne rende conto e dimostra di essere consapevole del fatto che restare sotto la giurisdizione di Rapatz possa portarla alla rovina, Elisabeth non è conscia della sua condizione. La donna è anzi affascinata da Bertold, lo trova “gewaltiger und mysteriöser als der Herzog von...”¹¹⁹.

Rapatz si rivolge a lei usando dei nomignoli come Vögelchen, mein Kleines, schlimmes Mädchen o wiener Porzellandame¹²⁰, che la sminuiscono e mettono in risalto il tipo di rapporto che si è instaurato tra i due, dove lui è il padre-padrone, l’uomo forte, autoritario, il cacciatore, mentre lei è la preda, l’uccellino, la fragile e piccola dama di porcellana, la bimba cattiva. L’amica di famiglia Altenwyl la chiama semplicemente “Bertolds Lamm”, l’agnello di Bertold.

La caccia diventa una metafora del loro rapporto, lui è il predatore e lei è preda: “...und sie kam sich klein vor, von einem Raubtier gefangen und sie fürchtete ihn körperlich”¹²¹. Elisabeth, imprudentemente, si avvicina sempre più a lui, finché viene uccisa con un’arma che Rapatz usa proprio per cacciare, il fucile.

Anche il nome Rapatz suggerisce la natura di predatore del protagonista, rimandando foneticamente al termine italiano e francese “rapace”, derivato dal latino rapax, usato col significato appunto di “predatore” ma anche “avidò” nonché in riferimento agli uccelli predatori.

¹¹⁸ *Gier* p. 40 “Elisabeth non era più sicura che Sibilla volesse uscire dalla prigione, non capiva, ma anche lei era imprigionata e non lo capiva” (tda).

¹¹⁹ *Gier* p. 32 “Più possente e misterioso del Duca di...” (tda)

¹²⁰ I nomignoli sono traducibili come “passerottino”, “mia piccola monella” e “dama di porcellana viennese”.

¹²¹ *Gier* p. 38, “si sentiva piccola, catturata da un predatore, lo temeva fisicamente” (tda).

Elisabeth ha paura di lui, della sua fisicità ma cerca sempre di giustificare il suo comportamento, di dissimulare il sentore del pericolo.

Quando lui le si rivolge in maniera irrispettosa, ad esempio, lo attribuisce alla sua provenienza e al suo essere una personalità atipica, pensando che non aveva mai sentito un tale modo di esprimersi a Vienna. Si adatta alle sue abitudini e al suo stile di vita pur essendo completamente estranea a quel mondo rurale. Prova a cavalcare, a cacciare e inizia anche a bere i liquori tanto amati da Rapatz, sebbene queste attività le provochino disagio e la mettano in pericolo. Non solo cerca di adattarsi in tutto e per tutto al marito ma perde anche ogni possibilità di dedicarsi alle proprie passioni.

Rapatz è un uomo estremamente avido e, anche se milionario, non spende nulla per se stesso e Elisabeth non si azzarda ad avanzare richieste. Inizia a risparmiare, usa i suoi averi con parsimonia per le proprie necessità e ha per la prima volta paura della povertà. Rinuncia a viaggiare, cosa che le piaceva molto e viene derisa se parla di letteratura. Se in alcune occasioni cerca di manifestare un'opinione contraria, lui la zittisce. Anche nei momenti di intimità, capita che Elisabeth si senta come un animale intrappolato che deve cedere alla superiorità fisica del marito. Eppure la donna è fortemente attratta dal marito e vive per le ore che passano insieme a letto, ne diventa schiava: “sie hatte also mit einem (merkwürdigen) Problem zu tun, mit einem unersättlichen Mann, der sie unersättlich machte, und er liebte sie nicht und sie liebte ihn nicht.”¹²² L'avidità, che si traduce appunto con *Gier*, è come una malattia che contagia anche Elisabeth facendola diventare una sua appendice.

¹²² *Gier* p. 50 “aveva a che fare con un problema singolare, essere con un uomo insaziabile che la rendeva insaziabile, e lui non la amava e lei non amava lui”. (tda).

L'insaziabilità di Rapatz lo porta ad avanzare richieste sempre più ardite, finché la situazione non gli sfugge di mano. Inizialmente propone dei rapporti sessuali a tre ma Elisabeth, titubante, rifiuta la proposta. In seguito le ordina, minacciandola di strangolarla se non avesse obbedito, di andare nel bosco e avere un rapporto sessuale col nuovo guardaboschi. La stessa sera Rapatz riunisce Elisabeth e il guardaboschi Sascha e li uccide sparando loro con il fucile, infine si suicida.

Jelinek riprende i diversi elementi e casi analizzati da Bachmann nei due cicli *Todesarten*, *Simultan* e in *Gier* e li riunisce in un unico racconto. Nelle due protagoniste del romanzo *Gier* troviamo le rappresentanti di quell'annientamento psicologico e fisico subito dalle donne nelle opere di Bachmann.

Da un lato abbiamo Gabi che subisce la violenza fisica di Kurt, che la uccide strozzandola, probabilmente per costringerla al silenzio. Anche questo episodio, così come quello descritto da Bachmann nel frammento *Gier*, prende ispirazione da un fatto di cronaca realmente accaduto e fa riferimento al genere del giallo. Dall'altro lato abbiamo Gerti che finisce per suicidarsi, dopo aver subito ogni tipo di violenza psicologica e fisica, in una relazione sadomasochistica con Kurt.

Gerti in particolare somiglia a Elisabeth, come lei si illude, ignorando i campanelli d'allarme, gli atteggiamenti che rivelano la personalità egoista e approfittatrice nonché violenta di Kurt. Si rifiuta di vedere la realtà, vivendo un romanzo rosa in cui diventa succube dell'amante. Anche lei è una donna colta che viene da Vienna e decide, ad un certo punto della sua vita, di trasferirsi in campagna. Kurt, d'altro canto, mostra molti punti in comune con Bertold Rapatz. Gli assomiglia innanzitutto per l'avidità di denaro, la smania di possesso e

l'atteggiamento verso le donne. Entrambi abusano del loro potere, della loro autorità che, nel caso di Rapatz deriva fundamentalmente dalla sua posizione economica di miliardario e titolare di una grande azienda austriaca. Nel caso di Kurt è data dal suo ruolo di poliziotto.

2.3.2. Die endlose Unschuldigkeit

Die endlose Unschuldigkeit appare per la prima volta nel 1970 in una antologia dal titolo *Trivialmythen*¹²³, una raccolta di testi di vari autori, redatta da Renate Matthaei, che hanno come tema principale i miti triviali e che si inserisce in un quadro di interesse sempre crescente verso la cultura di massa e i suoi simboli. Jelinek si occupa estensivamente dell'argomento in questo periodo. Sono infatti contemporanei a tale saggio altri due testi: *wir stecken einander unter der haut*¹²⁴ e *wir sind lockvögel baby!*¹²⁵, che trattano lo stesso argomento.

Il saggio, ripubblicato dieci anni dopo in un libro che prende lo stesso titolo e ospita altri due testi dell'autrice¹²⁶, non solo ha come argomento i miti triviali ma è costruito come un collage di citazioni da testi della cultura Pop e di massa intervallati da citazioni di testi letterari. Jelinek cita da un lato riviste, serie televisive, pubblicità, fumetti e dall'altro autori che si sono occupati della cultura

¹²³ MATTHAEI R. (a cura di), *Trivialmythen*. Frankfurt a. M., 1970.

¹²⁴ JELINEK E., *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums*. In: *Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*. Nr 1 (1970), S. 129 - 134

¹²⁵ JELINEK E., *wir sind lockvögel baby! roman*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1970.

¹²⁶ JELINEK E., *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa-Hörspiel-Essay*, Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verl., 1980.

di massa e dei miti triviali¹²⁷.

Die endlose Unschuldigkeit è stato preso come punto di riferimento per diversi studi e viene considerato come una dichiarazione di poetica da parte di Jelinek. La decostruzione dei miti è una caratteristica importante dell'estetica di Jelinek ed è stata considerata come una chiave per la lettura della sua opera da molti ricercatori.¹²⁸ È uno dei campi più studiati all'interno della critica sull'autrice.

Nel saggio Elfriede Jelinek riprende le tesi espresse da Roland Barthes in *Miti d'oggi* e riflette sui miti contemporanei, concentrando la sua attenzione sul loro rapporto con i media. Jelinek si inserisce così nel dibattito sui media e il loro rapporto con la letteratura e il dibattito su letteratura alta e bassa o popolare, attuale negli anni Settanta ma già discusso ai tempi di *Miti d'oggi*.

Il testo di Barthes è diviso in due parti: la prima offre una raccolta di brevi testi scritti tra il 1954 e il 1956, pubblicati inizialmente su giornale, che analizzano diversi miti d'oggi e riguardano quindi fatti di attualità francese. Barthes trova spunti di riflessione nei fatti più disparati. Le sue considerazioni riguardano ad esempio il catch, un articolo di una rivista femminile, il matrimonio della regina Elisabetta, il congresso mondiale dei produttori di detersivi, il Tour de France. L'incontro di catch diventa il pretesto per mettere a confronto due mondi culturali completamente diversi. Da un lato gli Stati Uniti dove tale sport assume i connotati di una lotta tra bene e male che sottintende un secondo livello di significato di natura

¹²⁷ Un esaustivo elenco dei testi critici, ma anche di quelli triviali, può essere trovato in: MÜLLER-DANNHAUSEN L., *Zwischen Pop und Politik: Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in „wie sind lockvögel baby!“*, Frank & Timme, Berlin, 2011, pp. 87-112.

¹²⁸ Tra i lavori che ricercano i miti decostruiti nell'opera di Jelinek: Marlies Janz, *Elfriede Jelinek*, Metzler, Stuttgart, 1995 e Barbel Lücke, *Elfriede Jelinek: eine Einführung in das Werk*, Paderborn, Fink, 2008.

politica che vede a fare la parte del cattivo il Rosso, il Comunista. Dall'altro la Francia, dove lo stesso sport assume un altro significato mostrando le avventure dell'archetipo del perfetto farabutto¹²⁹.

All'osservazione di tali fatti d'attualità segue la seconda parte nella quale viene formulata sia un'analisi semiologica del linguaggio del mito che una critica ideologica. L'analisi semiologica riguarda la definizione del mito contemporaneo e lo studio del suo linguaggio che viene definito come un sistema particolare perché si innesta su un sistema preesistente. Il segno del primo sistema diventa significante nel secondo, nel mito¹³⁰. I segni del primo linguaggio, definito da Barthes linguaggio-oggetto, che siano parole, immagini, fotografie, opere d'arte ecc. assumono la pura funzione di significante nel linguaggio del mito, definito meta-linguaggio. Il mito si appropria di tale materiale rendendolo una forma vuota, parassitaria. La storia di quell'immagine, foto o parola viene messa da parte, viene impoverita facendo spazio a nuove significazioni¹³¹.

Barthes porta l'esempio di un'immagine vista sulla copertina di una rivista francese che raffigura un uomo di colore in uniforme francese mentre fa il saluto militare, con lo sguardo verso l'alto. Questa immagine costituisce il senso ma è chiaro che dietro essa si nasconde un certo significato: la Francia è un grande impero coloniale che tutti i francesi, di qualunque etnia essi siano, servono fedelmente. C'è dunque un significante rappresentato dall'immagine di copertina,

¹²⁹ BARTHES R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974, p. 13.

¹³⁰ *Ivi*, p. 196. Barthes riprende la terminologia usata da Saussure secondo cui il sistema semiologico della lingua consta di un concetto, definito con il termine di significato, un'immagine acustica, definita significante, e un rapporto tra concetto e immagine, definito segno (che può essere ad esempio la parola).

¹³¹ *Ivi*, p. 197

un significato che rimanda all'imperialità francese, e poi c'è quella che Barthes chiama "una *presenza* del significato attraverso il significante"¹³². La storia del soldato di colore, la sua biografia viene messa da parte e si innesta tutta una storia sul mito legata alla storia generale della Francia e al colonialismo. Questa è solo una delle molte immagini delle quali il mito dell'imperialismo francese si può servire, uno dei tanti significanti. Il mito nasce da una contingenza, un'intenzione e però tale intenzione viene "purificata" dalla lettera. Tornando all'esempio sulla copertina della rivista, l'immagine sembra dire, citando Barthes: "L'impero francese? Ma è un puro e semplice fatto: questo bravo negro che saluta come uno dei nostri ragazzi"¹³³. Il mito si presenta come una constatazione, la causa che lo produce non viene nascosta eppure viene percepita come naturale, viene letta come una ragione e non un movente. Colui al quale è indirizzato il mito, il suo lettore, "finisce con il razionalizzare il significato mediante il significante"¹³⁴. Per questo il mito viene vissuto come qualcosa di innocente, le sue intenzioni sono naturalizzate.

Nell'ultima parte del suo saggio Barthes evidenzia le implicazioni politiche del mito e del suo uso nella società moderna. La parola mitica appare infatti come un elemento fondamentale dell'ideologia borghese. L'analisi ideologica del mito ha lo scopo di indagare la mistificazione operata attraverso di esso, che trasforma la cultura piccolo-borghese in natura universale. La classe borghese, attraverso la diffusione continua delle sue rappresentazioni, ottiene che esse vengano percepite come normali e che le sue norme vengano vissute come leggi di un ordine naturale¹³⁵.

¹³² *Ivi*, p. 198

¹³³ *Ivi*, p. 205

¹³⁴ *Ivi*, p. 211.

¹³⁵ *Ivi*, p. 221.

Nell'analisi di Jelinek si fa riferimento non solo alla cultura borghese ma anche ai valori del patriarcato. I principi fondamentali dei miti triviali sono i "Vaterinhalte", cioè i contenuti dei padri, ed essi vengono consolidati attraverso la costituzione di istanze di controllo istituzionalizzate¹³⁶. Jelinek prende ad esempio la televisione nel suo ruolo di istanza paterna e concentra la sua analisi sulle riviste e le serie Tv. L'esame di queste ultime, soprattutto le serie per famiglie e i drammi televisivi, mostra come i mezzi di comunicazione assumano la funzione dell'istanza paterna e di controllo, assolvendo i doveri del padre della famiglia piccolo-borghese. Il pubblico è influenzato dalla televisione e viene accolto da essa come in una grande famiglia, viene manipolato dai miti triviali promulgati attraverso questo mezzo di comunicazione. Le immagini proposte dal mito non sono apertamente politiche o ideologiche e perciò rimangono indisturbate, non vengono percepite come problematiche. Jelinek illumina il meccanismo del mito e delle immagini che lo divulgano attraverso l'esempio degli spot pubblicitari. In uno di questi esempi viene descritto uno spot che promuove capi di abbigliamento per uomo in vestan. L'uomo dello spot viene mostrato su una moto e viene evidenziata l'associazione tra la sua mascolinità e la potenza del motore del mezzo. Il collegamento tra sessualità dell'immagine e attributi secondari (la moto, l'abbigliamento) non viene nascosto o negato, è anzi evidente. Ciò che viene nascosto è la sua funzione nella società. Il legame tra mercato, consumo e società, sessualità viene celato. Tale associazione tra attributi secondari e sessualità è essenziale nelle pubblicità, che frustrano i desideri dello spettatore mostrandogli qualcosa che non può avere e offrendo un intero mercato di prodotti per compensare la sua mancanza. Il potere,

¹³⁶ JELINEK E., *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwiftinger Galerie-Verglag, Kirchberg, 1980, p. 50.

vero oggetto del desiderio, viene nascosto dietro il velo della sessualità associata a oggetti che assurgono a status symbol e lo sostituiscono in un'economia della compensazione. L'immagine viene "depoliticizzata", resa innocente e naturale, il mito sopprime ogni dialettica, appiattisce ogni complessità. I media, nella ripetizione dei riti della borghesia, che diventano quindi norme, producono quello che Jelinek definisce come un *Natürlichkeitsschleim*¹³⁷, una mucillagine di naturalezza, che ricopre e incolla tutto. Le norme borghesi promulgate da queste rappresentazioni appaiono come eterne e, in quanto praticate da tutti, appaiono come leggi di un ordine naturale. Lo scopo del mito è quello di mantenere la società in uno stato di stasi in cui viene garantita la gerarchia del possesso, di immobilizzare il mondo e conservare la cultura borghese. I media possono essere considerati mezzi della divulgazione dell'ideologia borghese che assorbe coloro che non fanno parte della classe privilegiata inculcando in loro i valori, i desideri e le aspettative borghesi. Essi creano l'illusione di uguaglianza all'interno della società.

È interessante la descrizione che Roland Barthes ci fornisce del mitologo, colui che decifra il mito e capisce la deformazione che mette in atto, distrugge il mito restituendolo alla storia. Parlando della letteratura Barthes scrive: "l'arma migliore contro il mito è forse mitificarlo a sua volta, è produrre un *mito artificiale*: e questo mito ricostituito sarà una vera e propria mitologia"¹³⁸. Tale mitologia è in grado di demistificare il mito, rappresentandolo come ingenuità. Si può affermare che la rappresentazione della realtà esagerata e amplificata nell'opera di Elfriede Jelinek produce l'effetto descritto da Barthes, presentando dei miti artificiali che deformano quelli originali e mettono a nudo i meccanismi sociali sottostanti.

¹³⁷ *Ivi*, p. 56.

¹³⁸ BARTHES R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974, p. 216.

L'uso che Jelinek fa, attraverso il montage, dei materiali presi in prestito dai mass media è quello di privare tali testi del contesto originario. Anche a livello formale, l'adattamento di questi stralci alla lingua parlata provoca un effetto di straniamento. Tale adattamento è reso evidente attraverso l'assunzione di una grafia che rappresenta la lingua parlata (ad es.: andre, andren sostituiscono andare, anderen oppure ü sostituisce y). Altri elementi stranianti sono l'uso di caratteri grafici evidenti come "&" in sostituzione di "und" e l'uso di abbreviazioni come "menschl." per "menschlich". Questi elementi interrompono il ritmo della lettura e portano il lettore a riflettere sulla forma. Nelle sue opere Jelinek va oltre lo straniamento e enfatizza il carattere storico, ideologico e politico di certe affermazioni attraverso l'uso di giochi di parole e associazioni di suoni che mettono in evidenza con sarcasmo il sottinteso ideologico di certi vocaboli.

Nel saggio *Die endlose Unschuldigkeit* vengono presi in considerazione diversi miti. Di particolare interesse per il presente lavoro sono le osservazioni dell'autrice sul mito dell'autorità legato a quello del corpo di polizia perché forniscono uno strumento interpretativo al romanzo *Gier*, il cui protagonista è un poliziotto che approfitta della sua posizione per il suo personale tornaconto. Come dichiara la stessa Jelinek in un'intervista¹³⁹, *Gier* parla dell'esercizio dell'autorità. Nella sfera privata come in quella pubblica, l'esercizio dell'autorità è legato a quello della violenza e teso a mantenere le strutture tradizionali della società borghese e patriarcale.

Fra gli altri miti presi in considerazione da Jelinek troviamo quello del "vivere insieme felici" della famiglia borghese, quello dello psichiatra e del medico

¹³⁹ JELINEK E., *Ich kann nicht anders*, in: Profil 37, Settembre 2000.

borghese, padri buoni dispensatori di consigli sulle riviste, quello della collettività degli esseri umani in cui le differenze individuali appaiono livellate, quello del lavoro altrettanto naturale quanto la vita e la morte e il mito della pulizia che si lega alla sessualità deformandola.

I media, diffondendo tali miti, impediscono l'emancipazione sociale creando una "Infantilgesellschaft"¹⁴⁰, una società infantile, termine ripreso nel sottotitolo del romanzo *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* pubblicato nel 1987, che ha come tema centrale i media e il loro ruolo nella società odierna. Jelinek porta l'esempio delle riviste e descrive il ruolo del mito dello psichiatra borghese il quale ha il compito di confermare sui giornali le leggi della società infantile. La figura dell'esperto delle riviste, risponde in maniera apparentemente personalizzata ai lettori, li aiuta e li guida come un padre nelle problematiche del quotidiano, si pronuncia su questioni che riguardano la medicina, la sessualità, le relazioni sentimentali, la morale. Ritroviamo tale figura anche sulle riviste per giovani, nelle quali l'orientamento patriarcale non è evidente in tutte allo stesso modo ma si presenta dissimulato in quelle indirizzate ai ragazzi del ceto medio. È invece molto presente nelle riviste dedicate ai ragazzi degli strati sociali più bassi, nelle quali la figura paterna esercita il suo carattere autoritario in maniera più diretta, mostrando una morale più rigida e imponendo limiti più circoscritti. Per i giovani dei ceti più alti lo spazio di libertà apparente è invece più ampio. Jelinek mette a confronto in particolare due riviste: *Bravo* e *Twen*, la prima dedicata ai giovani lavoratori e piccolo borghesi dai 14 ai 18 anni, la seconda pensata invece

¹⁴⁰ JELINEK E., *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwiftinger Galerie-Verlag, Kirchberg, 1980, p. 70.

per il ceto medio. *Bravo* propone la morale dominante come l'unico percorso possibile, l'unico auspicabile e normale¹⁴¹, le aspirazioni di emancipazione vengono scoraggiate. In *Twen* le intenzioni manipolatrici sono più velate, il ceto medio può concedersi più libertà, ad esempio l'impulso a consumare, ma viene incoraggiato l'atteggiamento competitivo, l'attenzione alla produttività: "um 'in' zu sein muß fleißig gearbeitet und verdient werden"¹⁴².

Anche il lavoro fa parte del mito, ne è un aspetto fondamentale e in quanto tale è visto come natura. È nel destino di ogni individuo ed è universale e naturale come vita e morte lo sono.

Le serie televisive dedicate ai ragazzi si muovono nella stessa direzione, in esse i giovani protagonisti non si ribellano mai, se lo fanno se ne pentono, usando una terminologia freudiana Jelinek sostiene che non uccidono mai il padre e quindi non si realizzano mai pienamente¹⁴³.

Ancora a proposito dell'emancipazione Jelinek discute la situazione delle donne: "ihre traurige rolle die kommerzialisierung ihren warenkarakter ihre entsexualisierung"¹⁴⁴. La sessualità della donna viene incoraggiata se da essa è possibile trarre profitto. Il suo corpo diventa merce, diventa oggetto al quale viene applicato il mito della pulizia legato alla sessualità, un legame esemplificato dalle pubblicità di prodotti per l'igiene intima femminile. Il senso dell'olfatto diventa

¹⁴¹A proposito del concetto di normalità Jelinek inserisce uno stralcio di testo che descrive come citazione della rivista: "du darfst (als homosexueller) nicht verzichten auf die liebe zu einer frau auf das glück eine familie zu gründen als normaler in einer normalen gesellschaft zu leben. (zitat!)", "Da omosessuale non devi rinunciare all'amore di una donna, alla felicità di formare una famiglia, all'essere normale in una società normale. (citazione!)" (tda).

¹⁴²JELINEK E., *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwiftinger Galerie-Verlag, Kirchberg, 1980, p. 81 "per essere in bisogna lavorare assiduamente e guadagnare molto" (tda).

¹⁴³*Ivi*, p. 65.

¹⁴⁴*Ivi*, p. 66 "il loro triste ruolo, la commercializzazione, il loro carattere di merci, la loro desessualizzazione" (tda).

vittima di una repressione e la sessualità viene accompagnata a un senso di ripugnanza che porta frigidità. L'argomento della sessualità risulta molto interessante perché su questo tema vengono attuate le forme di manipolazione più dirette.

Altri aspetti dell'emancipazione della donna, che non riguardano la sessualità, vengono ignorati e destinati a non vedere miglioramenti della sua situazione in campo lavorativo o politico. L'emancipazione non viene tuttavia solo impedita, viene anche dipinta dai media come qualcosa di indesiderabile perché solo nella famiglia la donna può trovare la felicità. In quella famiglia in cui vige l'antico schema schiavo-padrone. Jelinek trova un valido esempio di tale manipolazione negli spot dedicati alla cura della casa o della famiglia, i quali oltre a ribadire l'importanza del concetto di pulizia, mostrano spesso il simbolo dell'unione familiare felice nel feticcio dell'anello nuziale.

Si può così intravedere l'immagine del mito borghese del vivere insieme felici della famiglia, che mostra in primo piano la figura protettiva del padre severo ma giusto e che ha lo scopo di contenere il proletariato e il ceto piccolo borghese:

die unemanzierten medien haben es sich zur aufgabegemacht das proletariat das kleinbürgertum mit schnulzen und bürgerlichen ehe und familienkonflikten niederzuhalten¹⁴⁵.

Lo spettatore viene invitato dalla televisione a entrare a far parte della grande famiglia borghese, che si allarga diventando la grande famiglia dell'umanità,

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 63 "i media non emancipati si sono presi il compito di reprimere il proletariato, il ceto piccolo borghese, attraverso gingles, il matrimonio borghese e i conflitti familiari" (tda).

nella quale gli uomini sono uguali al di là delle piccole differenze di classe, colore della pelle o razza. La borghesia non può immaginare l'altro, il diverso, ciò significa che deve o ignorarlo o portarlo ad assomigliare a se stesso. Tutti possono essere integrati nel mito della collettività universale e coloro che sono troppo diversi per essere assorbiti, vengono fatti rientrare nell'esotismo. Tale aspetto viene analizzato anche da Barthes in *Miti d'Oggi*. Ancora una volta le serie televisive offrono in *Die endlose Unschuldigkeit* un buon esempio nel cliché della giovane sociologa che viaggia in tutti i continenti per aiutare il prossimo e si fa portatrice dell'immagine sentimentale e moralizzata della grande famiglia umana. Da un lato vengono fatte risaltare le differenze attraverso il concetto di esotismo, dall'altro vengono quindi livellate. Tale immaginario serve anche a dimostrare che se tutti gli uomini sono uguali non esiste iniquità. Rimanendo sulla superficie dell'identità si riescono a dimenticare le differenze e quindi anche le ingiustizie. Coloro che non hanno ancora raggiunto lo status di borghesi possono quindi essere assorbiti, la loro fantasia è alimentata dalle immagini diffuse dai mezzi di comunicazione dominati dal ceto borghese.

Capitolo 3

Il romanzo *Gier* e la rappresentazione allegorica dell’Austria

3.1. Decostruzione del mito

La decostruzione dei miti, in particolare quelli della cultura austriaca, è stata considerata una caratteristica fondamentale dell’estetica jelinekiana ed è stata usata come chiave di lettura della sua opera. Seguendo l’intuizione di Christa Gürtler¹⁴⁶, che rilevò l’importanza dell’influenza di Roland Barthes sulla scrittrice, diversi ricercatori dedicano infatti la loro attenzione all’analisi delle modalità con le quali l’autrice decostruisce i miti austriaci¹⁴⁷.

Tra i primi saggi ad inaugurare questo filone di ricerca la monografia del 1995 scritta da Marlies Janz¹⁴⁸ che ritraccia i miti demistificati dall’autrice nelle sue prime opere, dando ampio spazio ai miti della donna, della natura, della sessualità, dell’innocenza dell’Austria di fronte al passato nazista e ai miti connessi all’arte e all’emancipazione.

Janz parla di *Destruktion*, smontaggio, dei miti. Il termine viene

¹⁴⁶ GÜRTLER C., *Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität*. In: GÜRTLER C., (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik 20052, pp. 120–134

¹⁴⁷ Si vedano ad esempio JANZ M., *Elfriede Jelinek*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 1995; LÜCKE B., *Elfriede Jelinek*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008; SZCZEPANIAK M. (a cura di), *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1998.

¹⁴⁸ JANZ M., *Elfriede Jelinek*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 1995.

abbandonato in seguito dalla critica e sostituito con *Dekonstruktion*, cioè decostruzione, che spiega meglio la complessità delle modalità di scrittura di Jelinek e rimanda a un processo analitico mirato a svelare la funzione e gli aspetti nascosti del mito più che semplicemente a smantellarlo¹⁴⁹.

Il concetto di decostruzione si rifà alla corrente filosofica che si deve al filosofo Jacques Derrida. La decostruzione, applicata in campo filosofico, si pone l'obiettivo di rivelare le strutture della nostra razionalità esplicitando le contrapposizioni del discorso filosofico attraverso la lettura dei testi che fanno parte della tradizione. Secondo Derrida la nostra razionalità si mostra, in effetti, in negativo cioè attraverso delle resistenze, delle rimozioni. Si procede quindi dal dato per arrivare a rivelare, a fare emergere, le strutture anziché partire dalle strutture per arrivare al dato¹⁵⁰.

La decostruzione ha quindi il fine di evidenziare un senso diverso da quello proposto in un determinato testo, illuminando il non detto al di là dell'ordine logico del testo, dell'intenzionalità dell'autore. Il lavoro teorico di Derrida di analisi dei testi consiste nello smontaggio degli stessi e nel confronto di parole e concetti presenti in essi con termini ritrovati in altri testi e in contesti teorici differenti che abbiano significato simile.

Nell'interpretare i concetti e i valori fondamentali per l'umanità, la decostruzione si pone il compito di ricordarne la storia, l'origine, evidenziandone i limiti. Un processo del genere mette in discussione l'intero apparato concettuale

¹⁴⁹ DEGNER U., *Dekonstruktion oder Destruction?* In JANKE P. (Hg.), *Jelinek Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimer, 2013, pp. 45-46.

¹⁵⁰ FERRARIS M., *La scrittura e la differenza. Una recensione inattuale*, in: D'ALESSANDRO P., POTESTIO A., *Su Jacques Derrida: scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED Edizioni universitarie, Milano, 2008, pp. 59-72, p. 55.

che costituisce la base della nostra cultura. Nel saggio *Forza di legge*¹⁵¹, interrogandosi sul concetto di giustizia, Derrida difende la decostruzione dalle accuse di nichilismo e sostiene che la continua interrogazione riguardo l'origine di essa porta "a denunciare non solo dei limiti teorici ma delle ingiustizie concrete, dagli effetti più evidenti, rispetto alla buona coscienza che si ferma dogmaticamente a questa o a quella determinazione ereditata dalla giustizia"¹⁵² Al centro di questa interrogazione è appunto la responsabilità nei confronti della memoria. La ricerca del senso che tiene in considerazione la storia, la temporalità dei concetti, mette in sospensione il credito di cui gode un determinato assioma, il suo senso dato, dominante.

La decostruzione e in generale il post-strutturalismo guardano infatti con sospetto le opposizioni binarie tipiche del pensiero strutturalista in quanto portatrici di ideologia. All'interno di esse il confronto non è ugualitario, non c'è una coesistenza pacifica ma uno dei due termini si trova sempre in posizione di vantaggio mostrando una gerarchia. Decostruire l'opposizione significa decostruire la gerarchia che essa porta con sé e di conseguenza l'ideologia che la genera¹⁵³. Nelle coppie oppostive un termine non può esistere senza l'altro, l'identità non esiste senza la differenza o il giusto senza l'ingiusto, e la decostruzione porta in luce proprio questa relazionalità, la loro complementarità¹⁵⁴. Derrida indebolisce il logocentrismo del pensiero assieme alle opposizioni logico-razionali così come la

¹⁵¹ DERRIDA J., *Forza di legge. Il «Fondamento mistico dell'autorità»*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2003

¹⁵² *Ivi*, p. 71.

¹⁵³ D'ALESSANDRO P., *Oltre Derrida. Per un'etica della lettura*, in: D'ALESSANDRO P., POTESTIO A., *Su Jacques Derrida: scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED Edizioni universitarie, Milano, 2008, pp. 13-34, p. 23

¹⁵⁴ *Ibidem*.

loro percezione all'interno di un sistema gerarchico di valori che li distingue in buono/positivo, e cattivo/negativo. Dalla logica tipica del razionalismo e della metafisica che va da Platone a Descartes, dell'*Entweder-Oder* si passa a quella del poststrutturalismo del *Sowohl-als-Auch*¹⁵⁵.

La decostruzione ha avuto applicazione in diverse discipline, dalla linguistica all'antropologia, all'estetica. Tale corrente filosofica ha influenzato anche la letteratura e la critica letteraria e vedeva il testo come qualcosa di ambiguo, non un discorso chiuso, ma una manifestazione linguistica sia della volontà razionale dell'autore che di quella irrazionale, inconscia. Non è quindi qualcosa che si possa interpretare attraverso l'uso di regole ben precise, qualcosa che offra un messaggio univoco dello scrittore al lettore. A rendere tale oggetto inafferrabile è anche la natura stessa della lingua che si caratterizza per un'ambiguità intrinseca¹⁵⁶.

All'interno dell'opera di Jelinek la decostruzione ha uno scopo politico ben preciso che è quello di restituire ai miti la loro storia, la loro origine, di spogliarli della loro apparente innocenza e naturalezza per svelarli come costrutti della società e in particolare dell'ideologia borghese.

die Dinge sind Bilder, die scheinbar unschuldig sind, aber man muss immer dahinter kommen, man muss diese Unschuld wegrißen und Dingen ihre Geschichte geben. [...] Ich versuche Realität zu dekonstruieren. Ich reiße sie sozusagen immer wieder, wie einen Vorhang den man eben immer wieder auseinander läßt, aus Wut auf seinen Text¹⁵⁷.

¹⁵⁵ LÜCKE B., Elfriede Jelinek, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008, p. 13

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Intervista a Elfriede Jelinek in CARUZZI R. (a cura di), *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, videoregistrazione realizzata per la Società Italiana delle Letterate (SIL), München, novembre 2005.

Jelinek porta la decostruzione nella prassi letteraria. Riproduce le rappresentazioni stereotipiche dei miti, i cliché, attraverso citazioni dirette e il montaggio di materiali che dimostrano la presenza delle immagini mitiche nella coscienza collettiva principalmente nei media, nella pubblicità e nella letteratura di consumo. Gioca con questi materiali, li smantella attraverso l'ironia e la satira, li decontestualizza ponendoli in un testo che li aggredisce.

Meine Arbeit ist ein geradezu fanatisches Beenden der Mythen, ganz im Bartheschen Sinn. Den Dingen ihre Geschichte wieder zu geben oder ihnen die Maske der Unschuldigkeit herunterzureißen. Die Liebe beschreibe ich sehr oft, aber ich beschreibe sie immer als ein Arbeitsverhältnis im ehelichen Vertrag eines Herr-Knecht Verhältnisses.¹⁵⁸

Tra le immagini demistificate dalla scrittrice, l'amore ricorre molto spesso. Esso viene descritto come un contratto di lavoro, un rapporto servo-padrone e si inserisce quindi nella critica dell'autrice verso una società patriarcale e fascista i cui rapporti relazionali sono governati da meccanismi di potere.

Anche quando viene rappresentato secondo modalità mimetiche, assumendo il punto di vista di qualcuno che crede nel concetto di amore romantico, esso viene esasperato, parodiato, restituendo un'immagine ridicola e grottesca. Ne viene

¹⁵⁸ E. Jelinek nell'intervista con MARESCH R., *Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden. Gespräch mit Elfriede Jelinek*, 22 febbraio 1992, p. 15, in <http://www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf> «Il mio lavoro vuole farla finita, in modo direi fanatico, con i miti, proprio nel senso di Barthes. Ridare alle cose la loro storia o strappare loro la maschera dell'innocenza. Descrivo spesso l'amore, ma lo descrivo sempre come un rapporto di lavoro nel contratto matrimoniale di un rapporto padrone-servitore» (tda).

evidenziata la componente violenta, la volontà di possesso e sopraffazione dell'altro che guida i rapporti di coppia. Troviamo un perfetto esempio nel romanzo *Gier*, nel rapporto tra il protagonista Kurt Janisch e l'amante Gerti. Nel testo si intrecciano al puro narrato alcuni stralci dei pensieri di Gerti che vaneggia e s'illude sull'amore romantico con Kurt, intervallati dai pensieri di Kurt e dalla descrizione di un rapporto violento e di dettagli di esso che rivelano il gusto per il grottesco dell'autrice. I diversi punti di vista sono giustapposti anche nello stesso periodo e perlopiù senza segnalare il passaggio dall'uno all'altro tanto che a volte risulta difficile stabilirne l'origine:

Die Frau achtet es gering. Sie versucht immer noch, durch hektisches Pressen, Streicheln, Drehen und Ziehen zu bewirken, daß der Mann endlich auf ihre Wellenlänge kommt, wo sie ganz alleine, aber gemeinsam, dahinschwimmen können, lange, sie beide, im Äther, in der Unendlichkeit, solange wie sie wollen, den das ganze Universum gehört ihnen, solange sie wollen, heute aber nur zu dieser Zeit, die wir uns voher ausgemacht haben. Gelt, Kurti. Geld, Gerti ¹⁵⁹.

Ricorre come un *fil rouge* la frase “wie vereinbart”, o espressioni simili,

¹⁵⁹*Gier* p. 293, *Voracità* p. 258 “La donna non ci fa molto caso. Premendo, accarezzando, girando e tirando come una matta, è ancora intenta a cercare di fare in modo che quell'uomo finalmente la raggiunga sulla sua lunghezza d'onda dove insieme, ma soli, potrebbero nuotare a lungo, loro due, nell'etere, nell'infinito, per tutto il tempo che vorranno, perché l'intero universo ci appartiene, per tutto il tempo che vorremo, ma oggi solo a quest'ora, come da previo accordo. Che bella cosa, Kurt! Che bella casa, Gerti!”. La frase di chiusura “Gelt, Kurti. Geld, Gerti” che vorrebbe dire letteralmente “Vero, Kurti. Denaro, Gerti” viene resa nella traduzione conservando l'assonanza, che nel tedesco è però completa, e cambiando il significato. L'uso del termine casa rimanda a quello che è l'interesse nascosto di Kurt. Nell'originale però si noti come i termini Gelt e Geld siano omofoni. Solo la grafia permette di capirne il senso. Nel caso di un dialogo, come potrebbe essere tra Gerti e Kurt, l'interpretazione spetta ai parlanti. Si può assumere che l'incapacità di Gerti di interpretare i gesti di Kurt, oltre ogni buon senso, per quello che realmente e anche con evidenza sono, la porti a una interpretazione affermativa di tale risposta.

traducibile con la locuzione “come concordato” o anche “come convenuto” e fa pensare che il rapporto tra i due amanti si realizzi secondo un contratto, secondo regole ben precise stabilite principalmente da Kurt. L’incontro sembra predeterminato in ogni dettaglio, dall’abbigliamento fino ai gesti del rapporto sessuale, solo il luogo e l’ora sono stabiliti dalla donna. Sul resto Kurt ha il pieno controllo, come su Gerti, e non si frena nella realizzazione delle sue perversioni usando l’amante a piacimento come se fosse un oggetto.

La situazione oscilla tra il comico e il grottesco, tra la descrizione ridicola di Gerti innamorata che si concede anima e corpo al suo amante, e la descrizione di un rapporto sadomasochistico e violento in cui Kurt ha il potere assoluto sulla sua vittima.

So etwas in der freie Natur zu vollführen, könnte für sie Gewohnheit werden, fürchtet der Mann, welcher es ihr lieber in ihrem Haus macht. Sozusagen als Hausbesorger, nein, so sagen wir es nicht. Dort fühlt er sich sicher und behütet, weil es ihm bald gehören wird. Hier in der Einöde hat er Angst, nein, doch nicht, aber es freut ihn nicht so sehr, man macht sich leicht schmutzig, und die Frau daheim macht man damit mißtrauisch. Nein, das nun doch nicht. Diese Frau hier ist eine Last. Eine Plage. Er möchte heute vielleicht etwas herber mit ihr verfahren und sie auch von hinten hernehmen, was sie nicht so mag, damit sie es sich abgewöhnt, ihn dauernd herumzukommandieren. Von hier ja, von hier auch, nein, von dort nicht, bitte nicht, das will ich nicht. Vielleicht wird sie dann wenigstens eine Weile auf ihn verzichten, aber nicht zu lang.¹⁶⁰

¹⁶⁰ *Gier*, p. 295, *Voracità* p. 260 “Esequire questi esercizi all’aria aperta potrebbe diventare un’abitudine per lei; questo è quello che l’uomo teme, il quale preferisce provvedere alla cosa a casa sua. Come il portiere, che effettua qualche piccola riparazione a domicilio, ma no, non è questo il

Le riflessioni di Kurt sono esposte in maniera neutra rivelando la loro crudezza nel racconto puro e imparziale dei fatti. Veniamo a conoscenza così del motivo per cui Kurt intrattiene una relazione con Gerti, vale a dire per interesse, per la sua proprietà: quel che gli importa è la proprietà, il resto lo butterà via¹⁶¹. Il poliziotto non è neanche del tutto presente e passa il tempo a fantasticare dei suoi colleghi mentre fanno la doccia tutti insieme in caserma, disprezza invece le donne che lo ripugnano e gli ispirano istinti violenti.

La descrizione del personaggio femminile invece, priva di ogni empatia, ha dei toni sarcastici o addirittura comici. Viene associata alla carne, che Kurt può divorare in un boccone. I suoi seni ad esempio, sono prima paragonati a delle polpette di carne, poi a due piccioni arrostiti, a dell'arrosto di maiale e infine a cibo per cani¹⁶². La voce narrante assume un punto di vista che sembra più vicino a quello di Kurt ma non interamente sovrapponibile a esso.

In questo contesto l'aspetto ridicolo delle riflessioni di Gerti risulta esacerbato e i pensieri della donna, la quale dopo aver subito violenza fisica e sessuale continua a difendere il suo aguzzino, si rivelano in tutta la loro assurdità:

terme che vogliamo usare. In casa di lei, lui si sente protetto, perché presto gli apparterrà. Lì, invece, isolati in piena natura, ha quasi paura, no, non paura, ma certo non è molto contento, ci si sporca facilmente e quando si torna a casa la moglie può sospettare qualcosa. No, così non va proprio. Questa donna è davvero un peso. Una piaga. Oggi forse gli andrebbe di trattarla un po' più crudamente prendendola anche da dietro, cosa che a lei non piace molto; tanto per farle perdere l'abitudine di dare ordini in continuazione. Da questa parte, sì, per di qua anche, no, lì no, per favore, non voglio. Poi forse rinuncerà a lui per un po', anche se certo non a lungo.”

¹⁶¹ Si legge a pagina 292 di *Gier*: „Dem Mann ist das alles im Grund ziemlich egal, er braucht ja nur den Grund, den Rest wird er wegschmeißen”. A pagina 258 della traduzione italiana: „In fondo non gliene importa un gran che, quel che gli importa è la proprietà, il resto lo butterà via”.

¹⁶²Tda. I termini utilizzati nel testo in lingua originale sono a pag. 286 “Fleischlaibchen”, a pag. 287 “gebratenen Tauben”, “Schweinsbraten” e “Futter”.

Ich liebe dich. Du liebst mich auch. Die anderen wissen ja nichts. Die sind in den Nächten nicht dabei, bei mir, das ist unmöglich, so sehr kann man sich doch gar nicht verstellen! Das kann kein Mensch. Du liebst mich auch, ich weiß es, ich weiß es. Ich existiere ja eigentlich gar nicht mehr, sondern nur mehr du existierst”¹⁶³.

Quello dell’amore romantico è solo uno dei miti decostruiti da Jelinek nel romanzo *Gier*, nel prossimo capitolo vedremo come il concetto di autorità, legato alla figura del poliziotto, viene sottoposto allo stesso procedimento.

3.2. Il mito dell’autorità

Nel saggio *Die endlose Unschuldigkeit* Jelinek analizza il modo in cui la figura del poliziotto viene descritta nei media, in particolare nelle serie Tv nelle quali rappresenta spesso un personaggio chiave. La funzione di protettori e rappresentanti dell’ordine rende i poliziotti tutori dell’immobilità e della perpetuazione del mito in favore dei valori borghesi e patriarcali “der mütos der ordnung sicherheit & ruhe als waffe in ihren händen”¹⁶⁴.

Tutori quindi del mito dell’ordine, della tranquillità e della sicurezza, i personaggi delle serie citate, che siano poliziotti, commissari o ispettori, vengono

¹⁶³ *Gier* p. 301, *Voracità* p. 265 “Ti amo. E tu anche mi ami. Cosa vuoi che ne sappiano gli altri. Non assistono alle nostre notti, a casa mia; è assolutamente impossibile, una persona non è in grado di fingere fino a quel punto! Nessuno ne sarebbe capace. Anche tu mi ami, e io lo so, sì lo so. In realtà, io ormai non esisto più, esisti soltanto tu”.

¹⁶⁴ JELINEK E., *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwiftinger Galerie-Verglag, Kirchberg, 1980, pag. 58 “Il mito dell’ordine, sicurezza e calma è come un’arma nelle loro mani” (tda).

rappresentati come uomini capaci, forti, dotati di un'intelligenza fuori dal comune. L'autorità concessa a questi uomini appare quindi come dovuta, giusta e naturale in quanto dettata dalle loro virtù, dai loro meriti sul lavoro e il cittadino è portato a obbedire loro non solo per paura di possibili ripercussioni ma anche a causa di tale idealizzazione che lo porta a ignorare il loro reale ruolo nella società:

keiner käme auf die idee gegen derart verdienstvolle ausführende organe der machtblöcke aufzubegehren ihre erziehrischen pflichten anzuzweifeln oder gar brechen zu wollen. außerdem wären sie ja so & so weit überlegen - besser man legt sich nicht mit ihnen an! der idealisierte polizeibeamte als autorisierter schutz der gesellschaft (& ja nicht als leibgarde des kapitals!)¹⁶⁵

Jelinek obietta che il principio costitutivo di un sistema come quello del corpo di polizia è quello dell'ordine gerarchico e non del merito ed è giustificato più dalla paura che dal riconoscimento di virtù personali. Tale autorità non può essere anzi messa in discussione o verificata dai sottoposti né tantomeno dai cittadini. L'immagine paterna e amichevole del commissario si inserisce in questo quadro di perpetuazione delle strutture del patriarcato, al quale si può associare la figura del padre severo ma giusto protettore del mito della famiglia borghese. Queste figure risultano inverosimili perché descritte come dei lupi solitari che agiscono fuori dagli schemi, cosa irrealistica per degli individui facenti parte di un'istituzione come il corpo di polizia, che si basa appunto sul controllo, sulla

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 59 “a nessuno verrebbe in mente di insorgere contro sì meritevoli organi esecutivi dei blocchi di potere, di mettere in dubbio i loro doveri educativi o addirittura distruggerli. Inoltre ci rifletterebero attentamente - meglio non attaccare briga con loro! Il poliziotto idealizzato come protezione della società (e non guardia del corpo del capitale!)” (tda).

gerarchia e sulla dipendenza. Sostiene Jelinek che sarebbero inadatti: “kluge individualisten wären ungeeignet für totale abhängigkeit”¹⁶⁶. Un altro tratto rilevante di tali personaggi è la caratterizzazione come oggetti sessuali, come Don Giovanni, la cui sessualità è legata anche ad attributi secondari quali macchine sportive, armi e strumenti da combattimento in generale in maniera simile a quanto si vede negli spot pubblicitari presi in esame da Jelinek nel saggio.

Analizzando la figura del protagonista del romanzo *Gier*, Kurt Janisch, ritroviamo elementi riconducibili a questa visione. Nelle primissime pagine del romanzo viene introdotto il personaggio del gendarme Kurt Janisch, figlio di un militare, descritto come un appassionato di sport, dominato da un’avidità che guida tutte le sue azioni e lo porta ad agire al di fuori della legge. In questo viene agevolato dalla sua posizione lavorativa che gli garantisce una certa autorità nei confronti dei suoi compaesani e lo esime dal controllo della legge. La caratteristica del personaggio di Janisch maggiormente sottolineata dall’autrice riguarda il suo aspetto fisico e la sua avvenenza. Viene subito descritto come: “Ein gutaussehender und scheinbar leichtherziger Mann, der Gendarm, wie er uns Frauen eben gefällt”¹⁶⁷. Tra i numerosi riferimenti a proposito dell’attrazione suscitata dal poliziotto sulle donne si può citare un altro commento della Narratrice: “Schauen Sie nur hin, wenn einer zum Gefallenerwecken befähigt ist, dann der”¹⁶⁸. Non manca il riferimento ironico agli attributi secondari: “Er bekleidet ein Amt, das ihn recht gut anzieht.

¹⁶⁶ *Ivi*, pag. 60 “individualisti intelligenti sarebbero inadatti alla dipendenza assoluta” (tda).

¹⁶⁷ *Gier* p. 8, *Voracità* p. 2 „Un bell’uomo, il poliziotto, e in apparenza un tipo allegro, proprio come piace a noi donne”.

¹⁶⁸ *Gier* p. 43, *Voracità* p. 33 „Basta che lo guardiate: se c’è qualcuno che è capace di accendere il desiderio, questo è lui”.

Nicht schlecht, die Kappe, und die Pistole im Holster. Super. Fesch schauma aus”¹⁶⁹. Potere e sessualità vanno di pari passo e gli strumenti di lavoro diventano attributi sessuali. La descrizione di Kurt Janisch viene spesso affidata ai personaggi femminili, i cui discorsi richiamano in maniera ironica la letteratura rosa, che è uno dei bersagli principali della critica dell’autrice e che ha ispirato parodie volte a svelare l’artificiosità e l’assurdità di questo genere letterario. Una delle tante donne che subiscono il fascino del gendarme lo descrive come: “und zwar einem ganz wunderbaren, einzigartigen Mann, so einen sah man noch nie zuvor, und man wußte: Nur der!”. E continuando:

Der etwas untersetzte, doch muskulös wirkende dunkelblonde Beamte gilt als Einzelgänger, ein Ruf, gegen den er sich nie wirklich gewehrt hat. Ein Mann, der seine Gefühle hinter robustem Auftreten versteckt, der aber auch kleine Schwächen zeigen kann¹⁷⁰.

Si può citare anche la descrizione da romanzo sentimentale della protagonista Gerti: “Ja, bleib immer du selbst. Ich finde dich gut wie du bist. Du bist mein Traummann. Groß, stark, blond. blauäugig und siehst du wie ein Wikinger aus, nur etwas kleiner”¹⁷¹.

La posizione lavorativa offre a Kurt Janisch un ulteriore spazio di esercizio

¹⁶⁹ *Gier* p. 66, *Voracità* p. 54 “Riveste una carica che gli sta piuttosto bene. Niente male il cappello, e la pistola nella fondina. Chic. Siamo proprio belli”.

¹⁷⁰ *Gier* p. 106, *Voracità* p. 91 “un uomo assolutamente meraviglioso, straordinario, uno così non l’avevamo visto mai; abbiamo capito subito: è lui!” “Biondo scuro e un po' tarchiato, ma dall’aspetto muscoloso, il nostro pubblico ufficiale ha la reputazione di essere un tipo solitario e non ha mai fatto gran che per smentirla. Un uomo che nasconde i propri sentimenti sotto una scorza robusta, ma sapendo mostrare anche qualche piccola debolezza”.

¹⁷¹ *Gier* p. 120, *Voracità* p. 103 “Sì, resta sempre te stesso. Mi piaci così come sei. Sei l’uomo dei miei sogni. Alto, forte, biondo con gli occhi azzurri, sembri un vichingo, soltanto un po' più piccolo”.

dell'autorità e della violenza. Il corpo di polizia viene descritto nel romanzo come un'istituzione violenta, facilmente corruttibile. Il poliziotto Kurt Janisch viene agevolato e trattato con riguardo in virtù della sua posizione lavorativa. Troviamo un esempio nelle prime pagine del romanzo in cui un banchiere va incontro al figlio di Janisch proprio in virtù del lavoro del padre. Alla richiesta di una proroga della scadenza di un debito risponde: “Nur Ihrem Vater zuliebe verlängern wir noch ein letztes Mal, Herr Janisch jr., wer weiß, ob nicht einmal auch bei uns der Hut brennt (...)”¹⁷² riferendosi a un incendio avvenuto in un paesino vicino, che aveva richiesto l'intervento della polizia oltre che dei Vigili del Fuoco.

L'appartenenza al corpo di polizia consente inoltre a Kurt Janisch l'accesso illimitato alle informazioni riguardanti i cittadini del distretto di sua competenza:

Polizisten und Gendarmen wissen immer, wo etwas frei wird, ihnen ist ihre Stellung ja nicht zugeflogen, sie waren begabt dafür und setzen sich gern in ein gemachtes Nest, aus dem sie andere vertreiben wie der Kuckuck husch, (...) Aber wer weiß wirklich etwas über diese bellfreudigen Gesetzes-Hüter, deren Auftreten an Frechheit reicht und über die man dennoch niemals schallend lachen darf, sonst ist man dran, und zwar mindestens mit Ohrfeigen? Man muß mit seinen Anfragen nur herrisch genug hereintreten, das weiß die Gendarmerie, die immer alles weiß; und in fast jeder zweiten Wohnung befindet sich eine Frau ganz allein, die sich sehnt, jeden Beliebigen hereinzulassen, käme er nur endlich, dann wären wir schon mindestens zwei, und der Tod kommt vielleicht später auch noch dazu ¹⁷³.

¹⁷² *Gier* p. 25, *Voracità* p. 17 “È solo per amicizia verso Suo padre, signor Janisch jr., se proroghiamo per un'ultima volta, chissà che non bruci anche da noi un giorno o l'altro (...)”.

¹⁷³ *Gier* pag. 45-46, *Voracità* pag. 35-36 „Carabinieri e poliziotti sanno sempre dove si è liberato un appartamento, la carica che hanno non è certo arrivata loro dal cielo, per questo mestiere erano

In questo modo sceglie le sue prede, donne che seduce con lo scopo principale di ottenere le loro proprietà, facendosi intestare le loro case. L'occasione per adescare le signore è ancora fornita dal suo lavoro, durante i controlli dei posti di blocco che gli permettono di acquisire informazioni personali ulteriori e di avere un primo approccio.

Della personalità di Kurt Janisch sappiamo che presenta dei tratti dai caratteri foschi. Il gendarme viene presentato come un uomo apparentemente normale, che si preoccupa di mantenere questa parvenza di normalità e simpatia nella sfera pubblica ma che svela nel privato dei lati oscuri, degli aspetti primitivi e perversi. Kurt Janisch è un narcisista, totalmente privo di empatia e chiuso in se stesso, che prova soddisfazione nell'esercizio dell'autorità e della violenza, nell'umiliazione del prossimo. Tale prossimo è rappresentato anzitutto dalle controparti femminili, che si lasciano assoggettare e offrono al poliziotto la possibilità di sfogare il suo carattere sadico e violento. Specialmente nella sfera sessuale Kurt Janisch esercita il ruolo del punitore in relazioni dal carattere sado-masochistico, nelle quali sembra trarre soddisfazione esclusivamente dall'esercizio della violenza. Le pulsioni del protagonista sarebbero in realtà di carattere omosessuale ma trovano espressione solo nei suoi sogni e nelle fantasie erotiche senza avere una manifestazione concreta. Ciò conferma il fatto che le sue attenzioni

portati, si installano volentieri in un nido già bello pronto dal quale scacciano via gli altri, come fa il cuculo, via via! (...) C'è qualcuno che sa davvero qualcosa, però, su questi tutori della legge che abbaiano allegramente andandosene in giro gonfi di boria, ma dei quali è consigliabile non ridere a crepapelle, altrimenti tocca a noi e ci prendiamo almeno un paio di ceffoni? Quando si vogliono informazioni basta entrare con aria autoritaria, questo la polizia, che sa sempre tutto, lo sa bene; e quasi in una casa su due si trova una donna completamente sola che non vede l'ora di aprire la porta al primo venuto, magari venisse, così saremmo perlomeno in due, e poi più tardi forse viene anche la morte e siamo in tre”.

nei riguardi delle donne siano dettate dalla sua natura utilitaristica. Le fantasie omosessuali si accompagnano a fantasie di morte, immagini macabre e figure di bambini, che lasciano intuire tendenze pedofile e necrofile. Questa associazione di sesso e violenza ha come estrema manifestazione l'omicidio durante l'atto sessuale della giovane amante Gabi. Questi particolari della personalità di Kurt Janisch, insieme al legame tra sessualità e potere che lui rappresenta, possono essere inseriti nella critica di Jelinek a un'estetica fascistoide "degli uomini per gli uomini".

Lo sfruttamento di un tale tipo di erotizzazione del potere è tra le accuse mosse dall'autrice al partito austriaco di estrema destra FPÖ e in particolare al capo del partito Jörg Haider, esternate in articoli che sono apparsi su diversi giornali nel decennio precedente e nei primi anni 2000. In diversi testi¹⁷⁴ l'autrice sottolinea come il capo dell'FPÖ si presenti attraverso un codice omofilo, e porti avanti il culto del corpo, legato allo sport, tipico dei movimenti fascistoidi unito a machismo e misoginia. Kurt Janisch sembra potersi integrare bene nel "Männerbund" al seguito di Haider, tra i "Fleißigen, Anständigen und Tüchtigen"¹⁷⁵ ai quali Haider si rivolgeva spesso nei suoi discorsi¹⁷⁶.

È evidente come la polemica con gli esponenti del partito dell'FPÖ, iniziata durante gli Anni 80 e inasprita sempre più durante gli Anni 90, si ripercuota sulla scrittura del romanzo. Ci siamo già soffermati sul conflitto con l'estrema destra

¹⁷⁴ La tesi di Haider a capo di un *Homoerotischer Männerbund* è rinvenibile ad esempio nell'intervista *Volker Österreich: Ironie unter der Straßenwalze*, Berliner Morgenpost, 27.2.2000, in JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002, p. 64; o nel saggio *Die Österreicher als Herren der Toten*, in: Rowohlt Literaturmagazin. Reinbek bei Hamburg. 29/ 1992, ma anche nel pezzo teatrale *Das Lebewohl*.

¹⁷⁵ *Gier* p. 30.

¹⁷⁶ In: *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich* vengono riportati vari discorsi o interviste a Haider nelle quali uno o più di uno dei termini viene usato. Un esempio la dichiarazione di Haider del 26.10.1993 a pag. 66 riportato anche in: *Freiheit und Verantwortung. Jahrbuch für politische Erneuerung* 1994, pp. 175-176. I *Tüchtigen* e *Fleißigen* vengono opposti a coloro che insultano la patria, evadono le tasse e agli obiettori di coscienza.

austriaca e i media che la sostengono e abbiamo visto come Jelinek usi tutti i mezzi a sua disposizione per contrastare la cultura fascistoide che essi divulgano. In *Gier* troviamo un riferimento alla *Neue Kronen Zeitung*, quotidiano che aveva dato voce a opinioni molto critiche nei confronti della scrittrice e si era schierato a difesa dell'FPÖ e della patria cercando di invalidare le critiche dell'autrice compromettendone l'immagine pubblica.

Diesem Mann wiederum ist so etwas überhaupt noch nie passiert, doch er kann in dem wunderbaren Schloss, mit dem die Kronenzeitung täglich unser Denken versperrt, nachlesen, wohin sie führt: die Liebe. In einer Serie. Bis zum Tod.¹⁷⁷

La scrittrice accusa il quotidiano di creare per i suoi lettori un'immagine distorta e idillica della realtà, con la quale impedisce al lettore di riflettere, di guardare in maniera critica le cose. Jelinek elaborerà ulteriormente le sue riflessioni imputando alla *Kronen Zeitung* la nascita di una massa indifferente, attraverso la promulgazione di una realtà in cui la critica non è ammessa e lo sporco si nasconde sotto il tappeto¹⁷⁸.

Principale argomento delle critiche della scrittrice all'estrema destra austriaca è la xenofobia, la lotta all'immigrazione è stato infatti, ed è tuttora, uno dei cavalli di battaglia del partito dell'FPÖ. Il romanzo rimanda in diverse parti

¹⁷⁷ *Gier* p. 108, *Voracità* p. 93 “A quest'uomo, invece, una cosa del genere non è mai successa, ma nel castello meraviglioso che il quotidiano *Kronenzeitung* ci mette davanti ogni giorno, sbarrandoci il pensiero, può sempre leggere dove lo condurrà l'amore. In un romanzo a puntate. Fino al matrimonio. Finché morte non ci separi”.

¹⁷⁸ Come abbiamo evidenziato nel secondo capitolo Jelinek elaborerà le stesse accuse nell'articolo *Hier sitz' ich, forme ein Menschenpaket nach meinem Bilde* pubblicato sul *Süddeutsche Zeitung* del 9.3.2002.

all'intolleranza degli austriaci più conservatori nei confronti degli stranieri che vengono accettati solo in veste di turisti, per il ritorno economico che portano al paese:

Doch Fremde gibt es hier kaum und nur wenige Touristen, und die fallen sofort auf, durch ihre rasant-sportliche oder ländlich-jägerliche Verkleidung, in der sie von höheren Schichten träumen, denen sie nicht angehören, und denen die Jagdreviere gehören, nein, auch ihre Angehörigen gehören nicht dazu. Die zarten, feinfühligten Hände des Frosts verscheuchen die Fremden im Winter, im Sommer der Regen, der alles niedermäht, sogar die blanke Erde. Und wer dann noch da ist, wird von uns persönlich vertrieben¹⁷⁹.

Sono presenti anche accenni al partito FPÖ, al quale si allude in diverse occasioni nel romanzo ma che viene più volte nominato in maniera diretta:

Herr Baron Prinzhorn von der FPÖ, ich sage Ihnen: Kontaktmagazine spielen mit diesen Wörtern andauernd herum, die etwas anderes meinen als sie sagen, warum sagen sie es dann nicht gleich? Warum sagen Sie uns nicht gleich, was Sie wollen, Herr Prinzhorn? Das ganze Land in Besitz nehmen und ficken, oder?¹⁸⁰

¹⁷⁹ *Gier* p. 373, *Voracità* p. 331 “Ma stranieri qui in paese non se ne vedono, e i turisti sono pochi e si notano subito per quello che hanno addosso – abbigliamento sportivo all’ultimo grido o tenuta in stile rustico e da cacciatore -, che permette loro di sognare l’alta società a cui non appartengono, ma alla quale appartengono le riserve di caccia, no, anche i loro parenti non ne fanno parte. In inverno è il gelo, con le sue mani sensibili e delicate, che fa scappare gli stranieri; in estate le piogge, che falciano via tutto, pure la nuda terra. E se qualcuno rimane comunque, lo scacciamo via noi personalmente”.

¹⁸⁰ *Gier* p. 131, *Voracità* p. 113 “Caro barone Prinzhorn dell’FPÖ, mi permetta di dirLe questo: le riviste specializzate in contatti sentimentali non fanno altro che rigirarle in tutte le salse, queste parole che vogliono dire qualcosa di diverso da quello che dicono, e allora perché non dirlo subito?”

Il paragrafo si apre con un gioco di parole intraducibile che gira intorno al termine “strumento”, parola che Kurt, in una tirata in cui si capisce quanto lui odi le donne, usa per riferirsi alle signore che seduce¹⁸¹. Jelinek gioca con i doppi sensi e conclude sostenendo di essere riuscita a evitare di dire volgarità sottolineando così ulteriormente le allusioni oscene:

Das Wort Instrument kennt der Gendarm von der örtlichen Blaskapelle, di im Spritzenhaus der Feuerwehr übt. Daher darf ich es hier mit vollem Recht verwenden, sonst wärs schlecht ausgegangen, sonst hätte ich was mit Holz und Hacken nehmen müssen oder mit Ast und Absägen worauf man sitzt. Oder ich hätte eine Schweinerei hinschreiben müssen, was ich nicht gern getan hätte¹⁸².

L’oscenità viene invece imputata all’FPÖ al quale la scrittrice chiede di parlare chiaramente, senza giochi di parole che nel caso del partito in questione servono a nascondere ciò che è osceno invece che a sottolinearlo. Come gli annunci sui giornali di incontri romanticizzano e nascondono il contenuto utilitaristico dei messaggi degli inserzionisti allo stesso modo il barone Prinzhorn¹⁸³, del partito FPÖ viene accusato dalla scrittrice di nascondere il fine reale della sua politica.

Perché non dirci subito che cosa vuol, signor Prinzhorn? Impadronirsi del paese e fottarlo, non ho ragione?”.

¹⁸¹ *Gier* p. 130, *Voracità* p. 112.

¹⁸² *Gier* p. 131, *Voracità* p. 113 “La parola strumento il poliziotto l’ha imparata dalla banda del paese, che si esercita alla caserma dei pompieri. Posso dunque usarla con pieno diritto; sarebbe andata a finire male se avessi dovuto prendere parole come legno e spaccare, o come zappare o zappa, quella che ci diamo sui piedi. Oppure avrei dovuto scrivere delle oscenità, e non l’avrei fatto volentieri”. Nella traduzione si perdono i doppi sensi inerenti alla parole “Blaskapelle” che rimanda a “blasen”, cioè fellatio, e “Spritzenhaus” che rimanda a “spritzen”, cioè eiaculare.

¹⁸³ Riferimento a Thomas Prinzhorn, imprenditore e politico austriaco, fa parte dell’FPÖ fino al 2005. Vedi la voce a lui dedicata sul sito del Parlamento austriaco https://www.parlament.gv.at/WWER/PAD_03613/index.shtml

In questa breve sezione che occupa tre pagine del romanzo, si traccia un parallelo tra la politica della destra austriaca e il comportamento del protagonista Kurt Janisch. I riferimenti al barone Prinzhorn dell'FPÖ si intrecciano e alternano con quelli a Janisch, tanto che nei primi passaggi è difficile distinguere quando cambia il soggetto del discorso. Poco più avanti viene ribadita la volontà di sottomettere di Janisch nei confronti delle due protagoniste femminili stabilendo con evidenza il confronto tra il comportamento del protagonista e una politica violenta e fascista. Per Jelinek è la stessa violenza, lo stesso fascismo, quello dei rapporti quotidiani e quello della politica del paese. La parola strumento, qui usata nel senso di “strumento musicale”, sembra alludere all’accezione più generica del termine di mezzo utilizzato per raggiungere un fine, che nel mondo descritto dal romanzo può essere qualunque cosa: il partner, i familiari o l’Austria nel caso di Prinzhorn.

Il primo interlocutore di Jelinek nella polemica all’FPÖ è proprio il capo del partito Jorg Haider, i riferimenti alla sua figura sono diversi e se il personaggio di Kurt Janisch non si sovrappone completamente a essa può essere però facilmente ricondotto ai suoi seguaci, a coloro che Haider rappresenta.

Un primo riferimento riguarda il rapporto di Janisch con la natura, che viene vista come qualcosa di caotico, dove manca il tanto amato ordine e che viene accomunata, proprio per queste caratteristiche, al partito austriaco dei Verdi:

Das nennt man ein Ökosystem, nur sieht Kurt Janisch nicht, daß und wo da irgendein System dahinterstecken soll. Für ihn ist die Natur das grüne Chaos, ähnlich der dazugehörigen Partei, und ähnlich dem Chaos in seinem Gehirn; und nur sein Körper ist es wert, damit seine Leistung sich verbessert, zuerst geschont

und dann wieder geschliffen zu werden, eins nach dem anderen¹⁸⁴.

Janisch dimostra quindi di non apprezzare la natura né il partito che si fa carico di tematiche ambientali. È più interessato al suo corpo, più che al suo cervello, e si allena per migliorarne le prestazioni. Come i seguaci di Haider che Jelinek descrive come *jung, fesch und sportlich* e cioè giovani, belli e sportivi¹⁸⁵.

Janisch, come Haider, è un *Herr*¹⁸⁶ e esercita volentieri il suo potere, approfittando della sua posizione lavorativa. Lo dimostra soprattutto il suo atteggiamento nei confronti delle donne:

Jetzt ist er im schönen Wald, er ist Herr der Situation, egal welcher, dreht die Gerti rüde auf dem Bauch und gibt ihr jetzt erst recht die Gelegenheit zu schreien, aber nur noch gedämpft. (...) Doch ein ganzes Volk könnte der Mann jetzt langsam und gründlich unterjochen, und wenn es nach ihm ginge, würde er das auch jederzeit tun¹⁸⁷.

In questo paragrafo l'atteggiamento di Kurt di dominio e prepotenza nei confronti dell'amante viene associato a quello che può esercitare un uomo di fronte a un intero popolo. Kurt rappresenta la legge nella sua piccola comunità, ed è la

¹⁸⁴ *Gier* p. 276, *Voracità* p. 243 “È quel che viene definito un ecosistema, solo che Kurt Janisch non vede né come né dove possa esserci sotto un sistema. Per lui la natura è una ammasso caotico verde, verde come il partito relativo e caotico come quello che c'è nel suo cervello; solo il suo corpo (allo scopo di migliorarne le prestazioni) merita in primo luogo di essere trattato con attenzione e poi di essere perfezionato, ogni cosa a suo tempo”.

¹⁸⁵ JELINEK E., *Repräsentation will ich dem Staat nicht gönnen*, *Kurier*, Wien 12.03.2000, p. 30.

¹⁸⁶ Nel senso di *Herrscher*, padrone o sovrano.

¹⁸⁷ *Gier* p. 296, *Voracità* p. 261 „Ora si trova in un bel bosco, è il padrone della situazione, di quale non importa, rivolta con rudezza la Gerti sulla pancia dandole davvero motivo per gridare, adesso, ma ormai sono solo urla soffocate. (...) In questo momento, però, potrebbe assoggettare un intero popolo, quest'uomo, e se dipendesse da lui, non esiterebbe a farlo, in qualsiasi occasione”.

legge della sopraffazione e del profitto. L'avidità muove tutto, dalle azioni del gendarme Janisch e dei suoi compaesani, la sua comunità, fino al sistema politico ed economico.

Come in un sistema di scatole cinesi l'istinto di sopraffazione, di sottomissione viene esercitato dal micro al macro, dalle relazioni interpersonali, tra uomo e donna soprattutto, alla situazione politica locale austriaca, fino a quella di tutti i paesi dominati dal sistema oppressivo e disumano del capitalismo. In *Gier* la critica e ironia verso la realtà austriaca e verso una certa politica si affianca alla riflessione ideologica sul sistema capitalistico e quella sul sistema patriarcale e fascistoide fondato su un'autorità forte e indiscutibile. Da un lato abbondano quindi i riferimenti alla realtà locale austriaca e alla sua politica, dall'altro troviamo riferimenti ad avvenimenti di ordine mondiale contemporanei alla scrittura del romanzo. I riferimenti a eventi di interesse internazionale si intrecciano a considerazioni sul quotidiano portando alla luce analogie nascoste. Si fa accenno ad esempio alla guerra fredda e a quella in Kosovo all'interno di un discorso generale sull'odio che sfocia infine nel quotidiano, stabilendo un parallelo con le piccole battaglie nel vicinato:

Weshalb also hassen, außer im Krieg, welcher derzeit wieder einmal veranstaltet wird und der alles in uns, und das ist viel, je nach Wut der Gegenseite, hervorschießen läßt und sich nur durch die äußerste Lebensliebe und einen selbstgenähten eisernen Vorhang wieder eindämmen ließe. Sowas haben wir aber auf unserem Lager nicht vorrätig, dort liegen nur zwei extrem weiche Daunendecken, falls mal zufällig wer vorbeikommt. Stattdessen haben wir gegenseitige Feldzüge im Angebot, bis das Feld zwischen uns zertrampelt ist. Von

Regen und unsren Wünschen nach dem Eigentum des Nachbarn ist es jetzt auch noch aufgeweicht¹⁸⁸.

Alla base di questo odio è l'eterna lotta per il potere, che vuol dire eterna lotta per la proprietà. La *Gier*, la voracità del titolo, è il peccato capitale al centro del romanzo. Questa sete di possesso è la radice di ogni contrasto e investe e motiva tutte le relazioni, da quelle interpersonali a quelle internazionali. Trova ultima concretizzazione nel sistema capitalistico, che divide la società tra persone che possiedono e persone che non possiedono e porta ad analizzare ogni aspetto della vita in termini di profitto.

3.3. L'autorità della voce narrante

Dal 25 al 28 Marzo 2014 si è svolto a Lione un simposio interamente dedicato a Elfriede Jelinek dal titolo "Machen Sie, was Sie wollen! Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen"¹⁸⁹; il simposio, organizzato dall'università di St-Etienne e di Lione in collaborazione con la Freie Universität di Berlino, ha visto la partecipazione di ricercatori di diverse discipline e Paesi. Come si può leggere nel *Call for papers* pubblicato dall'università di Lione, lo scopo del simposio era

¹⁸⁸ *Gier* p. 12, *Voracità* pp. 5-6 "Perché dunque odiare, se non in guerra; attualmente si sta organizzando l'ennesima; la guerra che fa venir fuori a fiotti tutto quel che abbiamo dentro, ed è tanto, a seconda dell'ira della parte avversa e a cui si può mettere argine soltanto grazie a un estremo amore per la vita e a una cortina di ferro confezionata a mano. Ma non è questo genere di scorte che abbiamo in magazzino, abbiamo giusto due piumini estremamente morbidi, se per caso qualcuno passa a farci visita. In offerta abbiamo invece campagne (militari) reciproche che dureranno finché il campo di battaglia sarà tutto calpestato. E ora pure ammolato dalla pioggia e dal nostro desiderio di prenderci la proprietà del vicino".

¹⁸⁹ "Faccia ciò che vuole! Imporre, deporre e trasformare l'autorità" (tda).

indagare il concetto di autorità, sia riguardo la figura dell'autrice che riguardo la sua opera¹⁹⁰.

L'intervento di Rita Svandrlik, docente all'università di Firenze, che si intitola “‘Die Autorin ist weg. Sie ist nicht der Weg’. Erzählpositionen und Distanzierungsstrategien im Roman *Gier*” è incentrato sul ruolo e sull'autorità narrativa all'interno del romanzo *Gier*¹⁹¹.

Il tema di tale contributo è la dinamica vittima-complice all'interno del romanzo *Gier*, partendo dal rapporto dell'autrice con la lingua. Il difficile rapporto di Jelinek con il linguaggio viene descritto prendendo le mosse dal discorso intitolato *Im Absents* tenuto dall'autrice in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel, quattro anni dopo la pubblicazione del romanzo *Gier*, nel quale si presenta appunto come vittima di una lingua che non si lascia comandare. Jelinek usa una metafora per descrivere questo suo rapporto problematico e accomuna la lingua a un cane disubbidiente, che non si lascia avvicinare e si rivolta contro la sua padrona. Una lingua che lusinga le persone per morderle più tardi, rendendole appunto vittime¹⁹².

Svandrlik ritrova in *Gier* questa dinamica tradotta in immagini e la evidenzia all'interno di costellazioni di rapporti tra Autrice, io e Lettore; tra Autrice, io, materia narrata e personaggi; Autrice, io e lingua.

I personaggi principali parlano spesso per se stessi, in prima persona. A volte l'autrice parla per loro, altre volte li osserva dall'esterno. Il personaggio di Gabi

¹⁹⁰ http://jelinek2014.sciencesconf.org/conference/jelinek2014/pages/CallforPapers_Jelinek2014.pdf

¹⁹¹ È possibile guardare le riprese dell'intero simposio all'indirizzo web: <http://canal2.u-strasbg.fr/video.asp?idVideo=12899&voir=non&mac=yes&btRechercher=&mots=&idfiche=>

¹⁹² Il testo del discorso si può leggere sul sito dell'autrice o su quello del premio Nobel al seguente indirizzo http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html.

assume una posizione secondaria e non prende mai la parola, gli avvenimenti che la riguardano vengono raccontati da una prospettiva esterna. La voce dell'autrice si presenta come la più forte all'interno del romanzo, già dalla prima pagina e si caratterizza come una voce femminile. Interpella continuamente il lettore, lo chiama in causa, lo conduce nella sua stessa insicurezza. Si mostra a tratti autorevole, sicura di sé, poi si tira indietro e rifiuta ogni responsabilità sull'esattezza dei fatti narrati o sulla noia del lettore. Non prende posizione. Si fa quindi complice della lingua nell'inganno dei lettori, eppure, allo stesso tempo, li spinge a uscire dalla passività, li rende partecipi.

Svandrlík definisce questa poetica una "Poetik der diffusen Uneindeutigkeit", della confusa ambiguità, e ne trova perfetta interpretazione nella metafora del dipinto ad acquarello con la quale Jelinek descrive la sua scrittura:

Nur ich weiß alles, weil ich es eigens in Wasser-Farben ausgeführt habe, ist das nicht unerträglich verdünnt?, so wahr ich mir helfe. Oder ist es ganauso passiert? So helfe ich auch Ihnen, obwohl ich Sie überhaupt nicht kenne, mit meinem Wort, das ich Ihrer Unsicherheit, in die ich Sie schließlich hineingesteuert habe, unterschiebe wie ein Go-Cart, und schon kann dieser Mann, durch die Musik seiner Worte, mit mir, mit uns in Verbindung treten, und Sie können sich über Langweile beklagen, während Sie dies lesen, aber bitte nicht bei mir. Ich stehe bei diesem Problem ganz bestimmt nicht hinter Ihnen. Auch nicht hinten mir. Ich stehe nirgends. Ich würde ja selbst lieber etwas andres tun als immer nur lesen¹⁹³.

¹⁹³ *Gier* p. 150, *Voracità* p. 130 „L'unica che sa tutto qui, sono io; perché ho dipinto ogni cosa con gli acquarelli; non è annacquato, infatti, in maniera insopportabile? Come è vero che sto qui, e che mi do una mano. Oppure le cose sono andate proprio così? Do una mano anche a voi, benché non vi conosca per nulla, aiutandovi con la mia parola e facendola scivolare come un go kart sotto la vostra insicurezza – nella quale in fin dei conti sono io ad avervi sprofondato – ed ecco che quest'uomo,

Jelinek gioca con il ruolo di autrice, prima rivendica una prospettiva privilegiata poi ironizza sul suo tipo di scrittura, dichiara di portare il lettore in uno stato di insicurezza, infine nega di avere responsabilità riguardo la monotonia del suo testo. La metafora dell'acquarello, che rimanda alla simbologia legata all'acqua che percorre tutto il romanzo, rende l'idea di una scrittura fluida, una narrazione che evita ogni tentativo di stabilizzazione e solidificazione¹⁹⁴.

Svandrlík spiega questa strategia narrativa in luce del discorso *Im Abseits* in cui Jelinek sostiene di non poter costituire la via d'accesso all'interpretazione del suo testo:

Was immer geschieht, nur die Sprache geht von mir weg, ich selbst, ich bleibe weg. Die Sprache geht. Ich bleibe, aber weg. Nicht auf dem Weg. Und mir bleibt die Sprache weg¹⁹⁵.

Il gioco linguistico attorno alla coppia “weg” avverbio/ “Weg” sostantivo rappresenta proprio il rapporto problematico della scrittrice con il linguaggio, ma anche la sua distanza dal testo. Da un lato l'autrice, con la sua biografia, non può

sulla musica delle sue parole, può entrare in contatto con me, con noi, e voi potete lamentarvi, perché vi annoiate leggendo queste pagine, ma per piacere non lamentatevi con me. Per quel che concerne questo problema non sono certo dalla vostra parte. Né dalla mia, del resto. Non sono da nessuna parte. Anzi, da parte mia preferirei fare qualcos'altro piuttosto che leggere sempre”.

¹⁹⁴ A riguardo si veda anche il saggio, sempre di SVANDRLÍK R., *L'orchestrazione polifonica della voce autoriale nella prosa di Elfriede Jelinek: autoriflessione e autosatira nel romanzo Gier*, in: BALLESTRACCI S., GRAZZINI S. (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto: studi di letteratura e linguistica tedesca*, Firenze University Press, Firenze, 2015, pp. 165-172.

¹⁹⁵ La traduzione integrale del discorso per il Nobel *Im Abseits*, a opera della stessa Svandrlík, si può trovare in: SVANDRLÍK R. (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra un altro teatro*, Firenze University Press, Firenze, 2008, pp. 153-164, qui pp. 156-157: „Accada quel che accada, solo la lingua va via In disparte 157 da me, io stessa, io rimango via. La lingua se ne va. Io rimango, ma via. Non sulla via. E mi manca la lingua”.

fornire la chiave alla comprensione del testo e dall'altro è la stessa autorialità a perdere di significato. La lingua non è più uno strumento ma sembra un essere animato autonomo con il quale la scrittrice si trova in un rapporto conflittuale. Jelinek lotta per fare parlare la lingua stessa, seguendo la lezione della critica linguistica.

Possiamo interpretare l'opposizione alla presenza di un'unica voce rappresentativa in un'ottica decostruzionista. La prospettiva narrante non solo non è vista come l'unica possibile ma è essa stessa messa in discussione, decostruita internamente, messa in dubbio dall'autrice che mostra al lettore le sue insicurezze. È difficile operare la distinzione tra Autrice e Narratrice che fa ripetutamente riferimento alle difficoltà della scrittura, cambiando spesso prospettiva. Si legga ad esempio: "O weh, das ist schief, und es ist außerdem eine Wiederholung. Verzeihung, ich komme mit mir oft selbst nicht mit, (...)"¹⁹⁶ oppure:

Vielleicht kommen ja noch mehr Kinder! Wir werden es erfahren oder auch nicht, je nachdem, ob ich mich verständlich ausdrücken kann und die handelnden Personen nicht dauernd verwechsle, derzeit sieht es noch nicht danach aus¹⁹⁷.

Nella quarta parte del romanzo, in uno stralcio che sembra preannunciare il discorso per il Nobel *Im Abseits* e rimandare alla stessa poetologia, tali difficoltà sono imputate proprio alla lingua:

¹⁹⁶ *Gier* p. 325, *Voracità* p. 287 "Accidenti, la frase non mi è venuta gran che bene, e ci sono pure delle ripetizioni. Scusate, mi succede spesso di non riuscire a starmi dietro, (...)"

¹⁹⁷ *Gier* p. 17-18, *Voracità* pp. 10-11 "Forse, chissà, verranno altri figli! Ne verremo a conoscenza, o forse no, dipende se saprò esprimermi in modo comprensibile senza confondere costantemente i personaggi della storia, e pare che ancora non sia così, per il momento".

Liebe, bitte übernehmen Sie! Sonst muß ich das auch noch machen. Na gut, steig ich halt mit meinen Füßen mitten hinein, weil ich sowieso nie aufpasse, wohin ich trete, ich süße Herrin der Sprache, wenigstens die hat mich noch lieb, wo ist sie denn jetzt wieder hin? Nicht einmal die kann ich bei mir behalten¹⁹⁸.

Prendendo in considerazione la dissertazione di Svadrlik possiamo inoltre osservare come la posizione della voce narrante riproduca la complessa rappresentazione dei ruoli vittima-carnefice, centrale nel romanzo, e evidenzia l'importanza della complicità in tale meccanismo.

Nel romanzo il ruolo di vittima viene assunto principalmente dalle donne. Esse diventano però complici nel momento in cui scelgono di proteggere i loro carnefici con il silenzio.

Secondo l'autrice le donne non si rendono conto della propria posizione di vittime e, illudendosi di poter guadagnare potere e migliorare il proprio status, si rendono complici degli uomini nel raggiungimento dei loro fini. Come sottolinea la stessa Jelinek nell'intervista con Riki Winter *Gespräch mit Elfriede Jelinek*:

Patriarchat heißt nicht, daß immer die Männer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt das letztlich immer den Männern zugute. Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein. Das ist eigentlich mein Thema, ob das jetzt die Sexualität ist oder die ökonomische Macht, sobald die Frauen sich zu Komplizinnen der Männer machen, um sich dadurch einen

¹⁹⁸ *Gier* p. 241, *Voracità* p. 211 “L'amore, ecco, lascio l'incarico a voi! Se no mi tocca fare pure quello. E va bene ci andrò comunque a finire dentro in pieno, in ogni caso io non faccio mai attenzione a dove metto i piedi, io, dolce signora della lingua, quella almeno mi vuole bene, la lingua, ma dov'è andata a ficcarsi? Non riesco a trattenere neanche lei accanto a me”.

besseren sozialen Status zu verschaffen, muß das schiefgehen. Ich mache mich aber nicht über Menschen lustig um dessentwegen, was sie sind, sondern um ihres falschen Bewusstseins wegen. Dieses Bewusstsein ist natürlich bei der Frau, nach all den Jahrhunderten Patriarchat, pervertiert¹⁹⁹.

Jelinek evidenzia l'importanza dell'autocritica e rileva come causa fondamentale della sottomissione delle donne la loro falsa coscienza, corrotta da secoli di patriarcato. Il principale bersaglio di questa critica è il personaggio di Gerti che, davanti al sospetto che Kurt Janisch sia un assassino, sceglie il suicidio, dopo avergli intestato la propria casa. Tuttavia Gerti non è l'unica a proteggere Janisch. In paese le ricerche dell'assassino di Gabi non portano a nulla, nonostante la frequentazione della ragazza con Kurt Janisch fosse facilmente rinvenibile. I colleghi sapevano, ad esempio, che Gabi non usava l'autobus per tornare a casa, ma poteva usufruire del passaggio di qualcuno. Gabi raccoglieva infatti i biglietti del bus usati dai colleghi per poter godere del rimborso spese da parte dell'azienda. L'omertà che pervade il paesino austriaco descritto nel romanzo protegge il gendarme Kurt Janisch e rende i compaesani complici delle violenze da lui perpetrate. Il silenzio difende l'autorità, quindi l'ordine, e mantiene in piedi la struttura gerarchica di una società che non ama il cambiamento. La grande loquacità di Jelinek è la risposta a questo atteggiamento reticente e ha il fine, non solo di

¹⁹⁹ BARTSCH K., HÖFLER G. A., (a cura di), *Elfriede Jelinek. Dossier nr. 2*, Droschl, Graz, 1991, "Patriarcato non vuol dire che gli uomini comandano sempre, comandano anche le donne, però torna sempre utile agli uomini alla fin fine. Ho mostrato le donne in maniera molto critica come le vittime di questa società, che però non si vedono come tali, credono invece di poter essere complici. È questo, di fatto, il mio argomento, che si tratti della sessualità o del potere economico, appena le donne si rendono complici degli uomini, per raggiungere uno status sociale migliore, finisce male. Tuttavia non mi prendo gioco delle persone per ciò che sono, ma per la loro falsa coscienza. Questa coscienza ovviamente, dopo tutti i secoli di patriarcato, è corrotta nella donna" (tda).

opporsi al silenzio, ma anche di attaccare e decostruire determinati tipi di linguaggio, in primis quello fascista. La critica linguistica è critica culturale, critica a un linguaggio perverso, che permette la perpetuazione dell'ideologia di cui è portatore e impedisce la denazificazione della società. La lotta di Jelinek per fare parlare la lingua stessa, torturandola per farle dire la verità, è la lotta per svelare una realtà che si nasconde dietro le apparenze, avvolta in un'aura di innocenza. La portata sovversiva della sua scrittura sta nella decostruzione dell'apparente innocenza delle parole, delle cose, dell'arte, delle immagini, nel tentativo di restituire loro il significato originario. Il silenzio è un tema fondamentale che attraversa tutta la sua narrativa e richiama il silenzio che circonda l'olocausto nel dopoguerra e impedisce il cambiamento garantendo la continuità col passato nazista aspramente criticata dall'autrice. La reticenza che caratterizza i discorsi sul ruolo dell'Austria nel genocidio e la costruzione di un mito di innocenza autorizzano il riassorbimento dei nazisti all'interno della società e l'impossibilità di elaborare una risposta a tale evento storico.

3.4. La simbologia del romanzo

Come diversi altri romanzi di Jelinek²⁰⁰, *Gier* è ambientato in un contesto rurale. Le vicende si svolgono tra Murzüsschlag e Mariazell²⁰¹, non ci sono però indicazioni che permettano di localizzare con più precisione il luogo dell'azione, il

²⁰⁰ Possiamo citare tra i romanzi di Jelinek ambientati in un contesto rurale: *Die Kinder der Toten*, *Lust* e *Die Liehaberinnen*.

²⁰¹ *Gier* p. 80, *Voracità* p. 68.

quale è descritto in maniera così vaga che potrebbe essere un posto qualsiasi nella provincia austriaca.

Come sottolineato da Juliet Wigmore²⁰² in un saggio che si concentra sui riferimenti del romanzo ai generi del giallo e della *Heimatliteratur*²⁰³, l'ambientazione rurale è anche il luogo prescelto da diversi autori critici nei confronti di quest'ultimo genere, tra i quali annovera Gerhard Roth, Thomas Bernhard e Felix Mitterer. Il romanzo *Gier* si avvicina così al genere definito col termine di *Anti-Heimatliteratur*²⁰⁴ mettendo in discussione e facendo ironia sul concetto mitizzato di patria portato avanti nella *Heimatliteratur*, nella quale ha un ruolo fondamentale la descrizione di un paesaggio idilliaco.

La scelta dello sfondo rurale permette all'autrice di offrire un'immagine della campagna austriaca alternativa rispetto a quella decantata dagli autori della tradizione e lodata dai cultori della patria. La descrizione del paesaggio e degli elementi della natura in *Gier* non offre l'immagine convenzionale dell'Austria rurale, mostra anzi delle caratteristiche disturbanti. L'autrice si sofferma ad esempio sulla descrizione delle calamità naturali, che fanno della natura una forza distruttiva e imprevedibile tutt'altro che rassicurante:

²⁰² WIGMORE J., *Crime, corruption, capitalism: Elfriede Jelinek's Gier*, in: PREECE J., DURRANI O. (a cura di), *Cityscapes and countryside in contemporary German literature*, Peter Lang, Bern, 2004, pp. 277-290, qui 277.

²⁰³ CHARBON R., voce *Heimatliteratur*, in FRICKE H. (Hrg), *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Band II, Walter de Gruyter, Berlin, 2007, pp. 19-21. Fanno parte della *Heimatliteratur* quei testi in cui predomina una prospettiva legata al Paese di provenienza e viene tematizzato un mondo perlopiù rurale. Il concetto viene usato dalla critica letteraria a partire dal 1970. Si può parlare realmente di *Heimatliteratur* solo a partire dalla fine del Settecento quando il concetto di Patria assume un carattere sentimentale. Il primo scrittore a scrivere opere che possono essere ricondotte a questo genere è Johann Gaudenz von Salis-Seewis. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento avviene un'ideologizzazione della *Heimatliteratur* che raggiunge l'apice nella letteratura nazionalsocialista denominata *Blut-und-Boden-Literatur*.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 20. L'*Anti-Heimatliteratur* nasce nel 1970 e riprende in maniera critica o ironica i topoi tradizionali della *Heimatliteratur*.

Am dem Gasthaus gegenüberliegenden Ufer steigt ein Felshang steil an, die jungen Birken, Lärchen, Fichten, der Ahorn am Steilufer (keine Setzpflocke, obwohl die dort anzubringen vernünftig gewesen wäre, damit die ganze Soße nicht eines Tages runterkommt ins Wasser, ohne zu wissen, was sie dort erwartet, dumm und meist bewußtlos, aber erst mal grundsätzlich böse, wie die Nature eben ist) können sich nicht spiegeln²⁰⁵.

Oppure:

Der Berg richtet ein rätselhaftes Auge auf uns, und auf wen er ein Auge wirft, auf den schmeißt er gleich noch mehr, um seinem Blick Nachdruck zu verleihen. Wer spricht da unten? Wir sind es doch nur. So mache ich, der Berg, daß ihr jetzt verschwindet. Das Tal, das ebenfalls von Gängen unterwandert wurde, will nicht zurückstehen und droht, daß sich zuerst eine Einbruchstelle bilden wird, und dann werden sich gewiß bald schon Pfropfen bilden, und das zusichernde Wasser wird immer weniger werden, Und dann, sagt die Talsohle, aus allen Spalten grinsend, dann lege ich erst richtig los²⁰⁶.

²⁰⁵ *Gier* p. 82, *Voracità* p. 70 Sull'altro lato rispetto alla trattoria, un versante roccioso che sale a picco, le giovani betulle, i larici, gli abeti, l'acero di questa riva scoscesa (niente picchetti a trattenerli, anche se sarebbe stato giudizioso installarli per impedire che un giorno tutta quanta quella roba caschi giù in acqua, ignara di quel che l'attende, stupida e quasi inconsapevole, ma prima di tutto fondamentalmente cattiva, come appunto è la natura) non riescono a riflettersi nell'acqua.

²⁰⁶ *Gier* p. 183, *Voracità* pp. 159-160 "La montagna dardeggia su di noi il suo sguardo enigmatico e quando mette gli occhi su qualcuno si affretta anche a metterci qualcosa in più, per conferire, appunto, più intensità allo sguardo. Chi parla, là sotto? Siamo soltanto noi. Bene, io, la montagna, adesso mi darò da fare per farvi scomparire. La valle, anche lei crivellata di cunicoli, non vuole esser da meno e minaccia mettendo la cosa in questi termini: l'acqua irromperà da varie brecce e non tarderanno a formarsi varie otturazioni, sicché l'acqua che non riuscirà a filtrare sarà sempre di meno. E sarà soltanto dopo, dice il fondovalle sogghignando da tutte le sue fenditure, che attaccherò davvero".

La natura e gli elementi del paesaggio assumono il carattere di personaggi mostrando una volontà propria ostile all'uomo. Quasi come delle divinità capricciose, possono decidere di porre fine all'esistenza degli uomini i quali sono costretti a industriarsi per arginare queste forze irrazionali.

La fallacità dell'immagine della campagna come luogo di pace e armonia verso la quale l'uomo di città si rivolge con nostalgia è ben rappresentato dal personaggio di Gerti. La donna, dopo avere vissuto e lavorato a Vienna per tanti anni, decide infatti di fuggire dal caos della grande città, definita folle e cattiva²⁰⁷, per rifugiarsi in un paesino di campagna dove però non riuscirà a sfuggire al suo tragico destino e si troverà intrappolata in un rapporto sadomasochistico con il protagonista che la indurrà all'annullamento totale fino al suicidio.

Il paesaggio di *Gier* viene allo stesso tempo investito da un valore simbolico ed è ricco di riferimenti alla situazione e alla società austriaca. Attorno al mito della natura ruotano infatti una serie di immagini emblematiche tra le più significative all'interno del romanzo. Jelinek critica in questo modo non solo l'ambiente e il modo in cui viene delineato dalla tradizione ma anche e soprattutto i valori che rappresenta.

Nella descrizione del piccolo paesino della provincia austriaca il punto focale del racconto è rappresentato dall'immagine del lago artificiale, simbolo degli orrori che questa società vuole nascondere. La lunghissima descrizione del lago rappresenta la negazione assoluta dell'immagine idillica della natura. Il tema della natura si intreccia in questo modo all'altro grande tema del romanzo: la morte.

I dettagli sgradevoli sui quali l'autrice si sofferma nella descrizione del

²⁰⁷ *Gier* p. 118 "aus der ehemals großen wilden bösen Stadt", *Voracità* p. 102 "proveniente da quella che è stata una grande città, una città folle e cattiva".

paesaggio non solo contrastano l'immagine idilliaca della tradizione, spesso servono a sottolineare l'evento massiccio e onnipresente dell'uomo che snatura l'ambiente e lo modella secondo le sue necessità.

Jetzt haben wir die Natur leider verloren; als wir sie suchten, haben wir praktischerweise gleichzeitig Ordnung gemacht. Das Wasser gehört in den Boden, der Wald gehört auf den Boden, das Wasser gehört nicht auf den Boden drauf, und der Wald gehört nicht ins Wasser hinein, sonst geht das Wasser über, ich meine, sonst kommt es über uns. Solche Entscheidungen in politischer, wirtschaftlicher und förderungstechnischer Hinsicht, mit äußerst weitreichenden Konsequenzen, muß ich dauernd treffen, wenn ich über die Natur etwas auszusagen wünsche.²⁰⁸

L'incontro tra l'uomo e la natura ha effetti distruttivi perché l'uomo si avvicina a essa in termini utilitaristici, mercificandola e quindi trattandola alla stregua di un prodotto soggetto alle leggi di mercato.

Wasser: du kommst, ja, auch dies frei Haus, mitsamt dem ganzen Boden in die Häuser der Gegend, um einmal nachzuschauen, was du versäumt hast, als du beschloßest, ein Wilder zu bleiben. Da haben sie dir aber einen Strich durch die Rechnung gemacht (...). Wie glücklich war man da zuerst, deiner inmitten der Almen habhaft geworden zu sein, du willst ja immer nur wergrennen. Doch bald

²⁰⁸ *Gier* pp. 220-221, *Voracità* p. 193 “Peccato che ormai la natura è andata persa; quando la cercavamo abbiamo messo anche un po' d'ordine, per praticità. Il posto dell'acqua è nel terreno, sopra il terreno deve stare il bosco e non l'acqua, e il bosco non deve andare a finire in acqua, altrimenti l'acqua tracima, intendo dire, insomma, che ci arriva addosso. Queste sono le decisioni di natura politica, economica e tecnica (tecnica delle estrazioni) che vanno costantemente prese, con conseguenze estremamente ampie quando si desidera esprimere qualche idea sulla natura”.

bist du zur schlichten Tatsache geworden, die man auch essen kann, falls man sie immer noch nicht fassen kann; also wurdest du natürlich gefaßt, damit man dich, allerdings sehr verdünnt, wie alle Wahrheiten hier, dennoch glauben konnte²⁰⁹.

E in seguito, sempre sull'acqua:

Und diese Eigenschaft des abstürzenden Wassers haben wir Menschen ausgenützt, wie wir alle und alles ausnützen, was wir in die Finger kriegen. Jetzt hat es einen Pflichterfüllungsgrund, das Wasser, bald wird es im Fernseh die Teller und Tassen des gutausschenden Nachbarn bewundern, die mit ihm und dazu einem ganz besondern Mittel gespült wurden, sein Name sei gesegnet. Solang hat man ihm, ja, immer noch dem Wasser, seine Nützlichkeit eingeredet, und jetzt glaubt es wirklich daran und verzichtet, um Karriere zu machen, auf lautes Tosen, Rauschen und Brausen²¹⁰.

Gli elementi del paesaggio vengono manipolati e stravolti secondo le necessità dell'uomo. Vengono addirittura creati artificialmente dal nulla come nel caso del lago. In effetti è lo stesso concetto di natura ad essere artificiale, è il mito

²⁰⁹ *Gier* p. 215, *Voracità* p. 188 "Acqua: tu arrivi gratuitamente a casa, è vero, e insieme a tutti i tuoi sedimenti raggiungi le dimore di questa regione per dare un'occhiata a quello che hai perso quando hai deciso di restare selvaggia. Ma hanno mandato a monte i tuoi piani (...). Come eravamo contenti, all'inizio, di esserci impadroniti di te in mezzo ai pascoli alpini, di te che vuoi sempre dartela a gambe. Ma presto sei diventata un semplice fatto che è possibile consumare anche se non si è ancora riusciti ad afferrarlo; le tue sorgenti sono state dunque naturalmente canalizzate, in modo che si potesse crederci anche se, come tutte le verità qui da noi, eri molto annacquata".

²¹⁰ *Gier* p. 243, *Voracità* p. 213 "E noi, gli uomini, questa facoltà dell'acqua di precipitare a valle l'abbiamo sfruttata così come sfruttiamo tutto quello e tutti quelli che ci capitano sotto mano. Ora ha una ragione di adempiere al suo dovere, l'acqua, alla televisione presto ammirerà i piatti e le tazze del vicino (un così bel ragazzo) che sono stati lavati con lei e con l'aggiunta di un prodotto particolare, sia benedetto il suo nome. Si è cercato talmente a lungo di persuaderla della sua utilità, l'acqua, che adesso ci crede davvero e per fare carriera rinuncia bellamente a tutto il suo mugghiare, scrosciare e ribollire".

costruito dalla società secondo i suoi bisogni capitalistici. La natura è quindi soggetta alla decostruzione dei miti operata dall'autrice nel tentativo di recuperare un'immagine autentica di essa e smascherare le finzioni che le ruotano attorno.

I personaggi del romanzo mostrano un atteggiamento interessato nei confronti dell'ambiente. Il rapporto con esso è occasionale, generato prevalentemente dalla necessità di fare sport. L'unica natura con la quale hanno a che fare quotidianamente, nonché l'unica tollerata è quella del giardino o del davanzale. I fiori e le piante che adornano le case austriache forniscono una copertura, una bella tenda dietro la quale nascondersi. Si legge a proposito della suocera di Janisch Jr.:

Diese alte Frau hat einen ziemlich harten Schädel, aber ein Schraubenziehergriff aus Plastik, welcher viele kleinere auswechselbare Köpfe, sozusagen seine Wechselbälger, enthält, ist schließlich nicht aus Watte. Er ist ordentlich hart, wenn auch nicht tödlich. Heilige geben manchmal nach und gewähren etwas, doch dieser Kopf nicht. Bittesehr, hier haben wir allerdings einen der Form nach dazugehörigen Bluterguß an der Schläfe. Daß die Alte auch immer hinfallen muß! Komm noch einmal näher, du alter Scheißhaufen, dann zeigen wir dir, wie erbärmlich du bluten kannst hinter den frohbunten Geranien auf der Fensterbank, die nach außen zeigen, damit man nicht nach innen sehen kann²¹¹.

²¹¹ *Gier* p. 21, *Voracità* p. 14 “Ha la testa proprio dura, questa vecchia signora. Ma il manico di plastica di un cacciavite che contiene tante piccole punte intercambiabili, i suoi marmocchi per così dire, in fin dei conti non è di burro. È parecchio duro, anche se non mortale. I santi a volte cedono e concedono qualcosa, ma questa testa no. Visto? Ecco che abbiamo un ematoma alla tempia proprio della forma corrispondente. Quella vecchia non fa che cadere di continuo! Vieni qua, vecchio sacco di merda, che ti facciamo vedere noi come puoi sanguinare miseramente dietro i gerani dai colori variopinti sul davanzale della finestra, i quali pendono in fuori di modo che non si possa vedere dentro”.

L'immagine dei fiori che abbelliscono la casa e nascondono la violenza domestica fa pensare alla critica di Jelinek all'Austria, accusata di preoccuparsi della sua reputazione all'estero e di costruire un'immagine positiva ma menzognera di sé. La casa, altro simbolo multivalente del romanzo²¹², rappresenta qui la patria e ricalca l'altra grande metafora del romanzo, il lago. Secondo Rita Svandrlík²¹³ le opere di Jelinek che seguono il romanzo *Die Klavierspielerin* sono la trasposizione letteraria del perturbante freudiano. Freud elabora il concetto di perturbante nel saggio *Das Unheimliche* del 1919. Secondo la sua teoria il perturbante è qualcosa di familiare che viene nascosto e riemergendo, ritornando alla luce, provoca turbamento, angoscia. Spiega la complessità del concetto di *Unheimlich* attraverso l'etimologia del termine, che deriva dalla radice *Heim* e *heimlich*, rispettivamente "casa" e "familiare" e con l'aggiunta del suffisso negativo un-, significherebbe "inconsueto, estraneo. Freud evidenzia l'ambivalenza del termine *heimlich*, che presenta varie sfumature di significato. Una di esse si discosta molto dall'accezione più diffusa del termine e si riferisce a qualcosa che viene "nascosto, celato" avvicinandosi quindi al suo contrario *Unheimlich*.

In Jelinek è proprio l'*Heim*, termine che può indicare sia la casa che la patria, a essere luogo del rimosso e del segreto, luogo di situazioni che generano profonda angoscia e inquietudine.

Un altro episodio significativo nel romanzo legato ai fiori fa luce

²¹² La casa rappresenta in *Gier* non solo l'Austria ma anche la proprietà e la donna. Queste ultime sono connesse e la corrispondenza metonimica tra donna e casa, soprattutto nel caso di Gerti, evidenzia la mercificazione della donna e la sua riduzione ai beni che possiede.

²¹³ SVANDRLIK R. (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra un altro teatro*, Firenze University Press, Firenze, 2008, p. 15.

sull'atteggiamento del protagonista non solo nei confronti dell'ambiente ma anche delle donne. Poche pagine dopo la descrizione dell'atteggiamento noncurante di Kurt nei confronti della natura, Gabi viene paragonata a un fiore:

In der Blüte töten, das darf man sicher nicht, in der Knospe aber ist es vielleicht gar nicht so schlimm, außer für den Betroffenen, wer weiß, ob überhaupt was draus geworden wäre. Ach Gabi, ich finde, es ist zum Verzweifeln²¹⁴.

Nell'ottica capitalistica di Kurt Gabi è come la natura. A Kurt piacciono solo le cose utili e la natura non fa parte di esse quindi non risulta interessante per lui:

Manchmal tritt er in jedes Blumenbüschel absichtlich hinein, nein, pflücken und aufheben will er es heute nicht, auch kein Edelweiß, so interessant ist die Natur nun auch wieder nicht, sie ist kein Tier (sagen wir so: Das Tier ist Natur, aber die Natur ist kein Tier, das Milch oder Eier gibt, die wir brauchen könnten, und auch mir gibt sie, ehrlich gesagt, nicht viel)²¹⁵.

Gabi, così come i fiori, poteva sembrare interessante di primo acchito ma non possedendo una proprietà diventa presto insignificante agli occhi di Kurt e per questo lui la calpesta, proprio come fosse un fiore che si trova accidentalmente sulla

²¹⁴ *Gier* p. 282, *Voracità* p. 249 “Uccidere nel fiore degli anni è certamente qualcosa che non si ha il diritto di fare, ma se il fiore è ancora in bocciolo forse non è poi così terribile - a parte per la persona in questione – chissà se ne sarebbe venuto fuori qualcosa di buono. Ah, Gabi, c'è da diventar matti, trovo”.

²¹⁵ *Gier* p. 276, *Voracità* p. 243 “A volte gli capita di calpestare volutamente tutti i fiori che incontra, no, oggi non vuole raccogliarli e metterli da parte, neanche le stelle alpine, così interessante la natura poi non è, non è un animale (proviamo a dire la cosa in questo modo: l'animale è natura, ma la natura non è animale che dà latte o uova di cui potremmo aver bisogno; a dire il vero, anche a me la natura non dà un gran che)”.

sua strada. Jelinek pone enfasi sulla facilità e precisione con cui Kurt la uccide²¹⁶, attraverso una sapiente pressione sul ganglio nervoso tra i due rami della biforcazione carotidea.

I temi morte e natura si intrecciano ancora nell'episodio del cervo²¹⁷. Kurt ritorna sul luogo del delitto per rimuovere eventuali prove rimaste e sulla strada è costretto a fermarsi a causa dello scontro con un cervo. La descrizione dell'incidente assume un tono cinico. Mentre elementi come la terra o il destino vengono personificati, trattati come se avessero una volontà propria, il cervo viene reificato, descritto quasi come non fosse un essere vivente o comunque come se la sua esistenza non avesse grande valore: "dort vorn, auf der Straße, eine große dunkle Masse, ein hitziger Haufen, der rasch näher kommt, aber keine glühenden Scheinwerfer, die an ihm befestigt sind, wieso denn nicht."²¹⁸. Se il suo destino non è quello di finire sotto un'auto, sarà presto ucciso da un cacciatore.

So, jetzt werden dem Schicksal endlich, mit Verspätung, die Papiere des Hirschen überreicht, mit einiger Verzögerung, wie gesagt, es eilt ja nicht, der wird erst frühestens nächstes Jahr abgeschossen werden, es ist ein älteres, aber sehr schönes Tier, und in einem Jahr wird es noch älter sein, noch majestätischer, vielleicht vor einem jungen Rivalen geflohen, nein, krank ist er nicht, er ist, unberufen, gesund, danke für der Nachfrage, und ist es im großen und ganzen auch geblieben²¹⁹.

²¹⁶ *Gier* p. 179, *Voracità* p. 156

²¹⁷ *Gier* pp. 344-352, *Voracità* pp. 304-312

²¹⁸ *Gier* p. 344, *Voracità* pp. 304-305 "là davanti sulla strada, una grande massa scura, un mucchio di carne bollente che si avvicina rapidamente ma senza fari roventi fissati sopra, chissà perché".

²¹⁹ *Gier* p. 348, *Voracità* p. 308 "Ecco, ora al destino vengono finalmente consegnati i documenti del cervo, con qualche ritardo, come dicevamo, in fondo non c'è nessuna fretta, quell'esemplare

L'errore del cervo, come per Gabi, è semplicemente quello di trovarsi sulla strada di Kurt. Poteva essere vittima della noncuranza del gendarme però per puro caso si salva.

L'immagine più rappresentativa in cui natura e morte sono strettamente connesse è costituita dal lago. L'autrice dedica molte pagine alla descrizione del *Baggersee*, che rappresenta una figura simbolica centrale nel romanzo. Esso viene creato dalla mano dell'uomo, le sue acque sono immobili, come morte. Sono prive di coscienza:

Hatte das Wasser Geschicklichkeit, es würde hier von selber herausklettern. Sehr tief ist das ganze nicht, aber die Schlingpflanzen, die Ludern, würden einen glatt hinunterziehen bis zum Grund, den ich mir lieber nicht vorstellen möchte. Es muß unbeschreiblich schlamig, dunkel, eisig, trostlos dort sein, sozusagen der Ort, an dem das Gewässer ohnmächtig ist, aber trotzdem unablässig, mit einem Teil seines Gedächtnisses, der von der Alpenkonvention, welche die Schadstoffe einlädt, sich hier nur ja nicht ausladen zu lassen, nicht geregelt worden ist, mit einem Teil, der auf der Lauer liegt, wahrscheinlich lauert er auf sein eigenes furchtbares Erwachen²²⁰.

verrà abbattuto non prima dell'anno prossimo, è un animale di una certa età, ma molto bello, e tra un anno sarà ancora più vecchio e maestoso, forse è stato messo in fuga da un rivale più giovane, no, malato non è, gode di buona salute, tocchiamo ferro, grazie del vostro interessamento, e nell'insieme pare a posto".

²²⁰ *Gier* pp. 84-85, *Voracità* p. 72 "Se l'acqua fosse abile si arrampicherebbe da sé fino al bordo per uscirsene di là. Molto profondo non è, ma quelle canaglie di piante sarmentose ti tirerebbero giù decisamente verso il fondo, un fondo che preferisco non immaginarmi. Dev'essere limaccioso, scuro, gelido e sinistro laggiù, al di là di qualsiasi descrizione possibile: il luogo in cui l'acqua è in un certo qual modo priva di coscienza, e tuttavia incessantemente presente con una parte della sua memoria (la quale non è stata regolata dalla convenzione alpina, che invita le sostanze tossiche a non farsi

La descrizione fa assumere al lago dei caratteri antropomorfi suggerendo significati nascosti. Le acque senza coscienza, che se fossero capaci scapperebbero da questo lago inquietante, conservano una memoria sfuggita alla censura dell'autorità che aspetta di essere risvegliata. Il passato austriaco che giace sul fondo del lago come una memoria repressa minaccia di tornare a galla. Al momento però è tutto fermo e il lago appare come una distesa d'acqua immobile, la sua calma superficie nasconde dei segreti:

Wie gern hätten wir wieder turbulentere Zeiten, wie gern profitierten wir von der Flußbewegung, bis das letzte Wasserteilchen in uns, unsere braven kleinen österreichischen Heimatseelen, neben der Hauptbewegung (Erwerb von Besitz) auch von lieben kleinen Sekundärbewegungen erfaßt werden (so derb spricht man von unseren Gewässern, ich schwöre es) (...) und wir haben nichts Eiligeres zu tun gehabt, als uns wieder einem neuen Führer auszuhändigen, freiwillig, als wären wir höchstens eineinhalb Jahre alt und könnten nicht verstehen, was er uns sagt. Als wäre nie was gewesen²²¹.

Questa rappresentazione mostra allegoricamente l'immagine di un'Austria refrattaria al cambiamento e all'autocritica, che vede il ritornare di un passato dal

scaricare proprio qui), quella parte che sta sempre in agguato, e che probabilmente sta appostata in attesa del proprio tremendo risveglio”.

²²¹ *Gier* pp. 362-363, *Voracità* pp. 321-322 “Quanto ci piacerebbe vivere nuovamente un periodo più agitato, come approfitteremmo volentieri dei moti del fiume finché anche l'ultima particella d'acqua presente dentro di noi, nelle nostre oneste e piccole anime di patrioti austriaci sia attraversata oltre che da un moto principale (acquisizione di proprietà) anche da tanti piccoli amabili moti secondari (si usano parole così grossolane per parlare dei nostri corsi d'acqua. Lo giuro) [...] e qual è la cosa che ci siamo subito affrettati a fare? Consegnarci delle mani di un nuovo Führer, di nostra spontanea volontà, come se fossimo bambini di al massimo un anno e mezzo e non fossimo in grado di capire quello che ci sta dicendo. Come se nulla fosse stato”.

quale non sembra aver imparato nulla. Il successo dell'estrema destra promette una svolta preoccupante nel futuro del paese e dimostra le falle della coscienza storica austriaca. Il simbolismo legato al lago di *Gier* tende a svelare le ipocrisie di una nazione che si impegna a salvare le apparenze promuovendo un'immagine idilliaca di sé. L'idea romantica del lago di montagna viene satirizzata e sostituita con la figura del lago artificiale, elemento di un panorama industriale dove la natura ha senso di esistere solo in funzione dell'uomo. Il mito della verde patria viene demistificato mostrando la vera faccia dell'Austria che mercifica il suo territorio per fini economici trasformandolo in un luogo di distruzione e morte dove persino l'acqua smette di rappresentare un elemento vitale.

Il lavoro di Jelinek spinge il lettore ad andare oltre la superficie e cercare sul fondo l'origine dell'atmosfera inquietante e perturbante che avvolge il paesaggio. Contro l'immobilità e la morte rappresentate da quest'immagine Jelinek oppone il flusso della narrazione, la decostruzione dei cliché cari agli austriaci e in generale dei miti della società contemporanea che difendono una situazione stagnante.

La descrizione del lago traccia il collegamento tra le vicende del paesino di provincia austriaco e l'Austria. L'avidità caratterizza tutti gli individui e l'Austria intera mostra di essere dominata da essa, come Jelinek suggerisce in una delle descrizioni del lago artificiale:

Wie sich dieses Wasser fühlen muß, will ich lieber nicht nachvollziehen. [...] Wasserpflanzen würden absterben, bitte, das kann ich erklären: Anstatt daß sie, wie wir Verstorbenen, aufhören, Sauerstoff aufzunehmen, fangen Sie nun erst recht damit an, wie der rest Österreich voll Liebe und *Gier* die Touristen auffängt, unsere lieben Gäste, die uns

besuchen, außer die Regierung paßt ihnen nicht. Mir paßt sie auch nicht.

Fremd bin daher auch ich²²².

Questo paragrafo contiene allusioni alla fame capitalistica dell'Austria di guadagnare attraverso lo sfruttamento del turismo. Il ritratto di Kurt Janisch, con la sua avidità di potere e proprietà, è quindi il punto di partenza per una riflessione più ampia e una critica alla società moderna. Kurt rappresenta la legge che governa la sua comunità, una legge che ha come ultimo fine il profitto e ha come risultato la morte, la negazione della vita in tutti i suoi aspetti. È un potere inattaccabile, difeso dal silenzio dei concittadini, dalla loro volontà di rimanere sulla superficie delle apparenze. Il paesino di *Gier* è un microcosmo che, nonostante la sua dislocazione geografica, non viene presentato come una realtà particolare o inusuale. In esso vediamo ripetersi le strutture e le ipocrisie del mondo circostante, prima di tutto quelle dell'Austria ma anche del patriarcato e del capitalismo in genere.

²²² *Gier* p. 361, *Voracità* pp. 320-321 „Preferisco non immaginare come devono sentirsi quelle distese d'acqua. [...] Le piante acquatiche morirebbero; certo, posso spiegarlo: invece di cessare di assorbire ossigeno dopo la morte, come noi, quello che per loro è il momento in cui cominciano ad assumerlo, così come il resto dell'Austria accoglie amorevolmente e avidamente i turisti, i nostri amati ospiti che vengono a farci visita, salvo il caso in cui il governo non vada loro a genio. Non va a genio neanche a me. Dunque anch'io sono straniera”.

Conclusioni

Il presente lavoro vuole tracciare un ritratto della scrittrice Elfriede Jelinek che va al di là del cliché di autrice provinciale, come venne definita da alcune riviste al momento della vittoria del Nobel. Il ruolo centrale dell’Austria e della cultura austriaca nelle opere dell’autrice fu motivo di critiche al momento dell’assegnazione del Premio che celebra la letteratura mondiale e in quanto tale dovrebbe avere una portata universale. Jelinek viene invece definita autrice regionale²²³ e viene posto l’accento sulle difficoltà di traduzione delle sue opere²²⁴. L’accusa di provincialismo viene accolta e fatta propria dalla stessa Jelinek che si definisce ironicamente “Provinzautorin”²²⁵, scrittrice di provincia, e sottolinea le difficoltà di traduzione e comprensione della sua opera al di fuori del territorio austriaco. Si può facilmente intuire l’ironia di una tale presa di posizione se si prende in considerazione la forte autoironia dell’autrice e la sua voglia di provocare adottando mimeticamente il punto di vista dei suoi oppositori. Se da una parte è

²²³ Si veda ad esempio RADISCH I., Die Heilige der Schlachthöfe, Die Zeit, Nr. 43, 14.10. 2004. Il sottotitolo dell’articolo recita: “Ein Schock: Die große Regionalschriftstellerin Elfriede Jelinek bekommt den Nobelpreis für Literatur” cioè “Shock: la grande scrittrice regionale Elfriede Jelinek riceve il premio Nobel per la letteratura” (tda).

²²⁴ KAVENNA J., The Untranslatables, The telegraph, 30.11.2004

<http://www.telegraph.co.uk/culture/3632510/The-untranslatables.html>

²²⁵ Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde (Intervista con GROPP R. M. e SPIEGEL H.), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.11.2004. “Deswegen wundere ich mich auch so sehr über den Preis, weil ich eigentlich eine Provinzautorin bin, die in einer bestimmten Weise mit einer bestimmten Sprache arbeitet, die man schon in Deutschland nicht mehr versteht. Ich stehe in der Traditionslinie der Wiener Gruppe. Vom frühen Wittgenstein über Karl Kraus bis zur Wiener Gruppe ist das eine sehr sprachzentrierte Literatur, die eigentlich weniger mit Inhalten arbeitet als mit der Lautlichkeit, mit dem Klang von Sprache. Und das läßt sich nicht übersetzen.” “Perciò anche io mi stupisco così tanto del premio, perché in realtà sono un’autrice di provincia, che lavora in un determinato modo con una determinata lingua, la quale non viene capita neanche in Germania. Faccio parte della tradizione della Wiener Gruppe. Dal primo Wittgenstein attraverso Karl Kraus fino alla Wiener Gruppe è una letteratura molto concentrata sulla lingua, che lavora più con la fonetica e il suono che con i contenuti. È una cosa che non si può tradurre.” (tda).

vero che i testi di Jelinek sono impregnati di cultura austriaca, dall'altra parte è lei stessa a prendere le distanze da quest'ultima.

La Jelinek infatti ha un rapporto conflittuale con il suo paese e il suo atteggiamento critico nei confronti dell'Austria l'ha resa un personaggio scomodo nella percezione dei suoi connazionali. Questa sua marginalità però le ha offerto un punto di vista privilegiato per quanto riguarda l'osservazione degli aspetti meno evidenti della società e della psicologia degli austriaci. Nel presente lavoro è stato volutamente posto l'accento sulla duplice definizione dell'autrice come Nestbeschmützerin e come artista della lingua che costruisce, o meglio decostruisce, una realtà fatta di stereotipi e apparenze. Nel tratteggiare il contorno del paesaggio austriaco, con la rappresentazione del lago artificiale e del paesino di *Gier*, che come abbiamo detto rappresentano un microcosmo che funge da specchio al paese reale, Jelinek introduce dei riferimenti a una realtà più ampia e più profonda.

La realtà nei romanzi dell'autrice è fatta di violenza, voracità e rapporti di potere e sopraffazione, che sono il frutto di rapporti sociali sbilanciati e traumi storici non risolti come quello derivato dal confronto col passato nazista e liquidato dal concetto che Jelinek definisce col termine "endlose Unschuldigkeit". Un passato che è sempre pronto a riemergere proprio perché è mancato un confronto vero e proprio con esso. Nell'ottica di quanto abbiamo affermato ci si chiede se Jelinek sia davvero un'autrice di vedute ristrette o al contrario non rappresenti una voce unica nel suo genere e dalla portata universale.

Per quanto concerne la critica all'intraducibilità della sua opera si può controbattere constatando la quantità di opere dell'autrice tradotte e la loro distribuzione geografica.

Abbiamo visto quanto l'opera di Jelinek sia legata alle vicissitudini e alla situazione austriaca, tanto che abbiamo ritenuto necessaria un'ampia digressione a riguardo²²⁶.

La critica e la parodia della *Heimatliteratur*, genere che ha assunto una connotazione specifica in Austria, è fortemete legata all'utilizzo di immagini e motivi cari alla Repubblica delle Alpi. Un lettore non austriaco non è in grado di cogliere tutti i riferimenti alla realtà locale, ai personaggi o a determinati dettagli della cultura austriaca. Questa distanza priva il lettore di gran parte del piacere di lettura dei testi di Jelinek, dell'ironia e arguzia dei suoi appunti satirici.

Anche il riferimento ai media, alle serie televisive, alle pubblicità e alle riviste rende difficile la piena comprensione di molte parti del testo se non per la distanza geografica dalla materia trattata, per quella temporale. La comprensione di molte battute, frecciate e critiche risente del passaggio del tempo, se non ne risulta completamente invalidata. La forte intertestualità scoraggia invece i lettori meno eruditi che si ritrovano davanti a un collage di stralci di testi estrapolati da altre opere senza riuscire a rinvenire un collegamento tra essi.

Eppure tutti questi riferimenti alla realtà più o meno attuale, così come a quella letteraria, filosofica e politica non prendono spunto solo dalla cultura austriaca. Come abbiamo dimostrato²²⁷ Jelinek mostra interesse nei confronti di temi di attualità e avvenimenti di interesse internazionale. Sul piano filosofico e letterario si è confrontata con movimenti i cui confini si estendono al di fuori di quelli dell'Austria, il presente lavoro si è soffermato in particolare sull'influsso di Barthes

²²⁶ Si veda il capitolo 2.

²²⁷ Alla pagina 27 del capitolo 1.3 si fa riferimento alle opere dell'autrice che prendono spunto da eventi di interesse internazionale.

e Derrida.²²⁸

Oltre le tematiche e gli elementi strettamente legati all'Austria, il senso più profondo rimane, la critica al potere e ai miti, a luoghi comuni cari non solo alla cultura austriaca. Jelinek si batte contro gli stereotipi, aggredisce con la sua scrittura provocatoria le immagini che calmano e anestetizzano le coscienze. Smonta i discorsi che giustificano e proteggono l'autorità e si oppone a un silenzio che diventa complice. Le sue opere pur essendo immerse in un'attualità dislocata temporalmente e geograficamente forniscono spunti di riflessione sulla società capitalistica e su un passato storico che ha suscitato meccanismi di rimozione e che risulta a tutt'oggi non elaborato a pieno.

²²⁸ . Il capitolo 2.3.2 e il capitolo 3.1 analizzano rispettivamente l'influsso di Roland Barthes sulla scrittrice e quello del filosofo Derrida.

Abstract

Diese Arbeit untersucht die Beziehung der Autorin Elfriede Jelinek zu ihrer Heimat und ihren kritischen Blick auf die österreichische Gesellschaft in dem von den Kritikern relativ vernachlässigten Roman *Gier*.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit einem Überblick über die politische und kulturelle Situation Österreichs in der Nachkriegszeit und will damit die Debatte über das Bild Österreichs in seinen historischen und kulturellen Kontext eingliedern. Im selben Kapitel werden Informationen über das Leben und die philosophischen und literarischen Einflüsse der Schriftstellerin gegeben.

Als Präambel des zweiten Kapitels finden sich detaillierte historische Anmerkungen in Bezug auf Ereignisse, die die Entstehung des Romans inspiriert haben. Es wird auch die politische Lage Österreichs in den Jahren kurz vor dem Jahr 2000 beschrieben und insbesondere die Debatte über den Aufstieg der Partei FPÖ in der österreichischen politischen Landschaft.

Im zweiten Teil des Kapitels werden zwei Texte präsentiert, die das Schreiben des Romans wesentlich beeinflusst haben. Der erste ist das Fragment *Gier* von Ingeborg Bachman und der zweite ist der Essay Jelineks *die endlose Unschuldigkeit*, der von den Kritikern als poetische Aussage der Autorin geschätzt wurde. In dem Essay beschäftigt sich die Autorin mit den Trivialmythen und bezieht sich auf die Analyse von Roland Barthes, die in *Mythen des Alltags* durchgeführt wurde.

Das dritte Kapitel ist auf den Roman *Gier*, in dem die Autorin eine Darstellung des Mythos der Herrschaft bietet, konzentriert. Dieser Mythos erscheint im Alltag

eines Dorfes in der österreichischen Provinz, das einen Mikrokosmos der zeitgenössischen österreichischen Gesellschaft repräsentiert und spiegelt ihre Werte und Lebensweisen wider. Die Beschreibung der Landschaft des künstlichen Sees ist in diesem Sinn sehr bedeutungsvoll und steht symbolisch für Österreich und seinen statischen Zustand, seine Immobilität und seine Unfähigkeit sich zu ändern und Änderungen zu akzeptieren.

Bibliografia

Testi di Elfriede Jelinek

- JELINEK E., *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums*, in: Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, nr. 1, 1970, pp. 129 – 134
- *wir sind lockvögel baby! roman*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1970
 - *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay*, Schwiftinger Galerie-Verlag, Kirchberg, 1980
 - *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, in: TheaterZeitSchrift 7, 1984
 - *Der Krieg mit anderen Mitteln*, in: KOSCHEL C., VON WEIDENBAUM I. (Hg.), *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, Piper, München-Zürich, 1989
 - *Lust*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1989
 - *Infelix Austria*, in: La Repubblica, 14.11.1991
 - *Die Österreicher als Herren der Toten*, in: Rowohlt Literaturmagazin, Reinbeck bei Hamburg, nr. 29, 1992
 - *Die Kinder der Toten*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1995
 - *Die Liebhaberinnen*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 2000
 - *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 2000
 - *Ich kann nicht anders*, in: Profil, nr. 37, 2000
 - *Repräsentation will ich dem Staat nicht gönnen*, Kurier, Wien 12.03.2000
 - *Hier sitz' ich, forme ein Menschenpaket nach meinem Bilde*, Süddeutsche Zeitung, 9.3.2002

- *Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde* (Intervista con GROPP R. M. e SPIEGEL H.), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.11.2004

- *Im Verlassenen*

<http://www.elfriedejelinek.com/>, 1.05.2008.

- *Faustin&out*

<http://www.elfriedejelinek.com/>, 8.5.2012

Testi critici

a. Monografie

BARRILÀ T., *Elfriede Jelinek e il suo modus teatrale*, Firenze Atheneum, Firenze, 2007

BARTENS D., PECHMANN P. (Hg.), *Dossier Extra. Elfriede Jelinek. Die Internationale Rezeption*, Literaturverlag Droschl, Graz - Wien, 1997

BARTSCH K., A. HÖFLER G. (Hg), *Dossier 2. Elfriede Jelinek*, Literaturverlag Droschl, Graz - Wien, 1991

DOLL A., *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek: eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart, 1992

FIDDLER A., *Rewriting reality: An Introduction To Elfriede Jelinek*, Berg, Oxford/Providence, USA, 1994

FISCHER M., *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebehaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“*, Werner J. Röhrig Verlag, St. Ingbert, 1991

GÜRTLER C. (Hg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Verlag

Neue Kritik, Frankfurt am Main, 1990

HOFFMANN Y., *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1999

JANKE P. (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich*, Jung und Jung, Salzburg - Wien, 2002

- (Hg.), *Jelinek Handbuch*, J.B. Metzler, Stuttgart - Weimar, 2013

- (Hg.), *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Edizion Praesens, Wien, 2004

- (Hg.), *Jelinek Jahrbuch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011*, Praesens Verlag, Wien, 2011

- (Hg.), *Jelinek Jahrbuch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2012*, Praesens Verlag, Wien, 2012

- (Hg.), *Jelinek Jahrbuch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013*, Praesens Verlag, Wien, 2013

JANZ M., *Elfriede Jelinek*, J.B. Metzler, Stuttgart - Weimar, 1995

JOHNS J.B., ARENS K. (eds.), *Elfriede Jelinek: Framed by Language*, Ariadne Press, CA, 1994

KAPLAN S. (Hg.), *"Die Frau hat keinen Ort". Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Praesens Verlag, Wien, 2012

LÜCKE B., *Elfriede Jelinek*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008

- *Www.todsuende.com: Lesarten zu Elfriede Jelineks Neid*, Praesens Verlag, Wien, 2009

MAYER V., KOBERG R., *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 2006

MEYER-GOSAU F. (Hg.), *Elfriede Jelinek, Text + Kritik*, H. 117, edition Text +

Kritik, München, Januar 1993

MÜLLER S., THEODORSEN C. (Hg.), *Elfriede Jelinek-Tradition, Politik und*
Zitat: Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek Tagung, 1-3 Juni 2006 in
Tromsø, Praesens Verlag, Wien, 2008

MÜLLER-DANNHAUSEN L., *Zwischen Pop und Politik: Elfriede Jelineks*
intertextuelle Poetik in „wie sind lockvögel baby!“, Frank & Timme, Berlin, 2011

PFEIFEROVÁ D., *Angesichts des Todes: die Todesbilder in der neueren*
österreichischen Prosa Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek; Handke, Ransmayr,
Praesens Verlag, Wien, 2007

SANDER M., *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: das Beispiel*
"Totenauberg", Würzburg: Königshausen & Neumann, Freiburg (Breisgau), 1996

SCHLICH J., *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur am Beispiel von*
Elfriede Jelinek «Lust» (1989), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1994

SVANDRLIK R. (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra un altro teatro*,
Firenze University Press, Firenze, 2008

SZCZEPANIAK M. (Hg.), *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten*
Prosawerken von Elfriede Jelinek, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1998

ZITTEL C., HOLONA M. (Hg.), *Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur*
Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz, Olsztyn 2005, Peter Lang, Bern,
2008

b. Capitoli in raccolte

ACHBERGER K. R., *Malina and the „Death Styles” Cycle*, in: ACHBERGER K.

R., *Understanding Ingeborg Bachmann*, University of South Carolina Press, Columbia, 1995

AGNESE B., *Blaubart und Don Juan. Mythosumschreibungen bei Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek*, in: NIETHAMMER O. u.a. (Hg.), *Mythen der sexuellen Differenz: Übersetzungen, Überschreibungen, Übermalungen*, Winter, Heidelberg, 2007, pp. 71-86

ALBRECHT M., GÖTTSCHE D., *Textkritischer Kommentar*, in: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D. (Hg.), *«Todesarten»- Projekt. Band 4, Der «Simultan»-Band und andere späte Erzählungen*, Piper, Monaco, 1995, pp. 613-614

ALBRECHT M., GÖTTSCHE D., *Todesarten-Projekt*, in: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D. (Hg.), *Bachmann Handbuch*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2013, pp. 127-130.

CHARBON R., voce *Heimatliteratur*, in: FRICKE H. (Hg.), *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Band II, Walter de Gruyter, Berlin, 2007, pp. 19-21

ENDRES R., *Was sehe ich? Bilder die ich mir auch noch selber hab machen müssen*, in :ENDRES R., *Schreiben zwischen Lust und Schrecken: Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Marlene Streeruwitz*, Bibliothek der Provinz, Weitra, 2008, pp. 76-84

FINCH H., *Elfriede Jelinek's Gier (Greed)*, in: TABERNER S. (eds.), *The Novel in German since 1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 151-164

GRABIENSKI O., KÜHNE B., SCHÖNERT J., *Stimmen Wirrwarr? Zu Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman "Gier"*, in:

- BLÖDORN A. u.a. (Hg.), *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, de Gruyter, Berlin, 2006, pp. 195-232
- GÜRTLER C., *Elfriede Jelineks Roman "Gier" - ein unterhaltsamer Kriminalroman*, in: EDER T., VOGEL J. (Hg.), *Lob der Oberfläche: zum Werk von Elfriede Jelinek*, W. Fink, München, 2010, pp.143-152
- KASTBERGER K., *Sieben Tadsünden. Elfriede Jelinek und der Katholizismus*, in: BELOBRATOV A. W. (Hg.), *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg, Peterburg. XXI VEK, St. Petersburg, 2005, vol. 6 (2003/2004)*, pp. 23-35
- NÁDUDVARI G., *Kommunikation gegen die Gier- eine Sonderform des Europa-Diskurses*, in: SEGEBRECHT W. u.a. (Hg.), *Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2003
- SVANDRLIK R., *L'orchestrazione polifonica della voce autoriale nella prosa di Elfriede Jelinek: autoriflessione e autosatira nel romanzo Gier*, in: BALLESTRACCI S., GRAZZINI S. (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto : studi di letteratura e linguistica tedesca*, Firenze University Press, Firenze, 2015, pp. 165-172
- SZCZEPANIAK M., *"Todesarten – Todesraten", Der weibliche Tod bei Bachmann und Jelinek am Beispiel der "Gier"-Projecte*, in: DRYNDA J. (Hg.), *Die Architektur der Weiblichkeit. Identitätskonstruktionen in der zeitgenössische Literatur von österreichischen Autorinnen*, Wydawnictwo Rys, Poznań, 2007, pp. 41-52
- WIGMORE J., *Crime, corruption, capitalism: Elfriede Jelinek's Gier*, in: PREECE J., DURRANI O. (Hg.), *Cityscapes and countryside in contemporary German literature*, Peter Lang, Bern, 2004, pp. 277-290

c. Articoli e interviste

BAYER K., *Beobachtungen zur Sprache des Romans Gier von Elfriede Jelinek*,

in: *Wirkendes Wort*, 2, 2005, pp. 265-281

BIRON G., *Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder*, *Die Zeit*, nr. 40, 1984

CARP S., *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verarmlosung*, in:

Programmheft des Deutschen Schauspielhaus Hamburg zu „Stecken, Stab und Stangl“, 1996

CARUZZI R. (Hg.), *Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, videoregistrazione realizzata per la Società Italiana delle Letterate (SIL), München, 2005

HONRATH B., *Elfriede Jelinek. Viennese Whirl*, *Index of censorship*, nr. 5, 2000, pp.170-174

KOSCHEL C., VON WEIDENBAUM I. (Hg.), *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Piper, München, Zürich: 1983

KOSPACH J., *Ich kann nicht anders*, *Profil*, 2000, nr. 37, 11.09.2000

LÖFFLER S., *Bomben und Plakate*, *Süddeutsche Zeitung*, 25.10.1995

NÁDUDVARI G., *Die "sprachgierige" Elfriede Jelinek im Unterricht*, in: *ide*, 2003, 1, pp. 52-53

NÜCHTERN K., *Erlösung gibt es nicht*, *Falter*, 2000, 36, 31.08.2000

PIZER J., *Monatshefte*, vol. 86, nr. 4, 1994, pp. 500-513

RADISCH I., *Die Heilige der Schlachthöfe*, *Die Zeit*, nr. 43, 14.10. 2004

REITANI L., *Il controcanto di Elfriede*, *L'Unità*, 8.10.2004

ROSHER A.: *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in: *Neue Deutsche Literatur*, H. 3, 1991, pp. 41-56

SCHMÖLZER, H., *Frau sein und schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen*

definieren sich selbst, Wien, 1982

TREUDE S., *Keiner wusste davon, bleiben wir bei dieser offiziellen Version*, in: *female sequences*, nr. 2, 2001, pp. 22-25

TUSCHLING J., *The Face of the Brand: Author and Book Market in Elfriede Jelinek's Prose of the Noughties*, in: *Austrian Studies*, 2011, nr. 19, pp. 82-97

WEIDERMANN V., *Es gibt auch andere schöne Länder für Urlaubsreisen*, *Die Tageszeitung*, 1.02.2000

Altri testi – Riferimenti intertestuali

BACHMANN I., *Gier*, in: HÖLLER H. (Hg.), *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, Löcker, Wien - München, 1982

- *Malina*. In: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D. (Hg.), *«Todesarten»- Projekt. Band 3.1. Malina*, Piper, Monaco, 1995

- Prefazione a *Das Buch Franza*, in: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D. (Hg.), *«Todesarten»- Projekt. Band 2, Das Buch Franza*, Piper, Monaco, 1995

- *Probleme Probleme*, in: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D. (Hg.), *«Todesarten»- Projekt. Band 4, Der «Simultan»-Band und andere späte Erzählungen*, Piper, Monaco, 1995, pp. 161,163,172,176

- *Drei Wege zum See*, in: ALBRECHT M., GÖTTSCHE D. (Hg.), *«Todesarten»- Projekt. Band 4, Der «Simultan»-Band und andere späte Erzählungen*, Piper, Monaco, 1995, pp. 392, 449-453

BARTHES R., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974

DERRIDA J., *Forza di legge. Il «Fondamento mistico dell'autorità»*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2003

Opere di consultazione generale

BERGER A. et al.: *Literatur in Graz seit 1960 – das Forum Stadtpark*, Böhlau Verlag, Wien - Köln, 1989

CRESCENZI L., *Letteratura tedesca: secoli ed epoche*, Carocci editore, Roma, 2005

D'ALESSANDRO P., POTESTIO A., *Su Jacques Derrida: scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, LED Edizioni universitarie, Milano, 2008

GREINER U., *Über das 'Österreichische' in der österreichischen Literatur, der Tod des Nachsommers*, Hanser Verlag, München, 1979

GUERRA G., *Hans Blüher: la politica del Männerbund*, in PONZI M. (a cura di), *Spazi di transizione. Il classico moderno 1880-1933*, Mimesis, Milano 2008, pp. 275-289

JANKE P. (Hg.), *Ritual. Macht. Blasphemie. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945*, Praesens Verlag, Wien, 2010

KRIEGLEDER W., *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen-Bücher – Institutionen*, Praesens Verlag, Wien, 2011

Lessico universale italiano di lingue, lettere, arti, scienze e tecnica, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma, 1972

MAGRIS C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino, 1963

MATTHAEI R. (Hg.), *Trivialmythen*, Frankfurt a. M., 1970

MENASSE R., *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005

MINDLER U., "Portschy ist Burgenländer, ich bin Steirer". *Ein Burgenländer als Gauleiter-Stellvertreter von Steiermark. Das Wirken von Dr. Tobias Portschy im steirischen Raum*, in: *Blätter für Heimatkunde*. Herausgegeben vom historischen Verein für Steiermark, H. 4, 2006

REITANI L. (a cura di), *Geometrie del dissenso. Tendenze della letteratura austriaca contemporanea*, Campanotto, Pasian di Prato (Udine), 1995

ZEYRINGER K., GOLLNER H.: *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, Studien Verlag, Innsbruck, 2012

ZÖLLNER E, *Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Verlag für Geschichte und Politik Wien, Wien, 1984

Siti

- <http://www.elfriedejelinek.com/>, consultato il 21.09.2016
- BEI N., *Elfriede Jelinek: Gier. Ein grüner Faden*, (redatto per Alte Schmiede Wien in occasione dell'incontro Textportrait: Elfriede Jelinek "Gier", 16 Marzo 2001), in <http://ejournal.thing.at/kritik/beijeln.html>
- REITANI L, "L'Austria in quarantena (2001)" <http://www.abaudine.org/auinqua.htm>, consultato il 23.09.2014
- EMMA-Gespräch 1997, *Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt*, in: *Emma* 5, 1997, consultato il 21.09.2016

<http://www.aliceschwarzer.de/artikel/emma-gespraech-1997-264785>,
consultato il 21.09.2016

- Rapporto sul 2014 del Bundeskanzleramt “Medien in Österreich”,
<https://www.bka.gv.at/DocView.axd?CobId=57669>, consultato il
20.09.2016
- Estratto del discorso di Haider in occasione della celebrazione annuale a
Krumpendorf dei veterani delle SS, il 30.09.1995, all’indirizzo
http://www.zeit.de/2000/08/200008.reden_tabelle_2_.xml/seite-3,
consultato il 20.09.2016
- LUKESCH G., *Mörder von Martina hat 20 Jahre Vorsprung*, OÖ
Nachrichten Oberösterreich, 2.11.2006
[http://www.nachrichten.at/storage/med/download/grafiken_print/175533_
OOeNPosch11.pdf](http://www.nachrichten.at/storage/med/download/grafiken_print/175533_OOeNPosch11.pdf), consultato il 21.09.2016
- *Hat Fritzl mit Tod von Martina Posch zu tun?*, Oe24.at, 30. April 2008,
[http://www.oe24.at/oesterreich/chronik/niederoesterreich/Hat-Fritzl-mit-
Tod-von-Martina-Posch-zu-tun/300592](http://www.oe24.at/oesterreich/chronik/niederoesterreich/Hat-Fritzl-mit-Tod-von-Martina-Posch-zu-tun/300592), consultato il 21.09.2016
- *Polizei überprüft Verbindung zu Sexualmord*, Spiegel.de, 30.04.2008
[http://www.spiegel.de/panorama/justiz/josef-fritzl-polizei-ueberprueft-
verbundung-zu-sexualmord-a-550802.html](http://www.spiegel.de/panorama/justiz/josef-fritzl-polizei-ueberprueft-verbundung-zu-sexualmord-a-550802.html), consultato il 21.09.2016
- APFL S., KLENK F., TÓTH B., *Ganz weit unten*, ZEIT ONLINE,
24.04.2008, <http://www.zeit.de/online/2008/18/inzest-reportage>, consultato
il 21.09.2016

- KAVENNA J., *The Untranslatables*, The telegraph, 30.11.2004
<http://www.telegraph.co.uk/culture/3632510/The-untranslatables.html>,
consultato l'8.10.2016
- MARESCH R., *Nichts ist verwirklicht. Alles muss jetzt neu definiert werden. Gespräch mit Elfriede Jelinek*, 22 febbraio 1992, p. 15, in
<http://www.rudolf-maresch.de/interview/23.pdf>, consultato il 21.09.2016
- Voce dedicata a Thomas Prinzhorn sul sito del Parlamento austriaco
https://www.parlament.gv.at/WWER/PAD_03613/index.shtml, consultato
il 20.09.2016
- *Call for papers* per il simposio “Machen Sie, was Sie wollen! Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen”
http://jelinek2014.sciencesconf.org/conference/jelinek2014/pages/CallforPapers_Jelinek2014.pdf, consultato il 19.09.2016
- Riprese del simposio “Machen Sie, was Sie wollen! Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen” all'indirizzo web:
<http://www.canalc2.tv/video/12899>, consultato il 19.09.2016
- Discorso per il Nobel “Im Abseits”
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html, consultato il 20.09.2016