



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi umanistici transculturali

XXXIV Ciclo

L'ELOQUENZA DI UNA PAROLA A IMMAGINE  
DEL SILENZIO.

RIFLESSIONI SULLA SCRITTURA DI ILSE AICHINGER

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Amelia Valtolina

Correlatore:

Chiar.mo Prof. Elio Grazioli

Tesi di Dottorato

Alessandra Tosi

Matricola n. 28383

Anno Accademico 2020 / 2021



# INDICE

INTRODUZIONE p. iii

## CAPITOLO 1

### SCRITTURA COME ESPERIENZA DELL'IMPOSSIBILE

- 1.1 L'inganno della parola. L'inganno del silenzio p. 1
- 1.2 Il silenzio come voce della memoria p. 9
- 1.3 "Wohnen" p. 24
- 1.3.1 Allo Specchio: Helga Michie p. 28
- 1.3.2 Ilse Aichinger p. 34
- 1.3.3 L'arte nell'abitare p. 39
- 1.4 "Klartext" ovvero "eine konkrete Prosa" p. 45

## CAPITOLO 2

### CONTRO L'ELOQUENZA: LA SENSIBILITÀ MATERICA DEL SILENZIO

- 2.1 Verso l'essenziale p. 61
- 2.2 *Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin* p. 65
- 2.3 "Nüchternheit": una frontiera tra materia e silenzio p. 68
- 2.3.1 *Mein grüner Esel* p. 71
- 2.4 Dalla "Skepsis" alla "Lautlosigkeit" p. 77
- 2.4.1 *Dover* p. 80
- 2.5 Allenare l'indifferenza p. 84
- 2.5.1 "Auf der Suche nach Wörtern": *Schnee* p. 89
- 2.6 Un progetto autobiografico p. 93

## CAPITOLO 3

### SCRIVERE. TACERE. SCOMPARIRE

3.1	Una testimonianza dai margini dell'esistenza	p. 101
3.1.1	Memoria e alienazione	p. 105
3.1.2	<i>Eine Reise nach 'fort'</i>	p. 112
3.1.3	<i>Winterantwort</i>	p. 117
3.2	La fatica di dire "io"	p. 122
3.3	Un'etica del silenzio	p. 135
3.3.1	Estraneità: <i>cortocircuito</i> a Vienna	p. 143
3.3.2	"Nicht-Dasein"	p. 153
	BIBLIOGRAFIA	p. 161
	SITOGRAFIA	p. 173

## INTRODUZIONE

Se scrivere è dire con diafana chiarezza e tacere è velare la parola di mistero, l'esperimento narrativo perseguito da Aichinger corrisponde a scrivere l'eloquenza di una parola attraversata del suo arcano motore. L'analisi estetologica di un corpus plasmato nella forma del "nanotesto",<sup>1</sup> che rivela nel nascondimento e afferma nel silenzio, si avvale della voce dell'autrice la quale, nelle interviste raccolte in *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005* e nelle riflessioni proposte in *Kleist, Moos, Fasane*, dissemina indizi inaffidabili e ricordi abitati dall'oblio per condurre il lettore nella propria prosa poetica.

La scrittura viene in prima istanza analizzata come specchio di esperienze drammatiche: l'»Anschluss« e la follia nazista, che nella persona dello spietato dottor Mengele varca la soglia di casa Aichinger, le sparizioni a cui la scrittrice assiste e la mancanza con cui convive esasperano la percezione di un'*estraneità al domestico* che diventa condizione inscindibile della sua poetica. È nel sentimento dell'assenza che si afferma il desiderio inaccessibile di un *abitare* sicuro, una bramosia che fa da *fil rouge* alla corrispondenza intercorsa tra le gemelle Ilse ed Helga Aichinger, quando quest'ultima, il 4 luglio 1939, ha raggiunto la zia materna a Londra, salvandosi dalle barbarie a cui sarebbe stata destinata in Austria. La modalità di comunicazione epistolare ridotta alla trentina di parole costituisce l'imprinting per le arti poetica e pittorica a cui si dedicheranno le Aichinger: dal gioco della miniaturizzazione del segno, che sembra confondere schizzo e parola, emerge la medesima ricerca di una forma dell'abitare, piccola, buia e insicura, dove le gemelle si trovano vicine, ma per sempre separate. Lì, sulla soglia invalicabile di una medesima limitrofia, silenzio e segno si incontrano fino a sovrapporsi e scomparire.

La scrittura primigenia di Aichinger, che nel romanzo *Die größere Hoffnung* raccoglie le 'macerie' e le disperate speranze del secondo conflitto mondiale, vira presto verso una narrazione che sceglie la riduzione come ductus coerente all'ideale di

---

<sup>1</sup> M. Grossheim, "Ein reichhaltiges Eins". *Philosophische Anmerkungen zu den Explikationsbedingungen von Nanotexten*, in F. Fromholzer, M. Mayer, J. Werlitz, *Nanotextualität, Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen*, Wilhelm Fink Verlag, Boston MA, 2017, p. 30, "in der Lage, eine komplexe Gesamtsituation darzustellen, in der vieles unexpliziert im Hintergrund mitschwingt"; ("in grado di rappresentare una situazione complessa, in cui risuonano cose inesplicite sullo sfondo").

sparizione perseguito dall'autrice. Per oltrepassare il tradizionale "laut sprechen" la parola viene confutata dallo scetticismo a cui Aichinger fa appello in *Misstrauen als Engagement*: mettere in discussione le definizioni, le parole abusate e logore e le consuetudini linguistiche è la condizione imprescindibile per un "leise sagen" e una *kleine Form*, in cui sopravvivono unicamente la chiarezza e la concretezza del significante. L'analisi di alcuni estratti dell'opera *Schlechte Wörter* testimonia l'elezione di parole che sono tutt'uno con quanto dicono e sono scelte per salvare l'attimo, inteso come unico momento che l'individuo può abitare davvero.

Lo scetticismo che conduce la parola al silenzio è il medesimo da adottare nei confronti dei luoghi familiari, siano essi geografici o mnestici: l'alienazione che l'uomo esperisce attraverso la "Entfremdung" lo pone nel luogo della distanza, da dove osservare la realtà sicura a cui era avvezzo, spogiarla del velo mistificatorio e valutarla nella sua forma più autentica. Lo straniamento, realizzato con un linguaggio criptico all'interno di una cornice altamente lirica, affiora nelle topografie di *Unglaubliche Reisen* e di *Kurzschlüsse* e si afferma come strumento ineluttabile affinché il soggetto si guadagni una nuova patria da abitare.

La diffidenza oltre ad essere paradigma di scrittura è un imperativo etico che individua nell'io la prima persona a cui muovere accuse di inattendibilità. L'osservazione dell'annientamento dei valori morali apre un varco 'metafisico' che, suggerendo un esame di coscienza, chiede a ognuno di "sperimentare la malattia", diventare l'altro di se stesso ed esperire il disagio del sospettato. Tale itinerario esistenziale, che nasce nella marginalizzazione del sé, si avvale di un silenzio mistico ancor prima che della parola, per porre l'io in ascolto di se stesso e dell'Altro. La desoggettivizzazione si manifesta come una progressiva incapacità di dire "ich" e diviene la modalità con cui (ri)negoziare un rapporto fiducioso tra 'noi' e gli 'altri'.

Tesa al raggiungimento di uno spazio impossibile, la scrittura si fa pertanto esperienza dell'inenarrabile ed elegge il mutore ad habitat ideale in cui dimorare. L'esistenza, che ne è immagine specchiata, si rivela nella sua assoluta inattuabilità: attraverso le riflessioni cioraniane su cui si fonda l'opera filosofica *Subtexte*, la "Nicht-Existenz" è accolta come unico margine vivibile di resistenza.

Il lavoro di ricerca qui condotto ha avuto l'intento di analizzare l'eloquenza che abita la parola muta nel corpus aichingeriano. Il metodo comparatistico adottato, che si

manifesta nel dialogo serrato tra letteratura, arte, storia e filosofia, è stato elemento imprescindibile nell'analisi di una scrittura che, tesa a scomparire, si costituisce pienamente nel suo enigmatico motore.





## CAPITOLO 1

### SCRITTURA COME ESPERIENZA DELL'IMPOSSIBILE

#### 1.1 L'inganno della parola. L'inganno del silenzio

“Vorrei suggerirvi di fare attenzione ai vostri momenti di non lettura e di opacità, quando il libro del mondo vi cade dalle mani, perché l'impossibilità di leggere vi riguarda tanto quanto la lettura, ed è forse altrettanto e più istruttiva di questa”.<sup>2</sup>

Intraprendere un percorso critico nell'intento di elaborare un'ontologia del silenzio richiede l'adozione di prospettive analitiche che si avvalgono della filosofia della letteratura e delle discipline estetiche contemporanee. Il testo diviene, pertanto, il punto di partenza da cui avviare un'analisi per interrogarsi circa il senso del non detto e scandagliare le contraddizioni che abitano un'esperienza estetica in cui il silenzio diventa il luogo nel quale si afferma e, al contempo, si occulta una verità. Per provare a mettere in discussione la prospettiva logocentrica, che a lungo ha caratterizzato le teorie della letteratura, e prima di affrontare l'opera di Ilse Aichinger, è saliente confrontarsi con paradigmi letterari che hanno posto in contrapposizione la parola, in apparenza portavoce di conoscenza e di verità, al tacere, sovente esiliato nel deserto dell'assenza e del vuoto. Un'ipotesi di riflessione potrebbe avviarsi con il mito di Odisseo riletto in chiave moderna, da cui si evince come tanto la parola quanto il silenzio possano essere adottati come *medium* di comunicazione, prescindendo però da ogni connotato di autenticità di tale comunicazione, sebbene il racconto mitologico, per definizione, adotti il linguaggio non soltanto come mezzo, bensì come “forma rivelata in parola della verità”.<sup>3</sup> Sebbene l'incontro di Odisseo con le Sirene si annunci come viatico al sapere e alla conoscenza – qualsiasi uomo gusti quel canto si allontanerà rallegrato, *therpsámenos*, e sapendo più cose, *pleiona eidós* – il canto ammaliante di queste ultime è imperfetto e non conduce alla conquista di verità alcuna; a tal proposito Maurice Blanchot, svalutando la parola orale,

---

<sup>2</sup> G. Agamben, *Sulla difficoltà di leggere*, in *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma, 2014, p. 82.

<sup>3</sup> W. F. Otto, *Il Mito*, Il Melangolo editore, Genova, 1993, p. 42.

riconosce che essa “lasciava appena intendere in quale direzione si aprissero le vere sorgenti e la vera felicità del canto. [...] Non promette all’eroe nient’altro se non la copia di quel che ha già vissuto, conosciuto, sofferto, nient’altro se non lui stesso”.<sup>4</sup> La promessa di quelle parole risulta, pertanto, ingannevole: chiunque si lasci sedurre dalla voce delle Sirene s’imbatte nella morte. Che sia, tuttavia, proprio la morte il luogo del sapere non si può a priori escludere, se ha ragione Agamben là dove, riflettendo sul pensiero di Heidegger circa il linguaggio, osserva che “la negatività entra nell’uomo perché l’uomo ha da essere questo aver-luogo, vuole cogliere l’evento di linguaggio.”<sup>5</sup> Cosa nell’esperienza dell’evento di linguaggio getti, però, nella negatività e come sia possibile che il discorso abbia *luogo*, ovvero si configuri come qualcosa che possa essere indicato, trova risposta nel riconoscimento della Voce come “dimensione ontologica fondamentale”<sup>6</sup> della negatività. La Voce è, dunque, il non-luogo inafferrabile e il linguaggio diviene la facoltà di articolarlo, diventando così il suo luogo. Pertanto, secondo Agamben, nel linguaggio nulla si dà “*positum senza negativum*: non esistenza senza vuoto, non parola senza silenzio, non linguaggio senza morte”<sup>7</sup> e tale assunto ha valore tanto per qualsiasi profezia annunciata a viva voce, quanto per qualsiasi discorso elaborato in forma scritta.

Sull’inganno implicito nell’eloquio delle Sirene si è soffermato anche Lévinas nella sua conferenza dal titolo *Parola e silenzio*, tenuta al Collège Philosophique nel 1948. Se, in prima istanza, Lévinas definisce il linguaggio vocale come una “trasparenza attraversata dall’intenzione del pensiero”,<sup>8</sup> una successiva ipotesi è che il linguaggio, tradizionalmente considerato come un insieme di nomi che fungono da segni di un pensiero, agisca da travestimento fenomenico e che la parola sia “la finestra attraverso la quale il pensiero si sporge al di fuori”.<sup>9</sup> Perciò la volontà di significare della parola, quand’anche in forma scritta, risulta una “copertura di una superficie”,<sup>10</sup> un occultamento

---

<sup>4</sup> M. Blanchot, *Le chant des Sirènes, I. La rencontre de l’imaginaire*, in *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959; (trad. it. a cura di G. Ceronetti - G. Neri, *Il canto delle Sirene, I. L’incontro con l’immaginario*, in *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 13).

<sup>5</sup> G. Agamben, *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982, p. 43.

<sup>6</sup> Ivi, p. 45.

<sup>7</sup> Ivi, p. 42.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> E. Lévinas, *Parola e silenzio* (1948), in *Parola e silenzio e altre conferenze inedite*, R. Calin - C. Chalier (a cura di); (trad. it. a cura di S. Facioni, Bompiani, Milano, 2012, p. 65).

<sup>10</sup> Id., *Quaderni di prigionia e altri inediti* (2009), R. Calin - C. Chalier (a cura di); (trad. it. a cura di S. Facioni, Bompiani, Milano, 2011, p. 139).

di senso.

Dello stesso pensiero sembra essere Perls, il quale asserisce che “la comunicazione verbale è di solito fatta di bugie. La comunicazione vera è oltre le parole”.<sup>11</sup> La sua affermazione può valere come una glossa al frammento dal titolo *Das Schweigen der Sirenen*<sup>12</sup> – composto da Franz Kafka nel 1917 e pubblicato postumo da Max Brod – la cui suggestione e polisemia elevano l’opera a “emblema della scrittura del Novecento”.<sup>13</sup> Il breve ed enigmatico racconto non solo sancisce definitivamente come le Sirene non abbiano cantato per Ulisse, ma dà vita a una vertiginosa ermeneusi che rende il testo di difficile interpretazione. Le Sirene e Ulisse si coinvolgono in un surreale ed incalzante dialogo che ha luogo in silenzio: le Sirene scelgono di tacere e la “vecchia volpe” di Odisseo, nella convinzione che stiano cantando per lui e dopo aver adottato mezzucci puerili, mostra segni di compiaciuto rapimento a cui le incantatrici rispondono con angoscia e pianto. I ruoli vengono, pertanto, sovvertiti e la proverbiale *hybris* delle malefiche ammaliatrici si fa desiderio di “afferrare finché era possibile il riflesso luminoso” degli occhi enigmatici di Ulisse, nella consapevolezza che “il volto è più che altro il luogo in cui si giocano tutte le dinamiche dell’uomo”.<sup>14</sup> La ricerca di un contatto con il suo sguardo illuminato di mistero consente, pertanto, di intravedere la possibilità di una ricerca della verità e di un auspicabile incontro con un pensiero inafferrabile, quello di Odisseo, che attraverso il volto lascia una “traccia dell’Infinito”.<sup>15</sup> Le Sirene, almeno inizialmente, cercano in Ulisse l’Altro e ne rimangono ossessionate,<sup>16</sup> come se a loro fosse comandato di guardare. Il traguardo etico che Lévinas auspica per chi fa esperienza dello sguardo – che è il luogo in cui riconoscere l’Alterità – resta, però,

---

<sup>11</sup> F. Perls, *La psicoterapia gestaltica parola per parola*, B. Draghi (a cura di), Astrolabio, Roma, 1980, p. 62.

<sup>12</sup> F. Kafka scrive *Das Schweigen der Sirenen* nel 1917, a Zürau, dove era ospite della sorella. Il breve racconto viene pubblicato postumo da Max Brod soltanto nel 1931.

<sup>13</sup> J. Risset, *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Donzelli editore, Roma, 2006, pp. 9-11.

<sup>14</sup> A. Locatello, *La vera natura del volto dell’altro: “Totalità e infinito” di Emmanuel Lévinas*, 23.08.2018, Frammentirivista.it, <https://www.frammentirivista.it/la-vera-natura-del-volto-dellaltro-totalita-e-infinito-di-emmanuel-levinas/>.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> E. Lévinas, *Altrimenti che essere o al di là dell’essenza*; (trad. it. a cura di S. Petrosino, M. T. Aiello, Jaca Book, Milano, 2006, p.116). Lévinas esalta la connotazione etica del suo pensiero e delinea un rapporto ossessionato tra Io e l’Altro: “«Egli mi guarda», tutto in lui mi riguarda, niente mi è indifferente”. Nell’epifania trascendentale del volto del prossimo, che parla e si offre nella sua nudità e vulnerabilità, il soggetto si sente coinvolto in una responsabilità etica che gli impone di non esser sordo dinanzi alle evidenti asimmetrie tra sé e l’Altro, bensì di accoglierle, facendosi così sempre più prossimo all’idea di Dio.

in questo caso inarrivabile, poiché tra le Sirene e Odisseo non esiste un reale elemento di differenziazione che induca ad articolare la parola e imponga di stare ad ascoltarla: se “il linguaggio, fonte di ogni significato, nasce dalla vertigine dell'infinito, che ci afferra quando siamo di fronte alla rettitudine del volto”,<sup>17</sup> questo non può accadere nell'incontro tra il tacere e un suo speculare riflesso. Inoltre la postilla conclusiva<sup>18</sup> attraverso cui Kafka mette in atto un abile sovvertimento narrativo nientifica ogni pretesa ermeneutica e rivela il motivo per il quale tra le Sirene e Odisseo non si possa giungere a un dialogo autentico e veritiero: il Silenzio delle cantatrici non consente all'eroe di cogliere la loro irriducibile alterità, pertanto l'unica comunicazione possibile prende forma fuori della verbalità, dove “l'essere che si presenta come identico nel suo volto, perde il suo significato rispetto al segreto profano e mette in campo l'equivoco”.<sup>19</sup>

Il tema del fraintendimento, così strettamente connesso a quello del doppio, rimanda a una “Zweideutigkeit” che consolida la simmetria tra Kafka e Aichinger e su cui la critica contemporanea ha messo più volte l'accento, nonostante la reticenza della scrittrice che lo ha definito “die letzte Handvoll, die man nach dem Tod trinkt”.<sup>20</sup> Lo “Spiel” che Kafka fa giocare al proprio Odisseo per soggiogare le Sirene, infatti, non può non rievocare lo “Spiegel” muto, dove “sagt man alles, daß es vergessen sei”<sup>21</sup> e a cui Aichinger dedica un breve racconto.<sup>22</sup> In entrambi i casi la coerenza narrativa viene scardinata in favore di una contrazione del senso che reclama il silenzio come intenzione intima e ultima. Se in *Das Schweigen der Sirenen* l'ineludibile enigma della parola prende forma in un'ambiguità labirintica che si tace per manipolare il contenuto del mito e far progredire la narrazione, in *Spiegelgeschichte* il rinnovamento del silenzio – che viene

---

<sup>17</sup> Id., *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*; (trad. it. a cura di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano, 2018, p. 269).

<sup>18</sup> F. Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, in *Sämtliche Erzählungen*, Anaconda, Köln, 2007, p. 476, “Vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, daß die Sirenen schwiegen, und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegeng gehalten”; (trad. it. a cura di E. Pocar, *Racconti*, Mondadori Editore, Milano, 1970, p. 429: “forse, sebbene questo non sia più accessibile a un intelletto umano, egli si è veramente accorto che le Sirene tacevano e ha, per così dire, opposto solo come scudo a loro e agli dèi la suddetta finzione”).

<sup>19</sup> E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, cit., p. 271.

<sup>20</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1987, p. 94; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *L'esigenza del respiro. A proposito di Franz Kafka*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1996, p. 116: “L'ultimo sorso, quello che si beve prima di morire”).

<sup>21</sup> Ead., *Spiegelgeschichte*, in *Der Gefesselte*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, p. 70; (trad. it. a cura di F. Colabattista, in F. Cercignani, E. Agazzi, *Ilse Aichinger*, Studia Austriaca electronic edition, Milano, 2012, p. 135: “Nel quale si dice tutto perché sia dimenticato”).

<sup>22</sup> Ivi, pp. 46-54.

richiesto a un *voi* senza identità e attribuito a un *tu* anonimo ma partecipe della narrazione – porta a compimento un percorso dinamico di estraneazione in cui la sovrapposizione di piani temporali diversi e di realtà stravolte disgrega qualsiasi forma di linearità, seppure a ritroso. Da un lato, quindi, si incontra l’atteggiamento dileggiatore di Odisseo, il cui comportamento intende “im Spiel mit den Wörtern seine eigene Lautlosigkeit in die ihre einbringen”<sup>23</sup> e che diviene sia soggetto della messinscena ardata a scapito delle Sirene che oggetto di una narrazione fondata sul paradosso, dall’altro si legge di uno specchio imbrattato da “macchie di mosche” – a impedirne l’intrinseca capacità di riflettere – che si fa correlativo di uno spasmodico desiderio di silenzio reclamato sino alla riga finale.

Mettersi sulle tracce del vero diventa, pertanto, un’impresa superflua allorché entrambi i racconti incedono attraverso parole che negano se stesse e non reclamano altro fuorché la rinuncia alla determinazione di un senso.<sup>24</sup> Evitare che il dialogo diventi una farsa è, però, possibile laddove entri in gioco la “Lautlosigkeit”,<sup>25</sup> quel progressivo inabissarsi del suono che appare come la più evidente analogia tra l’opera di Kafka e quella di Aichinger. In accordo con il pensiero di Perls, quindi, tale facoltà riconsegna la comunicazione a uno spazio che oltrepassa le parole, in un luogo in cui la voce viene soffocata in favore di un susseguirsi di immagini che ribadiscono il disorientamento.

In linea con lo scopo precipuo della scrittura di Kafka, ovvero di appropriarsi dell’inappropriabile,<sup>26</sup> anche il racconto *Das Schweigen der Sirenen*, nella rielaborazione del mito classico, testimonia che il silenzio è l’*ubi consistam* di un materiale nuovo di trama – in cui la comunicazione resta avulsa dal logocentrismo – e, perché no, di inganno. L’incerta affinità del vero con il silenzio non ne ridimensiona, tuttavia, la portata, giacché il suo valore intrinseco muove la scena senza proferire parola e lo rende, a tutti gli effetti, il motore della comunicazione. Ad avvalorarne l’ipotesi è, nuovamente,

---

<sup>23</sup> *Ibidem*; (“Nel gioco con le parole, trasferire il proprio silenzio nel loro”).

<sup>24</sup> Il senso, sconvolto da scenari aporetici, viene messo in discussione dall’adozione di una lingua che negozia la ricerca di perfezione in favore di parole selezionate ma *cattive*, che invitano alla diffidenza nei confronti di qualsiasi iniziativa ermeneutica. Il significante rinuncia, così, al proprio legame con il significato, lasciando che la parola privilegi la rappresentazione di se stessa.

<sup>25</sup> Ead., »*Nur zu sehen – ohne einen Laut*«. *Joseph Conrad, in Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 83, “Wenn ein Dialog keine Farce werden soll, muß die Lautlosigkeit mit im Spiel sein. Sie entspringt wieder dem Nur Zusehen”; (trad. it. a cura di A. Valtolina, “*Guardare soltanto – senza alcun suono*” *Joseph Conrad, in Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 113-114: “Perché un dialogo non sia farsa occorre che entri in scena il silenzio. Che a sua volta scaturisce dal Guardare Soltanto”).

<sup>26</sup> L. De Fiore, *Sirene tra logos e desiderio*, in *La mente, il corpo e i loro enigmi*, Stamen, Roma, 2007, p. 184. In una lettera a Milena Kafka stesso ammette drammaticamente di cercare “sempre e ancora di comunicare qualcosa di non comunicabile, di spiegare qualcosa d’inspiegabile”.

*Spiegelgeschichte*, la cui vicenda avanza *au rebours*, attraverso le peripezie di un'ignota donna che, dopo aver ascoltato la propria orazione funebre, viene riportata in vita e condotta al giorno della nascita. Il ritorno all'esistenza avviene attraverso le continue indicazioni di un io narrante che raccomanda di dimenticare il dicibile e di disimparare a parlare. L'unica voce umana che sembra potersi ancora udire è quella che esorta a smettere di porsi domande e a trasformarsi in mistero,<sup>27</sup> sia quello sacro evocato inequivocabilmente dall'iterazione del numero tre, che quello laico inseguito da una parola impenetrabile. Lì, dove si reclama il silenzio, la tensione comunicativa si fa più incalzante e il patto narrativo sottoscrive l'adesione a un breve testo che non propone verità, ma distilla atmosfere allucinate, che confermano un'impossibile riconsegna di senso. La lingua e il silenzio, a siglare un anticonvenzionale patto comunicativo, si collocano quindi sulla soglia illesa e invalicabile di una medesima limitrofia, definita da Derrida come

ciò che avvicina i limiti ma anche ciò che nutre, si nutre, si mantiene, si alimenta, si forma, si coltiva ai bordi del limite. [...] Non solo perché si tratta di ciò che cresce e si sviluppa sul limite, intorno al limite, svolgendosi sul limite, ma anche di ciò che nutre il limite, lo genera, lo eleva e lo complica. Ciò che intendo dire non mira affatto a cancellare il limite, ma a moltiplicarne le figure, a complicarlo, ispessirlo, delinearizzarlo, piegarlo, dividerne la linea proprio per farla crescere e moltiplicare. D'altra parte il senso per così dire primo e letterale di *trephe* è proprio questo: trasformare ispessendo.<sup>28</sup>

Lungi dal voler essere luogo di verità, il silenzio risulta l'habitat necessario in cui la parola può dimorare, avvalorando l'equivalenza secondo cui "solamente il non-detto costituisce

---

<sup>27</sup> I. Aichinger, *Spiegelgeschichte*, in *Der Gefesselte*, cit., p. 71, "Und ihr fragt auch nicht mehr. Es ist schöner so. Seid ihr nicht zum Geheimnis geworden? Jetzt geht ihr endlich wieder schweigsam nebeneinander her"; (trad. it. a cura di F. Colabattista, in F. Cercignani, E. Agazzi, *Ilse Aichinger*, cit., pp. 136-137: "E non vi fate neanche più domande. È più bello così. Non vi siete ritrasformati in mistero? Ora venite finalmente di nuovo in silenzio uno accanto all'altro"). Trasformarsi in mistero equivale a intraprendere un processo di straniamento, al termine del quale si conquista un'incolmabile distanza che, nella parabola al contrario in cui si avviluppa il racconto, consente un'intima affinità. *Ibidem*, "Ihr werdet immer fremder [...] aber noch immer seid ihr einander nicht fremd genug. Wartet, seid geduldig. Eines Tages wird es soweit sein. Eines Tages ist er dir so fremd, daß du [...] zu lieben beginnst."; (*ibidem*; "Vi vedete sempre più raramente [...] non siete ancora del tutto estranei l'uno all'altro. Aspettate, siate pazienti. Un giorno, quasi ci siamo. Un giorno lui ti è così estraneo che tu [...] cominci ad amarlo").

<sup>28</sup> J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006; (trad. it. a cura di M. Zannini, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 68).

il detto come parola, val a dire come quella parola che ci può raggiungere”.<sup>29</sup> Tale processo di creazione *ex nihilo* differisce, tuttavia, da una mera assenza che consente alla voce di potersi sagomare, e si avvicina alla traccia di stampo decostruzionista, la cui eloquenza si nutre di quanto non viene proferito né articolato verbalmente. Ne fa da campione la lettera inviata da Wittgenstein all’editore Ludwig von Ficker in cui il filosofo espone le proprie riflessioni circa il *Tractatus logico-philosophicus* e illustra le due parti che lo compongono, ovvero quella scritta, che si impone con la sua evidenza, e quella spogliata della sua rappresentazione verbale, a cui si accorda una valenza maggiore, poiché “su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”.<sup>30</sup> La sua mai celata insofferenza nei confronti degli abusi della parola – convalidata dalla sua stessa dichiarazione, in funzione della quale è meglio non dire piuttosto che coartare la parola – e la sua lotta contro il linguaggio<sup>31</sup> rivendicano la funzione poetologica del silenzio, che consegna se stesso come confine ultimo della parola poetica. “Il poeta non usa, bensì disabilita il linguaggio e le sue convenzioni ordinarie quando esso non è richiamo e perdita, timore e tremore del senso, abbandono e speranza di tutto e di nulla, appello a una trascendenza cui il ‘verso’ allude-apre”.<sup>32</sup> Dis-abilitare il linguaggio non ne annienta le potenzialità, bensì lo schiude a una comunicazione altra, che non necessita di parole consuete dalla comunicazione ordinaria, ma predilige il sovvertimento lessicale, l’oscurità semantica e l’allusione enigmatica, in grado di generare un bisbiglio pervaso di silenzio.

Il pensiero di Wittgenstein schiude una breccia nel dicibile attraverso l’esperienza del silenzio, un limite solo apparente che è orizzonte di apertura nell’ontologia del linguaggio. Il silenzio abita nelle possibilità espressive, diviene a sua volta abitabile e si fa luogo di tensione lirica nella scrittura di Aichinger, che si accorda con il pensiero del filosofo e lo arricchisce di riflessioni prospere: laddove non si possa parlare e non si trovi miglior forma per tacere, si deve scrivere. Quello di Aichinger è un imperativo categorico che definisce la scrittura come “das Leben selbst [...] anstatt sich umzubringen”.<sup>33</sup> Alla

---

<sup>29</sup> H.-G. Gadamer, *Selbstdarstellung*, in *Gesammelte Werke*, B. 2, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993, pp. 479–508; (trad. it. a cura di R. Dottori, *Auto-esposizione*, in *Verità e metodo 2. Integrazioni e sviluppi*, Bompiani, Milano, 1996, pp. 457–493).

<sup>30</sup> L. Wittgenstein, *Lettere a Ludwig von Ficker*, D. Antiseri, (a cura di), Armando, Roma, 1974, p. 72).

<sup>31</sup> “Siamo in lotta contro il linguaggio” afferma Wittgenstein in *Pensieri diversi*, M. Ranchetti, (a cura di), Adelphi, Milano, 1980, p. 12.

<sup>32</sup> L. Costantini, *Passaggi nel silenzio*, Lampi di Stampa, Milano, 2017, p. 53.

<sup>33</sup> I. Aichinger, *Hilfsthelle*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 38; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Rifugio*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 56: “Una ragione di vita [...] un’alternativa al suicidio”).

stregua di una litania salmodiata dal mistico o una preghiera recitata sottovoce, che Aichinger può aver udito nei chiostrini del convento dove ha studiato e dove si è rifugiata durante guerra, occorre fare esperienza della scrittura per continuare a morire, senza morire mai, perpetrando la formula “es ist alles zum letzten Mal”.<sup>34</sup> L’individuo impara, come in un’orazione, ad esperire il silenzio nell’atto di desoggettivizzarsi e diventare impersonale; egualmente il linguaggio si concretizza in parole che osano dire il tacere, che si svuotano di qualsiasi attributo semantico e si schiudono a nuovi, più autentici stati di coscienza.

All’atto pratico la parola ha da attraversare il tradizionale “laut sprechen” e, una volta oltrepassata l’angoscia dell’abbandono, privilegiare un “leise sagen”. Quando il verbo si mette sulle tracce di un significato, il suo approdo è simile a quello di uno straniero che si pone in cammino alla ricerca della propria patria: entrambi fanno esperienza della diaspora e adottano il silenzio, che nella lingua si fa ipnotico, come l’unico luogo da poter abitare. I segreti reconditi di quel mondo che si tace sono custoditi nel verso, che viene forgiato nella sfida di riuscire a non dire. Sono molti, infatti, gli scrittori moderni che prediligono una parola che avanza faticosamente, sino a scomparire; Cosimo Fornaro, nel suo breve saggio dal titolo *Le vere dimensioni del silenzio sono i fondamenti della parola*,<sup>35</sup> ne menziona alcuni, tra cui De Vigny, che definiva la poesia come un’*art silencieux*, Rimbaud, che si vantava di essere un *maître du silence*, e Blanchot, il quale asseriva che custodire il silenzio era il desiderio inconscio di qualsiasi scrittore.

Una simile e definitiva consapevolezza emerge in Aichinger agli albori della propria scrittura e si realizza con l’abbandono del genere narrativo più ampio, che la scrittrice aveva adottato per la stesura della sua primissima opera di stampo tradizionale nonché del suo primo e unico romanzo, *Die größere Hoffnung*.<sup>36</sup> La predilezione di una forma breve mette in luce, quindi, l’allontanamento decisivo dai canoni di coesione tematica e coerenza testuale e la scelta di affidare il silenzio a *parole brutte*, che incarnano

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 44; (ivi, p. 63: “Tutto è per l’ultima volta”).

<sup>35</sup> C. Fornaro, *Le vere dimensioni del silenzio sono i fondamenti della parola*, Effeta, vol. 82, fasc. 6, 1989, pp. 118-120.

<sup>36</sup> Tradotto in italiano nel 1999 con il titolo *La speranza più grande*, la prima fatica letteraria, nonché unico romanzo di Aichinger viene steso nel 1948, quando l’autrice sceglie di abbandonare definitivamente gli studi in medicina per dedicarsi totalmente alla scrittura.



l'unico aspetto veritiero di un'esistenza che "in Worten nicht bildbar".<sup>37</sup> Così *Macchie*, oltre ad essere uno dei racconti che meglio sottolinea l'equazione del silenzio con ciò che resiste, incarna anche il correlativo oggettivo di una parola sporca, che non si vede alla prima occhiata, ma che resiste prepotentemente nella sua tacita immanenza. La polisemia di *Flecken*, termine che in tedesco identifica sia il significato di macchia che di borgo, sancisce l'indecifrabilità e l'inattendibilità di una lingua che deve adottare il silenzio per 'darsi alla macchia', accogliendo tutte le provocazioni che il nascondimento offre.

## 1.2 Il silenzio come voce della memoria

"These fragments I have shored against my ruins."

T.S. Eliot, *The waste land*

Nel crepaccio d'ombra in cui precipita ogni volontà di significare, la scrittura può talora attingere quel silenzio necessario affinché la parola possa dischiudersi all'esperienza del proprio tacere. In tale contrarsi non esiste rassegnazione, bensì un continuare a non dire, lasciando tracce di un'indelebile presenza: "[d]er Schnee wirft die Flächen zurück",<sup>38</sup> il nascondimento è fonte di rivelazione. La grafia di Aichinger, che nei manoscritti tende all'invisibile, è specchio di una parola che, a prima vista, risulta indecifrabile e impenetrabile da qualsiasi tentativo ermeneutico. Nella superficie della pagina in cui la parola scritta occupa spazi quasi microscopici, delineando così un'inedita modalità di fare memoria, che distanzia Aichinger dalla "scrittura dopo Auschwitz" e dall'impegno dei *salvati*<sup>39</sup> di consegnare quanto vissuto alla memoria collettiva. Con una scrittura che si contrae fino a morire, Aichinger rifiuta gli elementi di oggettività e coesione richiesti dalla testimonianza, abbandona le consuetudini linguistiche e dà forma a testi in cui il senso implode in favore di un'eloquenza ansante.

Fare memoria tacendo è il nuovo Diktat che deve confrontarsi con un pressante

---

<sup>37</sup> I. Aichinger, *Flecken*, in *Schlechte Wörter*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, p. 17; ("Non può essere costruita a parole"). La traduzione dei testi di Ilse Aichinger, quando non altrimenti indicato, è dell'Autore.

<sup>38</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 64; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 84: "La neve restituisce le pianure").

<sup>39</sup> Levi ha sottolineato come il testimone integrale potesse essere solo un sommerso, il *muselmann* votato alla selezione. Tuttavia, di fronte alla lapalissiana evidenza che ciò è impossibile, esorta i *salvati*, coloro i quali sono scesi a compromessi con le nefandezze del lager, a far sentire la loro voce.

dovere di testimonianza da parte di chi ha sentito la necessità catartica di scrivere per espiare la colpa d'esser nato e sopravvissuto a quello che George Steiner definisce un "massacro ontologico".<sup>40</sup> La narrazione-testimonianza, libera da qualsiasi censura, ha scritto la storia, sebbene molto tempo abbia dovuto trascorrere "dopo Auschwitz" prima che la testimonianza individuale venisse accettata come fonte storica:<sup>41</sup> l'iniziale esiguità di fonti ufficiali rispetto alla dilagante presenza di resoconti personali deriva dal fatto che preoccupazione e paura andavano contenute, non nutrite, soprattutto al termine di un conflitto che, negli anni Sessanta, continuava a riproporsi in maniera latente nelle tensioni della guerra fredda e delle sue implicazioni geopolitiche.

La memoria della Shoah è stata salvaguardata dai poeti<sup>42</sup> e dai testimoni scrittori. In ambedue i casi, i versi dei poeti, i racconti o raccontini "scritti dopo Maidanek"<sup>43</sup> [...] hanno assolto a una evidente funzione di supplenza, sostituendosi a una storiografia e a una critica letteraria singolarmente e lungamente latitanti.<sup>44</sup>

Tra i documenti più significativi, che nascono come scritture intime e acquisiscono successivamente un valore collettivo e storico, si ricordano: *Who will Write our History: Emanuel Ringelblum and the Oyneg Shabes Archive*,<sup>45</sup> che costituisce la più importante testimonianza<sup>46</sup> creata durante la seconda guerra mondiale, i fogli redatti dai membri del "Sonderkommando", i diari rinvenuti nel dopoguerra e, tra le molteplici testimonianze, *Se questo è un uomo* di Primo Levi il quale, pur sottolineando la difficoltà del linguaggio

---

<sup>40</sup> G. Steiner, *Errata*, Garzanti, Milano, 1998, p.126, "I milioni di ebrei picchiati, cremati, torturati, costretti a marciare affamati verso l'estinzione, gli uomini e le donne annegati nelle fosse settiche, i bambini buttati vivi dentro il fuoco, gli anziani appesi ai ganci dei macellai, erano rei del solo crimine di esistere".

<sup>41</sup> Il potenziale storiografico della testimonianza individuale è stato riconosciuto soltanto nella cornice del *New Historicism* e dell'*Oral History* o grazie ad opere come *Die Jahre der Vernichtung. Das Dritte Reich und die Juden 1939-1945*, nella quale Saul Friedländer ricorre essenzialmente alle testimonianze delle vittime come base di un'indagine verosimilmente scientifica. S. Friedländer, *Gli anni dello sterminio. La Germania nazista e gli ebrei (1939-1945)*; (trad. it. a cura di Sergio Minucci, Garzanti, Milano, 2004).

<sup>42</sup> U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, 1946; S. Quasimodo, *Auschwitz*, 1956; P. P. Pasolini, *Monologo sugli ebrei*, 1962.

<sup>43</sup> Saba avverte il lettore che dopo Majdanek la sua prosa non può più essere la stessa di prima. Dopo l'abominio, unica scrittura praticabile sarà la *scorciatoia*.

<sup>44</sup> A. Cavaglion, *Memorialistica in Italia*, in *Dizionario dell'Olocausto*, W. Laquer, A. Cavaglion, (a cura di), Einaudi, Torino, 2007, p. 464.

<sup>45</sup> S. D. Kassow, *Who will Write our History: Emanuel Ringelblum and the Oyneg Shabes Archive*, Indiana University Press, 2007.

<sup>46</sup> L'Oneg Shabbat è il progetto segreto costituitosi intorno a Emanuel Ringelblum, uno storico polacco di origine ebraica, ed è la cronaca degli avvenimenti tragici che, durante il secondo conflitto mondiale, hanno condotto alla distruzione della Comunità Ebraica di Varsavia.

quotidiano nel narrare l'esperienza atroce della deportazione nazista e dello sterminio,<sup>47</sup> sostiene la necessità di fare memoria attraverso una scrittura comunicativa, duratura ed effabile. L'autore prende le distanze in modo severo dallo scrivere oscuro, di cui rimprovera dapprima Ezra Pound – al quale imputa un'impenetrabilità lirica come causa della sua autoemarginazione – e successivamente Paul Celan<sup>48</sup> – accusato di tendere

l'arco a cercare una parola  
che racchiuda la forza del tifone  
ed i segreti del sangue e del seme.

L'obbligo di testimoniare s'impone nonostante la sentenza di Adorno, a lungo equivocata, di abbandonare qualsiasi atto creativo connotato all'arte e di indagare l'indicibile solo attraverso le discipline filosofiche.<sup>49</sup> Il poeta Hans Sahl replica ironicamente a tale monito, indirizzando al filosofo alcuni versi:

Ein Mann, den manche für weise  
hielten, erklärte, nach Auschwitz  
wäre kein Gedicht mehr möglich.  
[...]  
Wir glauben, daß Gedichte  
überhaupt erst jetzt wieder möglich  
geworden sind, insofern nämlich als  
nur im Gedicht sich sagen läßt,  
was sonst  
jeder Beschreibung spottet.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Sebbene “la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo” e “la parola sembra profondersi e risuonare vacua ed esausta”, l'orrore viene riferito attraverso la letterarietà della testimonianza e il nitore della scrittura per garantire che il messaggio sia valido, inequivocabile e imperituro. P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1975, p. 20; L. Costantini, *Passaggi nel silenzio*, cit., p. 89.

<sup>48</sup> Levi aggiunge che il destino suicida di Celan è stato anticipato proprio dall'oscurità della sua poetica: il nascondimento dei suoi versi, che rivelavano un pre-uccidersi, un non voler essere, è percepito come un “disarticolato balbettio”, “il rantolo di un moribondo” al quale, in punto di morte, non resta che un linguaggio buio e monco. Questa e le altre citazioni successive in P. Levi, *Dello scrivere oscuro*, in *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 49-55.

<sup>49</sup> Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, S. Petrucciani (a cura di), Einaudi, Torino 2004, p. 326, “Dopo Auschwitz, nessuna poesia, nessuna forma d'arte, nessuna affermazione creatrice è più possibile. Il rapporto delle cose non può stabilirsi che in un terreno vago, in una specie di *no man's land filosofica*.”

<sup>50</sup> H. Sahl, *Memo*, in *Wir sind die Letzten*, Lambert Schneider, Heidelberg, 1976, p. 14; (“Un uomo, che alcuni ritenevano / saggio, dichiarò che dopo Auschwitz / non fosse più possibile alcuna poesia. [...] Noi crediamo che le poesie / siano ridiventate possibili / ora più che mai, per la semplice ragione che / solo

L'esplicita elezione della poesia a *memorandum* contro la rimozione e a strumento insostituibile per narrare ed eternizzare l'inspiegabile si affianca a un desiderio universale: l'indifferibile appello a testimoniare.

Wir sind die Letzten.

Fragt uns aus.

Wir sind zuständig.

[...]

Museen bewahren die Stichworte unserer Agonie wie Reliquien unter Glas auf.

Wir,

die wir unsre Zeit vertrödelten,

aus begreiflichen Gründen, sind zu Trödlern des Unbegreiflichen geworden.<sup>51</sup>

In contrasto con un simile “tentativo di preparare una medicina/un rimedio”<sup>52</sup> da consegnare alle generazioni future, gli anni Sessanta vedono anche l'affiorare di una poetica della testimonianza che elegge il silenzio a forma di memoria. Questo atto alternativo del testimoniare sembrerebbe sottrarsi al dovere di dire, di lasciare traccia nella memoria collettiva, vuoi anche perché alla parola letteraria e a quella documentaria è stato fin qui riconosciuto di aver dato testimonianza a quanto, della Shoah, la storiografia non avrebbe mai potuto raccontare.

Sulla carta indugia “il resto [...] caratterizzato dal suo non essere mai né intero né intatto. Nulla resta intatto di quel che passa attraverso la catastrofe. Il resto è sempre segnato da una mancanza a essere”<sup>53</sup> e si manifesta in ciò che Gherasim Luca definisce *osso palpitante*, una presenza scabra ed essenziale, ma contaminata dal dinamismo di un desiderio che induce a rilanci dialettici teoricamente infiniti. In questo incessante fendersi su nuove frontiere di significato, la parola ospite del silenzio è tenuta in vita da un desiderio che nasce dal fallimento – noto ai sopravvissuti all'abominio nazista come

---

in poesia si può esprimere / ciò che altrimenti sarebbe superiore a ogni descrizione”).

<sup>51</sup> H. Sahl, *Die Letzten*, in *Deutsche Literatur im Exil: 1933-1945. Texte und Dokumente*, M. Winkler (a cura di), Reclam, Stuttgart, 2009, p. 15; (“Noi siamo gli ultimi. / Interrogateci. / Noi siamo competenti. [...] musei custodiscono le parole della nostra agonia come reliquie sottovetro. / Noi, che sprecammo il nostro tempo / per motivi comprensibili, siamo diventati i rigattieri dell'incomprensibile”).

<sup>52</sup> E. W. J. Beuys, *Joseph Beuys. Block Beuys*, Shirmer/Mosel, München, 1997, p. 184.

<sup>53</sup> J. Kasper, *Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di Heimat*, Marietti, Genova-Milano, 2009, p. 176.

limite perverso oltre il quale non si era mai spinto l'uomo –, analogo all'impulso che Freud ha definito *Todestrieb* e che nel luogo del vuoto delinea la forma di una *manca* a essere strutturale nell'esistenza umana.

Per molti autori di metà Novecento, che del secolo breve hanno esperito “l'età della catastrofe”,<sup>54</sup> la mancanza ha origine nell'impossibilità di un ritorno alla propria dimora e scaturisce in una sorta di ‘morbosa nostalgia’ che si alimenta dei luoghi della memoria, sempre meno attinenti alle geo-topografie e agli eventi apocalittici narrati dopo Auschwitz. Pertanto non è più sufficiente narrare esperienze apocalittiche per fare memoria: è l'idioma stesso a farsi emblema del ricordo, espresso attraverso scelte linguistiche e strategie narrative poco conformi al resoconto di una testimonianza *stricto sensu*.

“Es ist ja nicht die deutsche Sprache gewesen, die verrückt geworden ist”,<sup>55</sup> era solita affermare Hannah Arendt per spiegare la distanza con cui proficuamente adoperava l'inglese nonché l'impossibilità di rinunciare al profondo legame con la lingua tedesca,<sup>56</sup> rizoma delle origini ma anche eco della voce nemica. Nonostante il distacco eletto a via della resistenza, è proprio la lingua ciò che resta di infrangibile, come emerge dall'intervista rilasciata da Arendt a Günter Gaus nel 1964: “Das Europa der Vorhitlerzeit? Ich habe keine Sehnsucht, das kann ich nicht sagen. Was ist geblieben? Geblieben ist die Sprache”.<sup>57</sup>

Una riflessione simile è offerta dalle parole di Paul Celan durante il discorso di Brema<sup>58</sup> del 26 gennaio 1958: “accessibile, vicina e non perduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua.”<sup>59</sup> Nell'idioma dei carnefici vive la memoria che, come scrive

---

<sup>54</sup> E. J. Hobsbawm, *Il Secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Segrate, 1995. Periodo che lo storico britannico Eric Hobsbawm colloca tra il 1914 e il 1945, dominato dai due conflitti mondiali e dalle numerose rivoluzioni che li accompagnarono.

<sup>55</sup> H. Arendt, *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*, P. Costa (a cura di), Feltrinelli, Milano, 2006, p. 14; (“Non è stata la lingua tedesca ad impazzire”).

<sup>56</sup> P. Renneke, *Das verlorene, verlassene Haus: Sprache und Metapher in der Prosa Jenny Alonis*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2003, p. 166, “Ich habe immer bewußt abgelehnt, die Muttersprache zu verlieren. [...] Ich schreibe in Englisch, aber ich habe die Distanz nie verloren”; (“Mi sono sempre rifiutata di perdere la mia lingua madre. [...] Scrivo in inglese, ma non ho mai perso la distanza”).

<sup>57</sup> H., Arendt, “*Che cosa resta? Resta la lingua*” *Una conversazione con Günter Gaus*, in Ead., *Archivio Arendt 1 1939-1948*; (trad. it. a cura di P. Costa, Milano 2001, p. 47: “L'Europa del periodo prehitleriano? Non mi manca affatto. Posso assicurarglielo. Che cosa resta? Restala lingua”).

<sup>58</sup> Discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio di Letteratura della Libera Città anseatica. P. Celan, *Il Meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 34-36.

<sup>59</sup> Ivi, p. 35. Celan trova protezione nella lingua dei carnefici e resta fedele al tedesco in risposta a un imperativo morale che gli raccomanda di non abbandonare la lingua con la quale la madre gli leggeva i classici di tradizione germanica. Nella lettera a Bender del 18 novembre 1954 egli scrive che già all'età di

Jean Bollack,<sup>60</sup> si nasconde nelle pietre: che siano i ciottoli di Parigi<sup>61</sup> o si tratti di un'allusione alla pratica del poeta,<sup>62</sup> il quale deve scoprire le cose sottratte alla vista, “per nulla scritte”,<sup>63</sup> “indurite a linguaggio”,<sup>64</sup> gli elementi che concorrono a creare il ricordo sono nascosti sotto “la neve delle cose taciute”.<sup>65</sup> La scrittura di Celan, quando egli definisce il proprio stile “lapidar” – ovvero fatto a pietra, quella “poröse [wo] das Leben strömt und sickert hier aus und ein”<sup>66</sup> e che si modella per opera di fattori esogeni ed endogeni<sup>67</sup> – privilegia forme inclini ad assolvere la funzione caustica nella loro concisione. La poesia, “porös, spongiös: es, das G., weiß um die Erosionen, denen es sich aussetzt”,<sup>68</sup> è soggetta all'erosione, che consente alla materia invisibile di potersi inserire, proprio come accade alle concrezioni del mondo minerale in cui “per deposito di sostanze a intervalli successivi, da soluzioni acquose mineralizzate [si formano] aggregati cristallini a struttura granulare o fibrosa”.<sup>69</sup> Come si legge nei versi di *Frankfurt, September* il fluido secreto dagli occhi per il dolore e la sofferenza si trasfigura in frase, che scaglia, come pietra, un celebre aforisma di Kafka, tradotto da Celan e condotto nella propria poesia.

---

sei anni conosceva a memoria *Das Lied von der Glocke* di Schiller. A differenza del padre, la madre di Celan insisteva che la famiglia parlasse *hoch Deutsch* e non i dialetti locali della Bucovina. Il suo fare memoria, che si nutre del conflitto del doppio legame, *Muttersprache-Mördersprache*, in cui la coscienza del tragico cerca una sua propria lingua da abitare come casa, rivelando, come suggerisce Kasper, che “la letteralità della parola poetica non è nient'altro che quel resto che la parola porta sempre inconsapevolmente con sé. Quando una parola ritorna a casa, essa incontra se stessa in quanto resto, in quanto ciò che è stato già distrutto continua comunque a esistere”. D. Lester, *Suicide and the Holocaust*, New Science Publishers, New York, 2005, p. 131; Judith Kasper, *Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di Heimat*, Marietti, Genova-Milano, 2009, p. 182-83.

<sup>60</sup> Vocabulaire Européen des Philosophies, sous la direction de B. Cassin, Seuil/Le Robert, Paris, 2004, p. 773, voce «Mémoire».

<sup>61</sup> Nella lettera dell'8 dicembre 1969 Celan scrive all'amica Ilana Shmueli che dai ciottoli di Parigi, che hanno nutrito i suoi deliri, si può attingere qualcosa che illumini una traccia di vita.

<sup>62</sup> Secondo Benjamin il poeta, giacché rinegozia la sua pratica e la sua forma di vita tra *erinnern* e *ausgraben*, è un archeologo o un geologo, impegnato nell'esumare qualcosa di nascosto sotto terra, per avvicinarsi al luogo in cui un evento è accaduto. <https://signaturen-magazin.de/walter-benjamin--ausgraben-und-erinnern.html>

<sup>63</sup> P. Celan, *Windgerecht*, in G. Bevilacqua (a cura di), *Poesie*, Mondadori, Milano, 1998, p. 284.

<sup>64</sup> Id., *A la pointe acérée*, in *ivi*, p. 430.

<sup>65</sup> Id., *Mit wechselndem Schlüssel*, testo originale a fronte, *Con alterna chiave*, in *Di soglia in soglia*; (trad. it. a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino, 1998, p. 56).

<sup>66</sup> Id., *Microliti*, D. Borso (a cura di) Zandonai, Rovereto, 2010, pp. 56-57; (“Le poesie sono formazioni porose: la vita scorre e filtra qui dentro e fuori”).

<sup>67</sup> Tra i fattori endogeni ha priorità l'*affaire Goll*, vissuto non solo come accusa di plagio, ma ancor più come colpa di ostensione poetica ed estetizzante del dramma familiare. Si concorda con Bonnefoy laddove suggerisce che in gioco Celan vedeva il senso stesso del suo poetare sul piano più ampio della comunicazione umana.

<sup>68</sup> P. Celan, *Microliti*, cit., pp. 78-79; (“Porosa, spugnosa, la poesia, lei sa delle erosioni cui si espone”).

<sup>69</sup> <http://www.treccani.it/enciclopedia/concrezione/>.

Die draußen hartgeschwiegene Träne  
schießt an mit dem Satz:  
»Zum letzten-  
mal Psychologie«. <sup>70</sup>

La pietra perde le caratteristiche di staticità, ma la sua precisione si trasferisce in una scrittura lapidea. L'ossimoro che evidenzia l'inedita fioritura della pietra schiude la possibilità che il passato torni a vivere nel presente della poesia, emergendo dalle viscere della parola petrosa, come secrezione che trasuda da una ferita fiorente.

Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,  
daß der Unrast ein Herz schlägt.  
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.  
Es ist Zeit. <sup>71</sup>

Il dolore si fa spazio attraverso il minuscolo varco eroso nella parola per poter fiorire. Le pietre, mute, annunciano una poetica della testimonianza che adotta la lingua come estensione silenziosa, dissuadendo da qualsiasi accettazione definitiva di senso e di rammemorazione. Le pietre, quanto lo spazio poetico

vogliono dire col silenzio l'estremo orrore. [...] Esse imitano una lingua al di sotto di quella impotente degli uomini, anzi di ogni lingua organica, imitano la lingua morta della pietra e della stella. [...] La lingua di ciò che è privo di vita diventa l'ultima consolazione sulla morte [...] nelle creazioni chiuse si può ricostruire la via che va dall'orrore all'ammutolire". <sup>72</sup>

Lasciar fiorire la pietra equivale a far risuonare la voce di chi non c'è più, a farla udire

---

<sup>70</sup> P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, B. Allemann (a cura di), in collaborazione con S. Reichert - R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt am Main, Band III, 1983, p. 114; (trad. it. a cura di G. Bevilacqua, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1998, p. 695: "La lacrima all'esterno duramente taciuta /si fa cristallo nella frase: / »Per l'ultima volta psicologia«").

<sup>71</sup> *Corona*, poesia scritta nel 1948 e pubblicata in *Mohn und Gedächtnis* nel 1952, ma già apparsa nella raccolta *Der Sand aus der Urnen* del 1948. "È tempo che la pietra accetti di fiorire / che l'affanno abbia un cuore che batte. / È tempo che sia tempo. / È tempo".

<sup>72</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970; (trad. it. a cura di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p. 538).

attraverso una poesia che germina dal dolore e dalla cenere dei morti, accolte in “das grauere Wort”,<sup>73</sup> dove si trovano le reliquie del tempo e della memoria. La pietra che fiorisce invoca di essere colta così come il messaggio della poesia reclama “il mistero dell’incontro”<sup>74</sup> nell’istante utopico in cui un *tu* la r-accolga per tornare a fiorire. Tali rivendicazioni diventano un’autentica esortazione quando Celan, in riferimento alla nuova poesia tedesca, scrive: “diffida del bello, tenta di esser vera... Si tratta di un linguaggio più »grigio«.”<sup>75</sup>

A diffidare del bello e disattendere l’eufonia di una poesia altrimenti inautentica è pure Ilse Aichinger che, in modo inedito, privilegia parole brutte tanto quanto il mondo: “Ich gebrauche jetzt die bessere Wörter nicht mehr. [...] Ich weiß, daß die Welt schlechter ist als ihr Name und daß deshalb auch ihr Name schlecht ist”.<sup>76</sup> La scrittrice rinuncia al *mot juste* e prende le distanze dalla parola fidata, cimentandosi nel distillare parole estranee con l’indifferenza che la sua stessa lingua le riserva,<sup>77</sup> parole inesatte, da guardare con sospetto.<sup>78</sup> Svincolata da qualsiasi corrente letteraria del proprio tempo, Aichinger colloca le sue ‘parole brutte’ nelle reliquie di una scrittura che confuta il legame

<sup>73</sup> J. Pigeaud, A. Michel, J. Dhombres, Y. Le Gall, *La couleur, les couleurs: XIes Entretiens de La Garenne-Lemot*, PUR, Rennes, 2007, p. 111.

<sup>74</sup> Ne *Il Meridiano*, Celan si interroga retoricamente circa la collocazione del poema nel mistero dell’incontro, per rispondere che “Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, ha bisogno di un interlocutore”, aggiungendo che esso si muove per “vie che una voce percorre intorno a un tu che la percepisce”, cit., pp. 16-19.

<sup>75</sup> P. Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, cit., p. 37.

<sup>76</sup> I. Aichinger, *Schlechte Wörter*, in *Schlechte Wörter*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, p. 11; (“Non ho più bisogno di parole migliori. [...] So che il mondo è più brutto del suo nome e che, pertanto, anche il suo nome è brutto”).

<sup>77</sup> Il breve racconto *Meine Sprache und ich* – nell’omonima raccolta di racconti, Fischer, Frankfurt am Main, 1977, p. 219 – si offre come una dichiarazione di poetica messa in luce con la nota ironia che caratterizza la scrittura di Aichinger. Il titolo anticipa la relazione di estraneità tra un *ich* ignoto e la sua *Sprache*, sebbene l’io narrante la identifichi, la scelga e la prenda da lontano, nella sua disposizione ad accogliere parole straniere. È una lingua piccola e le sue caratteristiche sono così tangibili che, specialmente nella traduzione in lingua italiana, si può cadere nell’inganno di identificarla con la *Zunge*, piuttosto che con un idioma che, pur personificato e dotato di fisicità, possiede l’insolita caratteristica d’esser muto. Che tale lingua non sia, però, soltanto idioma, né organo di senso, ma acquisti un valore ancora più concreto, è una certezza che consegna la stessa autrice, laddove spiega “Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen”, in G. Eich, *Einige Bemerkungen zum Thema “Literatur und Wirklichkeit”*, in “Akzente”, 3. Jg., München, 1956, pp. 313-315, citato in G. Lindemann, *Ilse*, cit., p. 74. Lo stare “guardare soltanto – senza alcun suono” il mondo così come appare – *Nur zusehen – ohne einen Laut*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., pp. 83-84 – coincide con l’assoluta coerenza di Aichinger nell’adottare una lingua a immagine del mondo, avvalendosi di una sintassi rudimentale, di uno stile disadorno, seppure fortemente ponderato, e dando valore al significante ancor prima che al significato.

<sup>78</sup> I. Aichinger, *Dover*, in *Schlechte Wörter*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, p. 41, “Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt”; (“Mindo sarebbe meglio di mondo. Meno utile, meno adatto”).



originario tra significante e significato: ogni vincolo referenziale è sciolto e al linguaggio è offerta la possibilità di una fuga da qualsiasi logica del significare – “inciso come una ferita sul nulla, il vuoto originario della parola che sta a fondamento di qualsiasi darsi del linguaggio”<sup>79</sup> determina il cortocircuito del segno. Il significante si lascia alle spalle un significato divenuto evanescente e abbandona la forma che tradizionalmente conserva e trasmette i ricordi: la parola raggiunge un grado di saturazione che colloca nelle proprie mancanze una serie di quesiti portatori d’enigma, ponendo in discussione il senso conferitole *ab origine*. Non a caso la produzione di Aichinger viene definita “ein poetisches Zur-Sprache-Bringen von Skepsis, ein Bezweifeln jeglicher Verankerungen. [...] ein ästhetischer Kommentar zur Erfahrung universaler Entfremdung”.<sup>80</sup> Si alimenta di interrogativi la memoria, non evocata attraverso la testimonianza, bensì convocata da quesiti talvolta quasi filosofici sul sapere e sul nominare, che sospendono la risposta o la rimandano a un silenzio inconfutabile e mistico.

Ich wollte wissen, was ein Querbalken ist, aber niemand sagt es mir. ... Was ist ein Querbalken? [...] Ich könnte mich nur noch fragen [...] Was ist ein Querbalken? Nicht was ist er mir, sondern, was ist er? ... ich bleibe bei meinen schwachen Auskünften. Und bei meiner Frage. Nicht: woher stammt er? Nicht: Kennzeichen, Merkzeichen. Die kenne ich gut genug. Sondern: was ist er? Denn ich will ihn nicht mehr nennen.<sup>81</sup>

Il silenzio di Aichinger, nato da un’avversione a trovare risposte agli incalzanti interrogativi, è infrangibile di una resistenza oltremodo sovversiva e può essere paragonato a quello invocato da Daniel Libeskind, architetto del Museo ebraico di Berlino, per rispecchiare “una forma che designasse l’irrepresentabile attraverso un vuoto”.<sup>82</sup> La presenza si fa traccia attraverso una scrittura che si contrae all’essenziale, conservando la

---

<sup>79</sup> G. Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, p. 37.

<sup>80</sup> B. Steinwendtner, *Sammler den Untergang zu Ilse Aichingers Kurzprosaaband “Schlechte Wörter“*, in K. Bartsch, G. Melzer, *Ilse Aichinger*, Dossier 5, Verlag Droschl, Graz, 1993, p. 143; (“Un poetico portare alla lingua di scetticismo, un dubitare di qualsiasi ancoraggio. [...] Un commento estetico all’esperienza di un estraniamento universale”).

<sup>81</sup> I. Aichinger, *Der Querbalken*, in *Eliza Eliza*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, p. 122-127; (“Vorrei sapere cosa sia un balcone, ma nessuno me lo dice. Cos’è un balcone? [...] Potrei chiedermelo ancora. [...] Cos’è un balcone? Non cos’è per me, cos’è? ... Resto con le mie scarse informazioni. E con le mie domande. Niente: da dove proviene? Niente: caratteristiche, segni distintivi. Quelli li conosco bene. Tuttavia cos’è? Perché io non intendo più pronunciarlo”).

<sup>82</sup> C. Coquio, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, in *Storia della Shoah*, M. Cattaruzza, et al. (a cura di), UTET, Torino, 2006, vol. II, p. 548.

potenza icastica di un'istantanea dalle dimensioni infinitesimali, la cui eloquenza è inversamente proporzionale alla grandezza del segno: più la parola sulla carta si fa piccola, più il significato nel testo si arricchisce di forza espressiva. Per queste caratteristiche Pogatschnigg paragona l'opera di Aichinger alla miniatura,<sup>83</sup> la cui piccola proporzione "auf die Präzisierung individueller Bedeutung abzielt".<sup>84</sup>

Aichinger grida il silenzio fino a scrivere attraverso "eine kleine Sprache" la primissima parola, "zum erstenmal, das heißt: nie wieder",<sup>85</sup> limata sino all'essenza da cui non si può più retrocedere, perché all'origine si proferisce tutto per non dover proferire niente altro. Se dire corrisponde a dimenticare – si legge che il nome è fugace, poiché "kaum hat er's gesagt, hat er es auch vergessen"<sup>86</sup> –, in modo speculare non dire equivale a ricordare.

Pur avendo assimilato l'orrore e l'insensatezza rispetto a un passato che ha violato la dignità dell'uomo, la scelta di far ammutolire il linguaggio non nasce dal senso di vergogna né intende supplire alla sindrome del sopravvissuto, che ha mietuto vittime come Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan e Tadeusz Borowski. Alla certezza che esiste un limite alla credibilità dell'orrore fa eco un desiderio precipuamente linguistico ed estetico che risponde alla vocazione di rendere dicibile un'esperienza indicibile, cesellando la parola, fino a che il suo fulcro possa restare come limite invalicabile, ineffabile ma altresì indefettibile.

Se, apparentemente, è impresa ardua trovare un atteggiamento critico-teorico che sappia confrontarsi con tale intenzione, i pensieri raccolti nell'opera *Kleist, Moos, Fasane* offrono le istruzioni per apprendere l'arte del ricordo: "sich erinnern: sich und das Erinnerte für das Vergessen bereit machen".<sup>87</sup> L'iter proposto da Aichinger sovverte il processo di regressione reso possibile dall'indagine psicanalitica per sostenere la necessità di entrare in confidenza con l'oblio e raggiungere un ricordo che coniughi

---

<sup>83</sup> G. A. Pogatschnigg, *Der Schlüssel der Wörter. über Ilse Aichingers Gedichte*, in *Studia Austriaca*, cit., p. 76, "Keine großen Landschaftsmalereien, sondern bestenfalls kleine Veduten oder – fast hätte ich sagen wollen – Miniaturen"; ("Nessuna vasta pittura paesaggistica, tutt'al più piccole vedute o – avrei quasi voluto dire – miniature").

<sup>84</sup> *Ibidem*; ("Mira alla precisazione di un singolo significato").

<sup>85</sup> I. Aichinger, *Spiegelgeschichte*, apparsa nel gennaio del 1952 sulla rivista *Merkur* e premiata nel maggio dello stesso anno a Niendorf dalla *Gruppe 47*. (Tradotta in italiano da Patrizia Foglia, in *La mia lingua ed io*, Ripostes, Roma, 1990, "Per la prima volta, cioè mai più").

<sup>86</sup> *Ibidem*; ("Non appena lo ha detto, lo ha anche dimenticato").

<sup>87</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 64; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 83: "Ricordare: predisporre se stessi e il ricordo all'oblio").

“Vergangenheit und Zukunft [...] Haben und Wissen, [...] Erinnerungen und Plänen, [...] Stolz und Kleinmut.”<sup>88</sup> A differenza dei più recenti studi di neuroscienze – che attribuiscono la genitorialità della dimenticanza ai ricordi, tra loro competitivi e interferenti – Aichinger elabora un procedimento *à rebours*, in cui la dimenticanza genera la memoria, che impone di allenarsi a non ricordare per alimentare il ricordo.

Il racconto *Die Ankunft* può essere considerato, in questo senso, una dichiarazione di poetica della memoria. Il titolo, che non offre dettagli circa il tempo o il luogo dell’arrivo, introduce una trama altresì mancante di elementi in grado di chiarire le circostanze spazio-temporali in cui gli eventi hanno luogo. Ciononostante “indem die Sätze den Zeitsinn verlieren, gewinnen sie körperliche Gegenwart”;<sup>89</sup> là dove la scrittura, attraverso l’uso di immagini apparentemente prive di coesione, sembra evidenziare che qualcosa non può essere proferito – “Die Privatheit soll also nicht einmal durch Benennung gefährdet werden”<sup>90</sup> – il testo si satura di luoghi e oggetti la cui presenza corporea delinea il corso degli eventi – “Der Ort und die ihm zugeordnete Objektwelt zeigen sich als Konstante und stabiler als die Zeitachse. Das Muster der Topographie dominiert den zeitlichen Ablauf.”<sup>91</sup> Nel breve saggio che Norbert Frei dedica alla prosa di Aichinger si legge che “der Erinnerungsraum [...] wird primär durch Gegenstände des ländlich Alltags hergestellt.”<sup>92</sup> Tale riflessione, sostenuta dall’analisi di tre racconti presenti in *Kleist, Moos, Fasane*, può essere estesa a molte delle opere di Aichinger, in cui l’adozione di oggetti di vita quotidiana agreste cela “ein geheimes Verhältnis zur Erinnerung”.<sup>93</sup> Proprio *Die Ankunft* prende avvio con l’immagine di una mandria di buoi che trasportano carichi pesanti e “wirkten sie wie den Göttersagen entstiegen”.<sup>94</sup> L’io

---

<sup>88</sup> S. Moser, *Ein leiser Wind über die Gegenwart Ilse Aichingers*, in *Studia Austriaca*, cit., p. 16; (“Passato e futuro [...] Possesso e conoscenza [...] Ricordi e progetti [...] Orgoglio e meschinità”).

<sup>89</sup> *Ibidem*; (“Laddove le frasi perdono il senso del tempo, acquisiscono una presenza corporea”).

<sup>90</sup> N. Frei, *Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2009, p. 94; (“La segretezza non dev’essere compromessa nemmeno una volta dalla designazione”).

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 95; (“Il luogo e il mondo dell’oggetto a lui correlato si mostrano come costante e più stabile della linea temporale. Il modello della topografia domina il corso del tempo”).

<sup>92</sup> *Id.*, *Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner, op. cit., p. 95; (“Il luogo del ricordo [...] viene prodotto soprattutto attraverso oggetti della quotidianità rurale”).

<sup>93</sup> *Ibidem*; (“Quanto manca prima che si fermino qui?”).

<sup>94</sup> I. Aichinger, *Die Anfunkt*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 83; (“Sembrano essere usciti da miti antichi”). Aichinger colloca la scena della transumanza entro una cornice mitologica, attribuendole il destino infausto che ha accomunato personaggi come il Minotauro e la sacerdotessa Io. Il topos della peregrinazione chiama altresì alla memoria viaggi altrettanto angosciosi, come quello di Dante nel regno infernale – che nella

narrante viene esortata dal ‘fratello’ ad ammirare la loro transumanza, poiché la sera è il momento migliore in cui osservare il bestiame. Tuttavia è ignota l’identità del ‘fratello’, verso il quale la protagonista prova diffidenza: ella fatica a chiamare *casa* il luogo ignoto in cui si trova e fuori dalla finestra compaiono, allucinate, le immagini di santi a cui chiedere protezione per quell’ambiente. La stanza assegnatale è sospesa nel tempo, come tutta la narrazione, e si colloca in un luogo che tace, “ein stummer Raum”,<sup>95</sup> dalle finestre è possibile scorgere un viale alberato, che conduce a una stazione: nel racconto si legge che chiunque abbia conosciuto lo stormire di quegli alberi, non lo possa dimenticare, poiché quelle piante hanno gettato le fondamenta ai sogni traballanti dell’interiorità di ciascuno. Il testo, pur senza espliciti riferimenti allo sterminio, è costellato di correlativi oggettivi che evocano l’arrivo ad Auschwitz. “Das Wort und das Ding zusammenfallen”<sup>96</sup> e Aichinger stessa aggiunge: “Sätze sind nur wichtig, wenn sie zugleich Taten sind.”<sup>97</sup> Si sentono i treni che si avvicinano: “Wie kurz werden sie hier halten?”<sup>98</sup> È la sosta prima del baratro, dove si giunge con una valigia, piena di sogni e ricordi, la stessa che la protagonista colloca accanto alla finestra e che “potrebbe restare chiusa forse anche per sempre”.<sup>99</sup> Durante questo tempo di attesa, che si respira quasi fino al termine del racconto e che sembra presagire ‘l’arrivo’ di cui il titolo si fa ambasciatore, si incontrano elementi che appartengono al vero e proprio abisso. La fame e la sete giungono in piena notte.<sup>100</sup> Le brocche di latta “weisen mir heute nach mein Leben zu”<sup>101</sup> e richiamano alla mente Oskar, il piccolo protagonista di uno dei capolavori<sup>102</sup> di Günter Grass, il quale suona un tamburo di latta come gesto anarchico per denunciare il mondo assurdo della Shoah. La paglia – che compare spesso nella scrittura di Aichinger come correlativo del minuscolo – “Gehört [...] meine ganze Lust dem Stroh, das ich unter den Bettüchern

---

scrittura concentrazionaria è preso a paragone da Primo Levi – o l’eterno tormento di Sisifo nell’Oltretomba.

<sup>95</sup> *Ibidem*; (“Uno spazio muto”).

<sup>96</sup> G. Lindemann, *Ilse Aichinger*, C. H. Beck, München, 1988, p. 75; (“La parola e la cosa coincidono”).

<sup>97</sup> B. Steinwendtner, *Sammele den Untergang zu Ilse Aichinger Kurzprosabands “Schlechte Wörter“*, in K. Bartsch, G. Melzer, *Ilse Aichinger*, cit., p. 138; (“Le parole sono importanti solo se nel contempo sono fatti”).

<sup>98</sup> I. Aichinger, *Die Anfunkt*, cit., p. 86; (“Tra quanto poco si fermeranno qui?”).

<sup>99</sup> Ivi, p. 84; (“War es nicht ein Raum, um seine Koffer uneröffnet an der Wand stehen zu lassen, wenn auch für immer?”).

<sup>100</sup> Ivi, p. 86; (“Ach, eine Nacht, genügt sie, um Hunger und Durst zu erwerben?”).

<sup>101</sup> Ivi, p. 85; (“Ascrivono la mia vita a me”).

<sup>102</sup> *Die Blechtrommel*, tradotto letteralmente in italiano con il titolo *Il tamburo di latta*, è il romanzo d’esordio di Günter Grass, scritto nel 1959.

fühle”<sup>103</sup> – evoca i giacigli dove i deportati adagiavano i loro scheletri durante le lunghe notti insonni nei lager.

Gli steli secchi su cui riposa la protagonista del racconto si nascondono in una dimora che non è focolare domestico, ma casa cantoniera in cui ingannare l’attesa. Il ribaltamento semantico della parola *casa* si inserisce in un lungo paragrafo che è costellato di espressioni di stupore e sconcerto. “Wie bestürzend, hier zu Hause sein, an diesem unbekanntem Ort [...] Wie seltsam [...] beim Essen vielleicht noch einmal Worte zu formen wie den Göttersagen entstiegen.”<sup>104</sup> L’allusione a racconti lontani, che non vengono mai recitati, sottolinea un’ulteriore sovvertimento: il mito, che da principio si tramandava oralmente intorno al fuoco per trasmettere conoscenza e consolidare le relazioni, può seminare qui soltanto tracce della propria presenza all’interno di uno spazio estraneo al domestico, “ein unerleuchteter Raum”.<sup>105</sup>

Il valore evocativo del racconto è generato da una scrittura che non trascende l’indicibile e presenta un sistema diegetico in cui l’io narrante è eterodiretto: l’ospite, che prende parte alle dinamiche di una tipica famiglia agiata, manca di qualsiasi volontà d’azione e si dà a una scelta solo come reazione a provocazioni o a esortazioni provenienti dall’esterno. L’asservimento dell’io narrante è reso attraverso l’utilizzo di una diatesi passiva e ogni gesto della protagonista è mosso in virtù di un *essi* senza volto e di un nucleo familiare che dovrebbe essere consanguineo, ma che assume i tratti di uno spaventoso ignoto. L’unico elemento di cui l’io narrante vorrebbe disporre è la propria memoria, tuttavia risulta impresa ardua gestirne l’aspetto evocativo, quando gli assi temporali si accavallano, sovvertendo i significati convenzionalmente attribuiti a passato e futuro.

È “un dire che plasma e perverte, instaura e disloca in campi metaforici e contesti impensati, nell’esilio dalle logiche spazio-temporali”,<sup>106</sup> afferma Floriana Colabattista a proposito del racconto *Spiegelgeschichte*. Il paradosso diventa il luogo della possibilità, in cui il desiderio indietreggia nel tempo passato – fatta eccezione che per l’anelito di

---

<sup>103</sup> I. Aichinger, *Die Anfunkt*, cit., p. 85; (“Appartengono tutti i suoi desideri... si trova sotto le sue lenzuola”).

<sup>104</sup> Ivi, p. 85; (“Com’è strano [...] a cena dare forma nuovamente a parole che sembrano emerse da antichi miti”).

<sup>105</sup> Ivi, p. 83; (“Uno spazio buio”).

<sup>106</sup> F. Colabattista, *Ilse Aichinger: Una voce, uno sguardo - «Spiegelgeschichte»*, in *Studia Austriaca*, cit., p. 45.

morte, unica proiezione al futuro – mentre il ricordo abita nel luogo del silenzio: “ [...] möchte ich in die unhörbaren Chöre tauchen, die der Erinnerung dienen, mich hinter den dürren Gräsern verbergen, die sich aneinanderreiben, und ihm zuflüstern: Gönn, dir eine Nacht, ehe du bleibst.”<sup>107</sup>

*Die Ankunft* evidenzia come l’opera di Aichinger, pur non obbedendo alla necessità di una retorica della testimonianza, reclaims un’onestà intellettuale che risponde all’imperativo: “wenn ich jetzt ehrlich sein wollte, müßte ich stumm sein.” La parola differisce di poco rispetto a un’immagine che si mostra allo specchio e, per rivelarsi nella propria possibile autenticità, deve tendere al silenzio e alla sparizione. In caso contrario è condannata a una topografia effimera e apparente. “Es muß ganz vergehen. [...] Kein Bleiben. [...] Es muß ganz vergehen, um aus der Täuschung zu kommen aus dem nichtigen Raum.”<sup>108</sup> L’obiettivo di *predisporre il ricordo all’oblio* si concretizza nella stesura di frasi sempre più brevi che convertono “das hermetische Text” in un “völlig offene Text”.<sup>109</sup>

Il silenzio verso cui tende la scrittura enigmatica di Aichinger non mistifica la realtà, ma agisce sui livelli più profondi della coscienza: posto che “unsere Wünsche sind Anlässe zur Erfüllung dessen, das wir vergessen haben”,<sup>110</sup> prende forma l’ipotesi aporetica secondo cui il desiderio, per definizione nato dalla mancanza, diventi occasione per realizzare ciò che è stato dimenticato. Il rimosso, intenzionalmente o involontariamente, si modella su una volontà che, parafrasando Deleuze,<sup>111</sup> non agisce seguendo una direzione verticale, bensì si muove come effetto di superficie, dando vita a qualcosa di tanto incorporeo quanto il ricordo. Il paradosso di tale postulato rinvia all’aforisma “zudringlich werden durch Abwesenheit”<sup>112</sup> e che, costituendo una nuova

---

<sup>107</sup> I. Aichinger, *Die Ankunft*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 86; (“Vorrei fondermi con gli inudibili cori che fungono da memoria e nascondermi dietro gli scarni fili d’erba che si strofinano uno contro l’altro e sussurrargli: concediti una notte prima di fermarti”).

<sup>108</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 45; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 64: “Deve svanire. [...] Nessuna possibilità di indugio. [...] L’immagine allo specchio deve sparire completamente affinché esca dall’inganno, dallo spazio effimero”).

<sup>109</sup> S. Moser, *Ein leiser Wind über die Gegenwart Ilse Aichingers*, in *Studia Austriaca*, cit., p. 18; (“Un testo completamente aperto”).

<sup>110</sup> I. Aichinger, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 40; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 59: “I nostri desideri sono occasioni per esaudire ciò che abbiamo dimenticato”).

<sup>111</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968; (trad. it. a cura di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano, 1997, p. 295: “La parola d’ordine, diventare impercettibile, fare rizoma e non mettere radici”).

<sup>112</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 37; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 56: “Trasformarsi in assillo con la propria assenza”).

identità alla presenza, perpetua il ricordo attraverso pagine che si distanziano dalla retorica del logocentrismo, ricostituendo la lingua attraverso una *Sprachwerdung* che si sostanzia in una poetica della opacità.<sup>113</sup>

La materia magmatica che si nasconde dietro al testo cerca un varco attraverso il processo di “Umkehr”: l’apparente ordine frastico viene invertito fino a perdere qualsiasi destinazione logica e ad assumere i contorni di una realtà onirica, che parla per versificazione e aforismi. Tra le brevi sequenze descrittive, nei racconti di Aichinger si incontrano frasi concise che, se decontestualizzate, si costituiscono come forme brevi,<sup>114</sup> indipendenti tra loro, che acquisiscono lo statuto di *nanotesti*. La dimensione del piccolo, sottratto al contesto in cui è iscritto, costituisce una variabile caleidoscopica dei *poème en prose* in cui compare la tensione lirica che caratterizza la maggior parte degli scritti di Aichinger. Nel racconto *Die Maus* si legge: “so stiegen ihre Worte [...] in die alten elenden Verstecke, Worte, Silben und noch viel weniger, für immer allein und unauffindbar”<sup>115</sup> ed è la stessa narrazione a concludersi con un probabile approdo della poetica del ricordo di Aichinger: “vielleicht besteht mein Jubel darin, daß ich unauffindbar bin.”<sup>116</sup> La rarefazione, eletta come modalità inedita ma irrinunciabile per dare presenza a un senso che viene custodito nel silenzio, è lo strumento che consente ad Aichinger di fare memoria, pur seppellendo il ricordo del tempo. Del fluire degli eventi non resta che l’addio, da salvare attraverso una scrittura espressa da una lingua che è resistenza.<sup>117</sup> Il mondo e i suoi eventi sono considerati nella loro totale incomprendibilità, che non può più essere detta, ma soltanto accolta e ridotta a parole che abbiano gli stessi connotati, anche laddove assumano la forma dell’estraneità e si nascondano dietro la trincea del silenzio. Solidale al vulnerato interrogare di Camus contro l’ottuso tacere del mondo, Aichinger accoglie *das Schweigen der Welt* e il suo assurdo esistenziale,

---

<sup>113</sup> U. Wolf, C. Hawkey, *A worldly Country. On Ilse Aichinger and her Language*, in *Bad Words*, Seagull Books, Calcutta, 2018.

<sup>114</sup> I. Aichinger, *Die Anfunkt*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 85, “Wieviele Trockenheit netzt mir heute die Lippen, ehe sich die Flüsse zu mir aufmachen”; (“Quanta siccità inumidirà le mie labbra oggi, prima che i fiumi si aprano verso me”). La frase scelta ha un valore puramente esemplificativo ed è avulsa dal senso del testo in cui è collocata.

<sup>115</sup> Ead., *Die Maus*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 42; (“Le loro parole si elevano [...] nei miseri antichi nascondigli, le parole, le sillabe e pure le cose più piccole, per sempre sole e irrintracciabili”).

<sup>116</sup> Ivi, p. 44; (“Forse il mio giubilo consiste in questo, che io sono introvabile”).

<sup>117</sup> V. Neuroth, *Sprache als Widerstand - Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband “Verschenker Rat”*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1992, p. 9, “Für mich wäre es schwerer und auch kräftezehrender, ohne diesen Widerstand zu leben”, ammette Aichinger in un’intervista a Brita Steinwendtner. (“Per me sarebbe più difficile e anche più estenuante vivere senza questa resistenza”).

ammettendo, attraverso un silenzio mai remissivo, quanto sia difficile poterlo proferire.<sup>118</sup>  
In quel silenzio abita la voce del ricordo.

### 1.3 “Wohnen”

La scrittura di Aichinger riflette il senso della sua vita, che reclama l’abitare come *Leitmotiv* e si manifesta nelle riflessioni e nei brevi racconti. Il desiderio inaccessibile di un *abitare* sicuro prende vita già nel periodo dell’»Anschluss«, quando l’Austria viene annessa alla Germania e, in concomitanza, i genitori dell’autrice si separano. A ciò si somma un evento che turba l’ormai precario equilibrio della famiglia: l’*estraneità al domestico* si manifesta, poco prima della rivelazione della follia nazista, quando un uomo, che Ilse guarda con stupore, varca la soglia di casa. La sua fama oggi ne precede il nome.

“Was wollen Sie von ihnen wissen, fragte sie [die Mutter Ilse Aichingers], als er in der Tür stand. Ich habe nur einige Fragen, sagte der Herr. Sie sind eher schüchtern, sagte unsere Mutter, ich werde dabei sein. Dann fragte er, wie es denn so wäre, wenn man immer jemanden neben sich hätte, der genauso aussähe wie man selbst. Und noch einige wenig spektakuläre Fragen. Dazwischen musterte er meine Schwester und mich mit einer großen Neugier. Er ging zögernd, aber er ging bald wieder. Schade, sagten wir, als er draußen war, was macht der Herr den ganzen Tag? Er ist Zwillingforscher. Ach schon wieder nur deshalb, sagten wir enttäuscht. Und wie heißt er? Er heißt Dr. Mengele.”<sup>119</sup>

Da quella visita passa poco tempo prima che Helga, gemella diciassettenne di Ilse Aichinger, il 4 luglio 1939 lasci Vienna per raggiungere la zia Klara Kremer, sorella nubile della madre, la quale vive a Londra. Grazie al Movimento dei Bambini Rifugiati

---

<sup>118</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 61, “Jeder Atemzug so schwer wie das richtige Wort, so leicht zu erdrosseln.”; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 80: “Ogni respiro così difficile come la parola giusta, così facile da soffocare”).

<sup>119</sup> Ead., *Wien 1945, Kriegesende, in Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Fischer, Frankfurt am Main, 2001, p. 56; (“Cosa vuole sapere su di loro, chiese [la madre di Ilse Aichinger] mentre lui stava sulla soglia. Ho solo poche domande, ha detto il signore. Sono piuttosto timide, ha detto nostra madre, io resto con loro. Poi ha chiesto come sia avere sempre qualcuno di così simile accanto. E ancora alcune domande meno spettacolari. Nel frattempo, ha esaminato me e mia sorella con grande curiosità. Se n’è andato con esitazione, ma è andato via presto. Peccato, abbiamo detto, quando era fuori, cosa fa il signore tutto il giorno? È un ricercatore di gemello. Ah, solo per questo ci siamo dette deluse. E come si chiama? Si chiama Dr. Mengele”).



(RCM), creato dopo la notte dei cristalli, prende vita l'iniziativa del "Kindertransport", che rimane in funzione dal dicembre 1938 al maggio 1940 e che concede a quasi 10000 minori non accompagnati – soprattutto ebrei provenienti dalla Germania nazista e dai territori occupati di Danzica, Austria e Cecoslovacchia – di essere accolti in Gran Bretagna. Ilse è, invece, costretta a rimanere a Vienna per proteggere la madre ebrea, che si sarebbe salvata dalla deportazione unicamente dimostrando di dover mantenere un figlio ebreo per parte di uno solo dei genitori.<sup>120</sup>

I contatti tra gli affini entro e fuori patria vengono garantiti dalle poste inglesi e tedesche fino allo scoppio del conflitto, per poi essere vietati nei due anni successivi. Soltanto dal 1942 la Croce Rossa Internazionale riesce a recapitare cartoline e lettere, con la clausola che non superino le venticinque/trenta parole ciascuna. A chi scrive è imposto, pertanto, un lavoro di limatura che assicuri una comunicazione efficace, pur attraverso un messaggio breve. In tale circostanza Aichinger educa la propria scrittura a una riduzione, che diventerà l'elemento peculiare delle sue opere. Inoltre alcuni eventi drammatici allenano Aichinger al silenzio: la distruzione del nucleo familiare, la sparizione dei parenti fuggiaschi o deportati e il sovvertimento di prassi abituali, che trasformano la quotidianità in un evento sempre più estraneo. Questi momenti, che segnano l'esistenza di Aichinger e devono essere taciuti, diventano cifre costitutive della sua scrittura, intimamente connessa alla scomparsa.

Geliebtes Helgi!

Sehr glücklich über gute Entbindung. Unendliche Sehnsucht! Warum schreibst Du und Walter nie? Traurig darüber. Wir wohlauf.

Millionen Küsse Dir und Deinem Kind.

Ilse<sup>121</sup>

È il 28 settembre 1942 e, su una carta finissima siglata War Organisation of the British Red Cross and Order of St. John, Ilse Aichinger si congratula con la sorella per la nascita della figlia Ruth. Dall'analisi di questa comunicazione, obbligatoriamente stringata, è

---

<sup>120</sup> Ilse ed Helga Aichinger nascono a Vienna l'1 novembre 1921 da genitori entrambi cattolici. Il padre, Ludwig Aichinger, è insegnante; la madre, Berta Aichinger, è ebrea e svolge la professione di pediatra fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale.

<sup>121</sup> Absender: Ilse Aichinger, Wien, 1, Verwandtschaftsgrad: Schwester, (Höchstzahl 25 Worte!) Datum: 28.9.42; ("Cara Helgi, molto felice per il buon parto. Perché tu e Walter non scrivete mai? Triste pertanto. Noi bene. Milioni di baci a te e a tua figlia. Ilse").

evidente come alcuni degli elementi della frase vengano estromessi in favore di altri, imprescindibili affinché il messaggio mantenga il significato designato dal mittente. Il verbo, che incarna l'elemento fondamentale per determinare l'esistenza della frase, è il primo escluso da una scrittura che reclama brevità. L'unica frase in cui è presente la forma verbale è la domanda, che evidenzia un carteggio poco puntuale: "Warum schreibst Du und Walter nie?" La conseguenza di una corrispondenza difficile si riduce a due sole parole, "Traurig darüber", legate alle restanti proposizioni da una paratassi che sostituisce le congiunzioni con segni d'interpunzione forti. Tale sistema di limatura della frase coinvolge anche gli articoli e gli aggettivi possessivi, che non sarebbero stati omessi in una resa più articolata del medesimo messaggio. Restano presenti gli aggettivi qualificativi – che nella comunicazione ordinaria hanno una funzione accessoria – con valenza sia attributiva che predicativa, pur non retti dalla copula.

La lettera del 28 settembre sembra il calco di uno scritto anteriore di pochi mesi e che si lega all'annuncio della gravidanza di Helga Aichinger.<sup>122</sup>

Vollständig überrascht, sehr besorgt, wer ist Walter Singer?

Warum nichts darüber? Maszlose Sehnsucht!

Helgi bestes Sanatorium – scheut keine Kosten!

Wir alle gesund.<sup>123</sup>

Dal punto di vista contenutistico anche questo scritto, datato 13 aprile, sembra seguire un ordine prestabilito: la condivisione di uno stato d'animo condizionato da una notizia ricevuta precedentemente, l'interrogativo che non sempre trova risposta e la conclusione, in cui si comunica la salute dello scrivente. Per quanto concerne l'aspetto sintattico, anche questa breve lettera presenta il verbo coniugato al modo finito soltanto quando la finalità è dapprima interrogativa e poi esortativa. Le proposizioni nominali sostituiscono i periodi complessi e il significato della frase è consegnato a due participi che, preceduti da avverbi, esaltano l'intensità emotiva della comunicazione. Entrambe le missive, pur dovendo scegliere le parole da scartare, relazionano sempre circa lo stato di benessere del mittente

---

<sup>122</sup> Laddove non accostata a Ilse Aichinger, si fa riferimento ad Helga citandola con il cognome del marito, Donald Michie, lo scienziato inglese e padre dell'intelligenza artificiale.

<sup>123</sup> <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/michie-helga-rotkreuzbrief.html?single=1>; ("Completamente sorpresa, molto preoccupata, chi è Walter Singer? Perché nulla al riguardo? Che nostalgia! Helgi, il miglior sanatorio - non badare a spese! Siamo tutti sani").

che, senza perifrasi, si sintetizza con “Wir wohlauf” o “Wir alle gesund”.

Sebbene la scrittura sia lapidaria, le lettere prese in considerazione non mancano dei requisiti fondamentali che, nell’ambito delle recenti teorie di linguistica testuale, Beaugrande e Dressler individuano come i sette criteri di testualità.<sup>124</sup> L’elemento maggiormente presente è la distribuzione dell’informazione che, anche negli scritti più brevi, si snoda dalla reazione emotiva e dagli elementi già noti alla novità, sia essa riguardante il semplice stato d’essere dello scrivente.

Generalmente all’inizio ci si aspetta un elemento con basso dinamismo comunicativo (noto), mentre alla fine ci si aspetta un elemento con elevato dinamismo comunicativo (non noto, nuovo): [...] è un procedimento cognitivo, naturale: si parte da quello che è noto per poi incrementare l’informatività del testo.<sup>125</sup>

Il testo si basa sul principio di causalità, la cui efficacia è illustrata dalla coerenza, e determina le relazioni tra i messaggi. Nonostante gli scritti tra le Aichinger siano caratterizzati dall’assenza dei connettivi, che solitamente esplicitano le relazioni di causa ed effetto, il determinismo è costantemente alimentato dai quesiti, che talvolta trovano risposta, tal altra tessono nuove curiosità. Questo elemento è strettamente connesso all’intertestualità riguardante i fattori che legano un testo ad altri già accettati in precedenza. L’intenzionalità, che presuppone il ruolo attivo di chi produce l’enunciato, adeguato allo scopo e finalizzato a un particolare obiettivo comunicativo, è speculare all’accettabilità, connessa al ruolo attivo di chi è disposto a ricevere il testo. Nel caso del carteggio tra le Aichinger – che evidenzia una finalità opposta alla segregazione promossa dai totalitarismi di quell’epoca – tali aspetti sono evidenti nello scopo condiviso dalle interlocutrici di salvaguardare un legame significativo. L’informatività, che misura se gli elementi di un testo sono attesi o inattesi, noti o ignoti, è realizzata laddove il componimento, nella sua brevità, accresce o modifica le conoscenze del destinatario circa una determinata realtà. Il testo, infine, adempie alla situazionalità, il cui interesse è connesso ai fattori che lo rendono rilevante per una determinata circostanza comunicativa:

---

<sup>124</sup> R-A Beaugrande – W. U. Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1994. I criteri identificati per far sì che un messaggio diventi un testo sono: coesione, coerenza, intenzionalità, accettabilità, informatività, situazionalità e intertestualità.

<sup>125</sup> M. Colella, *Un’introduzione alla linguistica testuale*, Quaderni del laboratorio di linguistica, Scuola Normale Superiore, vol. 11/2012, p. 13.

in risposta all'esigenza di un contesto veloce, la scrittura riesce ad adottare efficacemente la caratteristica di brevità.

Tali criteri, che nella corrispondenza tra Ilse ed Helga Aichinger si manifestano nonostante l'esiguità dei caratteri a disposizione, si affiancano ai principi regolativi che controllano la comunicazione e che Beaugrande e Dressler individuano nei termini di efficienza, effettività e appropriatezza. Queste caratteristiche rendono autenticamente vivo il testo, poiché in tale scrittura si trovano ad abitare Ilse ed Helga Aichinger che, in una dimora sempre più angusta – come il grafema – e sempre meno certa – come una parola di cui sospettare, poiché appartenuta a una lingua che ha perso qualsiasi modello referenziale –, costruiscono un ponte invisibile capace di superare confini e barriere ideologiche. In quella “Heim” che si fa sempre più piccola è soprattutto Ilse Aichinger ad allenarsi a una diffidenza della parola sicura per privilegiarne una “heimlich”, segreta e nascosta, rassicurante ma altresì tormentata quanto la propria “Heimat”.

Se, pertanto, nella vita di Ilse ed Helga Aichinger il verbo “wohnen” prende forma all'interno di una cornice storica che immortala l'esserci attraverso forme brevissime di scrittura, nei loro percorsi professionali esso si snoda in scelte artistiche differenti, che possono tuttavia essere lette come lavori complementari: “The fictional narratives of one sister find their correspondence in the drawings of the other.”<sup>126</sup>

### 1.3.1 Allo Specchio: Helga Michie

Dopo essersi guadagnata da vivere con i lavori più disparati, Helga Michie sceglie di creare qualcosa che sia soltanto suo e, fortemente incoraggiata da Ilse Aichinger, negli anni '60 prende parte al London City Literary Institute per apprendere le tecniche pittoriche e sviluppare un proprio stile, che comprende diverse forme di espressione, tra cui litografie, acqueforti e incisioni su linoleum e altri materiali. Christine Ivanovic le dedica un lavoro magistrale dal titolo *I am Beginning to Want What I Am. Helga Michie*,<sup>127</sup> in cui pone in dialogo centinaia di opere, affinché possano rispondere al quesito

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 69.

<sup>127</sup> L'opera raccoglie opere più e meno note, se si considera che Helga Michie, in vita, ha esposto i propri lavori soltanto due volte: durante una mostra a Leeds nel 1971 e presso una casa privata nel distretto di Bogenhausen, a Monaco di Baviera, nel 1986.

“Does Helga Michie also draw linguistic lines in her poems?”.<sup>128</sup> Il responso è implicito se lo si contestualizza nel tema dell’abitare, a cui l’artista àncora gran parte della propria produzione e che si può apprezzare parallelamente alla lettura del breve racconto *Wo ich wohne*, scritto da Ilse Aichinger, il cui titolo non consente fraintendimenti.

Sono almeno una cinquantina i disegni che, con linee sottili e monocrome, danno forma al luogo da abitare, che è piccolo, buio e insicuro. *The net* (Figura 1) è un disegno a penna del 1978, dalle dimensioni ridotte e dal colore della cenere. L’immagine centrale, che occupa gran parte dello spazio presente, ha la sagoma di una tenda che, a metà altezza, possiede un ingresso accessibile solo con un balzo, dando l’illusione che esista un varco, seppure utopico, verso l’esterno.

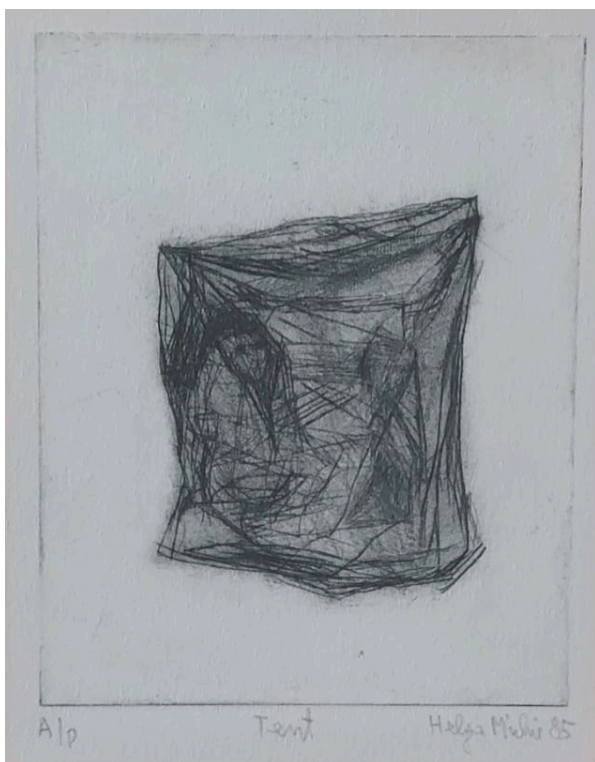


(Figura 1. *The Net*, etching, 30 × 23 cm. 1978)

L’opera è strettamente connessa a *Tent* (Figura 2), del 1985, le cui dimensioni rimpiccioliscono ulteriormente, confermando la sensazione asfittica che prevale nell’intero disegno.

---

<sup>128</sup> R. Görner, *Signs of silence. On Helga Michie’s art*, in C. Ivanovic, *I am Beginning to Want What I Am. Helga Michie*, Schlebrügge Editor, Vienna, 2018, p. 177.



(Figura 2. *Tent*, etching, 10 × 13 cm, 1985)

Quella che dovrebbe essere l'immagine di una tenda ha l'aspetto di una piramide asimmetrica, che non poggia stabilmente sulla base – “The building is suspended in space, without traceable spatial structure”<sup>129</sup> – e al cui interno si possono cogliere due sagome, forse due figure gemelle, adagiate come se si trovassero in un ventre materno. Tuttavia lo spazio angusto non prevede alcuna via di fuga: non ci sono aperture e quello che, a un primo sguardo, ricorda il grembo che protegge, assume presto le sembianze di un luogo claustrofobico. Il paradosso che attribuisce alla *rete* un luogo da cui poter fuggire e alla *tenda* il posto da cui è vietata ogni fuga rivela il sovvertimento semantico che Michie attua nei confronti dei termini. Non è questa la prima volta in cui l'artista si prende gioco della parola, si pensi al disegno *The Hat* (Figura 3) – che del cappello ha solo un contorno che richiama l'elmetto –, il cui groviglio di linee e forme appare come l'evoluzione delle due opere precedenti e declina un significato più affine a *hut*, un capanno a cui dare il nome di casa.

---

<sup>129</sup> A. Hoerschelmann, *Helga Michie on her own paths*, in C. Ivanovic, *I am Beginning to Want What I Am. Helga Michie*, cit., p. 72.



(Figura 3. *The Hat*, ink and wash, 21 × 13 cm, 1976)

Desiderio di abitare e disillusione rispetto a una condizione sicura si affermano contestualmente nella serie di stampe che si arricchiscono di colore e ritornano alla bidimensionalità. “Lines cut into stones and therefore related to the primordial forms of artistic expression” si accumulano come se si trattasse di un’esercitazione in cui viene totalmente abbandonata la forma libera e dominano le forme geometriche piane. L’accostamento dei poligoni acquisisce un valore duplice e ambiguo: da un lato il loro farsi sempre più vicini, sino a sovrapporsi, funge da amalgama per l’esistenza dell’edificio, dall’altro l’essere attigui, ma talvolta separati da una sottile linea bianca, mette in luce la scomposizione e la precarietà della struttura. “The rupture remains visible. The separation is irreversible; the scar remains visible.”<sup>130</sup>

Consiste di frammenti l’ambiente che Helga Michie si trova ad abitare, un luogo che vive della precarietà di chi è trattato “wie ein Postpaket”<sup>131</sup> e accolto “as a refugee [...] not received as a guest”.<sup>132</sup> Ciò si traduce in un’opera laconica, che omette requisiti

<sup>130</sup> *Ibidem*.

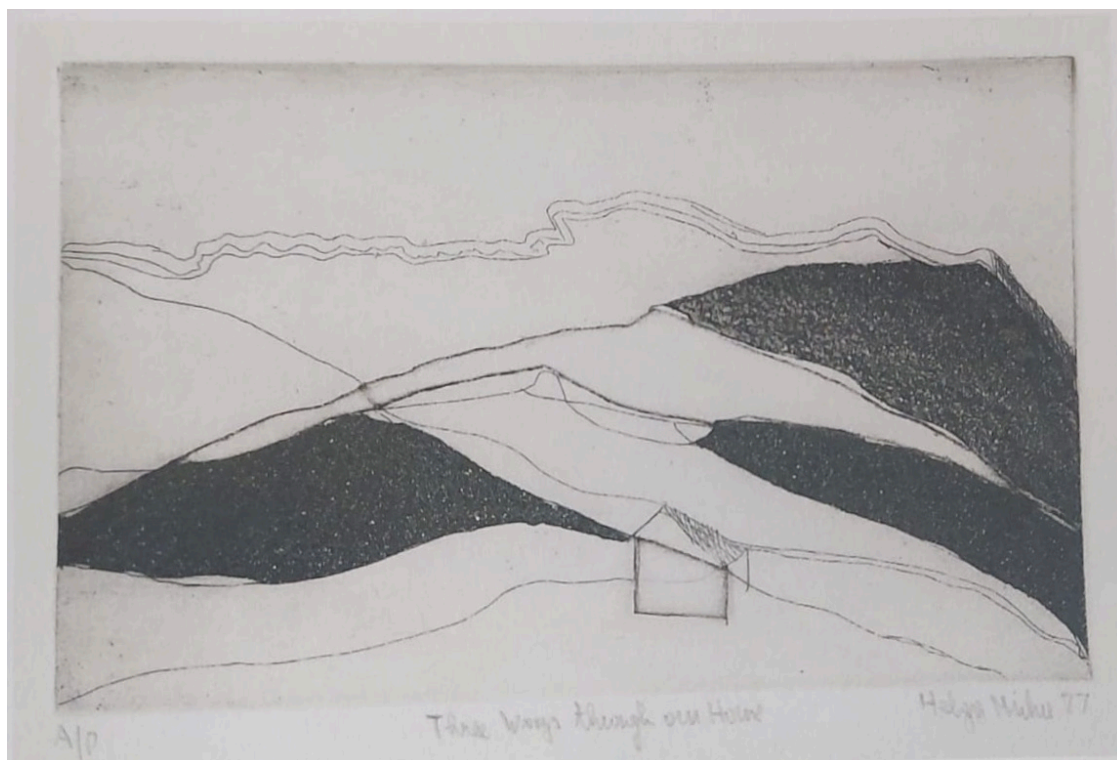
<sup>131</sup> S. Brogi, *Kommunikative Überlebensstrategien im Exil. Der Briefwechsel von Helga Michie und Ilse Aichinger*, in H. Häntzschel, et al. (a cura di), *Auf unsicherem Terrain, Briefschreiben im Exil*, edition text + kritik, München, 2013, p. 73; (“Come un pacco postale”).

<sup>132</sup> C. Ivanovic, *Artist from British Exile*, in C. Ivanovic, *I am Beginning to Want What I Am. Helga*



visuali per ostendere un contenuto essenziale e spogliato di elementi facilmente identificabili. Nel titolo e nelle immagini enigmatiche resta la casa, con le sfaccettature che Michie le attribuisce e che fortemente richiamano il tema della separazione.

*Three ways through our house* (Figura 4) è l'acquaforte il cui enigma si apre a molteplici interpretazioni.



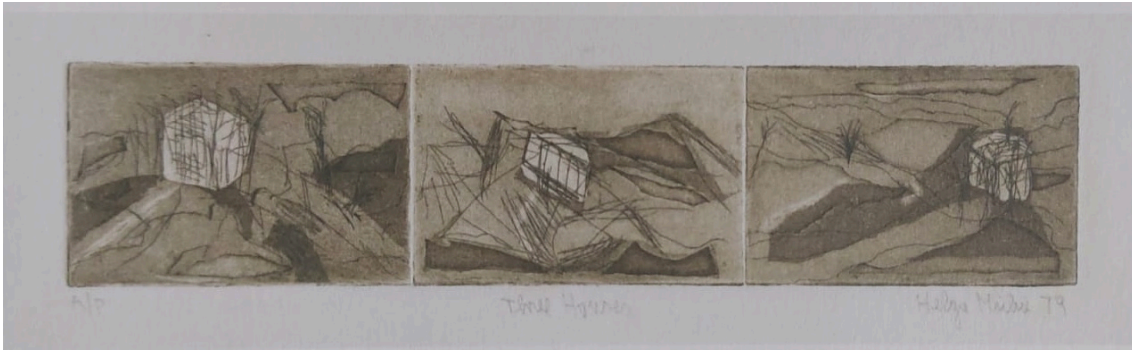
(Figura 4. *Three ways through our house*, etching, 20 × 13 cm, 1977)

All'interno di un lavoro dalle dimensioni ridotte, la casa – la cui struttura è scarna e delineata da pochi tratti, che abbozzano un'unica parete e un tetto posticcio – occupa uno spazio esiguo ed è attraversata da tre linee che si congiungono e fuoriescono dalla facciata bidimensionale, mentre sullo sfondo, per contrasto, trionfano forme più ampie, la cui bicromia suggerisce il profilo di un paesaggio montano. Meno disadorno è il trittico *Three Houses* (Figura 5) che, attraverso due linee verticali, divide le rappresentazioni di edifici collocati in un medesimo paesaggio sterile.

---

Michie, cit., p. 310.



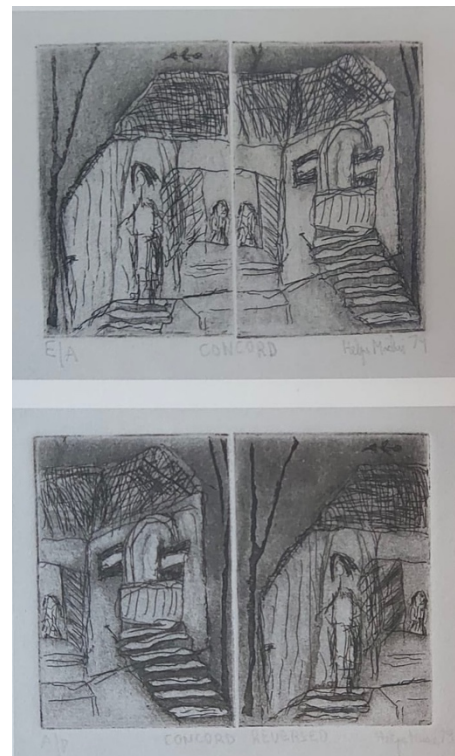


(Figura 5. *Three Houses*, etching, 23 × 5 cm, 1979)

Lo stesso tramezzo bianco si può trovare nei due dittici dal titolo *Halfway House* (Figura 6) e *Concord* (Figura 7): una detonazione frattura l'immagine come se la carta venisse strappata e, improvvisamente, Helga e Ilse si trovano vicine, ma per sempre separate. In quest'opera, che come le altre manca di una linea guida che funga da critica percorribile, l'abitare è contaminato da tre elementi che sostanziano l'arte di Michie: la separazione, la prossimità e lo spazio angusto.



(Figura 6. *Halfway House*, mixed media print, 20 × 20 cm, 1982).



(Figura 7. *Concord e Concord Reversed*, etching, 10 × 8 cm, 1979).

Se è evidente che “these abstract and figurative works somehow touch the boundaries of

poetry”,<sup>133</sup> è proprio sul confine tra arte visuale e poesia che si incontrano i percorsi delle sorelle Aichinger, come evidenzia una fotografia inviata da Helga a Ilse. Nell’immagine che immortalava Helga con la figlia Ruth sul balcone della loro casa a Londra, si scorge una piccola croce su cui, a mano, qualcuno ha scritto: “Hier wohne ich”.

It marks the confident gesture of a young woman who has not only arrived in a new home, but has also *created* a new place of living. The presence of her daughter Ruth also indicates a shift in her self-perception from “being a child” to being an “I” [...] Through its connection of writing and image, the photo-message also reproduces another classic setting: the proclamation from a balcony. “Hier wohne ich“ is the final act of coming home as well as of verbal appropriation, though it still remains in the transitional space of the balcony, and therefore fragile and precarious.<sup>134</sup>

### 1.3.2 Ilse Aichinger

Appare come un’immagine speculare a “Hier wohne ich” il breve racconto scritto da Ilse Aichinger nel 1963, dal titolo *Wo ich wohne*. Mentre Michie, attraverso l’affermazione “abito qui”, prende possesso dell’appartamento nel quale si è trasferita, l’io narrante della *Erzählung* vive un’esperienza opposta: il suo approdo a un luogo certo soggiace a una condizione di precarietà. Il progressivo slittamento del suo appartamento al livello più basso, fino alla cantina, è propulsore di cambiamenti quotidiani, che indirizzano le riflessioni della protagonista verso un costante dubitare.

Il testo si compone di due parti, speculari alle fratture dei dittici dipinti da Helga Michie, in cui gli elementi di confine segnano nel contempo distanza e coesione. Il racconto esordisce con la frase “Ich wohne seit gestern einen Stock tiefer”,<sup>135</sup> la cui scelta avverbiale sottolinea la prossimità temporale rispetto a una situazione contraria alla normalità. La seconda parte del testo richiama l’incipit – “Ich wohne jetzt im Keller”<sup>136</sup> – e, pur evidenziando nuovamente la funzione essenziale dell’abitare, pone attenzione all’adattamento quasi rassegnato circa la nuova ubicazione: vivere *oggi* equivale ad aver

---

<sup>133</sup> J. Adler, *Helga’s Kingdom*, in C. Ivanovic, *I am Beginning to Want What I Am. Helga Michie*, cit. p. 7.

<sup>134</sup> C. Ivanovic, *Turning Herod’s Children into Jakob’s Children*, in H. Höller, C. Leitgeb, M. Rössner, *Sprachkunst*, Austrian Academy of Sciences Press, Wien, 2019, p. 105.

<sup>135</sup> I. Aichinger, *Wo ich wohne*, in *Der Gefesselte*, cit., p. 93; (trad. it. a cura di P. Foglia, *Dove abito*, in *La mia lingua ed io*, cit., p. 99: “Abito da ieri a un piano inferiore”).

<sup>136</sup> Ivi, p. 95; (ivi, p. 103: “Abito ora nella cantina”).

metabolizzato l'avvenuto cambiamento e parimenti a non avere garanzie di un solido *ubi consistam*, dato che i sovvertimenti delle condizioni di realtà avvengono repentinamente.

L'aspetto dialogico delle due parti del testo è evidente nella domanda che l'io narrante pone a se stessa durante la prima fase della narrazione, "Ich frage mich, was es geschehen wäre, wenn ich das Konzert gelassen hätte",<sup>137</sup> che trova risposta e rassegnazione nella seconda parte – "Ich konnte es schließlich auch dadurch, daß ich nicht ging, nicht hindern, daß ich eines Tages im Keller war."<sup>138</sup> La catabasi verso le fondamenta dell'edificio è indotta da fattori esterni: la protagonista, che ha subito un capovolgimento delle proprie abitudini, non intende parlarne a voce alta – "ich will es deshalb nicht laut sagen, weil ich nicht übersiedelt bin."<sup>139</sup> Il fatto che non si tratti di un trasferimento volontario lascia aperto il dubbio che questo sia soltanto provvisorio, al punto che le ipotesi dell'io narrante evidenziano la precarietà della propria condizione: "Ich frage mich, wie es sein soll, wenn ich im Kanal wohnen werde."<sup>140</sup>

In *Kleist, Moos, Fasane*, che nuovamente si delinea come la bussola precisa per orientarsi entro le opere di Aichinger, si legge un quesito anteriore di circa sette anni: "Gehen die Räume, weil wir gehen, oder gehen wir, weil die Räume gehen?"<sup>141</sup> La risposta resta sospesa, così come non trovano riscontro i numerosi quesiti che l'io narrante vorrebbe ipoteticamente porre al vicinato – "ich frage mich, ob ich ihn morgen fragen werde."<sup>142</sup> Lo spostamento dell'appartamento al piano inferiore coincide con la regressione linguistica nelle comunicazioni e il deterioramento della relazione tra la protagonista e il suo ambiente circostante, tanto che la benevolenza non abita il contesto domestico – "Es erscheint einem manches freundlicher, wenn man aus dem Keller steigt."<sup>143</sup> Nessuno sembra avere presentimenti circa l'accaduto – "Er hat keine Ahnung von dem, was geschehen ist"<sup>144</sup> – o, come tra i sospetti della narratrice, qualcuno ipocritamente tace, per godere dei benefici della nuova situazione – "Es hat den Vorteil,

---

<sup>137</sup> *Ibidem*; (*ibidem*: "Mi chiedo cosa sarebbe accaduto se avessi lasciato prima il concerto").

<sup>138</sup> Ivi, p. 96; (ivi, p. 104: "Non avrei potuto evitare, anche non andando al concerto, di finire nella cantina").

<sup>139</sup> Ivi, p. 93; (ivi, p. 99: "Non lo voglio dire a voce alta, perché non mi sono trasferita").

<sup>140</sup> Ivi, p. 96; (ivi, p. 104: "Mi chiedo come sarà quando abiterò nel canale").

<sup>141</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 59; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 78: "Gli spazi si spostano perché noi ci spostiamo oppure noi ci spostiamo perché gli spazi si spostano?").

<sup>142</sup> Ead., *Wo ich wohne*, in *Der Gefesselte*, cit., p. 94; (trad. it. a cura di P. Foglia, *Dove abito*, in *La mia lingua ed io*, cit., p. 102: "Mi chiedo se domani glielo chiederò").

<sup>143</sup> Ivi, p. 96; (ivi, p. 104: "Tutto appare più benevolo quando si esce dalla cantina").

<sup>144</sup> Ivi, p. 94; (ivi, p. 102: "Lui non ha nessun presentimento dell'accaduto").

daß meine Aufräumerfrau sich nicht mehr um die Kohlen hinunterbemühen muß, wir haben sie nebenan, und sie scheint ganz zufrieden damit. Ich habe sie im Verdacht, daß sie deshalb nicht fragt, weil es ihr so angenehmer ist.”<sup>145</sup> L’indifferenza verso il cambiamento che la sua vita ha subito porta l’io di *Wo ich wohne* ad esperire una metamorfosi all’assurdo, in cui da vittima delle circostanze diviene anche succube dell’indifferenza altrui; all’interno di questa cornice, che privilegia il nascondimento e l’isolamento, la storia scritta da Aichinger può esser letta in relazione al linguaggio in cui ci si trova a vivere: se inizialmente è un luogo abitabile, la sua condizione può mutare repentinamente e per cause apparentemente misteriose.

Come si legge nella lettera<sup>146</sup> del 1946 scritta da Martin Heidegger al giovane filosofo francese Jean Beaufret, la riflessione sul linguaggio coinvolge quella sull’abitare, poiché soltanto attraverso il linguaggio inteso come casa può aver luogo l’incontro con l’essere.

Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern sie diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren.<sup>147</sup>

Ivanovic trova nel racconto di Aichinger una possibile risposta alle parole di Heidegger.

Aichinger’s story *Wo ich wohne* bears witness to an existence in the Holocaust as well as its continuation in the Post-Holocaust. It serves as a testament to a language that has become a home that threatens to obliterate those contained within it. What the Jewish people experienced under the Nazi regime required at least something this drastic in order to be expressed, and it becomes even more drastic because it also contains an answer to Heidegger’s much-discussed phrase.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 95; (trad. it. a cura di P. Foglia, *Dove abito*, in *La mia lingua ed io*, cit., p. 103: “Ho il vantaggio che la donna delle pulizie non deve più fare sforzi per via del carbone, lo abbiamo accanto e lei sembra soddisfatta di questo. Ho il sospetto che questo sia il motivo per cui lei non chiede niente, perché le è tutto così comodo”).

<sup>146</sup> M. Heidegger, *Über den Humanismus*, Klostermann, Frankfurt am Main, 2000.

<sup>147</sup> Id., *Lettera sull’Umanesimo*, in F. Volpi (a cura di), *Segnavia*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 267-268, “Il linguaggio è la casa dell’essere. Nella sua dimora abita l’uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il portare a compimento la manifestatività dell’essere; essi, infatti, mediante il loro dire, la conducono al linguaggio e nel linguaggio la custodiscono”.

<sup>148</sup> C. Ivanovic, *Turning Herod’s Children into Jakob’s Children*, cit., p. 107.

Il racconto preso in considerazione fa ipotizzare che il linguaggio sia metafora di un tradimento, laddove si pensi all'utilizzo della parola come arma di propaganda; non si esclude, inoltre, che di fronte alla lucida follia nazista, la scrittura conduca una protesta armata di silenzio e di nascondimento – “Alle Mitteilungen sind heute gefährdet. Aber derjenige, der schreibt, ob beredt oder unberedt, setzt das Schweigen dagegen.”<sup>149</sup> Ciononostante, pur non volendo sottovalutare l'impronta che l'Olocausto ha lasciato nella scrittura di Aichinger, la sua dichiarata incapacità di riconoscersi in qualsiasi movimento culturale – anche impegnato politicamente, come la *Gruppe 47*, dove ha militato per qualche tempo, o la *Trümmerliteratur* – impone la totale aderenza al testo, essenziale per prendere in considerazione la riflessione linguistica che la scrittura reclama. Per citare il pensiero di Aichinger, restare *Ins Wort* è doveroso in quanto consente di pensare: “Hier ist die Sprache oder hier ist keine [...] das hat Schweigen in sich und das nicht.”<sup>150</sup>

*Wo ich wohne* anticipa la poetica e i temi distintivi dell'opera di Aichinger che, pur abbandonando la magniloquenza della grande forma, non rinuncia a un'eloquenza colonizzata dal silenzio: la parola tacitata si è trasferita a un piano inferiore e più nascosto, come specularmente accade quando “a silence speaks from Helga Michie's images, which the eye cannot deny”.<sup>151</sup> La scrittura vive in una trama che non ha né inizio né vie d'uscita e la parola sincopata è generata da un silenzio che, veicolando parole di cui sospettare, va incontro alla gioia – “Ich möchte schweigsam werden. Das kann nur mit der Freude.”<sup>152</sup> Come afferma la stessa Aichinger durante un'intervista rilasciata a Curtius, sembra paradossale che il taciuto sia indispensabile affinché l'efficacia della parola possa affiorare, tuttavia “Verschwinden ist nötig, damit etwas auftaucht. [...] Ich hab schon als Kind mir immer gewünscht, zu verschwinden. [...] Aber diese Sucht, zu verschwinden, die hab' ich immer noch.”<sup>153</sup>

La scrittura rifiuta intenzionalmente i sistemi tradizionali di significato e

<sup>149</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 104; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 122; “Non c'è messaggio, oggi, che non sia in pericolo. Chi scrive contrappone il pericolo al silenzio”).

<sup>150</sup> *Ibidem*; (“Qui c'è la lingua e qui non c'è [...] qui dentro c'è silenzio e qui no”).

<sup>151</sup> R. Görner, *Signs of silence. On Helga Michie's art*, in C. Ivanovic, *I am Beginning to Want What I Am. Helga Michie*, cit., p. 175.

<sup>152</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit. p. 56; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 75: “Vorrei arrivare al silenzio. Soltanto con la gioia lo si può fare”).

<sup>153</sup> M. Curtius, *Ilse Aichinger oder “Verschwinden ist wichtig, damit etwas auftaucht”*, manoscritto depositato presso il Deutsches Literaturarchiv in Marbach, HS.2005.0008.

referenzialità: “nessuno può pretendere che io stabilisca collegamenti finché non si possono evitare”.<sup>154</sup> Inoltre “uno «stupore interrogante» fluttua, divaga, trascorre e vela l’opera intera della Aichinger, si fa esitazione estatica: problematico, inquieto volgersi al mondo e insieme composto e posato porsi fuori, estraneo alla temporalità dell’esistente”.<sup>155</sup> È con questa riflessione che Floriana Colabattista mette in luce ciò a cui già Samuel Moser aveva accennato, sostenendo che “Ihre Texte sind Dialoge. Man könnte auch sagen: sie neigen zur Philosophie.”<sup>156</sup> Nella scrittura di Aichinger incombe il dubbio: in poco più di cinque pagine “ich frage mich” incalza sei volte, in “un interrogare inusitato [...] sull’essere, sull’apparire, sul nominare”.<sup>157</sup> Nel segno di una sottrazione il testo privilegia la domanda rispetto alla risposta, lasciando sulla pagina quella che Blanchot definisce la “parola neutra”, che “non copre né scopre, [...] che è tanto più efficace in quanto non si fa notare” e “in cui le cose, pur senza mostrarsi, non si nascondono [...] quasi che, pur parlando, non parlasse e lasciasse invece parlare quello che non si può dire in quello che c’è da dire.”<sup>158</sup> La parola neutra porta, quindi, il segno di un nascondimento e di una sottrazione che predilige lo spazio decostruito a quello saturo di certezze e presenza. La coscienza critica del dubbio, per adottare una definizione cara a sant’Agostino, permette alla parola, proferita o taciuta, di creare un tessuto comunicativo che, pur vivendo di tensione lirica, mostra un impulso altamente filosofico che non dirime, ma alimenta le incertezze: “Nur wenn wir wissen, dass alles offenbleibt, kann ein Dialog zustandekommen.”<sup>159</sup> Il costante interrogare e la disposizione al dialogo avvicina le opere di Aichinger alla forma dell’enigma.

Chi tenta di interpretare il mondo come un enigma è mosso da un istinto serio, ferreo, profondo, violento, quasi per il presentimento che in fondo alle cose vi sia un filo conduttore, scoperto il quale sia possibile tracciare il disegno per uscire dal labirinto della vita; e insieme un istinto gioco, lieve, avido di imprevisto, dall’ebbrezza di chi

---

<sup>154</sup> S. Moser, *Ilse Aichinger, Materialien zu Leben und Werk*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1990, p. 92.

<sup>155</sup> F. Colabattista, *Ilse Aichinger: «Was tat ich?» Domande, echi, aporie, meditazione e sogno nei racconti*, in *Studia Austriaca*, cit., p. 55.

<sup>156</sup> S. Moser, *Ein leiser Wind über die Gegenwart Ilse Aichingers*, in *ivi*, p. 17.

<sup>157</sup> F. Colabattista, *Ilse Aichinger: «Was tat ich?» Domande, echi, aporie, meditazione e sogno nei racconti*, in *ivi*, p. 57.

<sup>158</sup> M. Blanchot, *L’infinito intrattenimento: scritti sull’“insensato gioco di scrivere”*, R. Ferrara, (a cura di), Einaudi, Torino, 1977, p. 43.

<sup>159</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit. p. 53; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 72: “Esiste dialogo solo quando siamo consapevoli che tutto resta una questione aperta”).

toglie con meditata lentezza i veli dell'ignoto.<sup>160</sup>

Ciò che resta è un frammento che non rinvia, ma “brise en silence l'unité du logos”.<sup>161</sup> Il frammento sospende la determinatezza del senso convenzionalmente attribuito al testo e rimanda la centralità del componimento *ex pagina*. Fuori dalla pagina si trova il senso di un interno.

### 1.3.3 L'arte nell'abitare

Il coraggio che Ilse ed Helga Aichinger mostrano in opere d'arte caratterizzate dal *pathos del nascosto* è quanto Giorgio Colli definisce come “la tendenza a considerare il fondamento ultimo del mondo come qualcosa di celato”.<sup>162</sup> Tale riflessione viene resa esplicita dal pensiero di Ilse Aichinger – secondo cui l'atto contemplativo, che in origine consisteva nel far vagare lo sguardo verso lo spazio del cielo ed entro le cose dell'al di là, coincide con il momento in cui “[...] ließe man Stille zwischen sich und den Gegenstand fallen und der Höllennärm, der stumme Lärm, der für gewöhnlich in diesem Raum ist, vergeht”<sup>163</sup> – e trionfa nel regno di Helga Michie, “more prone to anticipate the unsolvable riddle [...] a poetic text marbled with lines of a true master of the silent speaking forms”,<sup>164</sup> che Jeremy Adler descrive come una risposta empatica agli eventi del suo tempo; in riferimento a un'arte che sa far coincidere metamorfosi e redenzione, egli asserisce che “this secret involves magic”,<sup>165</sup> ad anticipare una bellezza che si lascia cogliere solo negli elementi più nascosti.

Tra scrittura e immagine si genera un rapporto osmotico, che si manifesta sia in *Twin Figures* – stampe su supporti misti, che non dimenticano l'abitare come condizioni d'esistenza indissolubili, iscritte nello stesso pezzo di storia – che in *Spiegelgeschichte*, breve racconto che incarna la congiunzione tra gli sforzi artistici di Ilse Aichinger e quelli

---

<sup>160</sup> G. Colli, *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano, 1969, p. 263.

<sup>161</sup> F. Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Donzelli, Roma, 2012, p. 60.

<sup>162</sup> G. Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano, 1985, p. 66.

<sup>163</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 63; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 50: “Come se fra noi e l'oggetto calasse il silenzio, e tace il frastuono infernale, quel silenzioso frastuono che è di regola quaggiù”).

<sup>164</sup> R. Görner, *Signs of silence. On Helga Michie's art*, in C. Ivanovic, *I am Beginning to Want What I Am. Helga Michie*, cit., p. 178.

<sup>165</sup> J. Adler, *Helga's Kingdom*, in *ivi*, p. 7.

di Helga Michie. La storia adotta le caratteristiche dell'arte visuale e le traduce in pensieri: le insegne su carta e metallo sono espressioni che diventano segni e danno forma alla narrazione.

Le *figure gemelle* si possono pensare come la restituzione di un'immagine posta davanti allo specchio; la forma antropomorfa, che nei lavori di Michie è appena accennata, riflette una concezione prossima all'Astrattismo, secondo cui "l'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è",<sup>166</sup> a dire che l'opera annulla la rappresentazione mimetica della realtà, per offrire uno strumento in grado di far emergere forme inesprese. Tale opera, dalle dimensioni estremamente ridotte – 10 x 10 cm – e che annunciano una propensione alla scomparsa, rispecchia una catabasi ancora più visionaria di quella esperita dall'io narrante di *Wo ich wohne*: la transizione della protagonista dalla morte ai primi vagiti di vita, momento in cui potrà morire davvero, condiziona l'aspetto linguistico della comunicazione, che incede a fatica. Nelle primissime righe, infatti, il silenzio è reclamato dai comportamenti della protagonista la quale, per risparmiarsi le parole del vicario, intende alzarsi "silenziosamente" e fuggire "segretamente" dalla propria cerimonia funebre. Il climax ascendente di una parola sempre più sonora – proferita attraverso l'orazione, gli imperativi che disciplinano la protagonista e le sue grida da bambina – viene ostacolato da un dire che a poco a poco retrocede attraverso il dimenticato fino al taciuto; la parola, che manifesta la propria presenza in maniera difficile e controversa, capitola per lasciar parlare il silenzio.

La scrittura, quando avanza incespicando faticosamente, si offre attraverso una sequela di interrogativi posti dal narratore, il quale fallisce nell'intento di tessere un dialogo con la protagonista, la quale non parla, poiché il mare le ruba le risposte di bocca – "die See nimmt euch die Antwort aus dem Mund, die See verschlingt, was ihr noch sagen wolltet."<sup>167</sup> La personificazione dà voce a elementi inanimati che riempiono di suono qualsiasi ambiente – "Und die Schiffe heulen, wohin du immer gehst, die heulen überall"<sup>168</sup> – e uno specchio che non vede, inorganico come le chiazze di mosche che gli impediscono di riflettere chiaramente, veicola energia affinché la donna riesca ad articolare parole.

---

<sup>166</sup> <https://www.focus.it/cultura/arte/paul-klee-news>.

<sup>167</sup> I. Aichinger, *Spiegelgeschichte*, in *Der Gefesselte*, cit., p. 69; (trad. it. a cura di P. Foglia, *Storia allo specchio*, in *La mia lingua ed io*, cit., p. 73: "Il mare vi ruba la risposta dalla bocca, il mare divora ciò che voi volete ancora dire").

<sup>168</sup> Ivi, p. 67; (ivi, p. 70: "Le navi urlano, dovunque tu vada, urlano dappertutto").



Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat. «Mach es lebendig, sonst stoß ich deine gelben Blumen um, sonst kratz ich dir die Augen aus, sonst reiß ich deine Fenster auf und schrei über die Gasse, damit sie hören müssen, was sie wissen, ich schrei...»<sup>169</sup>

È questo l'unico caso in cui la protagonista del racconto, in un moto di collera ben lontano dal carattere pacato che mantiene durante l'intera narrazione, trasforma il pensiero in parola: il suo atteggiamento, che prende forma in un silenzio eloquente, comprova la riflessione di Merleau-Ponty, secondo cui quando il soggetto parla, entra "in un sistema di relazioni che lo presumono e lo rendono vulnerabile";<sup>170</sup> il suo sonoro tacere, che sfocia una sola volta in sfogo verbale dal tono minaccioso, le consente di resistere al sovvertimento della realtà circostante, garantendo a se stessa una presenza persistente tanto nella bara quanto nella culla.

Il nucleo tematico di *Spiegelgeschichte* si nutre di un'eloquenza contaminata e potenziata dal silenzio: le parole proferite, soffocate, gridate e taciute si alternano in una narrazione che privilegia la gesticolazione linguistica alla lingua stessa. "Questo silenzio radicale non è altro che l'essere, che si rivela nascondendosi nel linguaggio."<sup>171</sup> Il linguaggio poetico è allora il luogo dove questo silenzio può essere ri-velato, ma mai disvelato. Il fondamento silenzioso del linguaggio, che è l'essere, appare e scompare attraverso il linguaggio poetico come attraverso un vetro".<sup>172</sup> In tale dinamismo si trovano ad abitare i personaggi senza nome di Aichinger, che incarnano perfettamente i microscopici schizzi privi d'identità che asfissiano nelle tele di Michie – si veda il disegno a penna *Desolation Row* (Figura 8).

---

<sup>169</sup> Ivi, p. 68; (ivi, p. 71: "Il cieco specchio, con le macchie di mosche, ti fa richiedere ciò che nessuna ancora ha richiesto. Fa' che riviva, altrimenti ti rovescio i fiori gialli, altrimenti ti graffio gli occhi, altrimenti rompo le finestre e grido nel vicolo, affinché ascoltino ciò che già sanno, io grido...").

<sup>170</sup> M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 43; (trad. di a cura di M. Sanlorenzo).

<sup>171</sup> M. Heidegger, *La dottrina di Platone sulla verità. Lettera sull'umanismo*, A. Bixio - G. Vattimo (a cura di), SEI, Torino, 1975, p. 90: "Il linguaggio è il manifestante-occultante avvento dell'Essere stesso".

<sup>172</sup> L. Ferri, *La parola è epifania del silenzio. La poesia mistagogica*, in A. Dolfi (a cura di), *L'Ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, volume 2, Firenze University Press, Firenze, 2016, p. 120.



(Figura 8. *Desolation Row*, ballpoint pen, 13 × 20 cm, 1969).

Un simile incedere narrativo, che include il cambiamento, la distruzione, l’abbandono e la rinascita nella morte, rimanda alle esperienze di vita delle Aichinger, la cui parabola esistenziale si flette sui medesimi temi che si incontrano nei loro percorsi artistici.

*Twin Figures* e *Spiegelgeschichte* costituiscono, pertanto, due ulteriori esempi di come le esistenze di Helga e Ilse Aichinger abbiano indirizzato le reciproche forme d’arte verso la contaminazione di una lingua che dice la presenza del silenzio e di un tratto che ne libera i confini. Quando non è dato di parlare – “[...] sie haben dir das Tuch wieder um den Mund gebunden und das Tuch mach dich so fremd”<sup>173</sup> – occorre porsi sulle tracce di ciò che era in principio, verso il silenzio presente prima del verbo e sulle tracce dell’addio – “Dem Abschied auf die Spur kommen.”<sup>174</sup> Il cammino a ritroso verso l’origine si

<sup>173</sup> I. Aichinger, *Spiegelgeschichte*, in *Der Gefesselte*, cit., p. 65; (trad. it. a cura di P. Foglia, *Storia allo specchio*, in *La mia lingua ed io*, cit., p. 67: “Ti legano di nuovo il fazzoletto intorno alla bocca, e questo ti rende così estranea”).

<sup>174</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 61; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 80: “Mettersi sulle tracce dell’addio”).

configura come una modalità inusuale dell'abitare, ma l'unica che le Aichinger mostrano di conoscere. Il loro percorso *à rebours*, che si consuma nella pagina e sulla tela, non coincide con un ritorno alla costituzione del nucleo familiare originario: la conclusione del secondo conflitto mondiale non è sufficiente perché la famiglia si possa riunire definitivamente. Come un'immagine che non può essere completata e una trama che non si conclude, le loro scelte sostanziano una vicinanza che si incontrerà solo transitoriamente. I bambini, spesso protagonisti delle loro opere, più che evidenziare un legame d'infanzia, sottolineano che il ritorno all'origine coincide con il ripercorrere le epoche dell'esistenza in senso contrario, fino ad arrivare al momento in cui la parola è appena accennata e la linea quasi scarabocchiata. "Das ist vielleicht das härteste Gebot der Bibel: Wenn ihr nicht werden wie Kinder":<sup>175</sup> la condanna soggiace nella consapevolezza che non esistano alternative in un percorso *à rebours* che si sostanzia in un avvicinamento sino al margine della limitrofia, punto da cui intraprendere un'inversione di rotta: "Wenn einem Dinge vertraut werden, muß man weg von ihnen. Es ist in manchen Fällen, als wäre ein bestimmter Grad von Vertrautheit identisch mit Abschied. Immer an einem Ort zu bleiben, ist auch Abschied von ihm."<sup>176</sup>

La vita e l'opera d'arte acquisiscono significato solo attraverso la consapevolezza che abbandonare il mondo noto – che sia una casa, il linguaggio o il colore – è la sostanza della vita.<sup>177</sup> I lavori di di Ilse ed Helga Aichinger sono specchio di questa fuga, in cui "the theme of traveling, like the theme of walking, is a metaphor of no-longer-having-a-place."<sup>178</sup> La sensazione è quella di una sospensione, di una non appartenenza e di una mancanza di confini che Ruth Rix,<sup>179</sup> interprete dei sentimenti e delle esperienze familiari,

---

<sup>175</sup> Ivi, p. 43; (ivi, p. 62: "Forse è questo il comandamento più spietato della Bibbia: se non diventerete come i bambini").

<sup>176</sup> Ivi, p. 58; (ivi, p. 77: "Quando le cose ci diventano familiari, è il momento di andarsene. È come se, in alcuni casi, un certo grado di familiarità fosse identico all'addio. Restare sempre in luogo è anche dirgli addio.").

<sup>177</sup> Ivi, p. 49, "Wir könnten die Welt nicht ertragen ohne das Bewußtsein, sie zu verlassen. Man kann so weit gehen, zusagen, daß dieses Bewußtsein unser Leben ausmacht"; (ivi, p. 68: "Non potremmo sopportare il mondo senza la consapevolezza di doverlo abbandonare. Si potrebbe arrivare a dire che questa consapevolezza sia la sostanza della nostra vita").

<sup>178</sup> A. Hoerschelmann, *Helga Michie on her own paths*, in C. Ivanovic, *I am Beginning to Want What I Am. Helga Michie*, cit., p. 69.

<sup>179</sup> La vocazione artistica di Ruth Rix viene nutrita da un'infanzia a stretto contatto con intellettuali del calibro di Elias Canetti e Ingeborg Bachmann. I suoi studi si focalizzano soprattutto sulle discipline artistiche: studia presso la Chelsea School of Art, la Central School of Arts and Crafts, il Leeds College of Art e la Wiener Akademie der bildenden Künste. Possiede uno studio a Brighton, dove vive, lavora ed espone le sue opere d'arte che, per ammissione, sono influenzate sia dalle esperienze esistenziali proprie che da quelle della famiglia.

spiega attraverso il collage dal titolo *Storeys* (2005; mixed media & collage, 38 × 37 cm), termine che evoca le storie e la storia, ma che soprattutto “alludes to the sinking apartment as much as it refers to the aspect of passing-on, a transference of experience in the form of a story”.<sup>180</sup> Se si considera il linguaggio come casa dell’essere, l’incertezza dei confini si riferisce egualmente ai limiti del linguaggio. Il lavoro di Ruth Rix riflette la necessità di tenere in vita un senso di casa che vacilla e che sopravvive, pur fragilmente, nei frammenti di ciò che Ilse ed Helga Aichinger le hanno consegnato, nella certezza che “[...] es muß wiederkommen. Schritte sind immer flüchtig, auch die die nach Hause führen.”<sup>181</sup>

My sense of home/space is not an easy one to pin down. My early life was very much lived in fragments which constantly shifted. The deep fracture which affected my family & my mother as a refugee in England led to an early & later unsettled life for me where a sense of home was often disrupted. Home for me is also about having roots, a strong sense of place & belonging, the ground beneath your feet, a place that will be there when you return to it. If this is not there one is mentally & physically moving about fitting in where one can or not as may be the case, living on the edge, dropping through floors.

I was very influenced by my mother & aunt talking about home, the home that was before 1939 & which never really came back again in a continuous way. They would tell stories about the family & their childhood. The first I saw of the home the family had had in Vienna, Hohlweggasse 1, 3rd district was in 1948, when I visited Vienna aged 6/7 years with my mother on her first visit back after the war.

When I visited Vienna for the first time in 1948 following on from the post-war reunion visit of my aunt & my grandmother to England. They took me aged six to the flat in Hohlweggasse 1. I remember standing in the main room several floors up peering into the large hole that a bomb had made right down to the cellar, my sense of it in retrospect was as if there was no guaranteed solidity beneath my feet. A frightening moment. [...] The painting ‘Storeys’ also on the website was influenced by my aunt’s short story ‘Wo Ich Wohne’. [...] My mother & aunt will have had their own ideas about this subject which will be found in their work written & visual. [...] The imagery echoes back & forth in language, visual language, codes, tracks, signs. I can’t really say much more, it’s all open to interpretation.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> C. Ivanovic, *Turning Herod’s Children into Jakob’s Children*, cit., p. 107.

<sup>181</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 72; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 71: “[...] dev’esserci un ritorno. I passi sono sempre fuggevoli, anche quelli che conducono a casa”).

<sup>182</sup> Dichiarazione rilasciata da Ruth Rix in agosto 2020, in seguito alla richiesta che potesse dare delucidazioni circa il significato attribuito all’abitare.

## 1.4 “Klartext” ovvero “eine konkrete Prosa”

Codici e linguaggi vengono fissati sulla pagina di Aichinger dopo esser stati ridotti fino all'essenziale, mentre la scrittura, tanto nella contrazione del senso quanto nella dimensione grafica dei testi autografi, tende al microscopico. Dinanzi a una simile scrittura la tentazione di un scioglierne l'enigmaticità attraverso uno sforzo ermeneutico è forte, tuttavia è proprio tale scrittura a reclamare l'abbandono della dimensione interpretativa. Escluso il romanzo del 1948, *Die größere Hoffnung*, i racconti si offrono a una lettura difficile – “in the absence of an obvious plot, it seems practically impossible to paraphrase the text's content”:<sup>183</sup> gli eventi non sono delimitati dallo spazio testuale, ma spesso le storie iniziano in un altrove difficilmente identificabile e si concludono nel luogo dell'ipotesi, senza giungere a un approdo certo, quasi che la narrazione non si realizzasse mai definitivamente. La scrittura, inoltre, si compone di un vocabolario esiguo e abbandona la ricercatezza del bello scrivere per privilegiare una parola scarna e *brutta*. Il progressivo avvicinamento al silenzio è, pertanto, reso necessario dalla difficoltà nel trovare la parola giusta e da un messaggio messo in pericolo dal segno, che è spesso portavoce di menzogna: l'unica fonte di verità risiede, secondo l'autrice, nell'atto di tacere. Questo è, fra l'altro, uno dei motivi per cui tradurre Aichinger è impresa tanto ardua: la sua opera, definita come “Expressionistic (in this instance unquestionably a prelude to the absurd) [...] seems to discourage any attempt to interpret it.”<sup>184</sup> Nella dimensione avventurosa del segno, le sue *Schlechte Wörter* custodiscono “il silenzio di chi ha visto la luce del Giorno del Giudizio, l'addio estremo”<sup>185</sup> e privilegiano parole che si ritraggono progressivamente dall'eloquenza di qual sia narrazione: “non ci sarà un ordine del racconto che corregga un più profondo disordine. Ci saranno solo penultime parole”<sup>186</sup> a dare forma a una scrittura che nasce dalla sottrazione. Il segno risultante si colloca in uno spazio-tempo sospeso, che non appartiene al luogo dell'immaginario né si lascia associare a quelle strategie di qual sia scrittura simbolista che nello straniamento

---

<sup>183</sup> V. Liska, *When Kafka says we: uncommon communities in German-Jewish literature*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 146.

<sup>184</sup> P. H. Stanley, *Ilse Aichinger's Absurd "I"*, in *German Studies Review*, Oct., 1979, Vol. 2, No. 3, pp. 331-344.

<sup>185</sup> A. Valtolina, «Perché mai scrutare i nostri attimi, se non a Dover?» *A proposito di «Kleist, Moos, Fasane»*, in *Studia Austriaca*, cit., p. 107.

<sup>186</sup> G. Guglielmi, *Spazialità e testo letterario, Situazioni del racconto*, Seminario: *Spazialità e testo letterario*, relazione presentata il 12 marzo 2002 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna.

trovi la via preferenziale per scandagliare gli aspetti più reconditi della psiche umana. Al contrario, la sospensione di spazio e tempo è adottata come mezzo espressivo anticonvenzionale e diventa luogo di riconquista del segno stesso, capace così di raggiungere una purezza quasi mistica. “Betrachtung, das ist ein schönes Wort; alles ließ man Stille zwischen sich und den Gegenstand fallen und der Höllenlärm, der stumme Lärm, der für gewöhnlich in diesem Raum ist, vergeht.”<sup>187</sup> Nella contemplazione la “Stille” trascende il confine di un frastuono infernale a cui l’uomo, nel proprio presente, è diventato avvezzo e che Aichinger associa all’utilizzo ridondante della parola. Le persone, infatti, “ehe sie den Kopf wenden können, werden ihnen, begonnen bei ihrem eigenen Namen, Bezeichnungen zugemutet, die nicht zutreffen. [...] Später wird das massiver.”<sup>188</sup> Nel suo radicale rifiuto di inutili pleonasmi, la scrittura rimuove l’oggetto dal centro di un sistema di conoscenza tradizionale, in cui la presenza della *cosa* era considerata necessaria a legittimare una descrizione ricca e articolata; tra il soggetto e la cosa essa frappone mutore e silenzio, a garantire che la parola – tendenzialmente adottata per concretare il pensiero nella relazione tra l’io e l’oggetto – non si confonda con il “rumore del mondo”, ma sia distillata sino all’essenzialità del segno minimo.

Esempio di tale processo di riduzione è il racconto *Der Hauslehrer*, caratterizzato da una scrittura che avanza a fatica e si rifugia in dubbi, antinomie e situazioni equivoche, per generare un totale strappo nella comunicazione. Tradotto in italiano da Patrizia Foglia con il titolo *Il precettore*, l’originale *Der Hauslehrer* pone l’accento sull’ambiente domestico in cui l’insegnante svolge il proprio compito. In netta contrapposizione con la convenzione simbolica che attribuisce alla casa l’accezione di rifugio sicuro, l’intreccio – che incede tra contraddizioni e paradossi – rivela che la casa è un ambiente pervaso di estraneità. Il sovvertimento si costituisce attraverso precise provocazioni linguistiche, che sin da principio minano l’intimità della percezione di un “zu Hause sein”. La prima persona a vivere una sorta di dislocamento, pur all’interno di casa propria, è un bambino, il quale viene identificato poche volte con la parola “Kind” e più spesso con “der Kleine”, termine che trascura i dettagli dell’identità personale per favorire una connotazione

---

<sup>187</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 44; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 63: “Contemplazione, davvero una bella parola: come se fra noi e l’oggetto calasse il silenzio, e tace il frastuono infernale, quel silenzioso frastuono che è di regola quaggiù”).

<sup>188</sup> Ead., *Schlechte Wörter*, cit., p.13; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., pp. 110-111: “Appena imparano a muovere la testa, si vedono attribuire, a cominciare dal loro nome, definizioni prive di riscontro. [...] Più tardi assumono portata massiccia”).

generica ascrivibile a qualsiasi essere, non necessariamente a un individuo umano.

[...] the narrator need not be a child. “Kind-Sein” is a childlike view of the world, the “quasi-kindliche Vorstellen” that Aichinger introduced in her novel and refined in succeeding stories to a “höhere-allerdings poetische-Objektivität. Das Kind tritt zurück, auf die Welt, die ihm eigentümlich ist, bleibt und damit auch die jener Sicht entsprechende Technik der Bildverwandlung und -verbindung und noch verschiedene andere Züge kindlichen Verhaltens, aus denen Ilse Aichinger ein technisches Prinzip poetischer Gestaltung gewonnen hat.”<sup>189</sup>

Accade frequentemente che Aichinger investa del ruolo di protagonisti quegli animali o quegli oggetti che, nella letteratura tradizionale, hanno assunto funzioni marginali. Si pensi al racconto *Die Maus*: l’io narrante è un topo consapevole che la sua forza derivi dalla consapevolezza di essere soltanto presenza, minuscola ma resistente – “ich bin zugegen.”<sup>190</sup> Quasi accogliendo come suggerimento il titolo di un breve racconto nella raccolta *Kleist, Moos, Fasane*, “nur zusehen – ohne einen Laut”,<sup>191</sup> egli osserva gli esseri umani mentre, con indifferenza, gettano parole nel vento – “Worte, Silbe, und noch viel weniger, für immer allein und unauffindbar”<sup>192</sup> – e afferma di condividere con queste il piacere di una libertà connessa all’invisibilità – “vielleicht besteht darin mein Jubel, daß ich unauffindbar bin.”<sup>193</sup> Un altro esempio è rappresentato dal racconto *Mein Vater aus Stroh*, dove l’incarico di motore narrativo è consegnato a un individuo apparentemente insignificante, che non possiede una struttura vigorosa, come quella di carne e ossa, ma è costituito di paglia, un materiale che, pur rappresentando lo scarto dei cereali dopo la trebbiatura, si distingue per la propria resistenza. Capace di pensare più di chiunque altro, ma negligente nell’offrire spiegazioni anche quando formalmente richieste – quasi che egli sia l’incarnazione *sui generis* di quella “Sprache” che preferisce tacere e non spendere parole inutili – “mein Vater sitzt auf dem alten Sessel und ist ganz aus Stroh [...] Er hat keine Wahl, aber er will auch aus nichts anderem sein [...] niemand denkt soviel wie er [...] mein Vater erklärt es mir nicht.”<sup>194</sup> Nella prosa breve, *Flecken*, l’accento è posto sul

<sup>189</sup> P. H. Stanley, *Ilse Aichinger’s Absurd “I”*, cit., p. 348.

<sup>190</sup> I. Aichinger, *Die Maus*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 42; (“Io sono presente”).

<sup>191</sup> Titolo di un breve racconto inserito nella raccolta *Kleist, Moos, Fasane*, cit., pp. 83-84.

<sup>192</sup> Ivi, p. 42; (“Parole, sillabe e [cose] ancora più piccole, per sempre sole e irrintracciabili”).

<sup>193</sup> Ivi, p. 44; (“Forse il mio giubilo consiste in questo, che io sono introvabile”).

<sup>194</sup> Ead., *Mein Vater aus Stroh*, in *Eliza Eliza*, cit., pp. 13-18; (“Mio padre siede su una vecchia poltrona [...] non ha scelta, ma non vuole esser nulla di diverso [...] nessuno pensa quanto lui [...] mio

*piccolo* che viene rappresentato come un insieme di macchie indelebili, aventi la funzione di propulsore della narrazione – “Die Flecken sind gelehrige Lehrmeister.”<sup>195</sup> Infine nel racconto *Die Puppe* il piccolo non è soltanto la bambola di cera, ma anche il linguaggio che ella adotta e che si fa sempre più vicino a quello infantile: “the doll should imitate the child in choice of vocabulary.”<sup>196</sup> Analoga a una lingua sul punto di tacere è l’esistenza della bambola, condizionata dall’abbandono subito e dalla paura di una scomparsa quanto mai prossima, resa esplicita da un periodo che sembra venire da una filastrocca per bambini – “[...] und bald vergesse ich, wem ich gehöre, vergesse das Vergessen und das Vergessen vergißt mich.”<sup>197</sup> In procinto di sparire senza inabissarsi davvero e sul punto di tacere senza mai diventare silenzio, la piccola bambola partecipa alla narrazione – “wie ein ganz kleines Kind [...] als ich einmal nahe daran war, ins Wasser zu fallen, aber doch nicht fiel”<sup>198</sup> – che si conclude nella speranza di un incontro materico, pur all’interno di una cornice dichiaratamente onirica – “Und nur den winkenden Händen vor dem roten Gestein will ich im Schlaf noch begegnen.”<sup>199</sup> Le prose qui citate evidenziano in maniera esemplare come nell’opera di Aichinger “der Kleine” corrisponda a tutto ciò che, pur essendo minuscolo e silenzioso, possiede la forza di una tacita resistenza, speculare a quella della lingua a cui è affidata la narrazione, “eine kleine Sprache [...] hat nichts gesagt [...] ich habe sie im Verdacht, daß ihr nur an sich selbst liegt.”<sup>200</sup> Anche in *Der Hauslehrer*, il racconto più emblematico in questo senso, Aichinger adotta la prospettiva del bambino – che non comprende la simbolizzazione e l’astrazione – e accorda la propria preferenza a un segno che, pur volgendo al microscopico, sottolinea la permanenza tangibile della “Gegenwärtigkeit”, negando al contempo qualsiasi interpretazione allegorica di quanto narrato:

---

padre non mi spiega nulla”).

<sup>195</sup> I. Aichinger, *Die Flecken*, in *Schlechte Wörter*, cit., p.18; (“Le macchie sono insegnanti ammaestrabili”).

<sup>196</sup> P. K. Looney Corrigan, *Translation of Ilse Aichinger’s short stories*, Dissertations and Theses, Paper 3418, 1985, pp. 120-121, <https://doi.org/10.15760/etd.5297>.

<sup>197</sup> I. Aichinger, *Die Puppe*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 91; (“E presto dimentico a chi appartengo, dimentico il dimenticare e il dimenticare si dimentica di me”).

<sup>198</sup> Ivi, p. 88; (“Come un bambino piccolo [...] quando ero sul punto di cadere nell’acqua, ma non sono caduto”).

<sup>199</sup> Ivi, p. 91; (“E nel sonno voglio nuovamente incontrare soltanto mani che si agitano davanti alle rocce rosse”).

<sup>200</sup> Ead., *Meine Sprache und ich*, in ivi, cit., pp. 198-201; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *La mia lingua e io*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., pp. 103-107: “Una lingua piccola [...] non ha detto nulla [...] ma ho il sospetto che le importi qualcosa soltanto di sé”).



It is because of this »kindmäßige Raum-Welt- Vorstellung« that there are no symbols in an Aichinger story [...] »Es gibt überhaupt keinen doppelten Boden; das Wort wird einfach beim Wort genommen; ein Spiel mit verschiedenen Wortbedeutungen findet nicht statt«.<sup>201</sup>

La totale assenza del pensiero astratto vincola la lettura a un piano di assoluto realismo, che rende la narrazione ancora più enigmatica. Questa breve riflessione di Aichinger, risalente al 1953, pare offrirsi come monito contro qual sia tentazione allegorizzante: “Wer gibt mir das Recht zu sagen, daß Finsternis um mich ist, wenn ich traurig bin. Ich weiß nicht, was er ist. Keiner weiß es.”<sup>202</sup> Le tenebre non sono altro che tenebre e non intendono essere metafora di uno stato d’animo. Il mondo circostante, che può essere scritto e descritto, non si compone di elementi dal carattere allegorico, bensì di parole che reclamano unicamente il diritto di essere lette per ciò che sono, senza essere interpretate.<sup>203</sup> La scrittura di Aichinger vuol essere avulsa da qualsiasi simbolismo: nella scelta che l’autrice condivide con il marito, ovvero di vedere il mondo come lingua<sup>204</sup>, la scrittura balugina come unica modalità per orientarsi nella realtà materiale, dove parola e cosa coincidono:

Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntem Fläche den Kurs markieren. Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muß sie erst herstellen.<sup>205</sup>

Che sia la concretezza della scrittura ad accentuare gli aspetti ambigui e aporetici della narrazione è evidente già nella cornice del racconto *Der Hauslehrer*, dove il confine tra

---

<sup>201</sup> P. H. Stanley, *Ilse Aichinger's Absurd "I"*, in *German Studies Review*, cit., p. 348.

<sup>202</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 54; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 73: “Chi mi dà diritto di affermare che è tenebra intorno a me, quando sono triste. Non so cosa sia. Nessuno lo sa”).

<sup>203</sup> Anche Wolfgang Hildesheimer, che con Aichinger condivide l’adesione alla Gruppe 47, afferma: “Symbolik kennt es nicht, es sieht sich geschichtslos und unmythisch”. Il simbolismo non lo sa, si considera storico e non mitico”, W. Hildesheimer, *Die Wirklichkeit des Absurden*, in *Interpretationen James Joyce, George Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969, p. 109.

<sup>204</sup> “Die Welt als Sprache zu sehen”, dal discorso di Eich *Der Schriftsteller vor der Realität*, in C. Kohlroß, *Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke - Günter Eich - Rolf Dieter Brinkmann*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2000, p. 152.

<sup>205</sup> <https://e-hausaufgaben.de/Thema-114555-Guenter-eichS.php>; (“Io le tratto come fossero punti trigonometrici o boe che segnano il corso in un’area sconosciuta. È solo attraverso la scrittura che le cose diventano realtà per me. Non è la mia premessa, ma il mio obiettivo. Devo prima crearle”).

dentro e fuori si fa sempre più labile e le caratteristiche degli ambienti naturali esterni diventano peculiarità della superficie interna all’abitazione: gli elementi semantici del mare vengono attribuiti alla casa – “Die leere Wohnung [...] still wie eine Muschel, die man ans Ohr hielt”<sup>206</sup> –, un luogo vuoto e muto, attraversato da un corridoio “grün wie die See”,<sup>207</sup> e dove la dispensa è “die Fracht eines fremden Schiffes”.<sup>208</sup> Il genitivo sottolinea un ulteriore elemento di estraneità: la nave batte bandiera straniera, mentre un padre e una madre, che s’incamminano lontano lasciando il mare alle spalle, diventano naufraghi che sprofondano negli abissi – “man konnte denken, Vater und Mutter wären gesunken”<sup>209</sup> – e compaiono nuovamente al termine del racconto. Resta il bambino in una casa vuota e nel contempo pervasa di presenze, sia oggettuali – “Der Kleine ging durch die leere Wohnung [...] alle diese kleine gefüllten Körbe und Gläser gehörten jetzt ihm”<sup>210</sup> – che immaginarie – “»Wenn du ganz still bist, hörst du sie.« »Wen?« [...] »Diese Stimme.«”<sup>211</sup> È ancora Hildesheimer, in un breve saggio riguardante la scrittrice, ad affermare che “die Orte, an denen Ilse Aichingers Geschehen sich vollziehen, sind Orte des Traums, die Zeit ist »zu keiner Stunde«”.<sup>212</sup> La narrazione risulta pressoché spaesante, poiché i fatti – raccontati attraverso una lingua che, nella sua tendenza a scomparire, supporta lo smarrimento – sono ambientati in luoghi reali, che il lettore può identificare, scandagliando quella che viene definita la *Geographie der eigenen Existenz*:<sup>213</sup> esempio tangibile sono le vie di Vienna, Kleist-, Moos- e Fasanengasse, rese note dall’omonima raccolta di pensieri, aforismi e brevi prose, i quartieri, come quello ebraico che viene sovente citato, e i parchi. La coerenza testuale è azzerata dal contrasto tra una narrazione che presentifica vicende e personaggi entro il dettaglio di coordinate geografiche e una scrittura che si manifesta attraverso continue scomparse.

Le scelte lessicali privilegiano dal canto loro il luogo della mancanza a scapito

---

<sup>206</sup> I. Aichinger, *Der Hauslehrer*, in *Der Gefesselte*, cit., p. 48; (trad. it. a cura di P. Foglia, *Il Precettore*, in *La mia lingua ed io*, cit., p. 56: “L’appartamento vuoto [...] silenzioso come una conchiglia che si tiene all’orecchio”).

<sup>207</sup> *Ibidem*; (ivi, p. 55: “Il corridoio era verde come il mare”).

<sup>208</sup> *Ibidem*; (ivi, p. 56: “Il carico di una nave forestiera”).

<sup>209</sup> *Ibidem*; (ivi, p. 55: “Si poteva pensare che il padre e la madre fossero affondati”).

<sup>210</sup> *Ibidem*; (ivi, p. 56: “Il piccolo attraversò l’appartamento vuoto [...] tutti quei cestini pieni e i bicchieri appartenevano ora a lui”).

<sup>211</sup> Ivi, pp. 49-40; (ivi, p. 58: “»Se stai del tutto in silenzio, la senti« »Cosa?« [...] »Questa voce!«”).

<sup>212</sup> W. Hildesheimer, *Zur Illustration einer Erzählung von Ilse Aichinger*, manoscritto depositato presso il Deutsches Literaturarchiv in Marbach, HS.2005.0008, p. 1; (“I luoghi in cui Aichinger fa svolgere gli eventi sono i luoghi del sogno, il tempo è »a nessuna ora«”).

<sup>213</sup> Sottotitolo del saggio *Von Wien Her, Auf Wien Hin*, di S. Fässler, Bohlau Verlag, Göttingen, 2011.

della presenza – “Vater und Mutter waren gegangen”<sup>214</sup> – e la scomparsa da cui prende avvio la narrazione si consolida nel corso dell’intero racconto *Der Hauslehrer*: gli aggettivi privilegiano l’assenza – il cielo è “wolkenlos” – e i quesiti inseguono riscontri rassicuranti, che non giungeranno mai – “»Wo?« [...] aber er bekam keine Antwort [...] »Hören?« [...] »Nein, ich höre nichts.«”<sup>215</sup> Le poche risposte che si incontrano non hanno l’ambizione di farsi portavoce di verità: l’io narrante procede “mit dem wachsenden Stolz eines Fragestellers, der sich seiner Überlegenheit gegenüber den Antworten, von denen er sich keine Wahrheit verspricht, in zunehmendem Masse bewusst wird.”<sup>216</sup> L’indagare dubbioso è preminente e porta la scrittura a divagare, evidenziando che “das Absurde bedeutet die Vernunftwidrigkeit der Welt, indem sie dem Menschen die Antwort auf seine Frage verweigert.”<sup>217</sup> In *medias res* risulta, pertanto, l’intera narrazione: un paradossale interrogare viene eletto tanto come cornice in cui contestualizzare il racconto, quanto come punto di arrivo, che tuttavia non coincide con un vero e proprio momento conclusivo: “in mancanza di cose da raccontare [...] prende tempo aspettando, ed anche allontanando, l’evento che non potrà essere scritto.”<sup>218</sup>

Se l’impermanenza del senso si evidenzia attraverso una narrazione che fatica ad avere un corso coerente, la “Umkehr” più efficace si manifesta nell’adozione di gesti retorici che presentificano l’assenza, eliminando qualsiasi aggancio semantico ai significanti. “Die Wörter verlieren ihre Schatten. Man mag das hermetisch nennen. [...] Der hermetische Text ist bei Ilse Aichinger der völlig offene Text.”<sup>219</sup> Non è fuori luogo accostare tali caratteristiche a quelle rintracciabili nella letteratura dell’assurdo, che adotta il linguaggio in maniera non comunicativa e lo fa precipitare nell’abisso dell’afasia; inoltre la sospensione, a cui vengono sottoposti personaggi e azioni, si protrae in quella

<sup>214</sup> I. Aichinger, *Der Hauslehrer*, in *Der Gefesselte*, cit., p. 48; (trad. it. a cura di P. Foglia, *Il Precettore*, in *La mia lingua ed io*, cit., p. 55: “Il padre e la madre erano usciti”).

<sup>215</sup> Ivi, p. 49; (ivi, pp. 57-58: “»Dove?« [...] Ma non ottenne risposta. [...] »Sentire?« [...] »No, non sento nulla«”).

<sup>216</sup> W. Hildesheimer, *Zur Illustration einer Erzählung von Ilse Aichinger*, cit., p. 2; (“Con la crescente fiera di chi pone domande, che diviene sempre più consapevole della propria superiorità rispetto alle risposte, delle quali non promette alcuna verità”).

<sup>217</sup> Id., *Die Wirklichkeit des Absurden*, in *Interpretationen James Joyce, George Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen*, cit., p. 66; (“Assurdo significa l’irrazionalità del mondo, che nega all’uomo le risposte alle sue domande”).

<sup>218</sup> G. Guglielmi, *Spazialità e testo letterario, Situazioni del racconto*, Seminario: *Spazialità e testo letterario*, relazione presentata il 12 marzo 2002 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna.

<sup>219</sup> S. Moser, *Ein leiser Wind. Über die Gegenwart Ilse Aichingers*, in *Studia Austriaca*, cit., p.18; (“Le parole perdono il loro ombre. Ciò si può definire ermetico. [...] In Ilse Aichinger il testo ermetico è il testo completo”).

vana attesa a cui Aichinger consegna la maggior parte dei propri racconti. Hildesheimer, pur consapevole che la scrittrice manchi di qualsiasi pretesa nel denunciare l'assurdità della condizione umana, affianca il suo stile proprio a quello che si incontra nella narrativa dell'assurdo, dove "The narrator describes his experiences in the silent world, and the participating reader experiences the parable for himself. There is no need to draw an analogy."<sup>220</sup> Il mondo tace e ascolta impassibile le richieste dell'uomo, il quale rivendica un senso, che tuttavia rimane sospeso nell'incertezza e nello spaesamento, accettato come unica realtà.<sup>221</sup>

Privilegiando lo stile paratattico e avvalendosi di figure retoriche, di significato e di suono tipiche del genere poetico, la scrittura, estremamente musicale, sembra talora configurare il testo come *poème en prose*.<sup>222</sup> Ad un tempo lirica ed enigmatica, essa chiede al lettore un paziente lavoro archeologico indirizzato a dissepellire frasi e quesiti sepolti nel silenzio, che la prosa ogni volta affida a oggetti diversi, come il cielo, il mare, uno specchio o il cartellone pubblicitario, che custodiscono il non detto. La contrazione del testo in se stesso, che non corrisponde a un'erosione del senso, crea uno spazio vuoto, necessario affinché la parola riconquisti la propria origine e il linguaggio la propria libertà di espressione. L'assenza, che *ex negativo* delinea la forma di una presenza, è ciò che consente al frammento di esistere e, come ebbe ad affermare Derrida, senza coincidere con uno stile o uno scacco determinato, ma con la forma stessa dello scritto.<sup>223</sup>

Le prime pagine di *Der Hauslehrer*, la cui funzione è proprio di costruire un'assenza, adottano uno stile descrittivo e anticipano la sezione dialogica in cui l'assenza incede con sempre maggiore insistenza fino al termine del racconto. Lo stile giornalistico conciso risponde alle "Fragewörter" principali e trasforma quello che potrebbe essere un convenzionale scambio di battute all'interno del focolare domestico nell'iter di un'indagine. Mentre si va costituendo una raccolta di frammenti che compongono l'antefatto di un crimine sul punto di consumarsi in casa, gli adulti intervengono e il brano

---

<sup>220</sup> P. H. Stanley, *Ilse Aichinger's Absurd "I"*, cit., p. 347.

<sup>221</sup> W. Hildesheimer, *Die Wirklichkeit des Absurden*, in *Interpretationen James Joyce, George Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen*, cit., p. 66. Hildesheimer cita Eich per spiegare l'assurdo che caratterizza le brevi prose di Aichinger: "Der Mensch fragt, die Welt schweigt. Wir müssen also ihre Wirklichkeit ungesehen akzeptieren."; ("L'uomo domanda, il mondo tace. Dobbiamo accettare la sua invisibile realtà").

<sup>222</sup> P. H. Stanley, *Ilse Aichinger's Absurd "I"*, cit., p. 334, "An Aichinger story resembles lyric poetry, which requires the reader to supply for himself the missing links in an elliptical chain of memories, associations and emotions".

<sup>223</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1982, p. 89.

si conclude con una tensione accentuata dalla proposizione ipotetica, che evidenzia una conclusione incerta – “Wenn wir damals nicht rechtzeitig gekommen wären.”<sup>224</sup>

Tale racconto è uno degli esempi che consente di cogliere alcuni tratti della scrittura di Aichinger, caratterizzata in prima istanza dal frammento inteso come forma del racconto, in cui sembra compiersi quella scrittura del disastro evocata da Blanchot come “rovina della parola, cedimento attraverso la scrittura, brusio che mormora: ciò che resta senza resto”.<sup>225</sup> I brandelli di una lingua che ha perso qualsiasi pretesa di dicibilità compongono un testo la cui forma “ist nie aus dem Gefühl der Sicherheit entstanden, sondern immer im Angesicht des Endes.”<sup>226</sup> Si direbbe anzi che la scrittura di Aichinger metta in discussione le certezze di una intera tradizione letteraria per evidenziare come l’unica sicurezza dell’opera sia l’orizzonte di una sparizione di colui che scrive. Che il frammento riesca a conservarsi, pur attraverso una rarefazione della parola e della grafia, di una mutilazione delle più complesse strutture sintattiche e di un silenzio di qual sia senso attribuito a priori al testo, rimarca che il processo creativo esperisce la morte come propedeutica alla scrittura: “Schreiben ist sterben lernen”, afferma un noto aforisma che riflette la concezione di scrittura di Aichinger, subordinata alla progressiva scomparsa della voce autoriale. Giacché “vivere non necesse est”,<sup>227</sup> l’autrice scrive attraverso la mancanza di sé, consentendo così alla scrittura di avanzare poiché, per dirla con Blanchot, colui che scrive è “privo di importanza al fine della recezione del testo”.<sup>228</sup> Sempre la scrittura si sottrae alla complicità con qual sia finzione autobiografica; l’io che si incontra nei suoi racconti è la voce narrante, che appare sulla scena della narrazione “als Maus oder als Puppe, als Tochter eines Vaters aus Stroh oder als Frager nach einem Querbalken”,<sup>229</sup> e mai corrisponde alla voce della scrittrice, estranea alla scena: “fremde Figuren, die sprechen und agieren, und es bleibt offen, aus welcher dieser Figuren die

---

<sup>224</sup> I. Aichinger, *Der Hauslehrer*, cit., p. 52; (“Se solo non fossimo arrivati in tempo”).

<sup>225</sup> M. Blanchot, *L’entretien infini*, cit., (trad. it. a cura di R. Ferrara, *L’infinito intrattenimento*, cit., pp. 410-411).

<sup>226</sup> I. Aichinger, *Das Erzählen in dieser Zeit*, in *Der Gefesselte*, cit., pp. 9-10; (“Non è stata generata dalla sensazione di sicurezza, bensì sempre dalla prospettiva della fine”).

<sup>227</sup> E. Tunner, *Ilse Aichinger Kopfreisen durch die Landschaften ihres Lebens*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 176.

<sup>228</sup> <http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/ivelise-perniola-roland-barthes-e-michel-foucault-lautore-e-morto-viva-lautore/>.

<sup>229</sup> W. Hildesheimer, *Zur Illustration einer Erzählung von Ilse Aichinger*, cit., p. 1; (“Si presenta come un topo o una bambola, come figlia di un padre in paglia o come colei che chiede il significato di *Querbalken*”).

Autorin spricht – wahrscheinlich spricht sie aus die Szene selbst.”<sup>230</sup> L’unica presenza riconoscibile è la lingua che, dopo aver esperito l’esilio e la diaspora del significato, abbandona l’intenzione mimetica di riproduzione e traduzione del mondo e viene plasmata sulla forma di un silenzio che è insieme meditativo e contemplativo: “silence is not simply about the absence of sound waves. It is concerned with attention and awareness. Silence and awareness are in fact one thing.”<sup>231</sup>

La scrittura reclama distacco, nel suo dichiararsi alla ricerca del cercare, e si offre nel segno della distanza attraverso parole che si mettono sulla via di significati introvabili, narratori che s’incamminano nel deserto alla ricerca di sabbia per gli scritti dell’autrice e vocaboli stranieri che sottolineano il desiderio ansioso di restare lontano.<sup>232</sup> Egualmente Aichinger presentifica se stessa adottando una lingua che è performativa dell’assenza e offre leggibilità al silenzio. Lungi dall’essere una forma di astrazione, quella a cui ricorre la scrittrice, rifiuta le modalità allegoriche per dar voce a un sottotesto: c’è una radicalità nella costruzione dell’assenza che, attraverso l’involuzione del tessuto narrativo, giunge alla creazione del testo minimo come risultato di una progressiva sottrazione. Facendo della sottrazione il motore stesso dell’atto di creazione, Aichinger esercita un atto di violenza alienante sulla lingua, che ha certamente appreso la lezione dello sperimentalismo letterario di metà Novecento.

Una lingua che guarda e che ascolta il silenzio: questa è la lingua di Aichinger: le parole aspirano al mutore, “lautlos zu werden”,<sup>233</sup> per riconquistare la loro origine più autentica e così ritrovare la necessità per cui sono nate, che prescinde dal significato di

---

<sup>230</sup> *Ibidem*; (“Figure aliene, che parlano e agiscono, e non si conosce attraverso quali di queste figure parli l’autrice – sicuramente parla da fuori la scena”).

<sup>231</sup> M. Laird, *A Sunlit Absence: Silence, Awareness, and Contemplation*, in “Oxford University Press”, New York, 2011, p. 44.

<sup>232</sup> “Das Suchen suchen” si legge tra gli aforismi raccolti in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 66; trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 86: (“Cercare il cercare”), un cercare che si fa incalzante negli interrogativi presenti nel racconto *Der Querbalken*, in I. Aichinger, *Eliza Eliza*, cit., pp. 122-28, e che diviene manifesto nella breve prosa *Die Schwestern Jouet*: “Rosalie geht oft in die Wüste. Ich könnte mir einbilden, um Sand für meine Schriften”, in *Eliza Eliza*, cit., p. 193; (“Rosalie va spesso nel deserto. Immagino, alla ricerca di sabbia per i miei scritti”). *Fremde Gebiete* (ibidem) evidenziano una lontananza confermata dalle espressioni straniere *my country* e *naufirage*, il confine tra terra e madrepatria, in cui si può cogliere l’ansia espressa da Aichinger di voler restare semplicemente nel luogo della distanza (I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 39, “Diese Sucht, einfach wegzubleiben”). Il distacco, la scomparsa e l’addio mettono in luce la presenza, anche laddove di questa vi si possa cogliere unicamente la traccia.

<sup>233</sup> I. Aichinger, «Nur zu sehen – ohne einen Laut». *Joseph Conrad*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 83; (trad. it. a cura di A. Valtolina, “Guardare soltanto – senza alcun suono”, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 113: “Accedere al silenzio”).

cui sono foriere.<sup>234</sup> L'eloquenza che abita la parola non è determinata dalla sua referenzialità, bensì dall'atto dello scrivere, che non è preliminare ma conseguente alla scrittura – “Das Ergebnis des Schreibens, das Schreiben selbst.”<sup>235</sup> Attraverso un percorso di ascesi, la parola attinge una spoliatura di sé coincidente con il suo inabissarsi nel silenzio. La scelta di Aichinger di condurre la parola al mutore nasce dalla consapevolezza dell'attuale inattività di qual sia comunicazione linguistica “Alle Mitteilungen sind heute gefährdet.”<sup>236</sup> A sottolineare la necessità di rinunciare a qualsiasi trasmissione di un messaggio, la lingua di Aichinger non parla più, adottando quella che viene definita una forma di anarchia.<sup>237</sup> Ne consegue che la ricerca linguistica, disattendendo ogni convenzione semantica, approda a un testo che è luogo in cui si fa visibile la presenza o l'assenza della lingua, quest'ultima condizione fondamentale dello scrivere. Attraverso la contrapposizione del silenzio al pericolo, l'autrice crea nella parola lo spazio per la spossessione: l'esserci che si manifesta attraverso l'assenza è quanto caratterizza la parola di Aichinger:

Perché io condivida qualcosa, perché comunichi, oggettivi, tematizzi, la condizione è che ci sia del non-tematizzabile, del non-oggettivabile, del non-condivisibile. Ed è un segreto assoluto, è l'*absolutum* stesso nel senso etimologico del termine, ossia ciò che è rescisso dal legame.<sup>238</sup>

Il susseguirsi di negazioni si rende necessario per costruire un'affermazione e il procedimento *ex negativo* ricalca l'iterazione del dubbio, dell'interrogativo e della scomparsa. Il desiderio di nascondimento, tanto dell'autrice quanto delle “schlechte

---

<sup>234</sup> Ivi, pp. 83-84, “Ob sie Versorgung, Haus oder Versorgungshaus heißen, Eiswein, Lärm oder Gehege [...] um wieder notwendig zu werden, müssen sie die Lautlosigkeit zurückgewinnen [...] Erst auf dieser Grundlage des lautlosen Zusehens, Zuhörens wird die Sprache wieder Laut gewinnen und die Wörter den Reiz, der eine späte Spielart der Notwendigkeit ist”; (*ibidem*: “Che significhino cura, casa, casa di cura, passito, fracasso oppure cattività [...] perché ritrovino la loro necessità, devono riconquistare il silenzio [...] Solamente sulla base di questo Ascoltare silenzioso, la lingua potrà di nuovo conquistare il suono e le parole quella lusinga che è l'estremo semblante della necessità”). Nella breve prosa »*Nur zu sehen – ohne einen Laut*«. Joseph Conrad l'autrice sottolinea in maniera inequivocabile come la parola nasca dal silenzio e debba continuare a custodirlo, affinché ciò che annuncia non sia mendace. Le trame di significato vengono decostruite in favore di una comunicazione fatta di ascolto del silenzio: si esige che si racconti nulla e si ascolti tutto, sovvertendo così l'impianto narrativo tradizionale.

<sup>235</sup> Ivi, p. 104; (ivi, p. 122: “Il risultato della scrittura, scrivere”).

<sup>236</sup> *Ibidem*; (*ibidem*: “Non c'è messaggio oggi che non sia in pericolo”).

<sup>237</sup> “Eine Form von Anarchie” al punto che “spricht die Sprache nicht mehr, sie ist sprachlos geworden”, in S. Moser, *Ilse Aichinger - Materialien zu Leben und Werk*, cit., pp. 36-39.

<sup>238</sup> J. Derrida, *Ho il gusto del segreto*, in J. Derrida, M. Ferraris, *Il gusto del segreto*, Laterza, Bari, 1977, p. 51.

Wörter” che abitano il suo lessico, è molto vicino alla sintassi delle sperimentazioni artistiche che prendono forma durante la prima metà del Novecento. La scrittrice plasma la parola attraverso un *labor limae* che porta la grafia quasi a scomparire, rendendola sempre più marginale al testo e lasciando al vuoto il compito di manifestarne la presenza. Aichinger rende visibile la necessità del piccolo, affermando: “Wenn ich empfinde, wie wüst das Haus ist, wenn mir ein Satz zu Boden geht und zerschellt, wenn mein Kopf kleiner wird und zur Vernunft kommt.”<sup>239</sup> Il suo lavoro, che ricorda l’accanimento con cui Giacometti forgiava teste sempre più piccole e l’assenza a cui aveva dato forma disegnando una sedia vuota, solitamente occupata dal modello da ritrarre, trova nel nascondimento non tanto il desiderio di seppellire la parola, bensì la necessità di riscoprirlo nella forza di un’eloquenza perduta e di poterle, così, dar voce.

Nelle opere di Aichinger l’essenza corrisponde al grafema, la più piccola unità distintiva di un sistema grafico, che non elude la concretezza, ma si sofferma sui diversi atti e materiali che rendono visibile la scrittura. Proprio come accade nelle opere novecentesche che sperimentano il *teatro nel teatro*, Aichinger nei propri racconti affronta questioni riguardanti le modalità attraverso cui il testo stesso prende forma: “wenn mich etwas daran hindert, so der Gedanke, vielleicht zu schreiben. Und wenn mich etwas am stärksten dazu treibt, so die Angst davor.”<sup>240</sup> L’approccio alla scrittura viene descritto come allenamento alla disciplina, affinché si possa “jeder Tag die Verzweiflung neu erwerben, aus der Mut kommt”;<sup>241</sup> l’angoscia risulta il momento preliminare all’atto dello scrivere, ma il sentimento di disperazione si dissolve attraverso il testo che non smette di tenere in vita sentimenti di speranza, privilegiando per esempio colori dalla forte valenza simbolica – “Der eilige Berg wurde genannt, mit seinem Blau und Grün, das die Welt bereinigen sollte”:<sup>242</sup> accade frequentemente che il verde sia eletto a colore mistico, a cui Aichinger affida la capacità di purificare il mondo. Una volta allontanata l’angoscia<sup>243</sup> e

---

<sup>239</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 79; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 100: “Quando sento com’è deserta questa casa, quando una frase mi cade per terra e si frantuma, quando la testa torna piccola e trova la ragione”).

<sup>240</sup> Ivi, p. 41; (ivi, p. 60: “Se devo trovare un ostacolo alla scrittura, è senz’altro il pensiero di mettermi a scrivere. E se devo trovare uno sprone irresistibile, è senz’altro l’angoscia di scrivere”).

<sup>241</sup> Ivi, p. 59; (ivi, p. 78: “Riconquistare ogni giorno la disperazione che infonde coraggio”).

<sup>242</sup> Ead., *Port Sing*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 130; (“Si diceva che la montagna sacra, con il suo blu e il suo verde, dovesse purificare il mondo”).

<sup>243</sup> Ead., *Vor der langen Zeit*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 16: “Etwas, das zugleich abdämpfte und deutlich machte. Das die Angst [...] beschwor, zur Gewißheit steigerte und damit ausschloß”; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Tanto tempo prima*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 31: “Qualcosa che copriva e insieme dava risalto. Che evocava l’angoscia della fine [...] la acuiava fino alla certezza e in questo modo



predisposti i colori che simboleggiano “life and living things in nature”,<sup>244</sup> Aichinger scrive della scrittura, come testimonia la breve prosa dal titolo *Meine Sprache und ich*. Nascoste dietro una trama che resta ferma, come l’istantanea di una realtà sfuocata e priva di senso, si incontrano le intenzioni dell’autrice, che coinvolgono una voce narrante e la lingua che le è totalmente estranea: “Meine Sprache blieb ruhig [...] hat nichts gesagt. [...] Meine Sprache und ich, wir reden nicht miteinander, wir haben uns nichts zu sagen.”<sup>245</sup> Come la “kleine Sprache” adottata da Aichinger, anche quella descritta dalla narratrice “ist eine, die zu Fremdwörter neigt”<sup>246</sup> e, forse a causa di questa propensione all’estraneità, è costantemente esaminata da presenze diffidenti che, nelle sembianze di “Zöllern”, incarnano il costrutto del logocentrismo e la difficoltà nell’accettare un eloquio che travalichi il livello verbale. Un’ulteriore causa di tale scetticismo è che la *Sprache* ha perso ogni parola da pronunciare: nella sua relazione di indipendenza dalla voce narrante la mancanza di comunicazione si manifesta con parole che veicolano il vuoto, costituite da significanti che rimarcano la decostruzione delle trame di significato del linguaggio. Pertanto, accanto a un lessico che satura gli spazi del testo con ampie descrizioni e riflessioni, quasi a ostentare un’eloquenza superflua, se la si paragona al tacere della sua lingua, esistono tracce di vuoto identificabili nella serie di avverbi, aggettivi di negazione e vocali che presentificano anche graficamente l’assenza: la destinazione della “Sprache” è “zur Hölle”;<sup>247</sup> “Öde Flecken genug”<sup>248</sup> richiamano alla memoria una lingua nel segno del piccolo e solitario; la proposizione “Sie äußert nicht einmal Wünsche”<sup>249</sup> enfatizza la rinuncia di una lingua che, pur essendo muta, non desidera nulla perché sente di non essere manchevole di alcunché.

Da un lato la “Sprache” si compone di tratti antropomorfi, dando forma a una descrizione che somiglia a quella di un individuo e obnubilando così il lettore sugli elementi precipui dell’idioma; a tale fisicità si somma la durezza che contraddistingue la lingua stessa e che, sommandosi alla personificazione, la rende concretamente partecipe

---

la metteva alla porta”).

<sup>244</sup> P. K. Looney Corrigan, *Translation of Ilse Aichinger’s short stories*, Dissertations and Theses, Paper 3418, 1985, p. 117, <https://doi.org/10.15760/etd.5297>.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> I. Aichinger, *Meine Sprache und ich*, cit., p. 198; (ivi, p. 115: “La mia è una lingua incline a parole straniere”).

<sup>247</sup> Ivi, p. 198; (ivi, p. 115: “All’inferno”).

<sup>248</sup> Ivi, p. 199; (ivi, p. 116: “Macchie solitarie”).

<sup>249</sup> *Ibidem*; (ivi, p. 117: “Non esprime mai desideri”).

della narrazione. Dall'altro canto, però, l'idioma risulta anche oggetto non comunicante, poiché sospende un senso mai proferito: la voce narrante cercherà di tessere qua e là una frase che la renda insospettabile;<sup>250</sup> tale lavoro di tessitura resterà utopico, infatti l'affermazione viene pronunciata al termine del racconto, oltre il quale non si compongono parole, ma resta soltanto lo spazio vuoto della pagina. Questo è ciò che s'intende quando, parlando della scrittura di Aichinger, la si definisce come esperienza dell'impossibile: si tratta di fare i conti con l'irrinunciabile ricorso al paradosso, generato dalla presenza di due fattori inscindibili, seppur contrastanti, ovvero la materialità della parola, che offre corporeità alla forma, e la sua propensione all'invisibilità, che consegna alla scrittura un'inedita forza di resistenza, pur con la sua progressiva indicibilità. In un'analisi critica condotta da Ulrike Vedder si ha conferma che “in Ilse Aichingers Texten die Sprache selbst reflektiert wird, [...] ihr Darstellungs- und Imaginationspotential ebenso wie die Grenzen zwischen Sagbarkeit und Schweigen selbst thematisch werden.”<sup>251</sup> La sua scrittura, che viene considerata “Eine Schrift in Kreuzstrichen [...] als sichtbar gemachte Entwertung [...] als Technik einer Anzeichnung von Tönen, einer Übertragungstechnik von Stimmhöhe auf Papier”,<sup>252</sup> possiede caratteristiche di concretezza che il testo offre attraverso elementi materici: le croci rimarcano che conta soltanto il segno, avulso da qualsiasi pretesa di ordine semantico. Nel contempo “[...] können die Kreuze als Signatur verstanden werden, als ein schriftliches Indiz für die Unfähigkeit zu schreiben”:<sup>253</sup> una simile ammissione, che getta luce sull'incapacità di scrivere, evidenzia la necessità di adottare simboli universali capaci di lasciare nella loro traccia gli indizi di una più profonda eloquenza.

Ogni elemento analizzato nei racconti di Aichinger avvalorava l'ipotesi che i suoi siano “Klartexte”,<sup>254</sup> brevi prose in cui talvolta dimora la lingua e che non pretendono di

---

<sup>250</sup> Ivi, p. 201, “[...] hier und dort einen Satz einflechten, der sie unverdächtig macht”; (ivi, p. 121: “Tesserò qua e là una frase che la renda insospettabile”).

<sup>251</sup> B. Herrmann - B. Thums, “Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit“, in “*Meine Kreuzstriche. Zur Materialität der Schrift bei Ilse Aichinger*“, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, pp. 167-168; (“Nei testi di Ilse Aichinger si riflette la lingua stessa, [...] il suo potenziale di rappresentazione e di immaginazione così come i confini tra dicibilità e silenzio vengono essi stessi tematizzati”).

<sup>252</sup> Ivi, p. 176; (“Una scrittura fatta di croci [...] come una svalutazione resa visibile [...] come tecnica di una identificazione di toni, una trasmissione di intonazioni sulla carta”).

<sup>253</sup> *Ibidem*; (“Le croci possono essere intese come una firma, come un indizio scritto per l'incapacità di scrivere”).

<sup>254</sup> W. Hildesheimer, *Zur Illustration einer Erzählung von Ilse Aichinger*, cit., p. 3, “[...] Jedes Wort seinen Gegenstand bezeichnen und doch große Regionen der Transzendenz erstehen lässt”; (“[...] Ogni parola denota il suo oggetto e tuttavia dà origine a grandi regioni di trascendenza”).

essere inserite in una dimensione ontologica, bensì “invite reader participation in a universal phenomenon, for the silent world is everywhere”.<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> P. H. Stanley, *Ilse Aichinger's Absurd "I"*, cit., p. 350.



## CAPITOLO 2

# CONTRO L'ELOQUENZA: LA SENSIBILITÀ MATERICA DEL SILENZIO

I testi di Aichinger sono scrittura in cambiamento, un “Immer-knapper-Werden”<sup>256</sup> condizionato dai drammatici eventi del secolo breve e dall'effetto dirompente della “Sprachskepsis”. Determinanti sono altresì le influenze culturali che provengono dalle avanguardie, con il loro rifiuto di codici culturali convenzionali e la sperimentazione di mezzi espressivi nuovi.

Sempre più pervicace nel suo desiderio di scomparire, la scrittura aichingeriana accoglie la filosofia del sospetto come strumento per istituire, soprattutto nella seconda fase della sua produzione, un linguaggio sottratto alle ideologie del significato. Diffidente nei confronti delle capacità espressive del linguaggio nonché dell'essere umano,<sup>257</sup> essa accoglie nel suo movimento parole che tendono alla rarefazione, talmente deprivate d'ogni velleità a significare che ogni frase partecipa alla costruzione di un enigma, “ein Rätsel, das es zu lösen gilt und das, bei aller Schwierigkeit, auch aufzulösen ist.”<sup>258</sup>

### 2.1 Verso l'essenziale

Nell'opera multiforme di Aichinger la creazione dell'immagine sempre risorgente dalla parola prende forma attraverso un processo di decostruzione: la dicibilità verbale viene progressivamente abbandonata in favore di un silenzio dalle caratteristiche materiche. Nel testo il linguaggio si radica come sola presenza: la prima fase della scrittura di Aichinger sembra accogliere testi in cui la funzione referenziale è maggiormente pronunciata, orientando la lettura a un livello più superficiale; nel periodo centrale, che corrisponde

---

<sup>256</sup> C. Hell, *Interview mit Ilse Aichinger. Dazwischen sehr viel Schweigen*, in S. Fässler, *Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005, Korrespondenzen*, Wien, 2005, p. 134.

<sup>257</sup> G. Lindemann, *Ilse Aichinger*, cit., pp. 31-32. In più momenti si legge di un invito alla diffidenza, che Aichinger reclama tanto nei confronti della lingua, quanto di se stessi: “Werden wir misstrauisch gegen uns selbst, um vertrauenswürdiger zu sein!”; (“Diventiamo sospettosi verso noi stessi per essere più affidabili!”), Il suo scetticismo, che si indirizza all'uomo prima che alle questioni politiche, si fa palpabile in una scrittura che equivale a un *Reden unter dem Galgen*.

<sup>258</sup> H. F. Schafroth, *Spiele zum Hineinfallen*, in S. Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, Fischer, Frankfurt am Main, 1995, p. 242; (“Un enigma da risolvere e che, nonostante tutte le difficoltà, deve essere decifrato”).

alla stesura delle raccolte *Eliza Eliza*, *Schlechte Wörter* e *Kleist, Moos, Fasane*, si intensificano gli aspetti poetici e metalinguistici, ostacolando l'accesso più immediato alla prosa; nell'ultimo periodo gli elementi denotativi tornano ad essere timidamente presenti. Ciononostante un'analisi più approfondita delle strutture narrative mostra che, seppur a diversi livelli, molti aspetti linguistici e poetici si trovano in tutte le fasi creative di Aichinger.

Nel periodo in cui la scrittrice si occupa di un *Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin*, struttura, tempo narrativo e prospettiva mostrano simmetria; una prosa ancora molto concreta mette in luce la realtà storica che ha profondamente ferito l'uomo e che può essere raccontata solo attraverso un linguaggio vulnerato. In questa fase creativa Aichinger getta le basi per una scrittura concreta, della quale terrà in considerazione solo l'aspetto formale, prendendo invece le distanze dalla deriva contenutistica.

Intorno agli anni Sessanta si assiste a un distanziamento dalla narrativa analoga alla realtà, dovuto a un'acquisita consapevolezza che il mondo non sappia consegnare all'uomo risposte soddisfacenti alle sue domande. Con *Eliza Eliza* si delinea quindi un embrionale programma di scrittura sempre più indirizzato alla presenza materiale della parola, a una componente fortemente lirica – che abbandona ogni pretesa allegorica e collide con la prosa convenzionale – e alla sobrietà come peculiarità stilistica. I dubbi sul linguaggio entrano in gioco come mezzo di espressione appropriato e lo scetticismo pervade la scrittura.

I racconti presenti in *Schlechte Wörter* sottolineano la specificità del segno linguistico rispetto a ciò che comunicano e consolidano la loro preferenza alle funzioni poetica e meta-linguistica del linguaggio, pur mantenendo le tracce di contenuti referenziali e linguistico-filosofici. La sintassi è caratterizzata dallo stile nominale e la lingua è caratterizzata da sostantivi semanticamente carichi, omonimi o polisemici. Tale semplicità è figlia di una scelta formale che adotta la precisione come strumento per selezionare parole capaci di dimostrare il loro valore in quanto semplice presenza, proprio come “Heu”, “Schnee” e “Dover”. L'esigenza di esattezza crea immagini linguistiche che non si nascondono dietro una scrittura metaforica, ma si imprimono nella forma della parola. I testi vengono disseminati di prefissi con cui il lettore prenderà confidenza e che, insieme al dittongo “-ei”, costituiranno gli elementi fonetici del testo.

Più la scrittura di Aichinger si fa complessa, più radicalizza questi approcci. La

funzione referenziale torna solo nella proposta dei racconti giovanili, mentre la funzione meta-linguistica domina testi più maturi. A fronte delle considerazioni filosofiche e linguistiche presenti in prose liriche come *Schnee*, non è azzardato attribuire alle prose di *Kleist*, *Moos*, *Fasane* la definizione di *poème en prose*, il cui lirismo è coerente con la poetica delle parole preferite, già identificata in *Schlechte Wörter*. Molti testi trattano di parole *buone*, che sono una cosa sola con se stesse e che preferiscono coprire, e accusano quelle *cattive*, che possiedono la vana capacità di azzardare definizioni. In aggiunta gli elementi poetici, inseriti nella cornice di campi semantici enigmatici – che giocano con i temi del linguaggio, della lettura, della scrittura –, includono un elevato grado di musicalità che si sviluppa attraverso l'utilizzo di precise figure di suono e l'iterazione di sillabe a cui Aichinger è particolarmente affezionata. Il dittongo “ei” e i molteplici prefissi invitano il lettore a leggere il testo ad alta voce. L'eteroglossia che si ottiene nominando paesi lontani, parole desuete e frasi estremamente musicali crea un paesaggio sonoro che rivela la simpatia dell'autrice per la commedia radiofonica.

La fase creativa conclusiva rappresenta un ulteriore cambiamento: mentre nelle fasi precedenti i testi erano a metà strada tra schizzi di prosa, enigmi e poemi lirici, il loro linguaggio ritorna nella concretezza anche contenutistica di discorsi, colonne sulle riviste e recensioni. Aichinger si riferisce principalmente ad aspetti biografici, notizie quotidiane e predilezione verso discipline che hanno segnato la sua vita, come la filosofia e il cinema. Ciò determina un'influenza sulle funzioni del linguaggio: la funzione referenziale, emotiva e conativa diventano preminenti rispetto a quella poetica e meta-linguistica. Lo scetticismo si trova anche in questi testi, soprattutto nelle riflessioni su alcune parole. Quando non è facile individuare se si parli del significante o del significato, la prosa guida verso un luogo altro o un “Inzwischen”, nel quale collocare l'enigma.

Le tendenze che diventano predominanti nelle fasi più mature sono predisposte già nei primi scritti dell'autrice, ma sono nascoste dietro l'enfasi consegnata alla funzione referenziale. Un'opera come *Spiegelgeschichte*, per esempio, può essere dapprima letta superficialmente, a livello contenutistico, e solo in un secondo momento affrontata riconoscendo la grande importanza affidata al linguaggio e alla parola. Le numerose riflessioni e le provocazioni narrative si nascondono dietro il contenuto, pertanto la complessità e l'ambiguità della scrittura non consentono di leggere le opere un'unica volta: la stessa autrice, ponendo come attigue e analoghe le pratiche della scrittura e della

lettura,<sup>259</sup> mette in relazione le caratteristiche della propria attività, fondata sull'indagine minuziosa, con la ricerca necessaria per cogliere la pienezza di testi tanto ermetici.

Giacché Aichinger non sceglie mai le parole migliori, ma si attiene a quelle cattive, inutili, che risultano pertanto le meno abusate,<sup>260</sup> la lettura impone un'attenzione specifica verso quei segni minimi che hanno un loro proprio valore a prescindere dal contesto in cui sono inserite. In tal senso un valido esempio è offerto dall'aggettivo "grün", che l'autrice utilizza senza parsimonia: "verde" non va collocato nell'ambito metaforico della speranza e della fede, ma deve essere inteso come parola, suono e segno che ha una precisa valenza nel testo.

Lo scetticismo di Aichinger nei confronti delle *belle* parole e la resistenza verso le grandi narrazioni si traduce in "Lautlosigkeit":

Wenn man schreibt oder redet, dann muss das Schweigen implizit sein. [...] Ich bin ja gegen das Erzählen. Mehr für das Sagen. Aber eins hebt das andere auf. [...] Nicht nur, dass man etwas zu sagen hat oder nicht, sondern dass man etwas sagen will, ist ja auch sehr häufig. Bei einem Text ist das aber ein Missbrauch.<sup>261</sup>

Il silenzio viene percepito nella sua consistenza e diventa presupposto imprescindibile della parola e del testo. La prosa, da leggere al microscopio, non ospita nulla che sia più di quanto dev'essere detto e offre al lettore nulla più dell'essenziale: un mutore parlante e non parlato.

---

<sup>259</sup> H. F. Heinz, *Gespräche mit Ilse Aichinger*, in S. Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, cit., p. 34, "[...] daß Lesen und Schreiben wie Suchen und Finden sich einander bis zur Identität nähern können"; ("[...] che leggere e scrivere come cercare e trovare possono avvicinarsi l'un l'altro, fino a coincidere").

<sup>260</sup> D. Signer, *Ich bin ja gegen das Erzählen*, in S. Fässler, *Ilse Aichinger. Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, cit., p. 231, "Nicht nur, dass man etwas zu sagen hat oder nicht, sondern dass man etwas sagen will, ist ja auch sehr häufig. Bei einem Text ist das aber ein Missbrauch"; ("Non soltanto che si abbia o non abbia qualcosa da dire, bensì che si voglia dire qualcosa è anche molto comune. Nel caso di un testo, però, si tratta di un abuso").

<sup>261</sup> Ivi, pp. 59-231; ("Quando scrivi o parli, il silenzio deve essere implicito. [...] Sono contraria al raccontare. Sono più per il dire. Ma uno annulla l'altro. [...] è anche molto frequente non solo che si abbia qualcosa da dire oppure no, ma che si voglia dire. Nel caso di un testo si tratta però di un abuso").



## 2.2 *Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin*

L'1 settembre 1945 il quotidiano austriaco *Wiener Kurier* pubblica il primo testo di Aichinger, dal titolo *Das vierte Tor*, dando avvio a una feconda collaborazione di scrittura che si chiude nel 2008, con una serie di testi per le colonne della *Frankfurter Rundschau*. In poco più di mezzo secolo Aichinger alterna momenti densamente produttivi a lunghi periodi di silenzio letterario: un romanzo, una raccolta di poesie scritte nel corso dell'intera vita, testi radiofonici, brevi prose, tra cui aforismi, frammenti, schizzi, feuilleton, poesie in prosa, "Denkbilder" e notazioni autobiografiche compongono un'opera mirabilmente discontinua ed eterogenea.

La varietà dei generi attraversati dalla scrittura corrispondono a una inquietudine creativa che, se da un lato rispecchia un atteggiamento per cui "sarebbe sufficiente per l'autrice spingere un genere letterario fino alla sua posizione estrema, per lasciarlo cadere bruscamente",<sup>262</sup> dall'altro risente del fermento del periodo storico dei primi decenni del Novecento: le conseguenze della Grande Guerra pesano sugli equilibri sociali dell'Austria che, dalle ceneri dell'Impero austro-ungarico, si sta costituendo in una forma repubblicana entro uno scenario irrequieto e d'imminente guerra civile. La travagliata esistenza di un'Austria apparentemente indipendente termina nel giro di un solo ventennio con l'Anschluss che segnerà irrimediabilmente il destino della scrittrice e della sua famiglia. Ilse Aichinger – figlia della pediatra ebrea Berta Kremer e dell'insegnante cattolico ariano Ludwig Aichinger – cresce a Vienna dopo il divorzio dei genitori. In quanto "Mischling", diventa presto testimone delle nefandezze della politica nazista: la stanza che le viene assegnata in quanto "mezzosangue" è vicina al quartier generale della Gestapo in Morzinplatz. Dopo l'annessione, la sorella gemella Helga riesce a rifugiarsi in Inghilterra con uno degli ultimi "Kindertransporte" da Vienna – decisione presa dalla madre anche in seguito ad una visita in casa del dottor Mengele. Ilse, la madre e la nonna dovrebbero raggiungere Helga, ma nel '39 lo scoppio della guerra lo impedisce. La madre, perduto il lavoro e la casa, riesce ad evitare la deportazione perché ha una figlia minore e per metà ariana, mentre la nonna e la zia vengono deportate e uccise a Minsk.

---

<sup>262</sup> H. Pataki, *Ilse Aichinger*, in E. Reichart, *Österreichische Dichterinnen*, Otto Müller, Salzburg/Wien, 1993, p. 17, "[...] würde es für die Autorin genügen, eine literarische Gattung jeweils bis an ihre äußerste Position voranzutreiben, um sie dann abrupt fallenzulassen"; ("[...] sarebbe sufficiente che l'autrice spingesse un genere letterario nella sua posizione estrema, per poi lasciarlo cadere bruscamente").

Questa è la realtà storica donde prende avvio la scrittura di Aichinger, che vede il proprio esordio in *Das vierte Tor*, primo testo di letteratura austriaca a contenere l'espressione, dolorosamente concreta, "campo di concentramento".<sup>263</sup> Considerato perlopiù come uno schizzo preparatorio<sup>264</sup> a *Die größere Hoffnung*, esso si distingue per una peculiare ibridazione di generi diversi: mescola fra loro elementi lirici e narrativi, accompagnati da squarci visionari ed utopici. Nella prima parte della breve prosa il linguaggio, profondamente ferito, trasuda violenza e dolore attraverso parole che, al seguito di "Konzentrationslager", restituiscono materialele evidenza alla realtà dello sterminio,<sup>265</sup> cifrata nella sineddoche sulla quale il testo si chiude evocando le "Urnen aus Buchenwald".<sup>266</sup> L'atto stesso della nominazione su cui la scrittura qui si fonda testimonia una "Skepsis gegenüber Namen und Benennung"<sup>267</sup> – in seguito evidente nel breve saggio *Aufruf zum Mißtrauen* e nei racconti di *Schlechte Wörter* – che risente delle influenze di quella generazione disillusa, ma non nichilista, "eine skeptische, nicht aber eine ungläubige; eine autoritätsfeindliche, nicht aber eine anarchistische",<sup>268</sup> che si raccoglie intorno alla *Gruppe 47*. Nella scrittura di Aichinger emerge in maniera sempre più esplicita la volontà di diffidare delle parole migliori, per privilegiare quelle che rinunciano

---

<sup>263</sup> La dolorosa esclamazione viene pronunciata da un gruppo di bambini ebrei che spiegano a un adulto di essere diretti al cimitero per poter giocare, in quanto "In den Stadtpark dürfen wir nicht hinein", pena l'immediata deportazione. (I. Aichinger, *Das vierte Tor*, in I. Aichinger, *Die größere Hoffnung*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, p. 272). Il titolo è un esplicito riferimento al cimitero ebraico di Vienna e al suo quarto portone, che dal 1928 ospita il settore israelitico. Aichinger non manca di evidenziare gli sguardi indifferenti di chi sapeva, ma ha preferito dimenticare l'esistenza di quella zona. "Die Tramway fährt so schnell daran vorbei, als hätte sie ein schlechtes Gewissen, und verschwindet rot und glänzend im Dunst der Ebene. So bleibt denjenigen, die es suchen, keine andere Wahl, als beim dritten Tor schon auszusteigen und mit schnellen Schritten die kleine Mauer entlang zu gehen, verfolgt von den neugierigen Blicken der Menschen, die vergessen haben, daß es ein viertes gibt. Nur wenige suchen es! Wohin führt das vierte Tor?" (*ibidem*). Il tram ci passa davanti così velocemente, come se avesse la coscienza sporca, e scompare rosso e lucido nella foschia della pianura. Così, coloro che lo stanno cercando non hanno altra scelta che uscire al terzo cancello e camminare lungo il piccolo muro con passi veloci, ossessionati dagli occhi indiscreti delle persone che hanno dimenticato che ce n'è un quarto. Pochi lo cercano! Dove porta il quarto cancello?"

<sup>264</sup> *Das vierte Tor* diventerà la parte centrale di *Das heilige Land*, terzo capitolo del romanzo *Die größere Hoffnung*.

<sup>265</sup> Dopo aver inserito nel testo l'espressione *Konzentrationslager*, senza che alcuna premessa lasciasse presagire il richiamo all'abominio nazista, Aichinger libera la narrazione dalle parole belle e costella il testo di espressioni quali " [...] Angst vor den Toten, [...] Herzbeklemmungen loszuwerden, [...] Herzbeklemmungen loszuwerden, [...] die letzte Hoffnung der Verschleppten", "Paura dei morti, [...] Per sbarazzarsi dell'ansia cardiaca, [...] Per liberarsi dell'ansia cardiaca, [...] l'ultima speranza dei deportati", in I. Aichinger, *Das Vierte Tor*, cit., p. 272.

<sup>266</sup> I. Aichinger, *Das vierte Tor*, *ibidem*.

<sup>267</sup> H. F. Schafroth, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 48 Nachlieferung - Band 1, Göttingen-München, Oktober, 1994; ("Scetticismo verso i nomi e le denominazioni").

<sup>268</sup> W. Schmidt-Dengler, *Aufruf zum Vertrauen*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner, op. cit., p. 13; ("scettica, non un'incredula; una nemica dell'autorità, tuttavia non un'anarchica").

a rappresentare un contenuto e dicono solo se stesse: “Die besseren Wörter sind schlecht, weil sie die Wörter der «bessere[n] Gesellschaft» sind. Deshalb sind die schlechteren Wörter die besseren”.<sup>269</sup>

Di fronte a un “dolore quasi materico”, l’io narrante di *Das vierte Tor* avanza attraverso un questionare titubante, che reclama la partecipazione del lettore a cui non è concesso di restare indifferente. Sin dalle prime righe la scelta lessicale determina un dinamismo del senso che costituisce la cifra stilistica dell’intera produzione di Aichinger:<sup>270</sup> la scrittrice sceglie parole che evocano temi a lei cari e che possiedono una radice dinamica – “Verschwinden”, “verfolgen” o “Vergänglichkeit”<sup>271</sup> – mentre si allontana dalla staticità ascrivibile a sostantivi che siano mera ipostasi del significato.

Ein Journalist hat sie mal gefragt – »Sie sind ja jetzt berühmt?«. Darauf hat sie nicht gesagt: Nein, ich bin nicht berühmt. Sie hat gesagt: Das Wort ‚berühmt‘ gefällt mir nicht, denn es hat die falsche Vorsilbe. *Ver-*, das gefällt mir, aber das *be-*, das hat so etwas Behaftendes. Es ist ein Wort, das mich festschreibt. Das mag ich nicht.<sup>272</sup>

In egual maniera le strutture sintattiche che garantiscono coesione al testo vengono abolite, in favore di un linguaggio dislocato, capace di sottrarre i tempi e i luoghi di cui parla a ogni pre-determinazione simbolica, sicché il cimitero si trasforma in orizzonte dell’unica libertà possibile. Proprio in questa inopinata metamorfosi del cimitero in patria degli esclusi il tono lirico diventa prevalente fino alla climax conclusiva, costruita attraverso un sapiente *crescendo* di iterazioni e allitterazioni che disegnano un utopico orizzonte di speranza.

*Das vierte Tor* è la scrittura di una metamorfosi – il cimitero diventa isola dei

---

<sup>269</sup> S. Moser, *Ein leiser Wind. Über die Gegenwart Ilse Aichingers*, in *Studia Austriaca*, cit., p.19; (“Le parole migliori sono cattive perché sono le parole della ‘società migliore’. Ecco perché le parole peggiori sono quelle migliori”).

<sup>270</sup> <https://volltext.net/texte/ilse-aichinger-simone-faessler-michael-braun-mein-ziel-ist-das-verschwinden/>, “Ilse Aichingers Texte sind immer Vollzug einer Bewegung, einer Bewegung im Raum” riferisce la ricercatrice Simone Fässler durante un’intervista rilasciata a Michael Braun. “I testi di Ilse Aichinger sono esecuzione di un movimento, di un movimento in un luogo”.

<sup>271</sup> Sia il verbo *schwinden*, diminuire, che *folgen*, seguire, che il termine *Gang*, andatura, appartengono al campo semantico del movimento.

<sup>272</sup> <https://volltext.net/texte/ilse-aichinger-simone-faessler-michael-braun-mein-ziel-ist-das-verschwinden/>; (“Un giornalista una volta le chiese: »Ora lei è famosa?« Al riguardo lei non ha detto: no, non sono famosa. Lei ha detto: il termine ‘famoso’ non mi piace, perché ha il prefisso sbagliato. “Ver-”, questo mi piace, ma il “be-” ha qualcosa di ... è una parola che mi impegna. Non mi piace”).

vivi<sup>273</sup> e quella che viene definita “die letzte Hoffnung” in poco tempo muterà in *Die größere Hoffnung* – e metamorfosi di una scrittura, il cui fascino risiede nell’“ambiguità del linguaggio”.<sup>274</sup> In prossimità della conclusione il breve racconto anticipa quella che diventerà la costante del lavoro di Aichinger e che incontra nel silenzio la prima stazione di libertà: “Die kleine Gruppe [...] verstummt [...] Da bricht endlich einer die Stille [...] Dort, wo die Welt seit langem unsichtbar und tröstend zugegen ist.”<sup>275</sup>

### 2.3 “Nüchternheit”: una frontiera tra materia e silenzio

I testi che si collocano tra il 1958 e il 1965 sanciscono il primo evidente cambiamento nella scrittura di Aichinger, che si misura con un processo d’irreversibile estraniamento nella e della lingua. Le prose, scritte nel periodo di adesione ai principi della *Gruppe 47*, traducono le idiosincrasie sintattiche e grammaticali e la dichiarata assenza di modelli letterari da seguire in una scrittura impegnata a restaurare il canone letterario. Si tratta di racconti brevi, riuniti sotto il titolo di *Eliza Eliza*, che riflettono la consapevolezza che il mondo reale sia incapace di offrire all’uomo risposte adeguate ai suoi interrogativi.<sup>276</sup> Ciononostante i racconti non virano verso l’astrazione, ma restano ancorati alla concretezza e si sviluppano principalmente entro una dimensione sensoriale: l’attenzione di Aichinger per materiali vulnerabili come il vetro, il legno e la paglia è quanto mai curiosa, se si pensa che gran parte della prosa di *Eliza Eliza* si sviluppa proprio intorno alla loro presenza. Esclusa qualsiasi funzione allegorica, la parola concreta rappresenta qui il materiale di costruzione del testo,<sup>277</sup> il cui linguaggio “crolla sulla caratterizzazione del

---

<sup>273</sup> *Ibidem*, “Insel der Lebendigen”.

<sup>274</sup> I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner, op. cit., p. 10, “Spiel der Doppeldeutigkeit”.

<sup>275</sup> Il racconto si conclude con la presenza di diverse parole appartenenti al campo semantico della scomparsa e del silenzio. (“Il piccolo gruppo [...] tace [...] Dal momento che finalmente si rompe il silenzio [...] Là, dove il mondo è stato per molto tempo invisibile e confortante”).

<sup>276</sup> R. Reichensperger, *Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, p. 15, “Die ‚Wirklichkeit‘ hat sich abgeschafft. Sie taugt nicht viel. Sie wird zerlegt und aus ihren Bestandteilen neu, anders, besser, gewaltlos wieder aufgebaut”; (“La ‘Realtà’ è stata abolita. Non è buona a molto. Viene smantellata e ricostruita dalle sue componenti in modo nuovo, diverso, migliore, non violento”).

<sup>277</sup> H. Piontek, *Über die Poesie in Ilse Aichingers Prosa*, in S. Moser, *Ilse Aichinger: Leben und Werk*, cit., p. 226, “Was das Wort in der Sprache ist, ist die Substanz, diese Materialien, für die Konstruktion des Textes”; (“Ciò che la parola è nella lingua, è la sostanza, questi materiali per la costruzione del testo”).

frammentario”:<sup>278</sup> la parola emerge da un lavoro di limatura ed esclusione, che crea i presupposti per dar luogo alla scomparsa.<sup>279</sup>

La convivenza di uno stile narrativo sobrio e di aspetti lirici rende *Eliza Eliza* un’opera complessa e criptica, là dove la giustapposizione di immagini e costrutti lessicali fra loro contraddittori trova nell’incipit di *Mein Vater aus Stroh*, uno dei suoi primi, mirabili esempi:

In der alten Remise wohnt mein Vater, mein Vater hält sich auf dem Eis. Wer es nicht glaubt, kann ihn mit mir besuchen, er kann durchs Schilf schlüpfen und im Winter durch den Teer er sieht ihn gleich von nahe, auf die Ferne geben wir nichts mehr. Mein Vater sitzt auf dem alten Sessel und ist ganz aus Stroh, er wärmt sich die linke Hand an einem Stück Mauer, die rechte an einem Eisenstück, das dort noch steht.<sup>280</sup>

Il racconto si apre senza indugio con un paradosso: le immagini concrete che si avvicinano in maniera apodittica innescano una frattura con il reale e, sebbene siano interconnesse, mancano della coerenza capace di garantire un senso alla frase. Qui, come in altri testi, la narrazione accosta e fa collidere termini insoliti, che distorcono il piano di realtà per creare un’opera surreale, in cui prende forma un mondo immaginario, autoreferenziale e sottratto al dominio della logica.<sup>281</sup> Accanto a tale deformazione, l’aspetto lirico si coglie nell’anadiplosi che accomuna la frase a un distico, in cui i riferimenti spaziali non servono per dar forma a un’ambientazione, ma per deviare il senso verso prospettive assurde. Ciò non priva, tuttavia, la scrittura di uno stile sobrio, che non rimette se stesso in balia della lingua,<sup>282</sup> ma che la conduce attraverso il rifiuto di sé. Le numerose negazioni

---

<sup>278</sup> G. Delli Santi, *Saggio sopra l’Espressionismo*, D’Ambrosio editore, Milano, 2020, <https://www.sopralespressionismo.it>.

<sup>279</sup> H. Piontek, *Über die Poesie in Ilse Aichingers Prosa*, in S. Moser, *Ilse Aichinger: Leben und Werk*, cit., p. 225, “Um den Kern herum wächst die wilde poetische Frucht. Es geht weder logisch noch chronologisch zu, die Sätze werden sprunghaft um das Zentrum gruppiert, nichts geschieht schematisch”; (“Intorno al nucleo cresce il frutto poetico selvaggio. Non è né logico né cronologico, le frasi sono raggruppate in modo imprevedibile intorno al centro, nulla accade schematicamente”).

<sup>280</sup> I. Aichinger, *Mein Vater aus Stroh*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 13; (“Mio padre vive nella vecchia rimessa, mio padre si sorregge sul ghiaccio. Chi non crede, può fargli visita con me, può scivolare nel canneto e in inverno attraverso il catrame lo vede proprio da vicino, non concediamo più nulla alla distanza. Mio padre si siede sulla vecchia poltrona ed è interamente di paglia, si scalda la mano sinistra su un pezzo di muro, la mano destra su un pezzo di ferro che è ancora lì”).

<sup>281</sup> R. Lübben, *Die Sprache der Bilder*, in S. Moser, *Ilse Aichinger: Leben und Werk*, cit., p. 213, “[...] schafft eine eigene Vorstellungswelt, die sich von der Logik der ‚Wirklichkeit‘ gelöst hat und nicht mehr Metapher ist, sondern für sich selbst spricht”; (“[...] crea il proprio mondo creativo, che si è staccato dalla logica della ‘realtà’ e non è più una metafora, ma parla da solo”).

<sup>282</sup> W. Hildesheimer, *Der Querbalken*, S. Moser, cit., p. 210, “[...] der sich selbst zu vergessen und zu

che danno il cambio agli anacoluti rendono accidentato qualsiasi cammino verso una “Sinnstiftung” quale che sia. Il paragrafo che chiude il racconto esordisce con la frase “Habe ich vergessen, zu erwähnen, wie mein Vater zu den Eiszapfen neigt?”<sup>283</sup> La dimenticanza, che in Aichinger coincide con il processo di rarefazione della parola, mette così in discussione la validità del linguaggio e la sua capacità di chiarire attraverso enunciati i dubbi dell’uomo. Tale opacità caratterizza la relazione tra l’individuo e un linguaggio che impara a farsi testimone del silenzio senza ammutolire.

Il testo *Der Querbalken* esprime in maniera quasi esasperata la diffidenza nei confronti di designazioni che mancano la risposta giusta.

Ich wollte wissen, was ein Querbalken ist, aber niemand sagt es mir. Einer sagte mir, er hätte gehört, es sei ein Schiffsbestandteil, aber woher weiß er das, wo zieht er seine Erkundigungen ein? Ein anderer erklärte mir, es sei eine alte Synagogenform, jetzt schon lange nicht mehr in Gebrauch. [...] Ein dritte erwiderte, nachdem er eine Weile nachgedacht hatte, er sähe da gewisse Verbindungen zu den Flußbauen. Erwäge ich diese Antworten [...] so beginnen sie, aneinander anzuklingen, aber nur leicht.<sup>284</sup>

Nessuno dice cosa siano i *Querbalken* e gli indizi non aiutano la comprensione:

Diese Frage saddle ich mir und rücke sie mir zurecht, ich lasse sie unter den dürren Birken grasen und erlaube ihr alles. Und sollte sie mich der Willkür in die Arme treiben, die ich fürchte; ich entkomme ihr doch nicht mehr.<sup>285</sup>

La domanda si trasforma in realtà vivente: lasciare al quesito la libertà di pascolare

---

verleugnen sucht, der, ohne selbst leuchten zu wollen, sein Objekt aufleuchten läßt, der alles Barocke, alle Leidenschaft, alles Rhapsodische verschmährt; ein Wortlaut der sich nie von der Sprache tragen läßt, sondern die Sprache trägt”; (“[...] che cerca di dimenticare e negare se stesso, che, senza voler brillare, fa illuminare il suo oggetto, che respinge tutto il barocco, tutta la passione, tutto ciò che è rapsodico; un testo che non si lascia mai trasportare dal linguaggio, ma che trasporta il linguaggio”).

<sup>283</sup> I. Aichinger, *Mein Vater aus Stroh*, in *Eliza Eliza*, cit., p. 18; (“Ho dimenticato di menzionare come mio padre tende ai ghiaccioli?”).

<sup>284</sup> Ead., *Der Querbalken*, in *ivi*, p. 122; (“Vorrei sapere cosa sia una traversa, ma nessuno me lo sa dire. Uno mi ha detto che aveva sentito che era la componente di una nave, ma come fa a saperlo, dove fa le sue indagini? Un altro mi ha spiegato che è una forma vecchia della sinagoga, attualmente non è in uso da molto tempo. [...] Un terzo ha ribadito, dopo averci pensato per un po’, che ci vedeva alcuni collegamenti con la pianura alluvionale. Sto considerando queste risposte [...] iniziano a risuonare una con l’altra, ma solo in maniera leggera”).

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 124; (“Monto in sella a questa domanda e lei mi guida bene; la lascio pascolare sotto le betulle secche, permettendole qualsiasi cosa. E se dovesse guidarmi nelle braccia dell’arbitrarietà che temo; non le sfuggirei più”).

equivale ad esonerare il segno dall'arbitrarietà linguistica, che lega convenzionalmente significante e significato. Il brano si conclude con interrogativi che restano sospesi: la scrittura non offre risposte e rivendica il suo rimanere appresso alla domanda.<sup>286</sup>

Che venga definita, come in molti saggi, irrazionale,<sup>287</sup> paradossale<sup>288</sup> o associativa,<sup>289</sup> *Eliza Eliza* è indubbiamente l'opera con cui Aichinger radicalizza la propria scrittura e sancisce in maniera definitiva la priorità della lingua sul contenuto. La versione estesa di questa raccolta, a cui si aggiungeranno altre brevi prose, verrà pubblicata nuovamente nel 1978 con il titolo forse più appropriato di *Meine Sprache und ich*.

### 2.3.1 *Mein grüner Esel*

*Mein grüner Esel* è una breve prosa che risale al 1960 ed è inserita nella raccolta *Eliza Eliza*. L'invito a una riflessione metalinguistica si coglie negli appunti da Aichinger sulla vita e sulla scrittura, che per l'autrice sono un inscindibile *unicum*: "Nicht suchen. Sondern das Suchen suchen"<sup>290</sup> – affinché non si confidi sulla "glatte Selbstverständlichkeit"<sup>291</sup> che l'esistenza ha perduto – avvalora l'incessante ricerca di comprensione della parola, non conaturata di un significato proprio – "Ich kann das eine Wort nur verstehen, indem ich ein anderes dafür suche".<sup>292</sup>

Verde è un colore che la scrittrice utilizza spesso e attraverso cui pone in relazione la vita e morte,<sup>293</sup> elementi entro cui si contestualizza anche questa prosa. Sebbene universalmente il verde suggerisca fiducia e speranza, è necessario prendere le distanze da letture simboliche e metaforiche, sia per restare ancorati alla sobrietà del testo e

---

<sup>286</sup> Ivi, p. 127, "Ich bleibe bei meinen schwachen Auskünften. Und bei meiner Frage. [...] Was ist er? Denn ich will ihn nicht mehr nennen"; ("Mi attengo alle mie deboli informazioni. E alla mia domanda. [...] Cos'è? Perché non voglio più nominarlo").

<sup>287</sup> R. Lübbren, *Die Sprache der Bilder*, in S. Moser, Samuel, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, cit., p. 213.

<sup>288</sup> H. Piontek, *Über die Poesie in Ilse Aichingers Prosa*, in ivi, p. 225.

<sup>289</sup> E. Endres, *Eliza Eliza*, in ivi, p. 231.

<sup>290</sup> M. Pajević, *Am Rand. Misstrauen als Engagement in der Poetik Ilse Aichingers*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner, op. cit., p. 44; ("Non cercare. Bensì cercare il cercare").

<sup>291</sup> *Ibidem*; ("evidente ovvietà").

<sup>292</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 63; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 83; "Riesco a capire una parola soltanto cercandone un'altra che la sostituisca").

<sup>293</sup> S. Moser, *Ein leiser Wind. Über die Gegenwart Ilse Aichingers*, in *Studia Austriaca*, cit., p. 20, "Grün ist übrigens in Ilse Aichingers Werk die Farbe des Todes und des Lebens"; ("A proposito, il verde è nell'opera di Ilse Aichinger il colore della morte e della vita").

all'esattezza del linguaggio, sia per assecondare lo scetticismo che, anche in questo racconto, Aichinger fa emergere in maniera decisa. Antje Friedrichs ritiene che nemmeno il titolo possedga un valore simbolico.

Sie zeigt unendlich viele Schattierungen, ist aber nicht zu deuten. Auch die Gestalt des grünen Esels lässt sich nicht auf einen der Symbolwerte Hoffnung, Leben, Glaube festlegen. Er tritt in eine ‚offene Parabel‘ auf, die für die Antwort die Frage, für die Lösung das Rätsel einsetzt.<sup>294</sup>

A ciò si può aggiungere che l'intera prosa è avulsa da qualsivoglia pretesa allegorica. È l'autrice stessa a chiedere al lettore di considerare le parole per quello che sono: "Ich wollte keine Phantasie, ich wollte die Wirklichkeit genau, so genau es geht. [...] Einen Zustand oder eine Form zu leben, zu schreiben, zu tun, in dem sich die innere und äußere Genauigkeit deckt"<sup>295</sup>. Si pensi alle privilegiate "Heu" e "Schnee"<sup>296</sup> che nella sua prosa si rincorrono:

Schnee ist ein Wort und Heu ist eins. Schnee ist ein Wort. Es gibt nicht viele Wörter. Es gibt nicht viele, die nicht bezeichnen, womit sie eins sind, weil sie es nicht bezeichnen. Die nicht eins sind mit dem, was sie nicht bezeichnen, weil sie damit eins sind. Aber Schnee ist ein Wort. Ob er ausbleibt, zögernd zu fallen beginnt oder in Wirbeln herunterjagt, er kann sich nicht wehren. Er ist ein Wort. [...] Ein Glück, dass wir Heu haben, denn Heu ist auch ein Wort. Und viele Wörter gibt es nicht.<sup>297</sup>

La diffidenza nei confronti del valore semantico della parola viene espressa dicendo che

---

<sup>294</sup> A. Friedrichs, *Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers. Dissertation*, Universität Münster, 1970, p. 115; ("Mostra un numero infinito di sfumature, ma non è da interpretare. Anche la figura dell'asino verde non si lascia definire attraverso uno dei valori simbolici della speranza, della vita, della fede. Entra in una 'parabola aperta' che per la risposta usa la domanda e per la soluzione adotta l'enigma").

<sup>295</sup> B. Steinwendtner, *Ein Paar Fragen in Briefen*, in I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, (a cura di S. Fässler), Edition Korrespondenzen, Wien, 2005, p. 71; (Non volevo l'immaginazione, volevo la realtà esatta, nel modo più esatto possibile. [...] Vivere, scrivere, creare una condizione o una forma in cui l'accuratezza interiore ed esteriore coincidano").

<sup>296</sup> H. L. Ott, *Heu versus Gras. Zu drei (und mehr) Gedichten Ilse Aichingers*, in J. G. Lughofer, I. Samide, *Ilse Aichinger. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen*, Praesens, Wien, 2015, p. 83, "[...] eine privilegierte Stelle in ihrem Wortschatz einnimmt"; ("[...] occupa un posto privilegiato nel suo vocabolario").

<sup>297</sup> I. Aichinger, *Schnee*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 113; ("Neve è una parola e fieno è uno. Neve è una parola. Non ci sono molte parole. Non ci sono molti che non denotano con cosa sono uno perché non lo denotano. Non sono uno con ciò che non denotano, perché sono uno con esso. Ma neve è una parola. Che fallisca, inizia esitante a cadere o insegue in vortici, non può difendersi. È una parola. [...] Fortunatamente, abbiamo fieno, perché anche fieno è una parola. E non ci sono molte parole").



è una fortuna avere fieno, perché fieno è una parola e queste si trovano in numero limitato; anche la neve è una parola, proprio come il fieno. È quindi fondato ritenere che *verde* vada considerata come una delle sostanze che Aichinger inserisce nei racconti e che rivendica una propria materialità linguistica.

La scrittrice lavora meticolosamente alla costruzione di determinati campi semantici attraverso specifiche scelte lessicali. In *Eliza Eliza* gioca con la materia della lingua, che viene modificata e ricondotta a una costellazione di immagini che assumono un senso solo quando vengono scomposte e ricomposte, per poter essere contemplate nella loro poeticità. Alla luce di queste riflessioni, leggere *Mein grüner Esel* equivale affidarsi alla sola risonanza evocativa delle sue parole, a partire da “Esel”, anagramma del verbo “lese(n)” e soggetto del palindromo tedesco “Ein Esel lese nie”. Tale indizio orienta l’analisi verso una sempre più fitta relazione tra l’animale e la lettura, consolidata da scelte lessicali che rafforzano l’idea di tale campo semantico:

Ein einziges Mal sah ich ihn noch auf der andern Bahnseite über das Pflaster klappern  
[...] Das ist ein großes Wort [...] Ich möchte nicht in die alten Fehler verfallen [...]  
Ich schreibe es zögernd nieder, den vielleicht ist das sein Rythmus [...] ich will  
lernen.<sup>298</sup>

Si incontrano altresì vocaboli che hanno una valenza duplice: “Ohr”, per esempio, è sia l’orecchio dell’asino, che la piega che si pratica agli angoli della pagina di un libro, come traccia per ricordare qualcosa o per recuperare il punto in cui si è interrotto il processo di lettura. Le azioni che l’asino compie ogni sera sembrano evocare ancora l’atto di leggere: come gli occhi scansionano un testo orizzontalmente, in un percorso a saccadi e fissazioni, compiendo salti e facendo prima di proseguire, in egual maniera l’animale, che conosce la strada, si sposta da un lato del ponte fin oltre il centro per poi procedere, dopo qualche esitazione ma senza pentimento, e infine eclissarsi.

[...] so verschwindet er nach einigem Zögern, ohne umzukehren. Darüber, nämlich  
über die Art seines Verschwindens, täusche ich mich nicht. Ich verstehe das auch ganz

---

<sup>298</sup> Ead., *Mein grüner Esel*, cit., pp. 79-82; (“Una volta l’ho visto ancora dall’altra parte della ferrovia salire sul marciapiede [...] è una grande parola [...] Non voglio ricadere nei vecchi errori [...] lo scrivo con esitazione, forse questo è il suo ritmo [...] io voglio imparare”). “Seite”, “Fehler”, “Rhythmus”, “lernen” e “Wort” costruiscono il campo semantico della lettura.

gut, weshalb sollte er sich die Mühe nehmen und umkehren, da er den Weg doch kennt?<sup>299</sup>

Il movimento dell'“Esel” è simile al movimento del “lesen”: i nostri occhi si fanno orientare sulla pagina, pertanto leggono da sinistra a destra al fine di cogliere il senso del testo. Tuttavia accade che lo sguardo inciampi nella riga sbagliata, che gli occhi si smarriscono e le parole vengano scambiate e confuse. Ciò succede anche all'asino che, quando gira la testa di lato e guarda in basso, sembra dialogare con i binari, avviando una conversazione impossibile:

Oft wendet er den Kopf seitwärts und schaut hinunter, auch zumeist dann, wenn kein Zug kommt, und nie für sehr lange. Mir scheint es, als wechselte er dann einige Worte mit den Geleisen, aber das ist wohl nicht möglich.<sup>300</sup>

“Esel”, “lesen” e “Auge”<sup>301</sup> si legano così in maniera indissolubile, creando una triade intorno a cui ruota l'intero racconto. Il fatto che la lettura possa compiersi ad alta voce è una possibilità che il testo non scarta, inserendo vocaboli afferenti al campo semantico del suono, parole cariche di rumore, calpestii, fischi, risate,<sup>302</sup> che si attenuano solo nell'incontro con predicati che confermano la loro attitudine alla scomparsa. Attraverso tale scelta l'autrice risponde all'esigenza espressa nel testo di ottenere tranquillità per l'asino e, sicuramente, anche per ben disporre il processo di lettura.

Ich möchte nicht in die alten Fehler verfallen, ich möchte nicht zu viel von ihm verlangen”. [...] Ich halte es für anstrengend, jeden Abend so grün wie er über die Brücke zu gehen, zu schauen wie er und im rechten Moment zu verschwinden [...] vielleicht ist das sein Rhythmus [...] Ein solcher Esel braucht Ruhe, viel Ruhe.<sup>303</sup>

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 80; (“[...] così scomparire dopo qualche esitazione, senza tornare indietro. A tal proposito, cioè sulla natura della sua scomparsa, non mi sbaglio. Lo capisco abbastanza bene, perché dovrebbe prendersi la briga di tornare indietro, dal momento che conosce la strada?”).

<sup>300</sup> Ivi, p. 79; (“Spesso gira la testa di lato e guarda in basso, anche quando non arriva alcun treno, e mai per molto tempo. A me sembra come se scambiasse qualche parola con i binari, ma questo non è possibile”).

<sup>301</sup> Ivi, p. 80, “Für meine Augen, mein Esel also. Weshalb soll ich nicht bekennen, daß ich von dem Augenblick lebe, in dem er kommt?”; (“Per il mio occhio, il mio asino allora. Perché non dovrei confessare che vivo dal momento in cui giunge?”).

<sup>302</sup> Ivi, pp. 79-82, “Stampfen”, “Pfeifen”, “klappern”, “Blitze”, “Gelächter”.

<sup>303</sup> *Ibidem*; (“Non voglio cadere nei vecchi errori. Non voglio pretendere troppo da lui [...] Lo ritengo faticoso, verde com'è, attraversare ogni sera il ponte, guardare come fa lui e scomparire al momento giusto [...] forse questo è il suo ritmo. [...] Un simile asino ha bisogno di riposo, di molto riposo”).

Così i predicati che inducono all'oblio, che come spesso accade iniziano con il prefisso "ver-" – "verhungert", "verfallen", "verlangen", "vergaß", "verwundert", "Verwunderung", "Vermutung", "verschwinden"<sup>304</sup> – inseguono quelli dal significato opposto, aventi il prefisso "be-" – "bekennen", "bezähmen", "begnügen", "bezeichnet", "beschränken", "betrifft", "beunruhigt", "benötigt", "bezeigen", "befürchten"<sup>305</sup> – mentre sillabe differenti s'inseriscono sulla stessa radice, per alterarne il significato. Da quello che sembra un gioco linguistico, traluce solo lo stupore,<sup>306</sup> mentre i dubbi si inseguono in maniera sempre meno velata.

Lo scetticismo nei confronti d'ogni acquisito sapere si evince ancora dalle numerose domande presenti nel testo e concentrate soprattutto nel paragrafo centrale, a cui Aichinger concede maggior respiro e dove confluiscono i numerosi dubbi dell'io narrante.

Aber wie kommt er, von wo kommt er, wo entsteht er? Hat er eine Mutter oder ein Lager von Heu in einem der stillen Höfe da drüben? Oder bewohnt er eines der ehemaligen Büros und hat darin eine Ecke, die ihm vertraut ist, ein Stück Wand? Oder entsteht er, wie Blitze entstehen, zwischen den ehemaligen Hochspannungsmasten und den herabhängenden Leitungen? [...] Mein Esel? Das ist ein großes Wort. Aber ich möchte es nicht zurücknehmen.<sup>307</sup>

"Asino" è anzitutto una parola, proprio come neve, come paglia, come topo. Gli indicatori di possesso<sup>308</sup> suggeriscono una dipendenza unilaterale nei confronti di quello che è in

<sup>304</sup> *Ibidem*; ("morto di fame", "deperire", "pretendere", "dimenticato", "meravigliato", "stupore", "presunzione", "sparire").

<sup>305</sup> *Ibidem*; ("ammettere", "domare", "accontentarsi", "indicato", "limitare", "riguardato", "inquietato", "necessitato", "manifestare", "temere").

<sup>306</sup> *Ibidem*, "Verwunderung, ja, das ist es, was ihn am besten bezeichnet, was ihn auszeichnet, glaube ich"; ("Stupore, sì, questo è ciò che meglio lo descrive, ciò che lo distingue, penso").

<sup>307</sup> *Ibidem*; ("Ma come dove viene, da dove viene, da dove ha origine? Ha una madre o un giaciglio di fieno in una delle tranquille fattorie laggiù? O vive in uno degli ex uffici e ha un angolo che gli è familiare, un pezzo di muro? O sorge, come sorge un fulmine, tra gli ex piloni ad alta tensione e i cavi cadenti? [...] Il mio asino? È una parola grossa. Ma non voglio ritrarla").

<sup>308</sup> La prima parte del racconto, che mette in luce i comportamenti quotidiani dell'asino, è il punto di partenza su cui costruire, attraverso l'incalzante presenza di aggettivi possessivi, una relazione ossessiva tra l'io narrante e l'animale. Costruito il nucleo centrale della narrazione, la cui densità linguistica si caratterizza di interrogativi e deduzioni, Aichinger si avvia a realizzare l'assenza: rimossi i dubbi e ridotti i quesiti, la paratassi torna a comporsi di frasi brevi e deduzioni possibiliste. "Mein Esel" diventa "ein solcher Esel" e il narratore, che sull'asino riversava ogni sua preoccupazione, s'impegna a curarsi sempre meno di lui.

prima istanza un vocabolo che appartiene al narratore, sebbene egli manifesti la propria estraneità, che culmina nell'ammissione: "Ich weiß freilich nicht genau [...] ich will es auch nicht wissen [...] Wie immer, ich weiß es nicht."<sup>309</sup> La riluttanza che presiede all'atto di scrittura – "Ich schreibe es zögernd" confessa la voce narrante – situa la narrazione medesima sullo sfondo di un orizzonte di incertezza.

Antje Friedrichs definisce l'asino del racconto un animale assurdo, perché appare come una creatura straniera in una realtà familiare.<sup>310</sup> In un contesto realistico, esso incorpora elementi antitetici come la vita e la morte e, con il suo insolito colore, incarna un enigma irrisolvibile. Ciò sottolinea un'ulteriore sfiducia nei confronti di una conoscenza reale, che possa offrire risposte invece che continuare a sottoporre quesiti. Dal canto suo, Uljana Wolf, la quale insieme a Christian Hawkey Seagull nel 2018 ha tradotto *Schlechte Wörter* in inglese, paragona il movimento solitario dell'asino verde – che attraversa il ponte per poi scomparire – al lavoro del traduttore: isolato dal mondo, si muove nell'opera, scompare e poi riemerge, avendo traferito in un'altra lingua il testo originale.<sup>311</sup>

Tuttavia, parafrasando il pensiero di Aichinger secondo cui "niemand kann von mir verlangen, daß ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind",<sup>312</sup> si può propendere maggiormente per l'idea che l'animale, nella sua solitudine, sia più simile a colui che, cercando di decifrare il giusto significato delle parole e imponendosi di decifrarle, scompare dietro un testo che ha chiesto di non essere interpretato.

La provocazione offerta dal testo non è tuttavia legata all'asino verde, ma alla scrittura irriverente che Aichinger adotta: nomi, realtà, parole e immagini spesso divergono,<sup>313</sup> eppure è la loro collisione a consentire il movimento stesso della scrittura e della lettura.

---

<sup>309</sup> I. Aichinger, *Mein grüner Esel*, cit., pp. 80-81; ("Non lo voglio sapere [...] come sempre, non lo so").

<sup>310</sup> Antje Friedrichs afferma che l'asino è una creatura assurda, o meglio aliena, poiché "[...] fremdes Geschöpf in einer vertrauten Wirklichkeit erscheint", A. Friedrichs, op. cit., p. 112.

<sup>311</sup> <https://cagibilit.com/interview-with-uljana-wolf/>

<sup>312</sup> I. Aichinger, *Schlechte Wörter*, cit., p. 12; ("Nessuno può pretendere che io stabilisca collegamenti finché si possono evitare").

<sup>313</sup> Dagmar C. G. Lorenz, *I. Aichinger*, Athenäum, Königstein, 1981, p. 21, "Das wahrlich Interessante in der Lektüre ist, wie Namen und Realitäten, Wörter und Bilder oft auseinanderklaffen"; ("La cosa veramente interessante nella lettura è come nomi e realtà, parole e immagini spesso divergono").

## 2.4 Dalla “Skepsis” alla “Lautlosigkeit”

I cambiamenti nella scrittura di Aichinger si consolidano negli anni '70 insieme all'approfondirsi dello scetticismo nei confronti della lingua. Affrancata la narrazione dall'ideologia delle parole migliori, Aichinger rinuncia ora persino alla forma-romanzo, fin qui considerata teatro possibile di una scrittura di resistenza per privilegiare racconti che, indifferenti a qual sia tentazione delle belle parole, sono alla ricerca di un linguaggio adeguato a testimoniare l'esperienza umana.

Ich gebrauche jetzt die besseren Wörter nicht mehr. *Der Regen, der gegen die Fenster stürzt*. Früher wäre mir da etwas ganz anderes eingefallen. Damit ist es jetzt genug. *Der Regen, der gegen die Fenster stürzt*. Das reicht. Ich hatte übrigens gerade noch einen anderen Ausdruck auf der Zunge, er war nicht nur besser, er war genauer, aber ich habe ihn vergessen, während der Regen gegen die Fenster stürzte oder das tat, was ich im Begriff war, zu vergessen.<sup>314</sup>

Con le sue “cattive parole” la raccolta *Schlechte Wörter* privilegia il disorientante dinamismo della torsione sintattica e l'incalzare di domande che mai approdano alla risposta. I testi presenti nella raccolta si lasciano alle spalle, a ben vedere, anche la prosa: la densità della lingua aumenta e tende alla forma lirica. L'opera somiglia a un collage montato con quei frammenti linguistici che tradizionalmente venivano ignorati: cuciti e incastonati, nell'insieme assumono una forma nuova, che dispiega un inedito splendore.<sup>315</sup> Sebbene il metodo di scomposizione e ricomposizione della materia sia procedimento condiviso dall'esperienza delle avanguardie e, in modo particolare, dell'attitudine cubista a frammentare la forma e ricomporla, Aichinger si dedica a questo peculiare lavoro di montaggio grazie a un'educazione all'immagine coltivata tramite l'esperienza cinematografica, come si evince dal volume *Film und Verhängnis*:

---

<sup>314</sup> I. Aichinger, *Schlechte Wörter*, in *Schlechte Wörter*, cit., p. 11; (“Non uso più le parole migliori. *La pioggia che cade contro le finestre*. In passato avrei pensato a qualcosa di completamente diverso. Quindi basta così. *La pioggia che cade contro le finestre*. Questo basta. A proposito, avevo solo un'altra espressione sulla lingua, non era soltanto migliore, era più precisa, ma me ne sono dimenticata mentre la pioggia cadeva contro le finestre o faceva quello che ero sul punto di dimenticare”).

<sup>315</sup> H. Pataki, *Ilse Aichinger*, in E. Reichart, *Österreichische Dichterinnen*, cit., p. 27, “[...] mit den rhetorischen Abfällen der Sprache arbeiten: mit weggeschmissenen Sprach-Schnipseln, auf die kein Mensch achtet, die aber, neu geheftet und in rasenden Klang gesetzt, ihren eigenen Glanz entfalten”; (“[...] lavorare con gli sprechi retorici del linguaggio: con frammenti di linguaggio scartati a cui nessuno presta attenzione, ma che, recentemente cuciti e incastonati in un suono furioso, dispiegano il loro splendore”).

*Blitzlichter auf ein Leben*,<sup>316</sup> in cui prende forma un genere letterario ai limiti tra giornalismo e letteratura,<sup>317</sup> nutrendo dibattiti critici circa l'interrelazione tra lo spazio testuale e quello filmico.<sup>318</sup> La raccolta si compone di due sezioni: la prima è piuttosto lineare e relaziona di eventi autobiografici; la seconda, più eterogenea, evidenzia il processo di analisi, frammentazione e ricomposizione del soggetto narrativo attraverso l'alternarsi di recensioni su film, concerti e fotografie con istantanee scattate tra il 1926 e il 1953. Il valore della parola è qui vincolato a quello degli elementi figurativi.

Come Aichinger osserva in *Dover* il tempo e l'utilizzo della parola hanno un'influenza distruttiva sul linguaggio:

Wie bestehst du einen Augenblick, der noch vor dir liegt und doch schon ein für allemal verloren ist? Von den gewonnenen, die hinter uns liegen, wollen schweigen. Wie verlernen wir es, unlängst und später zu sagen, eben noch und gleich? Wie, wenn nicht hier? Alles in Dover. Dover kennt die Vielfalt der Disziplinen, die den Augenblicken dienen. [...] Hier ist man darüber klar, daß was attackiert wird, immer der Augenblick ist.<sup>319</sup>

Ogni volta che una frase viene pronunciata, il linguaggio mostra la propria inadeguatezza nel nominare, descrivere e restituire presenza a un senso. Un simile abuso delle parole non ha fatto che depotenziarne il valore, relegandole nella condizione di meri accessori esornativi: per potersi riappropriare di un ruolo imprescindibile, le parole devono pertanto ritrovare l'inutilizzo da cui sono sorte. Ciò che esse nominano disintegra, se non lo chiamano in silenzio, e ciò che dicono diventa menzogna, se il loro motore non lo custodisce.

---

<sup>316</sup> I. Aichinger, *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Fischer, Frankfurt am Main, 2001.

<sup>317</sup> Recensioni e saggi critici sull'opera matura di Aichinger parlano anche di *Essays, Film-Texten o Kolumnen* per rendere giustizia al carattere giornalistico dei testi.

<sup>318</sup> Un saggio che approfondisce l'interesse di Aichinger per il cinema e include riflessioni teoretiche sui media è stato scritto da Sigrid Nieberle: *Ilse Aichinger im Kino des Verschwindens*, in B. Hermann, B. Thums, *Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, pp. 127-146. Un altro contributo circa l'intermediazione e i nuovi generi che si collocano sul confine tra giornalismo e letteratura è offerto da Joanna Kablokowska "Weil mir vor allem an der Flüchtigkeit liegt", *Ilse Aichingers "Film und Verhängnis"*, in S. P. Scheichl, *Feuilleton – Essay – Aphorismus: nicht – fiktionale Prosa in Österreich*, Innsbruck University Press, Innsbruck, 2008, pp. 239-252.

<sup>319</sup> I. Aichinger, *Dover*, in *Schlechte Wörter*, cit., p. 43; ("Come insisti su un momento che è ancora davanti a te e che però è già andato certamente perduto? Vogliamo tacere dei vinti che si giacciono dietro di noi. Come disimpariamo a dire di recente e più tardi per dire, proprio giusto e immediatamente? Tipo, se non qui, tutto a Dover. Dover conosce la varietà di discipline che sono a servizio dei momenti. [...] Qui è chiaro che ciò che viene attaccato è sempre il momento").

Um wieder notwendig zu werden, müssen sie die Lautlosigkeit zurückgewinnen, aus der sie notwendig entstanden sind. Was sie bezeichnen, zerfällt, wenn sie es nicht lautlos bezeichnen, was sie mitteilen, wird zur Lüge, wenn ihre Lautlosigkeit es nicht deckt.<sup>320</sup>

È questa una dichiarazione programmatica, un vero e proprio assioma: le parole nascono dalla “Lautlosigkeit” e lì dovrebbero vivere.

Se il mondo offre parole consuete, è necessario sovvertire l’ordine per il quale si racconta tutto e non si ascolta nulla. Occorre esigere il silenzio dall’individuo, dai rumori, dal mondo, dalla narrazione<sup>321</sup> e scrivere più di quanto si possa, ma meno di quanto si potrebbe.<sup>322</sup> Lo scetticismo verso il linguaggio, che nel racconto *Dover* giunge alla sua forse più alta avventurosa espressione, si schiera contro quelle narrazioni che, avvalendosi di mezzi linguistici insufficienti, adottano strategie narrative vaghe ed imprecise. Per Aichinger la scrittura deve potersi basare sul rigore e sull’accuratezza. Pertanto ella adotta un approccio metodico e scientifico, probabilmente eredità dei semestri trascorsi presso l’università di medicina, e attua un movimento di ricerca, avanza in maniera estremamente scrupolosa,<sup>323</sup> orbitando costantemente intorno a oggetti, persone, luoghi familiari ed altri estranei al domestico.

In una conversazione con Luzia Stettler è la stessa Aichinger a spiegare il ruolo dell’indagine nel suo processo di scrittura: il compito della scrittrice è cercare l’unica parola possibile, che parola non sia ancora, prestando attenzione che non sia utilizzata come ‘ricetta’ nell’attimo in cui viene pronunciata:

---

<sup>320</sup> Ead., “Nur zusehen – ohne einen Laut.” *Joseph Conrad*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 91; (trad. it. a cura di A. Valtolina, “Guardare soltanto senza alcun suono”. *Joseph Conrad*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 113: “Perché ritrovino la loro necessità, devono riconquistare il silenzio, dal quale sono necessariamente nate. Ciò che definiscono, cade in frantumi, se non lo definiscono nel silenzio, ciò che comunicano diviene menzogna, se il loro silenzio non lo custodisce”).

<sup>321</sup> *Ibidem*, “Das heißt in diesem Zeitalter, in dem alles erzählt und nichts angehört wird, alles auf den Kopf zu stellen. Der Erzählwelt Schweigen abfordern, der Welt, sich selbst, den Wörtern, den Klängen”; (ivi, p. 114, “Significa in questo tempo in cui si racconta tutto e non si ascolta nulla, ribaltare tutto. Esigere dal racconto il silenzio, dl mondo, da se stessi, dalle parole, dai rumori”).

<sup>322</sup> H. Pataki, op. cit., p. 17, “Nicht mehr schreiben als man kann, sondern weniger schreiben, als man könnte. Um konsequenterweise einmal in das Schweigen zu münden”; (“Non scrivere più di quanto puoi, ma scrivi meno di quanto potresti. Per tradursi di conseguenza al silenzio”).

<sup>323</sup> R. Reichensperger, *Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk*, cit., p. 20, “[...] immer neu die Objekte umkreisende(n) Suchbewegungen, die von Satz zu Satz konsequent und ungemein präzise voranschreiten”; (“[...] sempre nuovi movimenti di ricerca in orbita intorno agli oggetti, che progrediscono di frase in frase in modo coerente ed estremamente preciso”).

Ich muß immer das einzigmögliche Wort suchen, das noch nicht Wort geworden ist (...) und dabei muß ich aufpassen, daß es nicht gleich wieder als Kochrezept verwendet wird, in dem Augenblick, wo ich es nenne.<sup>324</sup>

E siccome l'uso distratto e smodato della parola l'ha resa logora e superflua, come Aichinger osserva nella conversazione con Manuel Esser, ciò che scrive, per esistere, dev'essere coperto da frasi non scritte<sup>325</sup> e da parole non dette. Emerge così che il processo di scrittura è un'impresa difficoltosa e che l'esito è molto complesso: se i testi della seconda fase adottano un linguaggio che elude la narrazione, a fronte di un crescente scetticismo circa la relazione tra parola e cosa, nella terza fase il segno è completamente slegato da ambizioni di significazione e si afferma come pura presenza sonora.

#### 2.4.1 *Dover*

Dover è la città costiera del Kent che dà il titolo a una prosa del 1972, inserita nella raccolta *Schlechte Wörter*. Il racconto opera su due fronti: da un lato la relazione della parola con il suo significato, dall'altro la sua liberazione da ogni contestualizzazione semantica. Sin dal suo incipit la breve, lirica prosa sembra indirizzare la lettura verso la toponomastica: oltre a Terra e mondo, che possono considerarsi sinonimi, si incontrano nomi propri geografici,<sup>326</sup> di ambienti concreti<sup>327</sup> e di luoghi astratti.<sup>328</sup> Ciononostante la funzione metalinguistica della lingua prevale su quella referenziale e la parola è adottata per spiegare il proprio stesso codice.

Il racconto pone l'accento sull'arbitrarietà delle parole *giuste*: dopo aver

---

<sup>324</sup> L. Stettler, *Stummheit immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens*, in S. Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, cit., p. 44; ("Devo sempre cercare l'unica parola possibile che non è ancora diventata una parola è [...] e devo stare attenta che non venga immediatamente utilizzata di nuovo come ricetta di cucina, nel momento in cui la nomino").

<sup>325</sup> M. Esser, *Interview mit Ilse Aichinger: Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*, in S. Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, cit., pp. 56-57, "Jeder Satz, den man schreibt, muß durch ungeheuer viel ungeschriebene Sätze gedeckt sein, weil er sonst gar nicht dasteht"; ("Ogni frase che viene scritta, deve essere coperta da un'enorme quantità di frasi non scritte, altrimenti non ci sarà affatto").

<sup>326</sup> I. Aichinger, *Dover*, in *Schlechte Wörter*, cit., pp. 41-44, "Dover", "Normandie", "Delft", "Hindustan", "Kalkutta", "Denver", "Trouville", "Bilbao", "Privas".

<sup>327</sup> *Ibidem*, "Schreibstube", "Irrenhaus", "Kieselspielplatz", "Kreideläden", "Camps", "Verstecke", "Türme"; ("Ufficio", "ospedale psichiatrico", "parco giochi", "negozi di gesso", "campeggi", "nascondigli", "torri").

<sup>328</sup> *Ibidem*, "Beyond", "dort oben", "über Zwischenräume".



evidenziato che “Wult” sarebbe meglio di “Welt” e “Arde” di “Erde” e che realtà è irrevocabile, il pessimo nome inventato per Calcutta sancisce definitivamente il carattere arbitrario del segno linguistico e il cattivo gusto di alcune scelte. Tuttavia tale arbitrarietà presente in *Dover* sfugge a Dover, che non ha nulla da migliorare, che va bene così com’è, persistente e incorruttibile: “Nur Dover ist nicht zu verbessern. [...] Dover, unbestechlich und still zwischen Fallstricken und Ungenauigkeiten, macht nicht viel von sich reden.”<sup>329</sup> In accordo con lo scetticismo dell’autrice, è legittimo pensare che la frase “Dover heißt so wie es ist”<sup>330</sup> abbia come soggetto la semplice parola e non il luogo; inoltre la mancanza del segno d’interpunzione necessario tra “so” e “wie” schiude un’ulteriore possibilità di senso: “Dover *significa* così com’è”. Che si accolga l’una o l’altra interpretazione, la scrittura chiede al lettore di educare la propria lettura alla modestia delle parole scelte e al loro rifiuto di porsi al servizio di qual sia significato ovvero sapere prestabilito.<sup>331</sup> Per questo la scrittrice gioca con la forma della parola, optando per termini polisemici e omonimi, il cui significato non sempre è coerente al contesto. “Alles ist eingestellt. Aufeinander, wie man sagt.”<sup>332</sup> L’ambiguità del verbo “einstellen” riflette l’imprecisione del linguaggio: tutto è pronto, ma tutto potrebbe anche essere assunto, chiuso, sospeso.

Ambiguità di questo tipo s’inseguono nel corso dell’intera narrazione: “Normandie heißt Normandie und nichts anders. Das Übrige auch.”<sup>333</sup> Quando, come in questo caso, non è chiaro se ‘il resto’ si riferisca a tutti gli altri nomi geografici, alla realtà in generale o alla parola “Übrige”, occorre tener presente che *Dover* è il manifesto di una provocazione linguistica che decreta la facilità nello scardinare i nomi da ciò che designano: “Von diesem, wie viele sagen, unbeträchtlichen Ort sind alle Bezeichnungen und das, was sie bezeichnen, leicht aus den Angeln zu heben.”<sup>334</sup> Il desiderio di togliere una lingua dai cardini si evidenzia nella scelta di inserire riferimenti a Paesi più o meno noti,<sup>335</sup> a lingue diverse e a parole che vengono sottratte ai confini di un idioma

---

<sup>329</sup> *Ibidem*; (“Solo Dover non può essere migliorato. [...] Dover, incorruttibile e silenzioso tra insidie e inesattezze, non fa parlare molto di sé”).

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> *Ibidem*, “Man kann die Bescheidenheit nicht weiter treiben”; (“Non si può spingere ulteriormente la modestia”). “Dover verbreitet [...] kein Wissen”; (“Dover non diffonde [...] alcuna conoscenza”).

<sup>332</sup> *Ibidem*; (“Tutto è pronto. L’un l’altro, come si dice”).

<sup>333</sup> *Ibidem*; (“La Normandia si chiama Normandia e nient’altro. Il resto anche”).

<sup>334</sup> *Ibidem*; (“Di questo, come molti dicono, luogo insignificante, tutti i nomi e ciò che designano sono facili da scardinare”).

<sup>335</sup> Tra i più particolari, Aichinger cita l’Hindustan, che è sia una comunità non incorporata nel

prestabilito: *Dover* muta il proprio codice linguistico quando invita i lettori alla esplorazione di un 'oltre', sia esso geografico o linguistico, che si riflette nei movimenti di ricerca tra i molti (W)Orten a cui sono attribuite le relazioni tra parola e cosa. Un'attenzione particolare è reclamata dal termine *beyond*, che balza all'occhio sia perché scritto in inglese, sia perché citato insieme ai luoghi Delft e Hindustan, pur con la postilla che non si tratta di una denominazione di luogo. Tale necessità, specularmente alle precedenti, di scongiurare qualsiasi riferimento a un presunto "contenuto" della parola esalta il valore intrinseco della parola in sé, che indica null'altro che se stessa e che rifiuta quell'arbitrarietà che ha trasformato il suo segno in mera nomenclatura

Nel corso del racconto, mentre vi si avvicinano costrutti sempre più enigmatici, per esclusione prende forma l'immagine di *Dover*, che esiste nel contrasto con ciò che non è: la densità dei prefissi "un-" si somma all'accumulo dei prefissi "ver-", in una costruzione *ex negativo* potenziata dai numerosi "nicht", ripetuti sei volte solo nell'ultimo paragrafo.

Von diesem, wie viele sagen, unbeträchtlichen Ort [...] man kann die Bescheidenheit nicht weiter treiben. [...] *Dover*, unbestechlich und still zwischen Fallstricken und Ungenauigkeiten [...] *Dover* setzt nicht auf Freundschaften. [...] Es wird nicht auslassen, was sich mit ihm nicht messen kann, es wird seine Schwächen zu Hilfe nehmen und seine Schwäche. Es wird auch die Industrie nicht vergessen, den Fleiß, die Einfalt und daß alles bald aus ist. Es wird die mißratene Verzweiflung nicht beiseite schieben, die unsere ist. *Dover* nicht.<sup>336</sup>

Se molti luoghi sono "wahrscheinlichere Orte", *Dover* è un posto improbabile, che si erge a "Nicht-Ort" sopra tutti gli altri, parola oltre ogni parola, come *D-over* sembra voler implicitamente suggerire e come la scrittura sembra confermare: lì ci si può avventurare. Lì è dato di sostare in prossimità dell'oltre.<sup>337</sup>

---

distretto di Washington, nello Stato dell'Indiana, che il nome persiano per indicare il subcontinente indiano.  
<sup>336</sup> I. Aichinger, *Dover*, in *Schlechte Wörter*, cit., pp. 41-44; ("Solo *Dover* non può essere migliorata. *Dover* è così com'è. Da questo, come molti dicono, luogo insignificante [...] non si può guidare ulteriormente la modestia. [...] *Dover*, incorruttibile e silenziosa tra insidie e inesattezze [...] *Dover* non si basa sulle amicizie. [...] Non tralascierà ciò che non può competere con lei, porterà in aiuto le sue debolezze e la sua debolezza. Non dimenticherà l'industria, la diligenza, la semplicità e che tutto sarà presto finito. Non metterà da parte la disperazione sconsiderata che è nostra. *Dover* non lo farà").

<sup>337</sup> Ivi, p. 42, "*Dover* kann sich [...] einlassen, [...] mit allem, was auf *beyond* angelegt ist"; ("*Dover* può [...] porsi in relazione [...] con tutto ciò che è disposto sul *beyond*").

La prosa si fa emblema della parola come materiale linguistico, da leggere come se si stesse cercando qualcosa di perduto, dando priorità a “das Suchen suchen” e, solo in un secondo momento, pensando alla forma, che si rivela spontaneamente durante la ricerca stessa.<sup>338</sup> L’indagine non è tuttavia volta a un approdo al senso: il luogo geografico e quello linguistico non ambiscono a descrivere, ma esprimono il desiderio di disimparare,<sup>339</sup> dimenticare e sparire.

La scrittura vive qui di elementi che hanno a che fare con la lirica, altri che tendono all’oralità e altri ancora che accolgono il silenzio,<sup>340</sup> emblema della scrittura di Aichinger e motore della narrazione:

Ilse Aichinger sagt einerseits: In unserer Welt ist es schwierig geworden, überhaupt etwas zu sagen. Wir sind stumm geworden. Und die Welt ist auch stumm. Stumm und sinnlos. Wenn wir wieder sprechen wollen, dann müssen wir aber nicht versuchen, gegen diese Stummheit anzugehen, sondern wir müssen diese Stummheit akzeptieren und sozusagen bis zu ihrem Ende gehen. [...] Das viel mehr enthält, als man mit einem Wort sagen kann. Das Verschwinden ist schon verwandt mit dem Schweigen, aber es ist ein viel dynamischeres Prinzip. Das Schweigen verharrt ja erstmal in Stille und wartet auf das Wort.<sup>341</sup>

Il dinamismo è agito dal silenzio, dall’attesa della parola e dalle tracce che

---

<sup>338</sup> H. F. Schafroth, *Gespräche mit Ilse Aichinger*, in S. Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, cit., p. 34, “Ich lese so, wie ich etwas suche, das verloren gegangen ist, indem ich zuerst das Suchen suche die Form zu suchen, und wenn ich es gefunden habe, merke ich, daß ich eigentlich die Form zu finden gefunden habe, im Fall des Textes, die Form zu lesen, und daß Lesen und Schreiben wie Suchen und Finden sich einander bis zur Identität nähern können”; (“Leggo così, come se cercassi qualcosa che è andato perso aspirando prima alla ricerca di individuare la forma, e quando l’ho trovata, mi rendo conto di aver effettivamente trovato, nel caso del testo, il modo per leggere, e che leggere e scrivere come cercare e trovare possono avvicinarsi l’uno all’altro fino all’identità”).

<sup>339</sup> I. Aichinger, *Dover*, in *Schlechte Wörter*, cit., p. 43, “Wie verlernen wir es, unlängst und später zu sagen, eben noch und gleich? Wie wenn nicht hier? Alles in Dover”; (“Come disimpariamo a dire di recente e più tardi per dire, proprio giusto e immediatamente? Tipo, se non qui, tutto a Dover”).

<sup>340</sup> <https://volltext.net/texte/ilse-aichinger-simone-faessler-michael-braun-mein-ziel-ist-das-verschwinden/>, “Wenn man den Sprachgebrauch ansieht, dann haben diese Texte viel mit Lyrik zu tun. Gleichzeitig tendieren sie aber auch zum Erzählen. Und sie tendieren zur Mündlichkeit”; (“Se si osserva l’uso del linguaggio, allora questi testi hanno molto a che fare con la poesia. Allo stesso tempo, tuttavia, tendono anche al racconto. E tendono verso l’oralità”).

<sup>341</sup> C. Ivanovic, S. Shindo, *Ilse Aichingers bioskopisches Schreiben*, in *Absprung zur Weiterbesinnung*, Stauffenburg, Tübingen, 2011, p. 182; (“Da un lato Ilse Aichinger afferma: nel nostro mondo è diventato difficile soprattutto dire qualcosa. Siamo diventati muti. E anche il mondo è muto. Muto e insensato. Quando ancora vogliamo dire qualcosa, allora non dobbiamo provare a contrastare questo mutismo, ma lo dobbiamo accettare e, per così dire, andarci fino in fondo. [...] Racchiude molto più di quello che si può dire con una parola. La scomparsa è già affine al silenzio, ma è un principio dinamico. Il silenzio permane inizialmente nella quiete e attende la parola”).

emergono in pagine dove pieni e vuoti creano una tensione propria del ductus lirico. Siamo lontani qui dai frammenti che, nei componimenti precedenti, hanno incarnato le reliquie delle delusioni umane di fronte agli eventi della storia e che, come pietre d'inciampo,<sup>342</sup> sono stati adottati per “scomporre e frazionare la cosiddetta memoria collettiva”.<sup>343</sup> In *Dover* “le omissioni sono parte strutturante della narrazione”<sup>344</sup> e, attraverso la non presenza, evidenziano ciò che resta: una scrittura materica che adotta “l’arte del non dire per dire”.<sup>345</sup>

È un passaggio dall’eutopia all’utopia il movimento da *Ort* a *Wort*: il (non) luogo geografico si rivela come semplice parola, luogo del non detto e della lacuna. A *Dover* letteralmente “luogo” a scomparsa che, come le bianche scogliere che lo contraddistinguono, si erge a picco sulla soglia della precarietà, dove è ancora possibile contemplare la parola poetica.

## 2.5 Allenare l’indifferenza<sup>346</sup>

La pubblicazione di *Kleist, Moos, Fasane* segue una pausa dalla scrittura durata undici anni. Dopo i primi testi estremamente narrativi e quelli che evidenziano un progressivo scetticismo nei confronti del linguaggio, appare inaspettato incontrare nel 1987 un’opera che ripercorre l’iter di Aichinger, dalla letteratura delle macerie, attraverso i frammenti di materia linguistica, sino all’approdo al silenzio. Per questo motivo il volumetto – che accoglie scritti tra il 1950 e il 1985 e si costituisce di racconti ancorati a uno spazio concreto e prose che, come sempre, si sottraggono a priori a ogni *hybris* interpretativa – può esser considerato una sorta di glossa a tutta la produzione precedente.

---

<sup>342</sup> In seguito ad eventi negazionisti che contestavano la veridicità delle deportazioni, l’artista tedesco Gunter Demnig si dedica a costruire il più grande monumento diffuso d’Europa e composto da Stolpersteine, a oggi circa 70.000 sampietrini di piccole dimensioni, posti sui marciapiedi davanti alle abitazioni delle vittime delle persecuzioni naziste. Sulla superficie superiore di ottone lucente l’incisione ne ricorda nome e cognome, data di nascita, data e luogo di deportazione e data di morte, se conosciuta.

<sup>343</sup> R. Robin, *I fantasmi della storia. Il passato europeo e le trappole della memoria*; (trad. it. a cura di C. Saletti - L. di Genio, Ombre corte, Verona, 2005, p. 92).

<sup>344</sup> N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino, 2014, p. 210.

<sup>345</sup> *Ibidem*.

<sup>346</sup> L’aforisma del 1972 esprime icasticamente l’atteggiamento di Aichinger nei confronti della parola: un’attenzione imperturbabile verso la forma e un allenamento ad essere imperturbabile di fronte al contenuto che il significante intende veicolare.

La prima parte è costituita da testi commemorativi: accanto ai racconti *Kleist*, *Moos*, *Fasane*, *Hilfsstelle* e *Vor der langen Zeit*, è *Der 1. September 1939* a recuperare il materiale del romanzo *Die größere Hoffnung*, attingendo ai ricordi della scrittrice e consegnando al lettore situazioni ed esperienze che sono uno spaccato della sua infanzia.

Viel früher soll auch meine Großtante manchmal dort gefahren sein, um uns zu besuchen, aber nur wenig später stieg meine Großmutter dort ein oder wurde in einen Güterwaggon verladen. Die Vernichtungstransporte aus Wien begannen, vielleicht, weil es unauffällig war, auf dem Aspangbahnhof [...] Meine Mutter hatte ihre Stellung als Schulärztin schon verloren, Praxis und Wohnung aufgeben müssen, wir waren zu unserer Großmutter gezogen, meine Schwester war mit einem der Transporte, die die Quäker für bedrohte Kinder und Jugendliche aus Wien durchführten, am 4. Juli nach England gefahren.<sup>347</sup>

La narrazione non si perita di menzionare campi di concentramento, campi di sterminio e camere a gas, così dimostrando la libertà lessicale nel frattempo acquisita. Tuttavia la forma differisce fortemente rispetto a quella adottata dal romanzo:<sup>348</sup> all'elemento visionario e fiabesco si sostituiscono un tono disincantato e uno stile sobrio, denso di riferimenti storici e autobiografici. La scrittura indulge nei dettagli topografici: “Das ist vielleicht etwas zuviel Wiener Topographie, aber die Topographie spielt ja viele, manchmal auch geheimnisvolle Rollen”, là dove questo indulgere, di nuovo, pare meno obbedire alla volontà di dare una testimonianza, e invece soppiantare perfino, in un certo senso, i limiti medesimi dell'atto testimoniale.<sup>349</sup> Dal punto di vista stilistico, il ductus ancora non

---

<sup>347</sup> I. Aichinger, *Der 1. September 1939*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., pp. 19-21; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *1 settembre 1939*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., pp. 35-39; “Molto tempo prima anche la mia prozia aveva viaggiato su quella linea ferroviaria per venire a farci visita [...] Forse per non attirare troppo l'attenzione, a Vienna i primi convogli verso i campi di concentramento partirono dalla stazione di Aspang [...] Mia madre aveva già perso il suo impiego di medico scolastico, abbandonato lo studio e la casa, ci si era trasferiti dalla nonna, mia sorella era partita il 4 luglio per l'Inghilterra su uno dei convogli messi a disposizione dai quaccheri per i bambini e i giovani viennesi in pericolo”).

<sup>348</sup> E. Pulver, *Die äußerste Bedrängnis, die äußerste Geborgenheit*, in S. Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, cit., p. 324, “Mit diesem Roman haben die im ersten Abschnitt von Kleist, Moos, Fasane versammelten, eng zusammengehörigen Prosastücke viel zu tun, in Verwandtschaft und Gegensatz”; (“I pezzi in prosa strettamente correlati e raccolti nella prima sezione di Kleist, Moos, Fasane hanno molto a che fare, per analogia e contrasto, con questo romanzo”).

<sup>349</sup> I. Aichinger, *Der 1. September 1939*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 39, “Das ist vielleicht etwas zuviel Wiener Topographie, aber die Topographie spielt ja viele, manchmal auch geheimnisvolle Rollen”; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *1 settembre 1939*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 35: “Sto forse esagerando con i dettagli topografici, ma d'altro canto la topografia ha molta importanza, a volte anche un'importanza misteriosa”).

obbedisce alla propria vocazione al silenzio e alla lacuna: la scomparsa si evidenzia qui a livello di ciò che si narra, mentre mancano gli elementi morfologici che diventeranno emblematici nella costruzione della mancanza e della “Lautlosigkeit”. Sono la vecchiaia, la sparizione e i luoghi di fuga, che non offrono autentiche vie di fuga, a farsi ‘correlativi oggettivi’ dell’assenza; la dimenticanza del dimenticato si manifesta attraverso le immagini di muri sui quali si sta scrostando la parola “Judenverbot”, di un cinema che proietta *Frau ohne Vergangenheit*, o di un baule vuoto che non assolve il compito di accogliere oggetti per traslocarli altrove. Questo tipo di spossessione non contamina ancora la scrittura che, passando in rassegna le perdite subite da Aichinger e dalla sua famiglia,<sup>350</sup> approda infine al paradosso più grande, ovvero la delusione della giovane Ilse per l’esclusione dalla gioventù hitleriana, unica possibilità di un ricongiungimento con la sorella, fuggita in Inghilterra il 4 luglio del 1939.

La scrittura, sobria, chiara, precisa e dettagliata, ricalca l’*Erzählen vom Ende her und auf das Ende hin*. Soltanto il ricordo, per definizione evanescente, insinua nella narrazione il dubbio, che corrisponde a un’immagine sfocata: “Ich glaube, ich war im Kino.”<sup>351</sup> Nonostante l’evidente incertezza, l’affermazione schiude uno spiraglio sia sul passato di Aichinger che sul suo utilizzo puntuale della parola: da un lato il tempo della dissoluzione di persone e di immagini si contestualizza nell’esperienza al cinema; dall’altro il verbo di opinione enfatizza la scomparsa di qualsiasi certezza, in favore di un ricordo flebile e che non offre garanzie.

Il racconto *Hilfsstelle* è l’anello di congiunzione tra i primi tre racconti e gli ultimi tre della prima sezione e con loro condivide, al di là dell’orizzonte storico, l’attenzione a una scrittura precisa e lo sguardo testimone dell’attimo pieno e incancellabile;<sup>352</sup> accanto a ciò, nondimeno ecco affiorare anche qui l’attenzione all’arbitrarietà dei nomi, riconoscibile in *Eliza Eliza* e ubiqua in *Schlechte Wörter*. Pur sempre a livello della trama e sotto forma di timide domande retoriche, il racconto anticipa il questionare senza

---

<sup>350</sup> La madre ha perso l’impiego come medico scolastico, abbandonato lo studio ed è stata costretta a fuggire dalla propria abitazione; la sorella è partita a luglio del ’39 per l’Inghilterra; la nonna, a cui Aichinger era molto legata, trova la propria fine in un campo di concentramento.

<sup>351</sup> I. Aichinger, *Der 1. September 1939*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 19; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *1 settembre 1939*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 35: “Sedevo, mi pare, nella sala di un cinema”).

<sup>352</sup> Ead., *Hilfsstelle*, in *ivi*, p. 24, “Des sinnvollen und unaufhebbaren Augenblicks”; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Rifugio*, in *ivi*, p. 40: “Dell’attimo pieno e incancellabile”).

risposta, che qui mette in discussione la capacità di porre domande adeguate circa la possibilità di vivere.

Und wenn die Gespräche rundherum sich mit der Möglichkeit zu überleben befaßten, so befaßten sies ich hier immer mit der Möglichkeit zu leben. [...] Daran zu glauben, fällt manchen von uns bis heute schwer. [...] Bis zuletzt werden uns die Stimmen von damals glaubwürdig versichern, daß uns nichts geschehen kann.<sup>353</sup>

Concludono la prima parte della raccolta i testi *Nach der weißen Rose, In das Land Salzburg ziehen* e *Von Gestern*, risalenti al periodo tra il 1977 e il 1982, che evidenziano senza più reticenza un piacere enigmistico scaturito dalla consapevolezza che c'è sempre troppo da dire e troppo poco silenzio con cui dirlo.<sup>354</sup>

La parte centrale del volume raccoglie fulminanti aforismi di Aichinger, suddivisi per anno, dal 1950 al 1985, che contengono molteplici provocazioni poetologiche. “Die Kargheit messen”<sup>355</sup> è l'imperativo a cui risponde la sua scrittura ed è nella luce di questa sentenza che la scrittura chiede di accostarsi a un'opera che più si fa minuta, più diventa ingombrante. Come i racconti, anche la parte centrale dell'opera conduce il lettore attraverso tutte le fasi della scrittura di Aichinger, dalla storia, attraverso la parola, al silenzio.

L'aspetto denotativo, che aveva trovato ampio spazio nella forma estesa del romanzo e nei racconti commemorativi, viene ridotto a una sintesi di lucida disperazione:

Wir tragen heiße Schüsseln in den erhobenen Händen. Wenn wir in der Mitte des Saales sind, brennt es durch die Tücher. Sollen wir sie fallen lassen oder weitertragen, bis unsere Handflächen Brandblasen sind? Ausgelacht wird man für beides. Es brennt durch die Tücher! Hätte ich gewußt, ich hätte keine Tücher genommen.<sup>356</sup>

---

<sup>353</sup> Ivi, pp. 26-27; (ivi, pp. 43-44: “E se ovunque si facevano discorsi sulla possibilità di sopravvivere, qui i discorsi riguardavano la possibilità di vivere. Alcuni di noi hanno dimenticato questo modo di porre domande. [...] Alcuni di noi non riescono ancora a credere a tutto questo. [...] Fino all'ultimo le voci di allora ci diranno la sicurezza che non abbiamo nulla da temere”).

<sup>354</sup> Ead., *Von gestern*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 39, “Gestern sagte ich so viel, daß mir nachher schlecht davon wurde. Wenn es nicht vorgestern war”; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Ieri*, in ivi, p. 53: “Ieri ho detto così tanto che mi sono stufato di questo dopo. Se non fosse l'altro ieri”).

<sup>355</sup> Ivi, p. 56, (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Appunti 1950-1985*, in ivi, p. 75: “Misurare la scarsità”).

<sup>356</sup> Ivi, p. 58; (ivi, p. 40: “Con le mani sollevate reggiamo vassoi bollenti. Quando siamo in mezzo alla sala, il calore trapassa i tovaglioli. Dobbiamo lasciarli cadere oppure reggerli finché le palme saranno un'unica vescica? In entrambi i casi si verrà derisi. I tovaglioli sono bollenti! L'avessi saputo, non avrei usato i tovaglioli”).

La densità testuale si evidenzia nella scelta di proposizioni subordinate, a sottolineare le relazioni causali tra gli eventi. Nel pensiero più maturo la costruzione ipotattica verrà sostituita da una paratassi asciutta, che sovente si riduce alla frase minima o a un semplice quesito. Quando si pensa di aver acquisito la conoscenza degli eventi narrati sulla base di quel principio di causalità che il linguaggio sembra avvalorare nelle sue strutture di significato, subito si viene smentiti dal fatto che la parola altro non è che ciò che si vede: il valore semantico che attribuiamo alla presenza è d'intralcio alla 'presenza' stessa.<sup>357</sup> Ciò è particolarmente evidente negli aforismi scritti dopo gli anni Sessanta, ovvero in corrispondenza della stesura di *Eliza Eliza*.

“Was man kennt, geht einem verloren, wenn man es zu kennen glaubt”,<sup>358</sup> mentre l'essenza della parola è null'altro che significante. L'approdo definitivo al mutore è simultaneo all'identificazione del pericolo nella parola che, per ritornare a vivere, deve accogliere il silenzio da cui originariamente proviene, dal momento che scrivere è imparare a morire.<sup>359</sup> Un simile approccio non può che richiamare alla mente *Dover* e introdurre quanto verrà amplificato da *Schnee*, la prosa con cui si chiude *Kleist, Moos, Fasane*.

È una letteratura avventurosa quella degli aforismi di Aichinger, che hanno fin qui sollecitato esigua riflessione critica poiché percorrono una via difficile e inquietante, non confermando ma neppure negando ciò che è familiare.<sup>360</sup>

La terza parte del volumetto è costituita da discorsi – molti dei quali tenuti in occasione del conferimento di premi letterari – e saggi, che illuminano gli aspetti fondamentali della scrittura di Aichinger. All'apparenza questi scritti si occupano di autori come Franz Kafka, Joseph Conrad e Nelly Sachs; in realtà sono straordinarie dichiarazioni di poetica, in cui l'autrice parla, per interposta persona, della propria relazione con la scrittura e la parola:

---

<sup>357</sup> Ivi, p. 72, “Die Anwesenheit hindert die Anwesenheit, ist ihr im Weg”; (ivi, p. 92: “La presenza ostacola la presenza. Le è d'intralcio”).

<sup>358</sup> Ivi, p. 70; (ivi, p. 90: “Si perde quel che si conosce, quando si crede di conoscerlo”).

<sup>359</sup> Ivi, p. 78, “Schreiben ist sterben lernen”; (ivi, p. 98).

<sup>360</sup> E. Pulver, *Die äußerste Bedrängnis – die äußerste Geborgenheit*, in S. Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, cit., p. 325, “[...] indem sie Vertrautes weder bestätigen noch bestreiten: sie gehen ihren eigenen, einen verunsichernden Weg”; (“[...] né confermando né negando il familiare: stanno andando per la loro propria, inquietante via”).



Poetologie ist bei ihr Bestandteil des Werkes, und kein unwichtiger. [...] Die poetologischen Texte in “Kleist, Moos, Fasane“ sind nur um Nuancen anders, vielleicht ein wenig direkter; wichtig ist, daß in diesem dritten Abschnitt des neuen Bandes bislang an weit auseinanderliegenden Stellen Publiziertes in Zusammenhang zu lesen ist.<sup>361</sup>

Sebbene il volume sia diviso in sezioni così diverse tra loro, la voce è la stessa, senza tempo:<sup>362</sup> i racconti, le riflessioni e i brevi saggi, tra loro interconnessi, costituiscono un viatico per rendere poetico il concreto e visibile il taciuto.

### 2.5.1 “Auf der Suche nach Wörtern”:<sup>363</sup> *Schnee*

Il testo *Schnee* è stato scritto poco dopo il racconto *Dover*, con cui mostra evidenti analogie, ed è stato inserito nel volume *Kleist, Moos, Fasane* come ultimo di nove scritti poetologici. In modo molto simile a *Dover*, l’incipit è costituito dalle parole più significative della prosa: “Schnee ist ein Wort und Heu ist auch eins”.<sup>364</sup> Il primo campo semantico evoca le stagioni – l’inverno con la neve e l’estate con il fieno –, ciononostante il termine “Wort” devia la lettura dal piano contenutistico a quello prettamente formale. La struttura del periodo, che si compone di due coordinate tra loro speculari e unite dalla congiunzione “und”, è sostenuta da un equilibrio quasi poetico, confermato dalla scelta di abbreviare “eines” in “eins”, per rendere tutti i vocaboli monosillabici. L’articolo indeterminativo è ripetuto più volte e svolge un ruolo rilevante già nella prima parte della narrazione: “ein Wort” è posto in contrapposizione a “(nicht) viele”: “es gibt nicht viele, die nicht bezeichnen, womit sie eins sind, weil sie es nicht bezeichnen.”<sup>365</sup> Aichinger riprende qui una riflessione già apparsa in *Dover*. Affermare che ci sono poche parole che non nominano ciò con cui sono ‘uno’, perché non lo nominano, sottende un interrogativo

---

<sup>361</sup> Ivi, p. 323; (“La poetologia è la componente del lavoro, e non meno importante. (...) I testi poetici in ‘Kleist, Moos, Fasane’ sono diversi solo per sfumature, forse un po’ più diretti; importante è che in questa terza sezione del nuovo volume, le cose pubblicate vengano lette nel contesto di luoghi lontani”).

<sup>362</sup> P. H. Neumann, *Ein anderer Fleiß ist das Warten*, in ivi, p. 331, “Was immer die Texte unterscheiden mag, die Stimme ist dieselbe, sie ist alterslos”; (“Qualsiasi cosa possa distinguere il testo, la voce è la stessa, è senza età”).

<sup>363</sup> I. Aichinger, *Schnee*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit, p. 105; (“Alla ricercar delle parole”).

<sup>364</sup> *Ibidem*; (“Neve è una parola e anche fieno lo è”).

<sup>365</sup> Ivi, p. 113; (“Non ce ne sono molte che non designano ciò con cui sono uno, perché non lo designano”).

lecito: nominare l'oggetto è il contrario di essere tutt'uno con questo o il tutt'uno con l'oggetto è già in sé una forma di denotazione? Il dubbio resta irrisolto: l'articolo assolve la funzione di cornice al testo, segnandone i confini d'inizio e di conclusione,<sup>366</sup> enfatizza il nome a cui si lega<sup>367</sup> e viene fagocitato da molte parole,<sup>368</sup> in cui si nasconde e con cui diventa un *unicum*.

Se "Dover" detiene la supremazia per unicità di parola e luogo, "Schnee" ha l'egemonia sulle parole. Di qui il rifiuto, da parte della scrittura, dell'ingenuità di adottare espressioni linguistiche senza sottoporle a un esame accurato. Una prova di approssimazione è esemplificata dai bambini che gridano "la neve!": tale esclamazione può sia condurre a "kein Schnee", sovvertendo "ein", l'elemento precipuo della narrazione, o generare un'inesattezza nell'uso degli aggettivi possessivi.<sup>369</sup> Ne consegue una refrattarietà a dar voce alle parole, che equivale alla necessità di tacere: la causalità che conduce dall'approssimazione al mutore porta la parola ad arricchirsi del silenzio. Non c'è da meravigliarsi se proprio in questo passaggio domina la vocale chiusa "u",<sup>370</sup> che richiede un grado minimo di apertura delle labbra.<sup>371</sup> Tale processo di riduzione è il risultato di una minuziosa ricerca di parole:<sup>372</sup> sebbene esista un diluvio di parole in grado di riempire i dizionari, ben poche sono quelle che possono definirsi tali, ovvero tuttora utili e non ancora consuete. Se *Dover* ha condotto un'indagine sulle parole giuste, qui l'istanza narrativa è esplicitamente alla ricerca di qualcosa che soddisfi i criteri della *parola*. La diffidenza che guida la scrittura si esplicita attraverso una frase che raccomanda lo scetticismo come approccio preliminare all'interpretazione: "Ich verdächtige alles, was mit Recht sagen kann, schon lange".<sup>373</sup> Poiché "Recht" è un termine polisemico, si delineano due possibilità: da un lato il sospetto è che si dica qualcosa con ragione, o con la pretesa che l'enunciato sia giusto; dall'altro il timore è che qualcuno possa parlare

---

<sup>366</sup> Ivi, pp. 105-106, "Schnee ist ein Wort [...] Und das ist nur ein Beispiel"; ("Neve è una parola [...] E questo è solo un esempio").

<sup>367</sup> *Ibidem*, "Ein Glück", "eine Stunde", "ein Wort", "ein Beispiel".

<sup>368</sup> *Ibidem*, "Einverständnisses", "ingesackt".

<sup>369</sup> Aichinger definisce l'accumulo di aggettivi possessivi un'imprecisione da evitare. *Ibidem*, "Das führt zu *mein Schnee, dein Schnee, unser Schnee*, zu diesen vielen besitzanzeigenden Ungenauigkeiten, die einem die Lust nehmen, den Mund aufzumachen. Es führt auch zu *kein Schnee*"; ("Questo porta alla *mia neve, alla tua neve, alla nostra neve*, a queste molte imprecisioni di proprietà, che a qualcuno tolgono il desiderio di aprire la bocca. E non porta a *neve*").

<sup>370</sup> Ivi, p. 105, "unser", "zu", "Ungenauigkeiten", "Lust", "Mund".

<sup>371</sup> P. Ernst, *Germanistische Sprachwissenschaft*, Facultas, Wien, 2004, pp. 77-78.

<sup>372</sup> I. Aichinger, *Schnee*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 105, "[...] ich auf der Suche nach Wörtern bin".

<sup>373</sup> Ivi, p. 106.

secondo la legge, quindi confinato entro le tradizioni asfittiche della linguistica. Reclamare il silenzio diviene cosa necessaria, affinché si possa dire il giusto: soltanto non dicendo qualcosa, la si può esprimere davvero “mit Recht”.<sup>374</sup> Tale deduzione sfiora il paradosso: la necessità di accogliere il mutore contrasta con la tensione lirica creata dall’assonanza e dall’allitterazione di parole<sup>375</sup> che imitano i suoni di una conversazione. L’aporia culmina nell’osservazione dal tono ipnotico: “Reden und Regen gehen in der Regel zu weit und bewirken doch meistens nicht, worauf es ankommt.”<sup>376</sup>

Sul piano fonetico il testo non manca di ricorrere ancora all’utilizzo dei prefissi, il cui effetto consiste nel creare un’ampia differenziazione semantica e determinare una possibilità di espressione più precisa.<sup>377</sup> La prosa, pur contenendo molte parole derivate da “be-”, conferma la predilezione per il prefisso “ver-”<sup>378</sup> a richiamare la scomparsa, qui esemplificata dall’evidente ruolo compiuto dalla neve; viene altresì rimarcato che corrisponde alla seconda sillaba di *Do-ver*, suggellando il legame con tale prosa così indicando *Schnee* guida alla lettura dell’altra prosa.

[...] war er verschwunden. Er war so verschwunden wie das Dorf und sein Schulhaus verschneit waren. Beschneit war gar nichts mehr. Es gibt belegte Zungen und begossene Pudel, aber schon bei den Pudeln bin ich nicht so sicher, ob man nicht besser vergossen sagen sollte. [...] *Ver*, das nicht nur die zweite Silbe des Wortes *Dover* ist [...].<sup>379</sup>

Il tono poetico e musicale di questo breve passaggio cede quindi al rigore di un’indagine linguistica, portata avanti da parole come “Suchen”, “Heimsuchung” e “Weitsicht”;<sup>380</sup> i restanti sostantivi sono disgiunti da tale finalità, ma questa è la libertà della lingua, che Aichinger ha già illustrato in *Schlechte Wörter*:

<sup>374</sup> *Ibidem*, “Wenn man etwas nicht sagen kann, setzt man geschwind voraus, daß man es mit Recht sagen kann”; (“Se non si può dire qualcosa, rapidamente si presume che lo si possa dire in modo corretto”).

<sup>375</sup> *Ibidem*, “Recht”, “Reden”, “Regen”, “Regel”.

<sup>376</sup> *Ibidem*; (“Di norma il discorso e la pioggia non vanno troppo lontano e tendenzialmente non capiscono ciò che conta”).

<sup>377</sup> P. Ernst, *Germanistische Sprachwissenschaft*, op. cit., p. 119, “[...] in einer größeren und genaueren semantischen Differenzierung und damit exakteren Ausdrucksmöglichkeit”; (“in una differenziazione semantica maggiore e più precisa e pertanto un’espressione più esatta”).

<sup>378</sup> I. Aichinger, *Schnee*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 106, “Verschwindens”, “Vergleichsmöglichkeiten”, “verschwunden”, “verschneit”, “vergossen”, “verdächtig”; (“scomparsa”, “possibilità di confronto”, “scomparso”, “innervato”, “versato”, “sospettoso”).

<sup>379</sup> Ivi, pp. 105-106.

<sup>380</sup> *Ibidem*.

Niemand kann von mir verlangen, daß ich Zusammenhänge herstelle, solange sie vermeidbar sind. Ich bin nicht wahllos wie das Leben, für das mir auch die bessere Bezeichnung eben entflohen ist. Lassen wir es *Leben* heißen, vielleicht verdient es nichts besseres. *Leben* ist kein besonderes Wort und *sterben* auch nicht. Beide sind angreifbar, überdecken statt zu definieren.<sup>381</sup>

L'approccio rigoroso si evidenzia allorché la scrittura vaglia i significati e i riferimenti di "Schnee" offerti dal dizionario etimologico, consapevole che la componente temporale sia determinante nei cambiamenti linguistici. La ripetuta insistenza sul carattere dinamico del linguaggio si accompagna alla constatazione che la parola fuoriesce della lingua e si rinnova attraverso la lingua stessa.<sup>382</sup>

La voce narrante, passando al vaglio ciò che considera parola e ciò che non lo è, manifesta rabbia quando un "Kämmerer" – nel contenuto un attendente, nella forma un nome che non possiede le caratteristiche di *parola*<sup>383</sup> – si riferisce a "Schnee", sporcando il vocabolo con il prefisso "be-": "Das schöne beschneite Schulhaus."<sup>384</sup> In questo breve passaggio la riflessione linguistica muta in azione: l'io gira i tacchi,<sup>385</sup> ma quando – dopo "einer Stunde" – torna sui suoi passi alla ricerca del proprio interlocutore, questi è scomparso, insieme all'edificio scolastico innevato e al villaggio. In una scrittura concreta, poetica ed enigmatica, non si può escludere che la parola "Absatz" si riferisca in senso stretto al 'paragrafo' e non soltanto all'espressione "girare i tacchi". Sebbene tale significato venga respinto dall'istanza narrativa, il tornare sui propri passi, o sui passi del paragrafo – "[...] wieder auf dem Absatz herumdrehte [...] es war verschwunden. Er war so verschwunden wie das Dorf und auch sein Schulhaus verschneit waren"<sup>386</sup> – coincide

---

<sup>381</sup> Ead., *Schlechte Wörter*, in *Schlechte Wörter*, cit., p. 12; ("Nessuno può chiedermi di stabilire connessioni purché siano evitabili. Non sono indiscriminatamente come la vita, per la quale mi è appena sfuggita la designazione migliore. Lasciamo che la si chiami vita, perché forse non merita nulla di meglio. La vita non è una parola speciale e nemmeno il verbo morire lo è. Entrambi sono vulnerabili, coprono invece che definire").

<sup>382</sup> H. Haider, *Guter Rat ist teuer geworden*, in I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, cit., p. 23, "Für mich kommt immer wieder das Wort Sprache heraus und daß sich in der Sprache und durch die Sprache die Sprache erneuert".

<sup>383</sup> I. Aichinger, *Schnee*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 105, "Kämmerer [...] ich hatte nun verstanden, daß es kein Wort war"; ("Attendente [...] ho solo capito che non era una parola").

<sup>384</sup> *Ibidem*; ("La bellissima scuola innevata").

<sup>385</sup> *Ibidem*, "[...] ich mich auf dem Absatz herumdrehte"; ("[...] Ho girato i tacchi").

<sup>386</sup> Ead., *Schnee*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 105; (Come anticipato, la prima parte del periodo offre due possibilità di traduzione, senza che una escluda l'altra: "[...] mi sono girata verso il paragrafo [...] era sparito", piuttosto che "ho girato i tacchi [...] era sparito." La conclusione è invece la medesima: "Era

con la scomparsa delle parole menzionate precedentemente. Come in *Mein grüner Esel*, anche qui viene evidenziata l'impossibilità di indietreggiare, affrontando una lettura a ritroso. La polisemia conferma l'attenzione di una lettura difficile, che si offre di andare oltre il dato narrativo, sospendendo il significato attraverso un atto contemplativo, "come se fra noi e l'oggetto calasse il silenzio".<sup>387</sup>

La parola "Regen" viene posta in antitesi rispetto a "Schnee":

*Reden* kommt noch vor *regnen* in der äußerst merkwürdigen Reihenfolge, der wir uns ergeben haben. Es hat auch mehr damit zu tun als Regen mit Schnee. Und ich sage das nicht mit Recht. Reden und Regen gehen in der Regel zu weit und bewirken doch meistens nicht, worauf es ankommt. Wenn es zur Zeit der Sintflut geschneit und nicht geregnet hätte, hätte Noah seine selbstsüchtige Arche nichts geholfen.<sup>388</sup>

Le parole scrosciano e, come la pioggia, si pongono in contrasto con il potere della neve, che copre e ottunde.

La funzione meta-linguistica di questo testo evidenzia i processi dinamici del linguaggio che si comporta come la neve: che scompaia, si manifesti con indugio o cada vorticosamente, non si può difendere.<sup>389</sup> La complessità di *Schnee* sollecita i lettori al rigore, poiché la scrittura di Aichinger resiste a ogni lettura frettolosa, smentisce interpretazioni metaforiche e confuta qualsiasi giudizio a priori. "Das Tausendmal-Lesen [...] ist eine gute Sache."<sup>390</sup>

## 2.6 Un progetto autobiografico

Al termine degli anni '90 Ilse Aichinger torna a scrivere dopo più di un decennio di

---

scomparso tanto quanto il villaggio e la sua scuola erano coperti di neve").

<sup>387</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 44, "Betrachtung [...] als ließe man Stille zwischen sich und den Gegenstand fallen", (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Appunti 1950-1985*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 63).

<sup>388</sup> Ead., *Schnee*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 106; ("Parlare viene prima di pioggia, nell'unico ordine insolito a cui ci siamo arresi. Ha anche più a che fare con la neve che con la pioggia. E lo dico non con ragione. Parlare e piovere di solito vanno troppo lontano, ma nella maggior parte dei casi non raggiungono ciò che conta. Se avesse nevicato al momento del Diluvio e non avesse piovuto, Noè non avrebbe salvato la sua arca egoista").

<sup>389</sup> Ivi, p. 105, "Ob er ausbleibt, zögernd zu fallen beginnt oder in Wirbeln herunterjagt, er kann sich nicht wehren"; ("Se fallisce, comincia esitante a cadere o a precipitare nei vortici, non può più difendersi").

<sup>390</sup> Ead., *Eliza Eliza*, cit., p. 36; ("Leggere mille volte [...] è una buona cosa").

silenzio, profondo come un respiro prima degli ultimi impegni poetici. L'autrice, che dichiara che le pause sono l'aspetto più impegnativo tra una stesura e l'altra, paragona l'atto di scrivere alla raccolta dei frutti dalle piante, evidenziando così il valore prolifico del tacere.<sup>391</sup> Concreto strumento di transizione dal silenzio alla parola è il curatore e confidente Richard Reichensperger, che si mette in contatto con alcuni quotidiani austriaci con i quali la scrittrice collaborerà per diversi anni. Gli articoli vengono pubblicati in *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* e in due piccoli volumi dal titolo *Unglaubliche Reisen e Subtexte*. Esattamente come le precedenti, anche questa fase di scrittura vede Aichinger dedicarsi alla fenomenologia delle sue parole, ma non più come avrebbe fatto precedentemente, nell'intento di spogliarle della propria volontà di significare, per salvarne la sola forma. Il "Kino" a cui fa più volte riferimento non è la parola dimessa, che reclama di essere considerata come puro significante, bensì il luogo che condivide con le parole "cattive" il motore, esperibile attraverso i film. Il silenzio si è trasferito dalla parola alla vita, facendosi esso stesso esperienza e plasmando l'interiorità di Aichinger spettatrice, condizionando così la sua scrittura.

Dem kann man nicht ausweichen, es ist die Verbindung mit der Biografie, in der ich auch Film erlebe. [...] Ich fand Schreiben nie so wertvoll: schlechte Wörter [...] waren immer mein Ziel. [...] Ich glaube schon, dass Kino ein stärkeres Medium als Literatur ist. [...] Wenn man aus dem Kino kommt, braucht man erst einmal eine Weile, um zu begreifen, dass man seine Identität gewechselt hat.<sup>392</sup>

La raccolta *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* viene pubblicata nel 2001 ed è formata da due parti: la prima si compone di undici testi inerenti ai ricordi di Aichinger dal 1927 al 1945. La maggior parte delle prose sono state pubblicate nel 2000 nel *Wiennale-Tagebuch*. Un'eccezione è il testo *Der Boden unter unseren Füßen*, un discorso

---

<sup>391</sup> Dopo aver dichiarato che "Die Pausen zwischen dem Schreiben sind die eigentliche Arbeit. Das Aufschreiben selber geht dann ganz schnell" (I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p.65; "Le pause tra la scrittura sono il vero lavoro. L'annotazione si fa poi molto veloce."), Aichinger aggiunge: "Doch das monatelange Nicht-Schreiben sei die größere Arbeit: Das Ganze zu Papier bringen ist dann, wie wenn man die Äpfel vom Baum holt" (S. Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, cit., p. 42; "Tuttavia i mesi di non scrittura sono il lavoro più grande: mettere tutto su carta è come raccogliere le mele dall'albero").

<sup>392</sup> R. Reichensperger – U. Wittstock, *Ich bin im Film*, in I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 157; ("Non puoi evitarlo, sperimento anche il film in connessione con la biografia [...] Non ho mai trovato la scrittura così preziosa: le cattive parole [...] sono sempre state il mio obiettivo. [...] Credo che il cinema sia un mezzo più forte della letteratura. [...] Quando si esce dal cinema, ci vuole un attimo per capire che ha modificato la nostra identità").

tenuto in occasione del conferimento del *Großer Österreichischer Staatspreis für Literatur*, in cui esprime il proprio scetticismo sul concetto di Stato, probabilmente influenzata dalle vicende storiche e autobiografiche.

I testi della seconda parte della raccolta portano il titolo di *Journal des Verschwindens* e accolgono i ricordi autobiografici dell'autrice, che prendono forma nella cornice di storie dedicate alla sua passione per il cinema.<sup>393</sup> Le quarantatré prose, la cui forma è simile ai saggi caratterizzati da una forma minuta,<sup>394</sup> sono state pubblicate tra il 2000 e il 2001 e si riferiscono principalmente a film particolarmente cari alla scrittrice, di cui vengono menzionati attori, trame e luoghi di proiezione, a spaccati di realtà quotidiana, tra eventi storici, mondani e ritratti d'epoca, a istantanee che comportano riflessioni esistenzialiste e alle immagini domestiche di Bill Brandt. Immagini più impegnate che riguardano la *memoria* si alternano a descrizioni più leggere di noti personaggi dell'epoca – come l'avventuriera statunitense Calamity Jane; brevi prose su attrici che Aichinger incontra al cinema, Lya de Putti tra le tante, succedono a relazioni di eventi mondani, ad esempio le tournée dei Beatles, che includevano anche una tappa a Vienna. *Journal des Verschwindens* risulta così uno spaccato di realtà, che getta il lettore nella vita di Aichinger, il cui bagaglio storico e culturale si manifesta con una prosa matura, consolidata attraverso le fasi letterarie attraverso cui è passata e che si consegna a noi come opera la cui sostanza è l'esistenza stessa dell'autrice.

I numerosi scritti trovano nella volatilità, anticipata dal titolo, il più forte elemento di congiunzione. *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben* si può definire un progetto autobiografico in cui la voce narrante esperisce se stessa non come istanza sovrastante il flusso dei ricordi, ma come voce esposta alle più svariate forme di sparizione e dissoluzione.<sup>395</sup> L'io ha sperimentato la scomparsa e la morte in numerosi eventi biografici: la fuga – cifra degli anni vissuti sotto il nazismo –, le immagini delle deportazioni, l'improvvisa dissoluzione di volti amici e la fruizione dell'esperienza

---

<sup>393</sup> E. Platen, *Autobiographischer Rückblick und/oder autobiographische Vorausschau? Zum Verschwinden des Ich in Ilse Aichingers autobiographischem 'Projekt'*, in *Germanoslavica*, 1991/1-2, p. 190, "[...] ihre autobiographischen Erinnerungen in eine Geschichte ihrer Kinorezeption".

<sup>394</sup> H. H. Holz, *Reflexionen über Walter Benjamin*, Pahl-Rugenstein, Bonn, 1992, pp. 71-112. L'opera più matura di Aichinger confluisce per la prima volta in elzeviri di viaggio e cinematografici, pubblicati sul quotidiano viennese *Der Standard*. I racconti, i saggi e le critiche letterarie si caratterizzano per la loro "kleine Form", espressione che Hans Heinz Holz attribuisce a diverse prose di Walter Benjamin.

<sup>395</sup> Ivi, p. 192, "[...] denn das erzählende Ich erfährt sich selbst nicht als ein die Vergangenheit überblickender Souverän, sondern als eines, das selbst den unterschiedlichsten Formen des Verschwindens und Verflüchtigens ausgesetzt ist".

filmica. Sebbene il cinema appaia qui estraneo rispetto agli altri elementi citati, Aichinger afferma che esso allena alla scomparsa: l'assioma del film è la morte<sup>396</sup> e la sparizione esperita nelle sale equivale a quella che ogni parola reclama nella scrittura.

[...] ich sammelte – entsprechend dem frühen Wunsch zu verschwinden – Kinos, zugleich flüchtigere und bleibendere Besitztümer. [...] Im Kino wird das Verschwinden geübt. Die Filmlandschaft ist zugleich Zuflucht und Ort der Distanz zur eigenen Person, der Trennung von ihr.<sup>397</sup>

Gli svariati cinema di Vienna fungono sia da toponimi reali, cifrari per la guerra e la persecuzione, che da mezzo pensato per la scomparsa, almeno temporanea.<sup>398</sup> Il desiderio di scomparsa, sentito da Aichinger come primo ricordo e strenue volontà, non lascia spazio per altro: lo sforzo infantile di essere altrove si trasforma in un impegno programmatico. Attraverso la pellicola si concretizza il tentativo di sparire e di supplire all'esistenza che s'impone con la propria indesiderata presenza.

Ich gehe ins Kino. [...] Endlich ein Privileg. Der Ehrgeiz, wenigstens kurz nicht zu existieren, hat ein Ziel gefunden. Ich halte es noch immer für ein Privileg, nicht zu existieren. Ich gehe ins Kino, der Vorhang öffnet sich, der Film beginnt, und ich bin für zwei Stunden nicht mehr da. Ich bin verschwunden. Ich bin im Film.<sup>399</sup>

Come lo spazio poetico, anche quello cinematografico diventa luogo da abitare: l'io vi si

---

<sup>396</sup> I. Aichinger, *Einübung in Abschiede*, in I. Aichinger, *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, cit., p. 74, “Der Film beschäftigt sich unaufhörlich mit dem Tod, der Tod ist sein Axiom”.

<sup>397</sup> Ivi; (“Ho raccolto – in accordo con il desiderio precoce di scomparire – i cinema, nel contempo beni più fugaci e più duraturi. [...] Al cinema, la scomparsa viene allenata. Il paesaggio cinematografico è allo stesso tempo un rifugio e un luogo di distanza dalla propria persona, la separazione da essa”).

<sup>398</sup> In un'intervista con Iris Radisch, Ilse Aichinger una volta disse: “Das Kino ist eine Form des Verschwindens. Man taucht ins Dunkel, man ist unsichtbar. Ich hatte schon als Kind den Wunsch zu verschwinden. Das war mein erster leidenschaftlicher Wunsch. Ich erinnere mich kaum an etwas anderes außer an diesen wahnsinnigen Wunsch. Der Wunsch ist noch immer da. Ich habe es immer als eine Zumutung empfunden, daß man nicht gefragt wird, ob man auf die Welt kommen will. Ich hätte es bestimmt abgelehnt.”, I. Radisch, “*Ich will verschwinden*”, [https://www.zeit.de/1996/45/Ich\\_will\\_verschwinden](https://www.zeit.de/1996/45/Ich_will_verschwinden); (“Il cinema è una forma di scomparsa. Ci si tuffa nel buio, si è invisibili. Sin da bambina avevo il desiderio di scomparire. Questo è stato il mio primo desiderio profondo. Non ricordo altro che questo folle desiderio. Il desiderio permane. Ho sempre sentito come un'imposizione che non ci venga chiesto se intendiamo venire alla luce. Avrei certamente rifiutato”).

<sup>399</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 156; (“Vado al cinema. [...] Finalmente un privilegio. L'ambizione di non esistere, almeno per un breve periodo, ha trovato un obiettivo. Considero ancora un privilegio non esistere. Vado al cinema, il sipario si apre, inizia il film e non ci sono per due ore. Sono scomparsa. Sono nel film”).



può immergere per immaginarsi altrove. L'oscurità dell'ambiente crea l'illusione di svanire e offre la possibilità di diventare un'unica cosa con lo schermo. Tale desiderio di scomparsa è spesso articolato in maniera esplicita: "Noch einmal: Lebensarten, Sterbensarten, aber vor allem Kinoarten, Kinoplakate, Kinoeingänge – dorthin wo man immer hinwollte: ins Herz der Finsternis."<sup>400</sup> Aichinger, che era "solo semi-ebrea" e non riusciva a identificarsi né con l'ebraismo né con il cristianesimo – perché entrambe le religioni appaiono "gleich fremd, von Angst geprägt und Angst auslösend" – approda a determinare che "Die Erlösung war Kino."<sup>401</sup>

La morte si incontra anche nella pubblicazione del 2004, *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein. Nach Jacob Grimm*, nella cui prefazione Aichinger cita più volte il filosofo Emil M. Cioran, importante riferimento per le opere della maturità, in particolar modo per *Subtexte*. Aichinger ha modificato il testo originale in modo tale che tredici diversi *io* contribuiscano alla storia, ciascuno con la propria parte. La componente poetica è tuttora presente ed è attribuita alla quarta capra:

Ich bin das vierte Geißlein. Die vierten erfinden meistens. Bei uns ist es auch nicht anders. Ich langweilte mich und erfand die Geschichte mit dem Wolf. Als er kam, lief ich in die Küche, um sie zu Ende zu erfinden. Dort verschlang er mich.<sup>402</sup>

Così sopraggiunge la fine, in una cornice paradossale, tinta dall'ironia che fa da cifra alla prosa di questo periodo. La parola è data sia agli esseri viventi, umani e animali, che a quelli inanimati, come la fontana e i mattoni. Questi *io* sono oscuri, sorprendenti e difficili da catturare, poiché spariscono repentinamente per far spazio a un altro *io*. In tal maniera Aichinger mette in scena la metamorfosi: la prospettiva, la figura narrativa e l'*io* promuovono la capacità di cambiare identità, proponendo nel testo ciò che l'autrice esperisce al cinema.<sup>403</sup> L'attenzione che la scrittura nutre nei confronti dei diversi *io*

---

<sup>400</sup> Ead., *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, cit., p. 75; ("Ancora una volta: stili di vita, tipi di morte, ma soprattutto tipi di cinema, manifesti cinematografici, ingressi al cinema – ovunque si volesse sempre andare: nel cuore dell'oscurità").

<sup>401</sup> Ivi, p. 73, "[...] nur halbjüdisch war [...] mit dem Judentum noch mit dem Christentum [...] gleich fremd, von Angst geprägt und Angst auslösend [...] Die Erlösung war Kino"; ("[...] è stata solo per metà ebrea [...] né con l'ebraismo né con il cristianesimo [...] parimenti straniera, segnata dalla paura e indotta alla paura [...] La salvezza fu il cinema").

<sup>402</sup> I. Aichinger, *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*, Edition Korrespondenzen, Wien, 2004, p. 21; ("Io sono la quarta capra. I quarti di solito inventano. Da noi non è diverso. Mi sono annoiata e ho inventato la storia con il lupo. Quando è venuto, sono corsa in cucina per inventarla. Lì mi ha divorata").

<sup>403</sup> Ivi, p. 157.

equivale alla profonda curiosità di Aichinger verso gli *io* degli altri e un totale disinteresse nei confronti del proprio.<sup>404</sup> Tale riflessione è in netto contrasto con una prosa che include non pochi elementi autobiografici.

*Unglaubliche Reisen* è un'opera pubblicata nel 2005 e composta da due parti: la prima accoglie un diario di viaggio fittizio, che Aichinger scrive nello storico caffè viennese Demel, talvolta anche utilizzando la parte retrostante dei menu.<sup>405</sup> Questo taccuino si basa sull'insoddisfazione dell'autrice verso i resoconti di viaggio: "Wenn einer eine Reise tut, so kann er nichts erzählen."<sup>406</sup> I suoi spostamenti la portano nel Caucaso, a New York o nel distretto di Brigittenau, talvolta in compagnia di Kafka, di Grillparzer o di Churchill. Tuttavia gli incontri e le persone trovano interesse di maggior rilievo nella seconda parte del libro, *Schattenspiele*, giochi d'ombra, riemersi e a lungo sommersi, persone che stanno ai margini, che non brillano sui giornali o alle feste: solo loro saranno ricordati, con i loro modi morenti.<sup>407</sup> È questo il tipo di ricordo a cui l'autrice dedica questa sezione.

Le ultime prose di Aichinger appaiono su *Spectrum*, il supplemento festivo del quotidiano *Die Presse*, e confluiscono in *Subtexte*. I primi abbozzi di questi testi sono scritti presso il Café Jelinek, luogo irrinunciabile e fecondo da cui guardare il mondo, affiancando momenti di vita quotidiana apparentemente superflui a riflessioni dalla profonda connotazione filosofica. Tale connubio non riesce a tradursi in una prosa ottimista: le irrinunciabili citazioni di Emil Cioran,<sup>408</sup> il cui poetico distacco dall'esistenza incontra l'esperienza del nulla, dell'esilio del silenzio, influenzano fortemente la narrazione.

La natura occasionale di queste prose concepite per le pagine di una rivista ha condotto la scrittura di Aichinger a un ulteriore cambiamento: dal punto di vista tematico il sobrio atteggiamento nei confronti della morte, i dubbi circa l'insignificanza della vita

---

<sup>404</sup> C. Philipp, R. Reichensperger, *Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum*, in I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, cit., p. 154, "Aber mich haben immer nur andere 'Ichs' interessiert, nicht das eigene"; ("Ma sono sempre stato interessata unicamente ad altri 'io', non al mio").

<sup>405</sup> S. Fässler, prefazione a I. Aichinger, *Unglaubliche Reisen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2005, p. 7.

<sup>406</sup> I. Aichinger, *Eine Zigarre mit Churchill*, ivi, p. 15.

<sup>407</sup> Ead., *Unspektakuläre Untergänge*, ivi, p. 107, "Schattenspiele, aufgetaucht und lange wieder abgetaucht: Menschen, die am Rand stehen, die nicht in Zeitungen oder auf Partys glänzen. Nur sie bleiben in Erinnerung, sie mit ihren Sterbensarten".

<sup>408</sup> Ead., *Unter Charmeurs*, in *Subtexte*, Edition Korrespondenzen, Wien, 2006, p. 51; ("Ancora una volta Cioran bisognerebbe lasciarlo andare").

e la fugacità del tempo sono i motivi principali, che rispecchiano i molteplici interrogativi esistenziali dell'autrice.

In die Existenz wird man leicht und ungefragt eingebracht [...] Und die Vorbereitung auf diese Existenz ist nicht ausreichend [...] »Lebensqualität« ist längst ein miserables Wort. »Sterbensqualität« hat nicht die geringste Luzidität, ist aber brauchbar». Die Komplikation: Diese Qualität steht ausschließlich den Sterbenden zu. Und wer braucht Sterbende, bedarf ihrer, kann ohne sie nicht auskommen? Wo erwirbt man die Kompetenz, qualvoll und hoffnungslos und Sterbende zu begleiten? Welches Diplom reicht?<sup>409</sup>

Il ricordo prende forma dalla distanza, sia quella più tangibile della sorella migrata all'estero, che quella più velata che evoca il figlio Clemens, collocandolo nel periodo storico in cui non era ancora nato e nel successivo in quello in cui era già sepolto.<sup>410</sup>

Hitler plante, Pius XII. entführen zu lassen, war vor kurzem in den Zeitungen zu lesen. Zur Zeit von Hitlers Plänen war mein Sohn Clemens noch nicht auf der Welt. [...] “Verkaufen Sie sich nicht zu billig!” Steht im Horoskop unter Mozart Sternzeichen, und unter dem von Clemens, der schon lange auf dem Salzburger Friedhof liegt. “Solange Sie sich Veränderungen widersetzen, besteht wenig Aussicht auf Besserung”.<sup>411</sup>

Tale lontananza non sigla un distacco, ma si trasforma in relazione, attraverso un messaggio apparentemente inadatto al contesto, che si erge sopra lo “Zeitgeist” ed esorta chiunque a non dissipare la vita in atteggiamenti statici.

L'invito al cambiamento anticipa pertanto prose estremamente attuali, che grazie

---

<sup>409</sup> Ead., *Subtexte*, cit., p. 30; p. 63; (“È facile e non richiesto essere gettati nell'esistenza [...] E la preparazione a questa esistenza non è sufficiente. [...] »Qualità della vita« è stata a lungo una parola miserabile. »La qualità della morte« non ha la minima lucidità, ma è utilizzabile. La complicazione: questa qualità è dovuta esclusivamente alla morte. E chi ha bisogno dei morenti, necessita di loro, non può farne a meno? Dove si acquisisce la competenza per accompagnare i morenti agonizzanti e disperati?”).

<sup>410</sup> Clemens Eich, figlio di Ilse Aichinger e Günter Eich, è nato nel 1954 ed è vissuto tra Salisburgo, Vienna e Amburgo, dove ha lavorato come attore e scrittore. È morto a 43 anni in seguito a una caduta da una scala.

<sup>411</sup> I. Aichinger, *Subtexte*, cit., p. 19, p. 25; (“Che Hitler abbia progettato di far rapire Pio XII è stato recentemente letto sui giornali. Al tempo dei progetti di Hitler, mio figlio Clemens non era ancora nato. [...] »Non venderti troppo a buon mercato!« È scritto nell'oroscopo sotto il segno zodiacale di Mozart e sotto quello di Clemens, che giace nel cimitero di Salisburgo da molto tempo. »Finché resisti al cambiamento, ci sono poche prospettive di miglioramento«”).

al contributo delle citazioni filosofiche formano un'unità coerente con i giorni nostri. La produzione più matura si compone di miniature poetiche che sono obiezioni alla superficialità del tempo;<sup>412</sup> si tratta dell'unico tempo in cui l'autrice sente che scrivere corrisponde alla sua professione.<sup>413</sup>

---

<sup>412</sup> [https://www.deutschlandfunk.de/klare-prosa.700.de.html?dram:article\\_id=82965](https://www.deutschlandfunk.de/klare-prosa.700.de.html?dram:article_id=82965), "Ihr poetischen Miniaturen sind Einsprüche gegen die Oberflächlichkeit der Zeit".

<sup>413</sup> C. Philipp, R. Reichensperger, *Ich bin eigentlich das normale Kinopublikum*, in I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, cit., p. 177, "Erst jetzt habe ich das Gefühl, dass das doch mein Beruf ist".

## CAPITOLO 3

### SCRIVERE. TACERE. SCOMPARIRE

#### 3.1 Una testimonianza dai margini dell'esistenza

La vicenda biografica è contrassegnata dall'esperienza della mancanza. Accanto alla morte della nonna, una delle perdite più significative per Ilse Aichinger è quella della madre, Berta Kremer, che sigla il trasferimento della scrittrice da Salisburgo a Francoforte sul Meno e infine definitivamente a Vienna, città necessaria al suo bagaglio esistenziale: "Mir ist plötzlich klar geworden, dass ich Wien brauche. [...] Ich glaube jetzt, ich brauche Wien sehr."<sup>414</sup>

Vienna è il luogo in cui Aichinger prova nuovamente a realizzare il desiderio di svanire ed è paradossale che l'allenamento alla fuga non coincida con gli anni della distanza dal panorama culturale,<sup>415</sup> bensì con la riemersione dal silenzio poetico e il ritorno a una scrittura che si allena alla scomparsa. La consapevolezza di cosa sia la mancanza, che Aichinger ha esperito sin da quando in tenera età è stata gettata insieme alla propria famiglia ai margini dell'esistenza, prelude alla costruzione dell'assenza all'interno della scrittura. In un dialogo con Julia Kospach e Peter Schneeberger, si legge:

Ich hatte ja schon als Kind immer den Wunsch – das war mein erster Wunsch: Ich wollte verschwinden, Ich dachte, dass muss man können. Wenn ich die Augen lang genug zumache, dann bin ich weg. Und als ich gemerkt habe, dass ich nicht kann, ist in mir eine Erbitterung gegen diese Welt gewachsen, in der man nicht verschwinden kann, wenn man will. Und ich glaube, dahin hat auch mein ganzes Schreiben gezielt, auf dieses Verschwinden.<sup>416</sup>

---

<sup>414</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 60; ("Improvvisamente mi è stato chiaro che avevo bisogno di Vienna. [...] Oggi lo credo, ho molto bisogno di Vienna").

<sup>415</sup> Ivi, p. 65. Dal 1978 al 1988 Aichinger ha pubblicato pochissimo; negli anni successivi ha spiegato che la necessità di scrivere non era mai venuta meno: era solo distante e non generava nulla, ma era presente. Si può, pertanto, parlare di una doppia distanza: quella di Aichinger dalla scrittura e quella della scrittura da lei.

<sup>416</sup> Ivi, p. 140; ("Sin da bambina ho sempre avuto il desiderio – questo era il mio primo desiderio: volevo scomparire, pensavo che si dovesse essere in grado di farlo. Se chiudo gli occhi abbastanza a lungo, allora me ne vado. E quando ho capito che non riuscivo, è cresciuta in me un'amarezza contro questo mondo, dove non si può scomparire quando si vuole. E penso che lì abbia mirato tutta la mia scrittura, a questa scomparsa").

Il non voler essere al mondo ha radici concrete, che *in primis* si legano alla condizione biologica di gemella. Le fotografie che immortalano Ilse ed Helga una accanto all'altra mostrano due creature identiche, come se l'esistenza si fosse spezzata in eguali metà, per poi offrirsi in una intrinseca parzialità;<sup>417</sup> ciò avrebbe determinato l'iniziale percezione di Aichinger di sentirsi mancante e incompleta.

L'aspirazione al nascondimento nasce altresì da elementi connessi alle vicende storiche che hanno reso il sé "etwas ungeheuer Fremdes".<sup>418</sup> La scomparsa di amici, vicini e parenti per mano della Gestapo ha impedito che l'interiorità dell'individuo si potesse consolidare su un bagaglio di ricordi resistente, generando il desiderio di esperire egli stesso ciascuna sparizione per poterne fare memoria. Ciò è evidente quando Aichinger, evocando l'immagine della nonna stipata in un camion bestiame nel compiacimento degli astanti, dichiara la propria strenua volontà di perseguire la scomparsa.

Ich habe erlebt, wie eine alte Frau auf der Straße zusammengebrochen ist. Sie war total hilflos. Die Leute haben sich um sie gesammelt, aber keiner hat versucht, sie auch nur zu fragen. [...] Das erinnerte mich daran, wie meine Großmutter während des Krieges in einem Lastwagen über die Schwedenbrücke deportiert wurde. Auch da haben die Leute ganz vergnügt zugeschaut. [...] Meine [vollkommene irdische Glück] im Vernichtungslager Minsk ermordete Großmutter wiederzusehen.<sup>419</sup>

Nel periodo dell'infanzia Aichinger effettua concreti tentativi di sparizione per eclissarsi e raggiungere un *aliter ubi*, ma qualsiasi intuizione messa in atto manca l'obiettivo.<sup>420</sup> Il compromesso tra il desiderio utopico e la possibilità reale di svanire temporaneamente si realizza solo attraverso l'esperienza cinematografica, di cui si ha testimonianza soprattutto nella già citata *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*. Accanto alla pellicola, che coincide con l'esplorazione di un destino e l'incontro con il proprio, è

---

<sup>417</sup> *Ibidem*.

<sup>418</sup> Ead., *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, in S. Fässler (a cura di), *Kurzschlüsse*, Korrespondenzen, Wien, 2003, p. 60; ("Qualcosa di mostruosamente estraneo"). Tale sovvertimento che si manifesta nel sentimento dell'estraneità condiziona l'atto di scrivere di Aichinger ancora prima dei contenuti.

<sup>419</sup> Ead., *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, cit., p.108, p. 80; ("Ho esperito come un'anziana sia collassata sulla strada. Era totalmente impotente. La gente si è radunata intorno a lei, ma nessuno ha provato anche solo a chiederle come stesse. [...] Questo mi ha ricordato di quando mia nonna durante la guerra sia stata deportata su un camion bestiame sullo Schwedenbrücke. Anche lì la gente guardava compiaciuta [...] [La mia totale felicità terrena] è rivedere mia nonna, che era stata assassinata nel campo di sterminio di Minsk").

<sup>420</sup> Ivi, p. 154.

l'edificio stesso il luogo che anticipa qualsiasi evento significativo: la sera prima della fuga di Helga per l'Inghilterra, lei e Ilse guardano un film dal titolo *Der Gouverneur*, probabilmente prodotto dalla casa cinematografica nazista Ufa; la scrittrice si trova al cinema poco prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale; inoltre, al termine della guerra apprende le notizie circa la deportazione e l'uccisione dei suoi parenti dall'addetta alla vendita dei biglietti.<sup>421</sup> Il Fasane Kino frequentato da Aichinger elicita in lei un'aura di minaccia e anticipa sparizioni latenti: è il luogo "wo der Wind schon aus dem Osten herüberbläst",<sup>422</sup> quello in cui anche Erna Aichinger, la zia materna, avrebbe voluto scomparire e perdere la vita, preferendo rinunciare alla fuga in Svezia, piuttosto che lasciare il cinema, sua più grande passione insieme alla musica.<sup>423</sup>

L'inesorabile scorrere del tempo incontra il sigillo della mancanza, che pone Aichinger sempre più distante dall'esistenza, sino a collocarsi ai margini, da dove offre la propria testimonianza poetica. Il corpus maturo, che prende le distanze dalla coeva "Überlebenden-Literatur" o "Lager-Literatur", fa emergere ricordi alienanti che seguono il movimento della parola: vengono scritti, ammutoliscono e scompaiono. L'estraneità dell'autrice confluisce in una scrittura che si pone in una "Beziehung zur abwesenden Wirklichkeit"<sup>424</sup> e che disattende qualsiasi pretesa che la testimonianza sia vera, consegnando al lettore l'inaffidabilità del ricordo.

La testimonianza si delinea pertanto come una pratica letteraria che funziona per

---

<sup>421</sup> Ivi, p. 158, "Und am Ende des Krieges kam ich in ein Kino, da Sprach mich die Kinokassiererin an: 'Wenn Sie wissen wollen, was mir Ihren Verwandten geschehen ist, kommen Sie dann und dann zu mir an die Kasse'. [...] Als ich zum verabredeten Zeitpunkt zu ihr an die Kasse ging, sagte sie: 'Ich glaube, es ist besser, Sie erfahren es nicht.' Aber vielleicht will ich es immer noch genauer erfahren. Ich will diesen Moment, diesen Riss in der Geschichte, den Augenblick der Gefahr, wo Vergangenheit in der Gegenwart aufspringt, sichtbar machen. Immer wieder"; ("E alla fine della guerra andai al cinema e una cassiera mi disse: 'Se vuoi sapere cos'è accaduto ai tuoi cari, vieni qui a una determinata ora.' [...] Quando tornai al cinema all'ora stabilita, lei mi disse: è meglio che tu non lo scopra. 'Ma forse io volevo scoprirlo e più esattamente. Voglio rendere questo momento, questo punto debole nella storia, il momento di pericolo in cui il passato si getta nel presente – Voglio renderlo visibile. Ancora e ancora!").

<sup>422</sup> Ivi, p. 156; ("In cui si può sentire il vento che soffia da est", ivi, p. 156).

<sup>423</sup> *Ibidem*, "So liebte schon die jüngste Schwester meiner Mutter das Kino. Sie war Pianistin, aber immer, wenn sie nicht üben musste, ging sie ins Kino, in der Gegend Wiens [...] Sie hatte über die Musik schwedische Freunde und hätte 1939 noch nach Schweden fliehen können. Aber sie fürchtete Verkühlungen und noch mehr die schwedischen Kinos. Sie wollte Klavier spielen und uns Kino gehen, beides um jeden Preis. Der Preis war dann ihr Leben. Verhängnis kommt leicht ohne Glück aus, Glück kaum ohne Verhängnis"; ("La sorella più giovane di mia madre amava il cinema. Era una pianista, ma sempre, quando non doveva esercitarsi, andava al cinema, nei dintorni di Vienna [...] Grazie alla musica aveva amici svedesi e avrebbe potuto fuggire in Svezia nel 1939. Ma temeva il freddo e ancor più i cinema svedesi. Voleva suonare il pianoforte e andare al cinema, entrambi ad ogni costo. Il costo fu allora la sua vita. Il destino arriva facilmente senza fortuna, la fortuna difficilmente senza destino").

<sup>424</sup> M. Bachmann, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, A. Francke Verlag, Tübingen, 2009, p. 77; ("Relazione con la realtà assente").

differenza e sposta l'attenzione dal contenuto, dichiaratamente inattendibile, al modo di testimoniare. Non i ricordi, bensì la scrittura dominano l'iter della memoria "denn hier wird nicht bloß protokolliert, wie sich im Strom der Gedanken Erinnerungen einstellen. Hier wird durch das Schreiben ein Erinnerungsprozess generiert, den es anders nicht gäbe."<sup>425</sup> Tale processo mnestico si fonda sulla contrapposizione tra il passato, appannaggio dello sguardo incontaminato del bambino, e il presente, ovvero il tempo degli adulti.

[...] nur den Anfang finden wir nicht mehr, die Sicht der Kindheit, die Orte zu Orten werden läßt und ihnen ihre Namen neu gibt. Man könnte diese Zeit die Zeit der erwachsenen Leute nennen; der tiefe Raum, in dem während der Kindheit und frühen Jugend die Szenen abliefen, hat seine Dimension verloren.<sup>426</sup>

L'adulto conosce spazi bidimensionali, che costituiscono un sistema funzionale di ordine e le cui coordinate sono condivise universalmente, ma è dimentico della dimensione iniziale, che offre profondità agli accadimenti e che solo i bambini conoscono; il luogo tridimensionale è caratterizzato da un linguaggio onesto, non ancora consunto né manipolato, le cui parole nominano per la prima volta ciò che il soggetto vede in modo unico e individuale.<sup>427</sup>

Das Kind entdeckt ja noch, die Wirklichkeit ist für es mit der Sprache noch eins, sie sind nicht zweierlei. Das Kind entdeckt in der Sprache die Wirklichkeit und in der Wirklichkeit die Sprache. Kinder müssen immer wieder die Sprache erfinden, damit sie da ist; weil sie noch nicht so heimisch sind, sagen sie so viel mehr und decken noch nicht zu.<sup>428</sup>

---

<sup>425</sup> S. Fässler, *Erinnerung auf dem Sprung. Erinnerung auf dem Sprung: "Film und Verhängnis" und "Unglaubliche Reisen"*, in "Text + Kritik", Heft 175, luglio 2007, p. 94; ("Perché qui non si registra semplicemente come i ricordi si verificano nel flusso di pensieri. Qui la scrittura genera un processo di memoria che altrimenti non esisterebbe").

<sup>426</sup> I. Aichinger, *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 46; ("Il nostro mondo è diventato fin troppo noto, è stato percorso e sorvolato e attraversato in tutte le direzioni ... non possiamo più trovare soltanto l'inizio, la visione dell'infanzia, che trasforma il luogo nei luoghi e li rinomina. Si potrebbe chiamare quest'epoca il tempo degli adulti; lo spazio profondo, in cui le scene si sono svolte durante l'infanzia e la prima adolescenza, ha perduto la propria dimensione").

<sup>427</sup> S. Fässler, *Von Wien her, auf Wien hin. Ilse Aichingers "Geographie der eigenen Existenz"*, Böhlau, Wien, 2011, p. 36, "Beschenkt sie mit einer individuellen Benennung"; ("li presenta con una designazione individuale").

<sup>428</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 35; ("Il bambino scopre ancora che la realtà è per



Se il passato è il tempo dell'infanzia, l'uomo maturo si è ancora alla vigile gestione del presente; laddove intenda far esperienza di ieri, vi ritorna in maniera distaccata, scorrendo album fotografici che lo illudano di aver fermato l'attimo. Tuttavia proprio l'istantanea di un momento inafferrabile sottolinea la transitorietà di ogni cosa e l'impossibilità di categorizzarla. L'individuo, che attraverso la propria istantanea può avanzare e indietreggiare nel tempo, si trova a confrontarsi con la sua stessa *Flüchtigkeit*: sul negativo restano soltanto le tracce di una presenza, estirpata dagli eventi, a rivelare la precarietà della memoria.

[...] mir vor allem an der Flüchtigkeit liegt [...] Erinnerung, die auch imstande ist, zu reißen, zu stocken oder auszubleiben [...] splittert leicht, wenn man sie zu beherrschen versucht [...] Blitzlichtaufnahmen haben mehr mit der Erinnerung zu tun als Fotoalben: Kurz und grell beleuchtete, erschrockene und oft fratzenhafte Gesichter. Wer hat noch die Illusion, sein Leben vor- oder zurückblättern zu können?<sup>429</sup>

### 3.1.1 Memoria e alienazione

La memoria travalica il ruolo testimoniale e viene adottata come mezzo di comprensione della scrittura. La prospettiva inedita con cui un evento viene evocato risente della "Sicht der Entfremdung", la cui portata non viene compresa universalmente.

Fast alle von uns haben diesen Preis in den vergangenen Jahren bezahlt, aber nur die wenigsten haben begriffen, wofür, haben sich selbst als Schatten gegen die Sterne begriffen, als etwas ungeheuer Fremdes, das Nächste als das Fernste und die Heimat als die Fremde, die sie zugleich ist.<sup>430</sup>

---

lui un tutt'uno con la lingua, non sono ancora due cose separate. Il bambino scopre nel linguaggio la realtà e nella realtà il linguaggio. I bambini devono ancora inventare il linguaggio, in modo che sia lì; poiché non hanno ancora così tanta familiarità, dicono molto e non sono ancora in grado di nascondere").

<sup>429</sup> Ead., *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, cit., pp. 65-69; ("Mi preoccupa principalmente della volatilità [...] la memoria che è anche in grado di strappare, bloccare o perdere [...] si scheggia facilmente quando si cerca di controllarla [...] Le istantanee con il flash hanno a che fare più con la memoria che con gli album fotografici: volti piccoli e illuminati, spaventati e spesso distorti. Chi altro ha l'illusione di poter scorrere la sua vita avanti o indietro?").

<sup>430</sup> Ead., *Kurzschlüsse*, cit., p. 60; ("Quasi tutti noi abbiamo pagato questo prezzo negli ultimi anni, ma solo pochi hanno capito per cosa hanno percepito se stessi come ombra rispetto alle stelle, come qualcosa di tremendamente alieno, il prossimo come il più lontano e la patria come lo straniero, che sono la stessa cosa").

La consistenza del ricordo viene posta in discussione da elementi alienanti, che sovvertono la relazione univoca tra soggetto pensante e oggetto pensato, in favore di una reciprocità: attraverso il processo mnestico sono gli stessi ricordi a personificarsi, reclamando considerazione.<sup>431</sup> Tale rovesciamento, insieme al sentimento di alienazione che adotta l'individuo osservante, sono il perno di *Kurzschlüsse*, l'opera che si lascia decodificare attraverso la comprensione del ricordo che presenta.

Katzenköpfe. Was unsere Straßen schmückt, sind nicht mehr die Schädel der Opfertiere. Unser Stolz ist vergangen. Hinter unseren Gängen ticken die Uhren ins graue Licht. Junge Männer fragen lächelnd nach unseren Wünschen. Da rauscht kein rotes Meer. Nur unsere Wäsche trocknet noch im Ostwind. Es ist geschehen, weil wir die Nacht nicht abgewartet haben. Als die Sonne unterging, sind wir ihr nachgezogen. Und hier ist die Stelle, an der wir müde wurden, hier bauten wir Häuser. Hier ging die Sonne unter, hier krümmten wir uns, ohne uns zu beugen. Seither wächst Gras zwischen den Steinen.<sup>432</sup>

La breve prosa che apre la raccolta, contestualizza il ricordo del passato in una cornice di *ars oblivionis* su cui si radica il presente e tiene viva l'aporia di un'improbabile conciliazione tra memoria individuale – l'io narrante che parla a nome di un "noi" che vive il passato – e dimensione collettiva – rappresentata da "giovani uomini" che abitano il presente. *Judengasse* da un lato è l'esempio di come i diritti del presente si contrappongano alla legge del passato,<sup>433</sup> dall'altro manifesta la capacità che Philippe Ariès attribuisce alla memoria di accantonare la cronologia ufficiale e cogliere "quel mondo della vita quotidiana che è stato sommerso e sconfitto dalla storia con la S maiuscola".<sup>434</sup>

---

<sup>431</sup> Ead., *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*, in S. Moser (a cura di), I. Aichinger. *Materialien zu Leben und Werk*, cit., p. 56, "Unsere Erinnerung genügt nicht; die Toten müssen sich an uns erinnern, darauf kommt es an. Wir erinnern uns natürlich an die Toten, aber es muß ein Gegenspiel sein"; ("I nostri ricordi non bastano; i morti devono ricordarsi di noi, questo è ciò che conta. Ovviamente ci ricordiamo dei morti, ma dev'essere il contrario").

<sup>432</sup> Ead., *Judengasse*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 12; ("Ciottoli. Ciò che orna le nostre strade non sono più i teschi degli animali sacrificati. Il nostro orgoglio è passato. Dietro i nostri corridoi, gli orologi ticchettano nella luce grigia. Giovani uomini ci domandano sorridenti quali siano i nostri desideri. Là non scorre nessun mar Rosso. Soltanto i nostri panni stesi asciugano ancora al vento dell'est. È accaduto perché non abbiamo atteso la notte. Quando il sole è tramontato, ci siamo accodati. E qui è il luogo in cui siamo divenuti stanchi, qui abbiamo costruito case. Qui il sole è tramontato; qui ci siamo contorti senza piegarci. Da allora l'erba cresce tra i sassi").

<sup>433</sup> H. White, *The Burden of Past*, in "History and Theory", 1966, V. 2.

<sup>434</sup> P. Ariès, *Un historien du dimanche*, Seuil, Paris, 1982, citato in *Paul Ricœur e il compito dello storico*, in "Aperture", 2001, pp. 15-34, <http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Loriga10.pdf>.

La prima immagine nella prosa rappresenta una topografia della memoria<sup>435</sup> che contrasta con l'invisibilità di un orgoglio andato perduto: l'assenza dei "teschi degli animali sacrificati", che velatamente alludono agli elementi decorativi sulla *Gloriette* del Castello di Schönbrunn, sottolinea una 'gloria' dimenticata. Le tracce dell'inesorabilità del tempo, di cui sembra udibile il ticchettio degli orologi, contrappongono la luce grigia del passato, che fagocita i dimenticati, a quella gloriosa del presente, che onora le celebri figure mobili dell'Ankeruhr in Vienna.<sup>436</sup> Allo stesso modo una serenità ignara del sangue sparso è interessata ai desideri dei superstiti, giunti a occidente per trovare riposo; di loro restano soltanto i panni, come sindone dopo il passaggio terreno. L'ostensione delle tele mondate richiama alla memoria il concetto di pulizia, che prima ha nutrito e poi nascosto i crimini nazisti attraverso l'ufficialità del "Persilschein".<sup>437</sup> Il movimento circolare della prosa, i cui diversi assi temporali si rincorrono fino a trovare una pacificazione nella frase finale, si conclude con "den Steinen": nonostante la vita torni a farsi strada, le pietre sono correlativo della parola, memento del passato e voce sul presente.

Se è vero quanto afferma Aristotele che nel tempo tutte le cose vengono all'essere e si corrompono, è possibile attribuire alla memoria la responsabilità di compromettere il nitore delle immagini: quanto viene ricordato non è mai identico a se stesso ed è assimilabile alla speranza del momento con se stesso – "Von der Erinnerung an den gegenwärtigen Augenblick abgeschnitten damit auch von der Möglichkeit der Erinnerung an andere Augenblicke [...] Die Erinnerung an den Augenblick ist der Hoffnung des Augenblicks gleichzusetzen".<sup>438</sup> Aichinger rinnova quotidianamente memoria e speranza, restituendo ricordi che non coincidono con la mera ricostituzione di un'esperienza:

---

<sup>435</sup> Le "Katzenköpfe" sono i ciottoli antichi e irregolari che ricoprono la pavimentazione del quartiere ebraico di Vienna, dove resiste una delle poche sinagoghe scampate alla furia nazista.

<sup>436</sup> L'Ankeruhr è un orologio a figure mobili, in stile art nouveau, costruito tra il 1911 e il 1917 su progetto del pittore e scultore Jugendstil Franz Matsch. L'orologio è un ponte che collega gli edifici dell'Anker-Hof, sede della compagnia assicurativa Anker. L'Ankeruhr è noto per i personaggi che escono in parata ogni ora nell'arco di dodici ore, accompagnati da una musica appropriata a seconda del personaggio protagonista. Tra i tanti, si ricordano Eugenio di Savoia, Carlo Magno, Marco Aurelio, Maria Teresa d'Austria e il suo sposo, Francesco I di Lotaringia e Josef Haydn.

<sup>437</sup> Il sostantivo "Persil" si riferisce a una marca di sapone per bucato. Se nel periodo della guerra le reclute dell'esercito mandavano alla loro famiglia gli abiti civili in scatole che pubblicizzavano il detersivo e l'ordine di coscrizione in gergo si chiamava "Persilschein", al termine del conflitto il suo significato era cambiato: per un tedesco avere un "Persilschein" equivaleva a possedere un certificato che garantisse un passato politico pulito.

<sup>438</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 78; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 98: "Esclusa dal ricordo dell'attimo presente quindi anche dal possibile ricordo di altri attimi [...] Il ricordo dell'attimo equivale alla speranza dell'attimo").

*Kleist, Moos, Fasane*, apparso per la prima volta nel 1959 sulla rivista letteraria della Germania occidentale *Akzente*<sup>439</sup> e ripubblicato nel 1987 come primo testo della raccolta omonima, è una delle tante prose che evidenzia gli effetti stranianti della memoria, inficiando le teorie che trattano la memoria come strumento principale per la costruzione dell'identità.

*Kleist, Moos, Fasane* delimita uno spazio all'interno del quale prendono forma cose, persone ed esperienze in costante mutamento: la quotidianità viennese e i riferimenti al paesaggio urbano – già esplicitati dalle coordinate geografiche presenti nel titolo – si rincorrono per tutto il racconto e inducono la critica a definire l'opera “wohl der persönlichste Text Aichingers”.<sup>440</sup> Tuttavia l'attenzione del testo verte in maniera preminente su quegli aspetti che sfuggono a loro stessi: sparizioni, trasformazioni e misteri, la cui stranezza non viene dissipata dal narratore, registrano la distanza da un'autobiografia attendibile. A dispetto delle coordinate offerte dalle vie “Kleist-” e “Fasane-gasse”, collocate nel terzo distretto di Vienna dove viveva la nonna di Aichinger, la “Moosgasse” è l'unica non prossima all'appartamento; ad appartenere al vicinato è invece l'omofona “Mohsgasse”.<sup>441</sup> Lo spostamento grafemico delocalizza la scena e l'uso della voce passiva – “Mohsgasse è scritto come il muschio nella foresta” – registra la distanza dell'autrice dalla scrittura autoreferenziale, basata sulla narrativa in prima persona.

*Kleist, Moos, Fasane* esordisce con una costruzione relativamente rara: “ich erinnere mich” precede il caso genitivo che non contrappone l'io a un ricordo concluso, ma quasi impercettibilmente apre in lui un varco attraverso cui il ricordo sensibile abbia accesso.<sup>442</sup>

Ich erinnere mich der Küche meiner Großmutter. Sie war schmal und hell und lief quer auf die Bahnlinie zu. An ihren guten Tagen setzte sie sich auch darüber hinaus fort, in den stillen östlichen Himmel hinein. An ihren schlechten Tagen zog sie sich in sich selbst zurück. Sie war überhaupt eine unverheiratete Küche, etwas wie eine

---

<sup>439</sup> *Akzente. Zeitschrift für Literatur* è una rivista letteraria tedesca fondata nel 1953 da Walter Höllerer e Hans Bender. Fino al 2014 è pubblicata bimestralmente e da allora trimestralmente dall'editore Carl Hanser.

<sup>440</sup> D. Lorenz, *Ilse Aichinger*, Athenäum, Königstein, 1981, pp. 128-129.

<sup>441</sup> I. Aichinger, *Das Moos im dritten Bezirk*, in *Unglaubliche Reisen*, 17 luglio 2003, <https://www.derstandard.at/story/1357441/das-moos-im-dritten-bezirk>, “In meinen Erinnerungen ‘Kleist, Moos, Fasane’ ist die Mohsgasse wie das Moos im Wald geschrieben”; (“Nelle mie memorie ‘Kleist, Moos, Fasane’ la Mohsgasse è scritta come il muschio nella foresta”).

<sup>442</sup> E. Frey, *Ilse Aichinger: ihr Spielraum*, in K. Bartsch, G. Melzer, *Ilse Aichinger*, Droschl, Graz, 1993, p. 39, “stellt das Erinnernte nicht als ein Abgeschlossenes dem sich erinnernden Ich gegenüber, sondern er eröffnet fast unmerklich dem Ich den Zugang zu dem, was es, sich selber entgrenzend, erinnert.”

wunderbare Jungfer, der die Seligpreisungen der Bibel galten. Abgeblättert und still,  
aber nicht zu schlagen.<sup>443</sup>

Il paragrafo di apertura segnala la preoccupazione precipua del testo, che non verte sulla rappresentazione mimetica del luogo, ma sull'identificazione di insolite caratteristiche che si manifestano attraverso una memoria metamorfizzante. Il linguaggio si caratterizza per accostamenti insoliti: l'immagine della cucina viene deformata dall'attributo metaforico "non sposata" e dalla similitudine "come una vergine miracolosa", mentre l'ulteriore paragone, che permette una personificazione pressoché pleonastica, attribuisce allo spazio circoscritto della casa l'illimitata libertà che una zitella possiede. La memoria non conserva le reali caratteristiche della cucina, ma rievoca le sue potenzialità attraverso un movimento estensivo, nello spazio e nel tempo: "Die Küche kam allen Plänen entgegen, ihr Licht schmeichelte ihnen und ließ sie wachsen".<sup>444</sup>

La cucina è soltanto uno dei ricordi – insieme alla ferrovia<sup>445</sup> e alle donne, la cui presenza è l'espedito per allestire la scomparsa<sup>446</sup> – che presenta le caratteristiche di continuità ed eterogeneità ascrivibili al concetto di durata, intesa in termini di "[...] passaggio, [...] cambiamento [e] divenire".<sup>447</sup> Con la sua attitudine ad essere "une continuité d'écoulement qui n'est comparable à rien de ce que j'ai vu s'écouler",<sup>448</sup> la memoria è il cuore metafisico della durata non solo ontologica, bensì anche evocativa, e

---

<sup>443</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 7; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 21: "Ricordo ancora la cucina di mia nonna. Era stretta e luminosa e finiva giusto sopra ai binari della ferrovia. Nei giorni di buonumore si spandeva ancora più lontano, nel cielo silenzioso dell'est. Nei giorni di malumore si rinchiudeva nella sua solitudine. Era una zitella, quella cucina, simile a una vergine meravigliosa di cui la Bibbia avrebbe cantato le lodi. Sfiorta e silenziosa, ma con una sua dignità").

<sup>444</sup> *Ibidem*; (ivi, p. 22: "La cucina conciliava qualsiasi progetto, la sua luce li accarezzava e li faceva crescere").

<sup>445</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 8, "Auf ähnliche Weise wie die Küche war [die Bahn] mächtig und armselig, und wenn man an manchen Tagen die Teller und Gläser in den Schränken schüttern und klirren hörte, so hätte man meinen können, ein altes Liebespaar unterhielte sich gelassen miteinander"; (ivi, p. 22-23: "Molto simile in questo alla cucina, era potente e umile, e quando, in certi giorni, si udivano tremare e tintinnare le stoviglie e i bicchieri mei mobili, pareva di ascoltare una tranquilla conversazione fra una vecchia coppia di innamorati").

<sup>446</sup> Ivi, "Und die Frau, die langsam seine Treppen hinaufstieg, wenn die Besuchstunde im Krankenhaus zu Ende war, kam aus den Geheimnissen und ging in sie zurück wie die Kinderschwester mit dem kleinen weißen Wagen, die jenseits der Kreuzung auftauchte, sich umsaß und wieder im Westen verschwand"; (ivi, p. 22-23: "E la donna che scendeva dai suoi scalini quando nell'ospedale era conclusa l'ora delle visite, anche lei usciva da mondi segreti per entrarne in altri, come l'infermiera con la carrozzina bianca che faceva la sua apparizione dall'altra parte del crocevia, si guardava intorno per poi scomparire di nuovo nell'est").

<sup>447</sup> G. Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF, Paris, 1966; (trad. it. a cura di P. A. Rovatti, D. Borca, *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 31).

<sup>448</sup> H. Bergson, *Œuvres, La pensée et le mouvant*, Edition du Centenaire, Paris, PUF, 1959, p. 1397.

ha facoltà di accedere alla coscienza, prossima al piano del sogno e custode del fluire dei ricordi. Le immagini che appartengono al mondo onirico e a quello mnestico posseggono contorni sfocati:

als wären dreißig Jahre vergangen, gesprungen, verloren, liebebedürftig, die Lehrer ziviler, hilfloser, und selbst, wenn sie die Stimmen erhoben, ihrer Konturen nicht mehr so sicher, die Klosterfrauen verlassener, kühner, den Vögeln ähnlicher als am Vormittag.<sup>449</sup>

Mentre cose e persone subiscono repentini cambiamenti, il divenire che anima la narrazione annulla il passato – dal momento che può essere rivissuto simultaneamente col presente – e sancisce come unica possibile cesura la presenza e il nulla.<sup>450</sup> “Am Vormittag war es leicht gewesen, ein Kind zu bleiben. Aber ein Kind zu werden, wie die Bibel es wollte, das war Sache des Nachmittags”:<sup>451</sup> se un individuo può diventare bambino, l’infanzia perde i connotati di un periodo transitorio e si rivela come un momento che può ancora verificarsi. Si assiste così all’annullamento di ogni romanticizzazione dell’infanzia come tempo perduto: la condizione infantile scompare in favore del divenire bambino, in accordo con la tendenza generale della scrittura a rendere le cose, le persone e i luoghi forme del divenire.

Le distorsioni create dalla memoria rendono la scrittura di Aichinger una “subversive Strategie gegen eine Logik der Identität, die auf der Ausgrenzung und Auslöschung des jeweils Anderen der Ordnung besteht”.<sup>452</sup> I suoi testi smentiscono i più recenti studi sociali che attribuiscono alla memoria una funzione decisiva per la costituzione del senso d’identità: se il lavoro della memoria viene considerato come “una maieutica dell’identità, sempre rinnovata a ogni narrazione”,<sup>453</sup> il cui soggetto effettua

---

<sup>449</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 9; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 24: “Neanche fossero passati trent’anni, trent’anni saltati a piè pari, perduti, desiderosi d’amore, gli insegnanti erano più gentili, più indifesi, e se ancora alzavano la voce, i loro contorni sembravano meno decisi, le suore, a paragone del mattino, più schive, ardite come uccelli”).

<sup>450</sup> M. Pulpito, *Temps / durée. Teoria del divenire e concezione del tempo unico nel pensiero di Henri Bergson*, in “I Castelli di Yale”, III, 1998, pp. 99-115.

<sup>451</sup> Ivi, p. 10; (*ibidem*: “Era stato facile, il mattino, restare bambini. Ma diventare bambini, come voleva la Bibbia, era una faccenda del pomeriggio”).

<sup>452</sup> B. Thums, “*Den Ankünften nicht glauben, wahr sind die Abschiede*”: *Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers*, Rombach, Freiburg, 2000, pp. 236-237; (“Strategia sovversiva contro una logica dell’identità, che consiste nell’esclusione e nell’annientamento di qualsiasi altro ordine”).

<sup>453</sup> J. Candau, *La memoria e l’identità*, Ipermedium-libri, Napoli, 2002, p. 95.

una retroazione per compiere una cernita degli elementi del passato e dare forma alla propria storia, in Aichinger la memoria non viene strumentalizzata a tal fine e perde qualsiasi velleità identitaria, per porre il soggetto in un'alienante relazione con l'ignoto. Si tratta di un'esperienza quotidiana vissuta dall'io narrante che, una volta entrato in contatto con ciò che gli è familiare, lo decostruisce, mettendo in dubbio l'interpretazione dei suoi stessi ricordi fino a dimenticarli, nel tentativo di salvare l'attimo più inaccessibile: "In der Trauer: man kann nichts mehr wünschen, weil die wirklichen Wünsche nur dem Augenblick gelten können. Er ist verschlossen und durch ihn alle andern."<sup>454</sup> Il ricordo – affrancato da ogni pretesa di possesso, così che il soggetto pensante acceda allo spazio dell'istante – non è attendibile nemmeno quando è ascrivibile alla memoria collettiva: "nicht verständlich, daß die Orte, an denen man von der Angst gepackt war, für andere überhaupt noch passierbar sind."<sup>455</sup> Ciò fa crollare la definizione di memoria che "come sistema, cerca di trovare un significato ad ogni particolare ricordo, inserendolo dentro una trama più ampia, in modo da formare un tutto coerente".<sup>456</sup>

La prosa di Aichinger si colloca su un orizzonte accidentato, che si compone di frammenti di memoria e si declina in luci e ombre, narrazioni limpide e allusioni sottili, il cui significato va rintracciato nel 'sottotesto' del suo vissuto: i testi che raffigurano inattendibili immagini in movimento, dalla fisionomia lacunosa e imprecisa, sono legittima conseguenza del desiderio di fuga, che toglie nitore ai confini definiti della realtà. La memoria blocca, ostruisce e deforma<sup>457</sup> i ricordi, pur non avendo l'intenzione consapevole di alterare il proprio ruolo costituente l'identità. Occorre, pertanto, riconsiderarne il significato, per affrancarla dalla dimensione cognitiva a cui tendenzialmente si associa, distanziarla dalla mera funzione testimoniale e configurarla come parte integrante dell'oblio attivo: "non si tratta di cancellare un debito su una tabella dei conti, livello di un bilancio contabile, si tratta di sciogliere dei nodi."<sup>458</sup> In tal maniera la memoria viene arricchita del perdono che, pur non potendo rimuovere gli atti malvagi,

---

<sup>454</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 64; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 84: "In mezzo alla tristezza: non c'è più nulla da desiderare, perché i veri desideri valgono solo per un attimo. Che è inaccessibile e, con quello, tutti gli altri").

<sup>455</sup> Ivi, p. 78; (ivi, p. 98; "Inspiegabile, come quei luoghi dove si è stati assaliti dall'angoscia riescano ancora a essere tollerabili per gli altri").

<sup>456</sup> A. Smorti, *Narrazioni*, Giunti, Firenze, 2007, p. 94.

<sup>457</sup> F. Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationsromanen seit der Wende*, Erich Schmidt, Berlin, 2005, p. 42, "Blockieren, behindern oder verformen".

<sup>458</sup> P. Ricœur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. it. a cura di N. Salomon, Il Mulino, Bologna, 2012, p. 117.

è in grado di obliare il senso del passato, in “una sorta di guarigione della memoria, il compimento del suo lutto; sciolta dal peso del debito, la memoria è libera per grandi progetti. Il perdono accorda un futuro alla memoria”.<sup>459</sup>

Una riconciliazione dall’eco evangelico è quella proposta dalla prosa di Aichinger: “In dem ich versöhne, werde ich versöhnt. In dem mich ganz hineinbegebe in Ort und Stunde, werde ich herausgehoben, werde ich als Kreuzungspunkt ich selbst”.<sup>460</sup> Attraverso una memoria responsabile, restaurata e pacificata con il passato, la scrittura può aprirsi come luogo abitato dalla scomparsa, dove l’assenza è ospite agognata e dove la ricerca corrisponde a “diese Sucht, einfach wegzubleiben”.<sup>461</sup>

### 3.1.2 *Eine Reise nach ‚fort‘*<sup>462</sup>

La fuga che Aichinger sperimenta si compone di un itinerario le cui tappe non sempre si identificano con reali spazi geografici. Il mondo esterno e quello interiore si incontrano nell’universo della scrittura e danno origine a viaggi extra-ordinari.

“Was regt Sie vor allem an, etwas zu schreiben?” [...] “Es sind meistens Orte. Ich bin wahnsinnig mit Orten konfrontiert, sie können mich zur Verzweiflung bringen und wegzerren von mir selbst; aber sie können mich eben auch dorthin bringen, wo ich unbedingt hin möchte”<sup>463</sup>

Il fascino che i luoghi esercitano su Aichinger ha a che fare con il desiderio di movimento. Nella raccolta *Unglaubliche Reisen* i viaggi utopici nascono in risposta alle offese che l’autrice ha subito: le mancanze esperite si trasformano in una bramosia di morte espressa in maniera ironica.<sup>464</sup> Il titolo annuncia l’astrazione che definisce l’intera opera: pur

---

<sup>459</sup> Id., *Il Giusto*, D. Iannotta (a cura di), SEI, Torino, 1998, p. 209.

<sup>460</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 57; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 76: “Se riconcilio, vengo riconciliata. Se mi addentro fino in fondo nel giorno e nell’ora, ne vengo sollevata, come punto d’incrocio divengo me stessa”).

<sup>461</sup> Ivi, p. 39; (ivi, p. 58: “questa ansia di restare semplicemente lontano”).

<sup>462</sup> Ead., *Eine Reise nach ‚fort‘*, in *Unglaubliche Reise*, S. Fässler (a cura di), Fischer, Frankfurt am Main, 2007.

<sup>463</sup> M. Esser, “*Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist.*”, in I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 47; (“Cosa La eccita di più quando scrivere qualcosa?” risponde Ilse Aichinger: “Sono per lo più i luoghi. Mi sono follemente confrontata con i luoghi, possono farmi disperare e trascinarli via da me stessa; ma possono anche portarmi dove davvero vorrei andare”).

<sup>464</sup> V. Auffermann, Rezensionennotiz, in “*Die Zeit*”, 26.01.2006, “Die Reisen seien utopisch, jedoch ohne dabei ein Paradies im Blick zu haben. Denn wenn sich die Autorin sehne, dann nur nach einem: nach



ospitando schegge di traumi subiti, la prosa si concentra sui frammenti dell'essere, dando forma a una geografia dell'esistenza.<sup>465</sup>

Si tratta di viaggi nel tempo, caratterizzati da un alto grado di intensità poetica, per i quali l'autrice progetta la mappa di una memoria e adotta le ombre del passato per veicolare i salti temporali: "Es fällt schwer daran zu glauben, daß man seine Stützpunkte zurückverlegen muß, um vorzudringen. Anlaufen. Wer von vorne kommt, springt nicht weit".<sup>466</sup> Nei movimenti paragonati a giochi d'ombra, passato e presente si incontrano grazie alla partecipazione quasi opprimente degli assenti, dei luoghi perduti,<sup>467</sup> di coloro che stanno ai margini e che "nur sie bleiben in Erinnerung, sie mit ihren Sterbensarten."<sup>468</sup> Senza stabilire qual sia la meta, Aichinger si propone di andare ovunque, purché sia lontano.

'Fort' heißt fort. Kein Weg zurück. Ob ins Kino, zum Skifahren oder zum nächsten Badesee, ob nach Venedig oder ins Salzkammergut – man ist 'fortgegangen'. "Ich verabschiede mich", hörte ich unlängst im Stadtpark. Das könnte heißen: "Ich gebe mir den Abschied, einen ohne Wiederkehr." Ob ich im Mondsee ertrinke – was in Zeitabständen immer wieder ganzen Familien passiert –, ein Schneebrett lostrete oder rund um Verdun liegen bleibe: 'Fort' braucht keine Namen, es muss sich nicht schmücken, nicht feierlich aus der Taufe gehoben werden, keine Freuden- oder Schmerzenstränen auslösen: Es steht für sich. Aus Agatha Christies Biografie erfährt man, dass sie einmal drei Wochen lang verschwand, wieder an die ihr gemäße Oberfläche kam und nicht gefragt werden wollte, wo sie war. Entscheidend bleibt

---

dem Vergehen. Als ein wenig "todesehnsüchtig" beschreibt sie die Autorin laut Auffermann selbst, doch stets mit einer Prise ganz eigenem Humor".

<sup>465</sup> M. Braun, Rezensionennotiz, in "Frankfurter Rundschau", 28.12.2005, "Schon der Titel des Buches ist "typisch" für Ilse Aichinger, [...], denn es handelt sich bei den Reisetexten nicht um »konventionelle Reisen«, sondern um »imaginäre« Bewegungen zu den Orten der Kindheit. Hier finden sich die »traumatischen Urszenen«, die das gesamte Leben und Werk der Autorin determinieren und aus diesen »Daseinsplittern« webt sie ihre bruchstückhafte »Geografie der eigenen Existenz«".

<sup>466</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 38; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 57: "è difficile credere che sia necessario spostare all'indietro i propri punti di riferimento per poter avanzare. Prendere la rincorsa. Chi parte da fermo, non salterà lontano").

<sup>467</sup> Ead., *In Österreichs Vorwahlzeit: Eine Lobrede auf England*, in *Unglaubliche Reisen*, 14 novembre 2002, <https://www.derstandard.at/story/1132484/in-oesterreichs-vorwahlzeit-eine-lobrede-auf-england>, "Wenn ich morgen aufwache, werde ich seinen Nebel (...) spüren und ein Glück, das von Tag zu Tag kräftiger wird: das Glück da zu bleiben, wo man sich eben nicht aufhält"; ("Quando domani mi sveglierò, risveglierò la sua nebbia (...) e una felicità che diventa più forte di giorno in giorno: la felicità di stare dove non ci si trattiene").

<sup>468</sup> Ead., *Unspektakuläre Untergänge, Schattenspiele*, 13 novembre 2003, <https://www.derstandard.at/story/1481818/unspektakulaere-untergaenge>; ("Solo loro restano nei ricordi, loro con i loro modi di morire").

zuletzt doch: Sie war fort wie eine ihrer Figuren, zum Beispiel Hochwürden (später Kanonikus) Pennyfather oder die amerikanische Freundin Mrs. McAllister aus Boston, in den Zimmern Nr. 1 und Nr. 22, mit oder ohne Bad, in “Bertrams Hotel” im Herzen Londons, in der Nähe des Hyde-Parks. Auch Agatha Christie hatte eine Wohnung in dieser Gegend, nicht weit von “St. Theresa’s Home”, wo spanische Nonnen, die seit Jahrzehnten dort leben, immer noch ein sehr gebrochenes Englisch sprechen. Doch kein Zentrum, keine Metropole, kann sich mit ‘fort’ messen. Man kann nichts daran steigern oder abschwächen: Fort ist fort.<sup>469</sup>

Il contributo settimanale comparso il 19 settembre 2002 sul quotidiano *Der Standard* si presenta con un incipit familiare e che richiama alla mente gli arcinoti “Schnee ist ein Wort und Heu ist auch eins”<sup>470</sup> e “Wult wäre besser als Welt”:<sup>471</sup> “‘Fort’ heißt fort”. La semplicità del testo è qui determinata dal limite imposto dalla colonna di giornale, che reclama una densità linguistica maggiore, e dall’applicazione del principio della “Flüchtigkeit” che non è soltanto criterio per la cernita delle parole, ma diventa il paradigma della scrittura.

La prima frase ha la brevità di un’equazione, che manca del termine noto: in “fort” permane l’enigma. Sebbene si contrapponga a “hier”, l’ipotesi che si tratti di un avverbio viene smentita dal titolo, nel quale “fort” è preceduto da preposizione; costituendosi come un sostantivo, forma un tutt’uno con ciò che chiama e, come Dover “heißt so wie es ist”,<sup>472</sup> anche “fort [...] steht für sich selbst”.<sup>473</sup> Il suo significato prende forma insieme con le espressioni e i termini disseminati nel testo che inscenano il congedo.

---

<sup>469</sup> Ead., *Eine Reise nach Fort*, in *Unglaubliche Reisen*, 19 settembre 2002, <https://www.derstandard.at/story/1076650/eine-reise-nach-fort>; (“‘Fort’ significa avanti. Non c’è modo di tornare indietro. Che si tratti di andare al cinema, a sciare o a un prossimo Badessee, a Venezia o nella Salzkammergut – si è ‘andati avanti’. “Mi congedo”, ho sentito di recente nel parco cittadino. Questo potrebbe significare: “Io vi dico addio, un addio senza ritorno.” Che io affoghi nel Mondsee – che a intervalli di tempo accade ancora per intere famiglie –, un banco di neve prenda il via o io rimanga nei pressi di Verdun: ‘Fort’ non ha bisogno di nomi, non ha bisogno di decorarsi, non deve essere solennemente battezzato, non provoca lacrime di gioia o di dolore: sta per se stesso. Dalla biografia di Agatha Christie si apprende che una volta lei è scomparsa per tre settimane, è tornata in superficie e non ha voluto che le venisse chiesto dov’era stata. Dopotutto il fattore decisivo resta: se n’era andata come uno dei suoi personaggi, per esempio il reverendo (in seguito il canonico) Pennyfather o l’amica americana Mrs. McAllister di Boston, nelle camere n. 1 e 22, con o senza bagno, nell’hotel londinese Bertram, vicino a Hyde Park. Agatha Christie aveva anche un appartamento nella zona, non lontano dalla casa di Santa Teresa, dove le suore spagnole, che vivono lì da decenni, parlano ancora un inglese inesatto. Ma nessun centro, nessuna metropoli può competere con ‘fort’. Non si può potenziare o attenuare nulla: Fort è fort”).

<sup>470</sup> Ead., *Schnee*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 113; (“La neve è una parola e anche il fieno è uno”).

<sup>471</sup> Ead., *Dover*, in *Schlechte Wörter*, cit., p. 41, p. 78; (“Mindo sarebbe meglio di mondo”).

<sup>472</sup> Ivi, p. 41; (“Significa così com’è”).

<sup>473</sup> Ead., *Reise nach ‘fort’*, in *Unglaubliche Reisen*, cit., p. 63; (“Sta per se stesso”).

“Fortgehen”, che in prima istanza richiama l’addio, diventa eufemismo per parlare dell’esperienza della morte, evocata in modo implicito attraverso toponimi correlativi della fine: Venezia ricorda il capolavoro di Mann, dal drammatico epilogo; Verdun rimanda a una delle più violente e sanguinose battaglie di tutto il fronte occidentale, che impedì alla Germania di vincere il primo conflitto mondiale. Che la morte coincida, tuttavia, con l’attracco a una meta certa o definitiva, viene smentito dall’intenzione narrativa di *Unglaubliche Reise*, che più volte propone il trapasso come un’errante ricerca del luogo da abitare. Esempio è l’esperienza di un io narrante che non trova pace nella tumulazione al cimitero, poiché soggiogato dal desiderio di scomparire in un mare inospitale e deserto: “[...] ich, gegen alle Vernunft, ein Seebegräbnis überlege, was wohl nicht möglich sein wird, zwischen Dover und Calais, wo vermutlich keine Schiffe mehr verkehren.”<sup>474</sup> L’instancabile ricerca di uno spazio in cui far esperienza della mancanza conduce il desiderio verso un luogo disabitato e che volge a est: “Ich denke, dass ich doch noch einmal in die Hauptstadt von Weißrussland fahren werde, wo sicher niemand ankam.”<sup>475</sup>

*Eine Reise nach ‘fort’* adotta l’espedito di presentare la sparizione di Agatha Christie e dei personaggi dei suoi romanzi per indirizzare il viaggio verso l’Inghilterra, luogo salvifico che ha accolto il nascondimento di Helga. La percezione che “fort” e “weit” abbiano come approdo il territorio britannico viene consolidata da parole citate in inglese, da immagini tipiche dell’ambiente londinese e dal riferimento ai romanzi ambientati nel Regno Unito, che rafforzano l’ipotesi che vi sia un luogo concreto in cui il testo possa riposare. Tuttavia la smentita tuona esplicitamente: “‘Fort’ braucht keinen Namen, es muß sich nicht schmücken [...] Fort ist fort”.<sup>476</sup> Il racconto non contempla un punto di arrivo

---

<sup>474</sup> Ead., *In Österreichs Vorwahlzeit: Eine Lobrede auf England*, in *Unglaubliche Reisen*, 14 novembre 2002, <https://www.derstandard.at/story/1132484/in-oesterreichs-vorwahlzeit-eine-lobrede-auf-england>; (“[...] io, contro ogni ragione, sto pensando a una sepoltura in mare, cosa che sicuramente non sarà possibile, tra Dover e Calais, dove probabilmente non ci saranno più navi”).

<sup>475</sup> *Ibidem*; (“Penso che mi ritirerò nella capitale della Bielorussia, dove sicuramente non è arrivato nessuno”).

<sup>476</sup> Ead., *Eine Reise nach ‘fort’*, in *Unglaubliche Reisen*, cit., p. 64; (“‘Fort’ non ha bisogno di un nome, non deve adornarsi. Fort ist fort”). Nulla può competere con “fort”, “Doch kein Zentrum, keine Metropole kann sich mit ‚fort‘ messen”, così come nulla è perfettibile a Dover, “Nur Dover ist nicht zu verbessern”. Tuttavia “fort” risulta un luogo maggiormente astratto rispetto al toponimo Dover, se si legge nella frase “Man kann nichts daran steigern oder abschwächen” l’impossibilità di considerare “fort” un semplice avverbio poiché, proprio in virtù della sua funzione grammaticale, non può essere ‘accresciuto’ né ‘diminuito’. *Eine Reise nach ‘fort’*, come sottotesto dell’analoga *Dover*, ricorre alla triade *Wort* e *W-Ort* e *fort* come chiave di lettura centrale. (I. Aichinger, *Eine Reise nach ‘fort’*, in *Unglaubliche Reisen*, cit., p. 64; “Ma nessun centro, nessuna metropoli può competere con ‘fort’”; I. Aichinger, *Dover*, in *Schlechte*

e le dinamiche narrative si costruiscono entro nuovi spazi in cui ha luogo la sottrazione.<sup>477</sup>

Senza una meta identificabile, quello verso “fort” simboleggia il viaggio più inattendibile, quello intrapreso dalla scrittura, che si mette sulle tracce del senso, nella consapevolezza che non vi sia alcun punto d’arrivo giusto o vero.

Es beginnt, wie wenn man einer Fährte nachgeht. Es beginnt mit einem Satz, von dem man überhaupt nicht weiß, wohin er führt. Nur, ob er richtig ist oder ob er ein wahrer Satz ist. Und wenn man dann merkt, dass dieser Satz stimmt und wahr ist – der Satz kann sagen: Der Vogel singt, und das kann stimmen und das kann nicht stimmen, ganz gleichgültig, ob der Vogel jetzt gerade singt oder nicht – wenn an diesen Satz gefunden hat, muss man den nächsten finden. Ich weiß nicht, wenn ich eine Geschichte beginne [...] wie das endet.<sup>478</sup>

Lo spostamento, che nel viaggio è condizione imprescindibile, durante la scrittura si configura come movimento di base non sistematico,<sup>479</sup> che si alterna all’attesa.<sup>480</sup> Il viaggio che la parola poetica intraprende è mosso dal desiderio di scavare sotto la superficie, liberando ciò che era nascosto e raggiungendo i luoghi della “Verborgenheit, die den eigentlichen Katastrophen zusteht.”<sup>481</sup> È una scrittura che si spinge negli spazi del mistero, da cui apprende la tendenza a velare, piuttosto che a rivelare. L’unica conseguenza possibile è il tacere; l’unico spazio abitabile è la ‘non-esistenza’, “So suchen,

---

*Wörter*, cit., p. 41; “Solo Dover non ha nulla da migliorare”; I. Aichinger, *Eine Reise nach ‘fort’*, in *Unglaubliche Reisen*, cit., p. 64; “Non vi si può potenziare o attenuare nulla”).

<sup>477</sup> I testi sono costellati di perdite più o meno esplicite: lo stesso culto evocato attraverso il termine “Beatlemania” rimarca l’ammirazione nei confronti di qualcosa di trascorso, la cui presenza si manifesta soltanto in virtù della propria assenza.

<sup>478</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 22; (“Inizia come se si seguisse una pista. Inizia con una frase che porta non si sa dove. Solo se è una frase giusta o vera. E se poi ci si rende conto che questa frase va bene ed è vera – la frase può dire: L’uccello canta, e questo può essere vero e non essere vero, indipendentemente dal fatto che l’uccello canti o meno – se abbiamo trovato questa frase, dobbiamo trovare quella successiva. Quando inizio una storia, non so [...] come finisca”).

<sup>479</sup> S. Schmid-Bortenschlager, *Poetik der Negation*, in H. M. Müller (a cura di), *Verschwiegenes Wortspiel*, Bielefeld, 1999, Aisthesis, pp. 21-29, citato in N. Frei, *Ilse Aichinger. Topographie, Erinnerung und Gedächtnis*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 93: “Diese Nicht-Systematik und Nicht-Zielgerichtetheit des erinnernden Suchens bildet den eigentlichen poetischen Kern der Texte”; (“Questa non sistematicità e questa mancanza di scopo della ricerca che ha memoria costruisce l’attuale nucleo poetico dei testi”).

<sup>480</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 58: “Bei Ihnen ist das Finden der Sprache doch ein sehr langwieriger und mühsamer Prozess? – Das ist eigentlich kein Prozess. Es ist eine Art Warten”; (“Per lei, trovare la lingua è un processo molto lungo e noioso? – Non si tratta di un vero e proprio processo. È una sorta di attesa”).

<sup>481</sup> Ead., *Die blaue Milch der Grünangergasse*, in *Unglaubliche Reisen* - Teil 7, Redaktion, 10 gennaio 2002, <https://www.derstandard.at/story/829780/die-blaue-milch-der-gruenangergasse>; (“Segretezza, che spetta alle vere catastrofi”).

daß Finden nur ein Teil des Nichtfindens ist”.<sup>482</sup>

### 3.1.3 *Winterantwort*<sup>483</sup>

Tra i viaggi immaginari “strappati dal silenzio”<sup>484</sup> vi è anche quello che si consuma entro lo spazio della poesia e che ha luogo sull’invisibile linea di confine tra parola detta e parola taciuta. *Winterantwort* è una delle liriche che schiude la riflessione al tema del ‘margine’, la cui comprensione necessita di brevi cenni ad altre opere.

Die Welt ist aus dem Stoff,  
der Betrachtung verlangt:  
kein Auge mehr,  
um die weißen Wiesen zu sehen,  
keine Ohren, um im Geäst  
das Schwirren der Vögel zu hören.  
Großmutter, wo sind deine Lippen hin,  
um die Gräser zu schmecken,  
und wer riecht uns den Himmel zu Ende,  
wessen Wangen reiben sich heute  
noch wund an den Mauern im Dorf?  
Ist es nicht ein finsterer Wald,  
in den wir gerieten?  
Nein, Großmutter, er ist nicht finster,  
ich weiß es, ich wohnte lang  
bei den Kindern am Rande,  
und es ist auch kein Wald.<sup>485</sup>

---

<sup>482</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 72; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 92: “Cercare in modo che trovare sia soltanto una parte del non trovare”).

<sup>483</sup> *Winterantwort* è la seconda poesia del 1991 presente nella raccolta *Verschenkter Rat* ed è una delle cinque brevi liriche contenente la parola “Winter”, insieme a *Wintefrüh*, *Winteranfang*, *Winterrichtung*, *Winter, gemalt*. In *Winterantwort* l’inverno si associa ad altri temi e immagini che hanno costellato le prose precedenti – “Schnee [...] der Wind [...] Mäntel”; (“Neve [...] il vento [...] manto”).

<sup>484</sup> L. Federmaier, nota di revisione in “Neue Zürcher Zeitung”, 12.10.2005: “dem Verstummen abgerungen”.

<sup>485</sup> I. Aichinger, *Winterantwort*, in *Verschenkter Rat*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991, p. 14; (“Il mondo è fatto del tessuto / che richiede contemplazione: / niente occhi più / per vedere i prati bianchi, / niente orecchie per sentire / gli uccelli svolazzare tra gli alberi. / Nonna, dove sono le tue labbra / per assaggiare le erbe, / e chi fiuta fino alla fine il cielo, / le cui guance stanno oggi sfregando / doloranti sulle pareti del villaggio? / Non è una foresta oscura / quella in cui siamo finiti? / No, nonna, non è buio, / io lo so, ho vissuto a lungo / con i bambini emarginati, / e non è neppure una foresta”).

È un viaggio a ritroso quello offerto da *Winterantwort*, un componimento che si presta ad esser letto al contrario, partendo dagli ultimi versi – “bei den Kindern am Rande, und es ist auch kein Wald” – propiziatori alla poetica della contemplazione, che si addensa nei versi iniziali.

Una foresta, un margine, i bambini. I bordi sono eccellente metafora dei limiti umani e rappresentano la linea di demarcazione che separa il luogo dal non luogo, gli emarginati dalle persone integrate, gli adulti dai bambini. Addensato negli ultimi due versi è l’invito a riflettere sui concetti di preclusione e di impedimento nel luogo dell’infanzia, che evocano le esperienze biografiche circostanziate nelle prose: accompagnate dalla tata affetta da schizofrenia<sup>486</sup> Helga e Ilse, come i bambini citati in *Winterantwort*, si ‘imbattono’<sup>487</sup> nei pressi del manicomio di Linz. La funzione del muro che circonda l’edificio è enigmatica e non si presta a una *reductio ad unum*, ovvero al pensiero comune che serva a circoscrivere uno spazio sicuro in cui muoversi: la sua irriducibile ambivalenza non consente di chiarire se protegga o separi, se difenda o escluda.

»Die Bettangst«: Das ließe sich auch in »die Pestsäule« oder »das Landesirrenhaus« übersetzen, an deren Mauer wir an der Hand eines schizophrenen Kindermädchens oft gerieten: den freundlichen Irren schoben wir Blümchen durch die brüchige Mauer. Ob die Mauern der Linzer Irrenanstalt der Sucht nach der Hochsee erst zum Ausbruch verhelfen? Die See war immer weiter als die Stadt und ohne Mauern. Und gestern tauchte sie wieder auf, die Hochsee, mitten in Wien.<sup>488</sup>

La linea di demarcazione che rappresenta graficamente l’esclusione non si costituisce

---

<sup>486</sup> “Meine Schwester und ich sollten eine Aufsichtsperson bekommen, und wir bekamen die erstbeste. [...] Sie war kurzfristig und auf Probe aus der Linzer Landesirrenanstalt entlassen worden, und sie kannte offenbar vor allem die Griffe der Wärter”, I. Aichinger, *Das Fräulein aus Linz*, in “Der Standard”, 8 luglio 2004, <https://www.derstandard.at/story/1722430/das-fraeulein-aus-linz>; (“Io e mia sorella dovevamo avere qualcuno che facesse da supervisore e abbiamo ricevuto la migliore. [...] Era stata rilasciata dal manicomio statale di Linz con breve preavviso e in libertà vigilata, e apparentemente conosceva soprattutto il marchio delle guardie”).

<sup>487</sup> “Ist es nicht ein finsterer Wald, / in den wir gerieten?” Il verbo “geraten” indica un luogo raggiunto casualmente. (“Non è una foresta oscura / in cui ci siamo imbattute?”).

<sup>488</sup> I. Aichinger, *Die Hochsee mitten in Wien*, in *Unglaubliche Reisen*, cit., p. 50; (“»La paura di andare a letto«: Questo potrebbe anche essere tradotto come »la colonna della peste« o »il manicomio di Stato«, al cui muro giungevamo spesso per mano di una tata schizofrenica: agli amichevoli pazzi abbiamo spinto i fiori attraverso il fragile muro. Se i muri del manicomio di Linz avessero in primo luogo contribuito allo scoppio della dipendenza dal mare aperto? Il mare era sempre più lontano dalla città e senza mura. E ieri è riapparso, il mare aperto, nel mezzo di Vienna”).

solo di elementi antropici, ma si associa anche a elementi naturali.

Mit Nachbarn, Hausfrauen, Hausparteien begannen schon früh – an der Hand des schizophrenen »Fräuleins« auf dem täglichen Spaziergang zum Linzer Donauufer oder zur Landesirrenanstalt, aus der sie, vorzeitig entlassen, direkt zu mir und meiner Schwester geraten war – die Versuche, Fragen als Fragen autark zu lassen, unabhängig von den Antworten, die man ohnehin nicht bekam.<sup>489</sup>

Sulle rive del Danubio, emblema dell'ambivalenza di ciò che divide e nel contempo unisce, si genera un questionare che si avviluppa su se stesso, creando un'inconciliabile distanza tra domande e risposte, la medesima esperita dai bambini emarginati: le loro esperienze, scevre di quel substrato di intenzioni e aspirazioni caratteristico del mondo adulto, confluiscono in una muta accettazione dell'eredità degli antenati, ovvero l'espulsione e la condanna per la sola colpa di esser nati. La scrittura ricorre alla presenza dei bambini per evocare l'assenza delle generazioni precedenti.

[...] die am Rande stehen, die nicht in Zeitungen oder auf Partys glänzen. Nur sie bleiben in Erinnerung, sie mit ihren Sterbensarten. Denn »Todesarten.« gibt es nicht. Der Tod hat keine Art. Der Tod ist autark, läßt sich nicht zu leicht deklinieren. Was er zu bieten hat, verrät er keinem. Noch weniger, welche Landschaften er öffnet und welche für wen.<sup>490</sup>

L'essere ai margini è ascrivibile ai luoghi che Foucault identifica come eterotopia, i contro-spazi, che fanno “giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente dovrebbero essere incompatibili”.<sup>491</sup> La foresta e il margine afferiscono alle eterotopie che

---

<sup>489</sup> Ead., *Freuds verschwundene Nachbarn*, in ivi, p. 102; (“Con i vicini, le donne di casa, le feste in casa, iniziarono presto – per mano della "signorina" schizofrenica durante la passeggiata quotidiana sulle rive del Danubio a Linz o verso il manicomio di Stato, dal quale lei, rilasciata prematuramente, era venuta direttamente da me e da mia sorella – i tentativi di porre domande libere, svincolate dalle risposte che, comunque, non abbiamo ricevuto”).

<sup>490</sup> Ead., *Unspektakuläre Untergänge*, in *Unglaubliche Reisen*, p. 107; (“[...] che sono ai margini, che non compaiono sui giornali o alle feste. Solo loro sono ricordati, con i loro modi di morire. Poiché non esistono »tipi di morte«. La morte non ha una categoria. La morte è autosufficiente, non si lascia declinare troppo facilmente. Ciò che ha da offrire, non lo rivela a nessuno. Ancora meno, quali panorami delinea e per chi”).

<sup>491</sup> M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, (a cura di A. Moscati), Cronopio, Napoli 2014, pp. 18-19, “Il cinema è una grande sala rettangolare, in fondo alla quale, su uno schermo che è uno spazio a due dimensioni, viene proiettato uno spazio che è nuovamente a tre dimensioni”.

non sono chiuse al mondo esterno, ma che sono pura e semplice apertura. Tutti possono entrarci ma, in verità, una volta entrati, ci si accorge che è un'illusione e che non si è entrati da nessuna parte. L'eterotopia è un luogo aperto, ma che ha la proprietà di farvi restare fuori. (...) sono la contestazione di tutti gli altri spazi.<sup>492</sup>

Le opere di Aichinger sono costellate di spazi connessi a tutti gli altri spazi, ma che neutralizzano i rapporti che designano. Tra i tanti incontrati, sono inclusi lo specchio – che è un posto reale, connesso a tutto ciò che lo circonda, ma in cui l'individuo si vede dove non è, in uno spazio irreali che si apre virtualmente dietro la superficie –, la clinica psichiatrica, appartenente all'eterotopia di deviazione – ovvero un luogo che “la società organizza ai suoi margini [...] riservati piuttosto agli individui il cui comportamento è deviante rispetto alla media o alla norma richiesta”<sup>493</sup> – e il cimitero, “collocato in luoghi appartati, fuori della città, al suo limite”<sup>494</sup> e che costituisce l'altra città, dove ogni famiglia possiede la propria “nera dimora”<sup>495</sup>. Lo stesso componimento può essere considerato un'eterotopia fondata su un “sistema d'apertura e di chiusura che al contempo la isola e la rende penetrabile”:<sup>496</sup> la parola si nutre della fusione tra le parti connesse, ma poste in reciproca contrapposizione, di una zona grigia che si compone di interrogativi ed ipotesi che non si risolvono in alcuna sintesi.

A differenza dell'utopia, intesa come aspirazione ideale senza luogo, eterotopici sono “quei luoghi di attraversamento, spazi di crisi e di condensazione di esperienza.”<sup>497</sup> Il disorientamento che essi generano è il medesimo esperito in *Winterantwort* dall'io lirico e dalla nonna, estromesse dal regno oscuro. A tale esclusione ne segue un'ulteriore: l'adulto perde il ruolo di educatore in grado di veicolare un sapere alle generazioni più giovani. Nella lirica è la giovane nipote ad avanzare risposte in virtù di una conoscenza appresa dai bambini emarginati.

A ritroso verso l'incipit i versi condensano le strategie compositive che Aichinger ha elaborato durante il suo percorso artistico: l'opera si riduce a pochissimi versi, che

---

<sup>492</sup> Ivi, pp. 23-25.

<sup>493</sup> Ivi, p. 16.

<sup>494</sup> Ivi, p.18.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

<sup>496</sup> Id., *Spazi Altri*, Milano, Mimesis, 2002, p. 31.

<sup>497</sup> Id., *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, T. Villani (a cura di), (trad. it. a cura di P. Tripodi), Mimesis, Milano, 1994, pag. 7.



testimoniano una poetica ancor prima di una narrazione. “Ich wollte am liebsten alles in einem Satz sagen, nicht in zwanzig.”<sup>498</sup> È in pochi versi che la scrittura si consolida in qualità di resistenza che passa attraverso l’indecifrabile, come evidenzia l’incipit nel quale il mondo, fatto di un ambivalente “Stoff”,<sup>499</sup> reclama contemplazione. La riflessione presente in *Es muss gar nichts bleiben* – “Betrachtung [...] Zu Beginn mag es langweilig sein, weil man es nicht beherrscht. Später kann man erfahren, dass Geist in der Welt ist”<sup>500</sup> – è ora condensata in poche parole, connotate da una forte inclinazione filosofica: l’atto percettivo astrae dalla cosa conosciuta e può essere platonicamente inteso come momento più alto dell’esistenza, che avvicina l’uomo alla sua origine, attingendo agli archetipi della realtà sensibile. Il mondo che si incontra in *Winterantwort* ha preso le distanze dalle cose corruttibili – le sensazioni che mancano, i luoghi che lo sguardo non sa riconoscere – e reclama una dimensione trascendente dove l’uomo, posto ai margini dell’universo sensibile, si collochi in prossimità della propria origine.

Contemplare e scrivere sono momenti accomunati dallo stesso respiro: la modalità della contemplazione – che nella traduzione dall’ebraico indica l’azione dello scavare, un perforare la superficie della realtà per raggiungere il nucleo segreto che contiene una traccia del mistero – viene adottata da Aichinger per recuperare il Sacro e il silenzio nella parola. Alla scrittura è chiesto di distanziarsi dalla verbosità per avvicinarsi alla lingua appena sussurrata dei monaci,<sup>501</sup> poiché in prossimità del silenzio ci è dato di incontrare l’altro volto della scrittura: come nell’estasi, così nel mutore l’amore trova il miglior ambiente in cui potersi esprimere ed è il sentimento l’altra condizione imprescindibile affinché la parola prenda forma, giacché “Schreiben: Ordnung machen aus der Liebe.”<sup>502</sup>

L’approdo rivoluzionario alla ‘non scrittura’, che nel silenzio trova la sua espressione suprema, coinvolge progressivamente ogni aspetto della vita di Aichinger che, nelle sue riflessioni più mature, eleggerà la “Nicht-Existenz” a luogo da abitare.

---

<sup>498</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 110.

<sup>499</sup> “Stoff” è un termine ambiguo: il suo significato si riferisce sia al materiale composto da fili, che al tessuto biologico, formato da cellule che svolgono hanno forma, struttura e funzioni simili. È altresì ambigua la prospettiva con cui si presenta il mondo: lo sguardo è interno laddove “Die Welt”, personificato e privo di occhi e orecchi, è il soggetto contemplante; al contrario è esterno se il mondo è oggetto della contemplazione, qui non mediata dagli organi di senso.

<sup>500</sup> Ead., *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 117; (“Contemplazione [...] All’inizio potrebbe essere noiosa perché non puoi dominarla. Più tardi si può imparare che lo spirito è nel mondo”).

<sup>501</sup> Ivi, p. 55: “Es gibt ja in der Mönchssprache den Begriff der Betrachtung”; (“Il concetto di contemplazione abita la lingua del monaco”).

<sup>502</sup> I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 58; (“; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p.71: “Scrivere: creare ordine dall’amore”).

### 3.2 La fatica di dire “io”

La lontananza che Aichinger privilegia, restando in ombra rispetto ai riflettori della vita, diventa una scelta stilistica che adotta una scrittura sempre meno autoreferenziale. Le opere scritte in prima persona, pur essendo in quantità esigua rispetto a quelle che si avvalgono di un narratore esterno, inducono a diffidare dell'io, sempre più alienato, la cui identità è progressivamente meno riconoscibile e, paradossalmente, quando è ravvisabile, appartiene ad animali o a oggetti inanimati, che abitano ambienti in costante metamorfosi.<sup>503</sup> Il punto di vista dell'io narrante si fa oltremodo dinamico: il continuo mutamento della prospettiva è determinato precipuamente dalla relazione con lo spazio circostante che, pur riconoscibile e familiare, si manifesta come scomodo e ostile. La capacità di movimento del narratore è ridotta al minimo, ma lo straniamento diventa un possibile tentativo di fuga da un contesto avverso.

Ilse Aichingers Ich ... steht in jeder Geschichte in einem erkennbaren Verhältnis zu einer erkennbaren Umwelt. Es ist wehrlos, registriert aber seine Wehrlosigkeit nicht als solche, sondern räumt immer die Möglichkeit ein, daß die Umwelt recht und es selbst unrecht habe. Daß es sich also vielleicht zu Unrecht auf dieser Welt bewege, die den Starken gehört, jenen, deren Maßstab für Daseinsberechtigung der robuste Wille zum Überleben ist. Es befindet sich also immer im Gegensatz zu seiner Umwelt, die es manchmal, im Wunsch, objektiv zu sein, sogar verteidigt... Das Ich ist also gefangen. Zwar sehnt es sich nach Freiheit, aber es verzichtet darauf, den Schritt in die Freiheit vorzeitig und freiwillig zu tun. Vielmehr respektiert es die Ordnung der Welt, die ihm auferlegt, zu warten und sich in der Begrenzung seines Raumes zurecht-zufinden, bis alles vorbei ist.<sup>504</sup>

---

<sup>503</sup> Si leggano racconti come *Die Maus*, *Die Puppe*, *Sommergeister*, *Mondgeschichte*, *Tauben und Wölfe*, per citarne alcuni.

<sup>504</sup> W. Hildesheimer, *Die Wirklichkeit des Absurden*, in *Interpretationen James Joyce, George Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen*, cit., pp. 92-93; (“L’io di Ilse Aichinger... in ogni storia si trova in una relazione riconoscibile con un ambiente riconoscibile. È indifesa, ma non rivela la propria mancanza di protezione in quanto tale, bensì concede sempre all’ambiente la possibilità di avere torto o ragione. Forse si muove in modo errato in questo mondo, che appartiene ai forti, quelli il cui metro di valutazione per l’esistenza è la forte volontà di sopravvivenza. È quindi sempre in contrasto con il proprio ambiente, che a volte, difende nel desiderio di essere obiettiva... Quindi l’io è intrappolato. Sebbene desideri affrancarsi, si astiene dal fare il passo verso la libertà prematuramente e volontariamente. Piuttosto, rispetta l’ordine del mondo che gli impone di attendere e di trovare la sua strada nella limitazione del suo spazio fino a quando sarà tutto finito”).

Il regno dell'assurdo, che "[...] bedeutet die Vernunftwidrigkeit der Welt, indem sie dem Menschen die Antwort auf seine Frage verweigert",<sup>505</sup> pervade la narrazione: l'io narrante vive un senso profondo di alienazione e futilità ed espone gli eventi come risultato di un sogno lucido, in uno stato di coscienza che affianca elementi reali ad altri allucinati.

So ist in der Erzählweise Ilse Aichingers der Tag in den Traum und der Traum in den Tag verhängt. Die Seele spendet vielsagende Bilder in den Vorrat der Erfahrung. Die Wirklichkeit ist in leise Drehung versetzt; Abbild wechselt ins Inbild und lost sich wieder heraus.<sup>506</sup>

Come nella scrittura dell'assurdo, anche in quella di Aichinger s'incontra una perseverante ricerca di senso, ma la disattesa coincidenza tra significante e significato si risolve nella nientificazione della ricerca stessa. Al mondo che non offre risposte, l'io narrante adotta un approccio rassegnato come forma di resistenza e uno scetticismo costantemente ribadito anche nei confronti del segno linguistico.<sup>507</sup>

Tra gli esempi più manifesti è il racconto *Der Querbalken*, definito da Hildesheimer come il modello più eclatante del potenziale di ribellione del narratore all'interno di un ambiente che gli è linguisticamente ostile. Idealmente gravato di una kafkiana "awareness of guilt and sacrifice",<sup>508</sup> il narratore coincide con la parabola stessa: egli descrive un ambiente che non offre risposte attendibili ai propri dubbi e che diverge dalla sua concezione di realtà, tuttavia lo straniamento di fronte al silenzio del mondo viene lentamente accettato come unica realtà possibile.<sup>509</sup> L'inesauribile ricerca dell'io narrante verso una risposta elementare non si esaurisce dinanzi a repliche che mancano di una fonte affidabile: "Einer sagte mir, es sei ein Schiffsbestandteil [...] aber woher

---

<sup>505</sup> Ivi, cit., p. 66; ("[...] significa l'irrazionalità del mondo, che nega all'uomo la risposta alla sua domanda").

<sup>506</sup> W. Weber, *Ilse Aichinger*, in K. Nonnenmann (a cura di), *Schriftsteller der Gegenwart*, Walter Verlag, Olten, 1963, p. 12; ("Così, nella narrativa di Ilse Aichinger, il giorno si impone sul sogno e il sogno sul giorno. L'anima dona immagini significative alla riserva dell'esperienza. La realtà è mescolata in una rotazione silenziosa; la rappresentazione muta nell'ideale e si perde di nuovo").

<sup>507</sup> I. Fussl, *Der Querbalken oder: "Sprache, die für dich deutet und denkt"*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner, op. cit., p. 35, "Ilse Aichinger ruft zum Misstrauen auf, nicht gegen sich selbst, auch gegen die eigene Sprache. Der Kampf um gesicherte Wörter erscheint mühsam und drückt sich in einer immer stärkeren Verknappung im Werk aus."; ("Ilse Aichinger fa appello alla diffidenza non solo verso se stessi, ma anche nei confronti della lingua. La lotta verso le parole sicure sembra faticosa e nelle opere si esprime in una riduzione sempre più forte").

<sup>508</sup> J. C. Alldridge, *Ilse Aichinger*, Oswald Wolff, London, 1969, p. 44.

<sup>509</sup> W. Hildesheimer, *Das absurde Ich*, in *Interpretationen James Joyce, George Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen*, cit., pp. 84-85; p. 109.

weiß er das, wo zieht er seine Erkundigungen ein?”<sup>510</sup> Le domande vengono letteralmente in-corporate nell’io narrante,<sup>511</sup> che diventa un mero mezzo di trasmissione del dubbio. L’inchiesta perseverante del narratore non si risolve nella comprensione di cosa significhi “Querbalken”, ma implode nel paradosso della rinuncia: la caparbia della ricerca diventa rassegnazione a non nominare più<sup>512</sup> e il suono viene deposto in favore dell’essenza muta.<sup>513</sup>

L’intera narrazione è sincopata: il monologo interiore irrompe spesso nella prosa, dando forma a un intreccio che manca di linearità e stimolando il lettore al dubbio circa l’attendibilità del narratore. Sebbene la costruzione della prosa sia studiata quasi matematicamente e la sua logicità rispecchi quella del sillogismo, la linearità del racconto crolla a causa di omissioni, distorsioni, alterazioni e giochi di parole che mutano il suo apparente significato.

L’esasperazione del paradosso trova dimora nelle prose scritte in seconda persona, in modo particolare nell’ambigua e disorientante *Spiegelgeschichte*, dove la *Verfremdung* abita ogni momento della scrittura. Considerato “a sort of waking dream [that] seems to discourage any attempt to ‘interpret’ it”,<sup>514</sup> il breve racconto intreccia diversi livelli di realtà, riflessi emblematicamente in uno specchio che confonde e deforma il reale. L’alucinazione che ne deriva è esasperata dalla narrazione a ritroso: il movimento retrogrado della storia riavvolge su se stessa la vicenda di una giovane donna che, messa in ascolto della propria veglia funebre, rivive la propria vita fino al giorno della nascita, in una sorta di risveglio esistenziale che la conduce a una matura presa di coscienza. Dal punto di vista stilistico è un’opera che rivoluziona la già avveniristica scelta di adottare un narratore in seconda persona per testi che non siano epistolari: scritta a metà del ‘900, quando l’utilizzo della seconda persona si prospettava come una sperimentazione narrativa, nel suo

---

<sup>510</sup> I. Aichinger, *Der Querbalken*, cit., p. 122; (“Uno mi ha detto che era un componente della nave [...] ma come fa a saperlo, da dove prende le sue informazioni?”).

<sup>511</sup> Ivi, p. 125, “Allmählich beginne ich stolz auf meine Frage zu werden, allmählich geht sie mir ein und ist in meinen Gliedern zu Haus”; (“A poco a poco comincio a diventare orgoglioso della mia domanda, a poco a poco entra in me e si trova a casa nelle mie membra”).

<sup>512</sup> Ivi, p. 127, “was ist er? Denn ich will ihn nicht mehr nennen”; (“Cos’è? Perché non intendo più nominarlo”).

<sup>513</sup> Ivi, p. 124, “endlos und unnütz, sie weiter aufzuzählen. Aber das Schweigen, das ich hervorrufe, in dem ich sie nicht frage [...]”; (“infinito e inutile continuare a elencarli. Ma il silenzio, che il evoco così da non chiedere [...]).

<sup>514</sup> P. H. Stanley, *Ilse Aichinger’s Absurd “I”*, in “German Studies Review”, Vol. 2, No. 3, Oct., 1979, pp. 331-350.

genere è una delle poche opere che non considera il lettore come destinatario della narrazione.

Il prologo si apre nei toni del mistero: l'orazione funebre, preludio di morte, si affianca all'annuncio profetico di resurrezione. L'ineluttabilità della morte, come "essere spinti fuori" della vita, viene stemperata dal verde colore della speranza e dalla possibilità di un'epifania, tradotta nei termini di un'esortazione evangelica,<sup>515</sup> analoga al movimento furtivo dei bambini, svegliati dai raggi della prima luce.

Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen, leise, wie Kinder aufstehen, wenn am Morgen Licht durch die Läden schimmert, heimlich, daß es die Schwester nicht sieht und schnell!<sup>516</sup>

Con la suggestione della resurrezione, Aichinger inficia l'irreversibilità della morte e mette in discussione qualsiasi principio razionale su cui il mondo si costruisce. La lenta cronaca della dis-sepolitura ha luogo nella cornice di una pioggia battesimale, la cui danza esala profumo di fieno; insieme alle parole del vicario sul sepolcro scoperto, pronunciate "damit du leben kannst",<sup>517</sup> ha avvio la processione del carro verso la vita. Nonostante l'assieppamento di spettatori e la presenza del personale ospedaliero, il trapasso della donna avviene in solitudine ed è segnato da un urlo finale e dall'invocazione alla madre. Rotto è il silenzio dei morti, mentre s'avvicinano voci che annunciano l'agonia – "«Die Fieberträume lassen nach», sagt eine Stimme hinter dir, «der Todeskampf beginnt!»"<sup>518</sup> – e che vengono prontamente confutate, mettendo in discussione ciò che appare vivido e reale: "Ach die! Was wissen die?"<sup>519</sup>

Concluso il travaglio *post-mortem*, il ritmo accelera insieme alla sovrapposizione di immagini contrastanti che si accavallano fino a trasfigurare la realtà. Il narratore intima

---

<sup>515</sup> "È tempo per te di alzarti silenziosamente" echeggia quanto si legge nel Vangelo di Giovanni 5:1-8, laddove Gesù ammonisce il paralitico desideroso di guarigione: "Alzati, prendi il tuo lettuccio e cammina".

<sup>516</sup> I. Aichinger, *Spiegelgeschichte*, cit., p. 63; ("Quando il tuo letto viene spinto fuori dalla sala, quando vedi che il cielo diventa verde e quando vuoi risparmiare al vicario l'orazione funebre, allora è tempo per te di alzarti silenziosamente, come i bambini quando al mattino la luce brilla dai negozi, segretamente, in modo che la suora non veda – e presto!").

<sup>517</sup> *Ibidem*; ("affinché tu possa rivivere").

<sup>518</sup> *Ivi*, p. 66; ("i sogni febbrili si allentano [...] inizia l'agonia!").

<sup>519</sup> *Ibidem*; ("Che ne sanno quelle?").

alla protagonista il silenzio, infranto da un vociare che la segue in ogni dove: “aber du darfst nicht schreien [...] Und die Schiffe heulen, wohin du immer gehst, die heulen überall”.<sup>520</sup> Una corsa paradossale sottolinea il movimento a ritroso: “Du läufst in sie hinein, du läufst, als liefst du mit dem Rücken nach vorn”.<sup>521</sup> Mentre la bellezza della morte sfiorisce con il ritorno alla vita e l’immagine della donna perisce il giubilo dei dolori e la fatica di un’agonizzante rinascita, lo specchio appannato deforma la coscienza della protagonista.

Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat. [...] Im Spiegel sagt man alles, daß es vergessen sei. [...] Im Spiegel tut man alles, daß es vergehen sei.<sup>522</sup>

Nell’attimo in cui lo specchio accoglie il dire, che è tacere e dimenticare, il mare condanna un “voi” senza nome al silenzio – “die See nimmt euch die Antwort aus dem Mund, die See verschlingt, was ihr noch sagen wolltet”<sup>523</sup> – mentre voci che parlano di agonia tornano a imprimere la loro presenza, siglando il passaggio alla giovinezza. È il tempo delle speranze, dell’afflato amoroso e della maternità, oscurati da immagini inconciliabili che si sovrappongono, mentre i ricordi di domani gravano su quelli di ieri, decretando l’inattendibilità della memoria: “Die Zukunft ist vorbei. Die Zukunft ist ein Weg am Fluß, der in die Auen mündet. Geht zurück!”<sup>524</sup> Tornare “Zum erstenmal, das heißt: Nie wieder”.<sup>525</sup>

Il movimento di inversione coinvolge il processo mnestico e l’apprendimento: imparare equivale a dimenticare, prendendo le distanze dall’inadeguatezza della parola, per riconsegnarsi al mutore.

Noch schwerer wird es sein, lesen und schreiben zu lernen, doch am schwersten ist es, alles zu vergessen. [...] Wirst du still genug sein? Wenn du genug Furcht hast, um

---

<sup>520</sup> *Ibidem*; (“ma non devi gridare [...] e le navi urlano, ovunque tu vada, urlano dappertutto”).

<sup>521</sup> Ivi, p. 67; (“Tu corri dentro di loro; tu corri come corresti con la schiena avanti”).

<sup>522</sup> Ivi, p. 68; (“Lo specchio cieco per le macchie di mosche ti fa pretendere ciò che ancora nessuna ha preteso. [...] Nello specchio si dice tutto perché sia dimenticato. [...] Nello specchio si fa tutto perché sia perdonato”).

<sup>523</sup> Ivi, p. 69; (“il mare vi ruba la risposta dalla bocca, il mare divora ciò che voi volete ancora dire”). (p. 73)

<sup>524</sup> Ivi, p. 71; (“Il futuro è passato. Il futuro è come un viale al fiume, che sfocia nei prati. Tornare indietro!”).

<sup>525</sup> *Ibidem*; (“per la prima volta, cioè: mai più”).

den Mund nicht aufzutun, wird alles gut. [...] Das schwerste bleibt es doch, das Sprechen zu vergessen und das Gehen zu verlernen, hilflos zu stammeln und auf dem Boden zu kriechen, um zuletzt in Windeln gewickelt zu werden. Das schwerste bleibt es, alle Zärtlichkeiten zu ertragen und mehr zu schauen. Sei geduldig! Bald ist alles gut. Gott weiß den Tag, an dem du schwach genug bist.<sup>526</sup>

Un silenzio di redenzione conclude la prosa: “Gott weiß den Tag, an dem du schwach genug bist.”<sup>527</sup> La fine si identifica nel principio: le voci esterne dalla dubbia veridicità incontrano empaticamente la voce enigmatica e dichiarano l’inerte presenza della morte. “»Es ist zu Ende«, sagen die hinter dir »sie ist tot!« Still! Laß sie reden!”<sup>528</sup>

*Spiegelgeschichte*, oltre ad essere considerato “one of the most powerful masterpieces of our time, dealing with the theme of mortality in a unique and highly consistent manner”,<sup>529</sup> si consegna al lettore come una parabola assurda dell’essere, che si avvale di due voci narranti per inscenare lo straniamento.

Il narratore in terza persona interviene poche volte, ma in maniera determinata: sussurra il decorso del tormento della donna, creando un’esplicita cesura tra le diverse fasi della vita – la sofferenza e la morte, la giovinezza, costituita da amore e speranze, e l’infanzia. Le “Sprechen aus dem Off” agiscono qui come voci fuori campo che commentano le scene di una pellicola: l’identità caratterizzata da “externen Anreden [...] die den Zustand der Fieberkranken kennzeichnen”<sup>530</sup> consente all’anonimo “loro” di partecipare alla narrazione senza un’identificazione emotiva, ma tenendo le distanze dalla vicenda della donna morente.

---

<sup>526</sup> Ivi, pp. 72-73; (“Sarà ancora più difficile imparare a leggere e a scrivere, il più difficile è però dimenticare tutto. [...] Tacerai abbastanza? [...] Se avrai sufficiente paura da non aprir bocca, tutto andrà bene [...]La cosa più difficile resta tuttavia dimenticare il parlare e disimparare l’andare, balbettare priva di aiuto e strisciare sul pavimento per essere infine avvolta in fasce. La cosa più difficile resta sopportare ogni tenerezza e osservare soltanto. Sii paziente! Presto andrà tutto bene. Dio conosce il giorno nel quale sarai sufficientemente debole”).

<sup>527</sup> Ivi, p. 74; (“Dio conosce il giorno nel quale sarai sufficientemente debole. È il giorno della tua nascita”).

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 74; (“»È alla fine«, dicono dietro di te »è morta!« Silenzio! Lasciali parlare!”).

<sup>529</sup> C. B. Bedwell, *The Ambivalent Image in Aichinger’s Spiegelgeschichte*, in “Revue des langues vivantes”, 33, 1967, p. 362.

<sup>530</sup> W. Barner, *Aichinger: Spiegelgeschichte*, in W. Bellman (a cura di), *Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Reclam, Stuttgart, 2004, p. 80; (“discorsi dal di fuori [...] che caratterizzano la condizione dei febbricitanti”).

Diversamente il narratore in seconda persona mostra una presenza più costante e intima: il carattere personale delle riflessioni, delle emozioni e delle sensazioni che condivide evidenzia che la voce è molto vicina alla protagonista, pur non essendo la sua. Sebbene le definizioni di “Selbstgespräch” (Erika Haas, Gisela Lindemann), “innere Selbstansprache der Protagonistin” (Annette Ratmann) e “innerer Monolog” (Edgar Neis) avvalorino l’ipotesi che in *Spiegelgeschichte* la narrazione si muova nell’ambito del soliloquio,<sup>531</sup> permangono i molteplici dubbi circa l’identità del narratore, aprendo la riflessione a un vasto orizzonte analitico.

Auf den ersten Blick scheint der Du-Erzähler die Funktion des Bewusstseins der Sterbenden zu erfüllen. Wie sich jedoch am Ende der Erzählung herausstellt, ist es nicht mit ihr identisch. [...] Es kann sich unmöglich um das erlebende und erzählende Ich allein handeln. Außerdem fällt auf, dass die junge Frau nicht in die gleiche Vergangenheit zurückgeführt wird, die sie bereits erlebt hat. Der Erzähler begleitet sie vom Grab bis zur Geburt, navigiert sie aber in eine neue vergangene Zukunft. Diese entsteht durch die verkehrte Kausalverkettung der Ereignisse und stellt die alte Vergangenheit in Frage. Die Sterbende scheint auf diese Führung angewiesen zu sein [...].<sup>532</sup>

*Spiegelgeschichte* amplifica la difficoltà attribuita da Schofield a diversi critici nell’assegnare la giusta identità al “Du-Erzähler”, a causa della complessa relazione tra narratore, lettore e protagonista, spesso complicata da questioni di distanza e coinvolgimento nella storia.<sup>533</sup> Pertanto è utile vagliare ogni ipotesi per verificare il ruolo delle voci nella finzione narrativa.

Una prima rapida lettura suggerisce che l’enigmatico narratore in seconda persona sia omodiegetico e compia “un’auto-drammatizzazione dell’io”<sup>534</sup> della protagonista: la

---

<sup>531</sup> P. Beicken, *Die Geschichte von Leben und Tod: Ilse Aichingers Spiegelgeschichte als intermediales Erzählkino*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner, op. cit., p. 111, “die Redeweise sich am ehesten im Umkreis von Selbstgespräch bewegt”.

<sup>532</sup> A. Nagy, “*Spiegelgeschichte*” von Ilse Aichinger. *Eine Analyse*, Grin Verlag, Norderstedt, 2004, p. 5; (“A prima vista, il narratore in seconda persona sembra svolgere la funzione della coscienza della donna morente. Tuttavia, si vince al termine del racconto, non corrisponde a lei. [...] Non si può trattare solo dell’Io vivente e narrante. Inoltre è importante che la giovane donna non sia condotta nel medesimo passato che ha già sperimentato. Il narratore la accompagna dalla tomba alla nascita, ma li conduce in un nuovo futuro trascorso. Ciò deriva dalla concatenazione causale invertita degli eventi e pone in discussione il vecchio passato. La persona morente sembra dipendere da questa guida[...]”).

<sup>533</sup> D. Schofield, *The Second Person: A Point Of View?*, in “Colloquy: Text Theory Critique”, MLA International Bibliography, 1996.

<sup>534</sup> B. Richardson, *The poetics and politics of second person narrative*, in “Genre” 24(3), 1991, pp. 309-330.



conoscenza così intima delle sue abitudini, dei luoghi e delle persone che ha frequentato insieme alla profonda empatia con lei inducono a pensare che l'io, in passato soggetto attivo dell'interloquire, una volta silenziato dall'esperienza della morte trascenda da sé, adottando l'espedito di un "tu" autoreferenziale. Tale punto di vista consoliderebbe la tesi di Colclaire, secondo cui i due livelli narrativi sono "eine aus der Perspektive des Krankenhauspersonals, die andere aus der Perspektive der jungen Frau."<sup>535</sup> Le due prospettive si incontrano nella scena finale, quando il personale medico dichiara l'avvenuta morte della donna, la quale si rivolge a se stessa, prescrivendo: "Still! Lass sie reden!" Che la donna sia capace di un ultimo, fugace pensiero<sup>536</sup> tra il torpore e il sonno eterno appoggia l'ipotesi di un narratore omodiegetico: l'io che si pone dinanzi allo specchio è muto, ma l'inscindibile immagine riflessa ha accesso esclusivo alla parola e dà voce a un discorso dal contenuto autobiografico.

Nonostante sia plausibile che il silenzio della protagonista venga distorto fino a mutare nell'eloquio del "tu", non è da escludere che il narratore, pur con i toni confidenziali che manifesta, sia completamente esterno alla vicenda narrata e parli alla donna invece che al suo posto. L'istanza eterodiegetica<sup>537</sup> anticipa, descrive e commenta gli eventi, così che la protagonista possa visualizzare la pellicola della sua intera vita.<sup>538</sup> La separazione tra la voce narrante e la donna diventa più prominente quando racconta la storia alla donna morente, nonostante sia quest'ultima ad aver vissuto gli eventi narrati.

Auf den ersten Blick scheint der Du-Erzähler die Funktion des Bewusstseins der Sterbenden zu erfüllen. Wie sich jedoch am Ende der Erzählung herausstellt, ist es nicht mit ihr identisch. [...] Es kann sich unmöglich um das erlebende und erzählende Ich

---

<sup>535</sup> D. L. Colclaire, *Erzählkunst und Gesellschaftskritik in Ilse Aichingers "Spiegelgeschichte": Eine Neuinterpretation*, in "Modern Austrian Literature", 32(1), 1999, p. 70.

<sup>536</sup> Ivi, p. 69, "Es ist durchaus denkbar, dass der Geist, in dem Augenblick da der Arzt den Körper für tot erklärt, zu einem letzten, flüchtigen Gedanken fähig ist."; ("È del tutto plausibile che lo spirito, nel momento in cui il medico dichiara la morte del corpo, sia capace di un pensiero finale e fugace").

<sup>537</sup> Martinez e Scheffel affermano che la donna "von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Instanz ihr gesamtes Leben vergegenwärtigt", M. Martinez - M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, C.H. Beck, München, 2003, p. 88. L'ipotesi è sostenuta dal fatto che il narratore non compaia come presenza all'interno della narrazione. Tenendo valida questa possibilità, la critica evidenzia una metalepsi dei livelli comunicativi, poiché il narratore extradiegetico si rivolge a un'istanza intradiegetica, ovvero il personaggio principale.

<sup>538</sup> Colclaire (op.cit) sottolinea che "das Wiedererleben seitens der jungen Frau keine genaue Wiederholung ihres vorangegangenen Lebens ist."; ("la ri-esperienza da parte della giovane donna non è un'esatta ripetizione della sua vita precedente").

allein handeln. Außerdem fällt auf, dass die junge Frau nicht in die gleiche Vergangenheit zurückgeführt wird, die sie bereits erlebt hat. Der Erzähler begleitet sie vom Grab bis zur Geburt, navigiert sie aber in eine neue vergangene Zukunft. Diese entsteht durch die verkehrte Kausalverkettung der Ereignisse und stellt die alte Vergangenheit in Frage. Die Sterbende scheint auf diese Führung angewiesen zu sein [...].<sup>539</sup>

La voce enigmatica esterna alla vicenda è in grado di leggere i sentimenti, riferire i desideri e condividere i pensieri; ciò lascia supporre che il narratore corrisponda a una presenza metafisica e trascendente, capace di accompagnare la protagonista in un regno che è oltre l'umano.

Sebbene sia preso in scarsa considerazione dalla Aichinger-Forschung, è rilevante evidenziare che in *Spiegelgeschichte* è presente un terzo livello narrativo che si somma a quelli costituiti intorno al "du" e alla voce fuori campo: il narratore dissemina il racconto di quesiti indirizzati al lettore, creando con lui un tacito patto di complicità.

Warum weint er? [...] Zur Abfahrt oder zur Ankunft! Wer soll das wissen? [...] Was sagt er? Was ist das erste Wort! Kann es denn so schwer sein, daß es ihn stammeln läßt, daß es ihn zwingt, den Blick zu senken? [...] Oder sind es die Kohlenberge, die über die Planken ragen und ihm Schatten unter die Augen werfen und ihn mit ihrer Schwärze blenden? Das erste Wort - jetzt hat er es gesagt: es ist der Name einer Gasse. So heißt die Gasse, in der die Alte wohnt. Kann denn das sein? [...] Was soll jetzt werden! [...] Was bringt die Zukunft?<sup>540</sup>

Malgrado tale relazione non sia basilare come in alcune opere scritte in seconda persona singolare, dove il narratore interpella il lettore e lo porta con sé all'interno della storia, la

---

<sup>539</sup> A. Nagy, "*Spiegelgeschichte*" von Ilse Aichinger. *Eine Analyse*, cit., p. 5; ("A prima vista, il narratore in seconda persona sembra svolgere la funzione della coscienza della donna morente. Tuttavia, si evince al termine del racconto, non corrisponde a lei. [...] Non si può trattare solo dell'io vivente e narrante. Inoltre è importante che la giovane donna non sia condotta nel medesimo passato che ha già sperimentato. Il narratore la accompagna dalla tomba alla nascita, ma la conduce in un nuovo futuro trascorso. Ciò deriva dalla concatenazione causale invertita degli eventi e pone in discussione il vecchio passato. La persona morente sembra dipendere da questa guida [...]").

<sup>540</sup> I. Aichinger, *Spiegelgeschichte*, cit., pp. 63-74; ("Perché piange?" [...] Per la partenza o per l'arrivo? Chi può saperlo? [...] Che dirà? [...] Che dice? Qual è la prima parola? Può essere dunque così difficile, da farlo balbettare, da costringerlo ad abbassare lo sguardo? [...] O sono le montagne di carbone che sporgono sopra lo steccato a gettargli ombre sotto gli occhi e accecarlo col loro nerume? La prima parola ... ora lui l'ha detta: è il nome di un vicolo. Così si chiama il vicolo, in cui abita la vecchia. Può mai essere? [...] Che potrà mai accadere ora? [...] Cosa porta il futuro?").

sovrapposizione di voci narranti consente ad Aichinger di mantenere una costante tensione fondata su coinvolgimento e straniamento.

Un ulteriore elemento che contribuisce a consolidare la struttura della “Entfremdung” è la focalizzazione: apparentemente il narratore dice quanto sa la protagonista di cui adotta il punto di vista. Tuttavia, pur avendo accesso alla sua interiorità e potendo conoscere quanto concerne la sua vita, in alcuni punti del testo manifesta vuoti di conoscenza rispetto a ciò che la donna dovrebbe già sapere:

Du wartest auf das erste Wort, du lässt es ihm, damit dir nicht das letzte bleibt. Was wird er sagen? Schnell, eh ihr an der See seid, die unvorsichtig macht! Was sagt er? Was ist das erste Wort? Kann es denn so schwer sein, dass es ihn stammeln lässt, dass es ihn zwingt, den Blick zu senken? Oder sind es die Kohlenberge, die über die Planken ragen und ihm Schatten unter die Augen werfen und ihn mit ihrer Schwärze blenden?<sup>541</sup>

La focalizzazione esterna, evidenziata qui da interrogativi a cui la donna dovrebbe poter rispondere attraverso le parole del suo portavoce, si scontra con l’onniscienza di un narratore che, più di una volta, ha mostrato di anticipare gli eventi: “Heb lieber deinen Blick vom Boden auf, sonst könnt es sein, dass du da drunten an den Planken um den leeren Bauplatz in einen Mann hineinläufst [...] Gib acht, jetzt beginnt er bald von der Zukunft zu reden [...]”<sup>542</sup>

A livello narratologico *Spiegelgeschichte* mostra un carattere versatile, che agevola i processi di metamorfosi e sovvertimento messi in atto dalla scrittura, in una continua sfida ai limiti del linguaggio. L’espedito dello specchio, attraverso la peculiarità di falsare ciò che si riflette con l’immagine che viene riflessa, è essenziale per trasfigurare la strategia retorica: lo sguardo si sposta dall’immagine all’immaginario, svelando il reale per smaterializzarlo, mentre il processo antinomico della dualità costruzione-distruzione mina il senso della narrazione.

---

<sup>541</sup> Ivi, p. 69; (“Tu aspetti la prima parola, che lasci a lui, perché a te non rimanga l’ultima. Che dirà lui? Svelti, prima che siate al mare, che rende imprudenti! Che dice lui? Qual è la prima parola? Può essere dunque così difficile, da farlo balbettare, da costringerlo ad abbassare lo sguardo? O sono le montagne di carbone che sporgono sopra lo steccato a gettargli ombre sotto gli occhi e accecarlo col loro nerume?”).

<sup>542</sup> Ivi, pp. 68-70; (“Solleva piuttosto lo sguardo da terra, altrimenti potrebbe essere, che laggiù dallo steccato del cantiere deserto tu finisca con l’imbatterti in un uomo [...] Fa’ attenzione, proprio ora lui comincia a parlare del futuro [...]).”).

Laß seine schnelle Zuversicht erst hilflos werden, daß ihr geholfen wird [...] so lassen dich allein. So allein lassen sie dich, daß du die Augen aufschlägst und den grünen Himmel siehst, so allein lassen sie dich, daß du zu atmen beginnst, schwer und röchelnd und tief, rasselnd wie eine Ankerkette, wenn sie sich löst.<sup>543</sup>

Il rapido capovolgimento di qualsiasi prospettiva è parimenti condizionato dalla scelta dei tempi verbali, che collide con la collocazione temporale degli accadimenti: la logica della finzione mostra la maggior parte degli eventi come presenti, così che la paradossale ribellione del narratore contro la morte e la sepoltura si svolge nel “Modus provokativen Widerspruchs gegen den Status quo.”<sup>544</sup> L’adozione del presente storico segna, pertanto, l’attualizzazione di una situazione che dev’essere rinegoziata dalla voce narrante. Il senso di contemporaneità e realtà è enfatizzato dell’uso di avverbi temporali, sintassi imperativa, domande retoriche e frasi brevi che dominano il testo e accelerano il ritmo del discorso.<sup>545</sup>

Il disorientamento temporale è messo in atto dall’uso del tempo passato, associato a eventi che, rispetto alla nascita e alla vita della donna, si dovrebbero ancora manifestare: l’enunciato “Im Sarg warst du viel schöner”<sup>546</sup> definisce una bellezza che è sfiorita nel percorso a ritroso verso la giovinezza. Dal momento della morte e dell’orazione funebre fin verso la giovinezza della protagonista, l’adozione sporadica del tempo futuro coincide con la dichiarazione di eventi già noti, poiché accaduti nel passato, e articolati attraverso uno stile ossimorico:

Du wirst es später lange nicht mehr fertigbringen, so still zu liegen. Am nächsten Tag kommt der junge Mann wieder [...] Und sie haben dir das Tuch wieder um den Mund gebunden, und das Tuch macht dich so fremd. [...] Und ein wenig später werden sie

---

<sup>543</sup> Ivi, p. 66; (“Lascia solo che la sua repentina fiducia si faccia impotente, così sarà aiutata. [...] Così ti lasciano sola. Così ti lasciano sola, che tu apri gli occhi e vedi verde il cielo, così sola ti lasciano, che tu cominci a respirare, a fatica, col rantolo profondo, col metallico stridore d’una catena d’ancora che si svolge”).

<sup>544</sup> M. Kubaczek, *Paradoxes Verstehen. Zu einer Gedankenfigur bei Ilse Aichinger und Ludwig Wittgenstein*, in S. Shindo (a cura di), *Stimmen im Sprachraum. Sterbensarten in der österreichischen Literatur. Beiträge des Ilse-Aichinger*, Stauffenburg, Tübingen, 2015, p. 30; (“modalità di una provocatoria contraddizione contro lo status quo”).

<sup>545</sup> I. Aichinger, *Spiegelgeschichte*, cit., pp. 63-74; “Jetzt [...] Geh jetzt! Jetzt ist der Augenblick! [...] Was soll jetzt werden? [...] Und die Alte ist viel zu freundlich. Und die Treppen knarren auch hier. Und die Schiffe heulen, wohin du immer gehst, die heulen überall”; (“Ora [...] Va’ ora! Ora è il momento! [...] Che potrà mai accadere ora? [...] E le scale scricchiolano anche qui. E le navi urlano, proprio dovunque tu vada, dappertutto urlano”).

<sup>546</sup> Ivi, p. 67; (“nella bara eri molto più bella”).

dir das Tuch vom Kopf nehmen müssen, ob sie es wollen oder nicht. [...] Der Morgen wird schon dunkler.<sup>547</sup>

Il modo in cui il “tu” narrante accede al passato, “als liefst du mit dem Rücken nach vorn”,<sup>548</sup> si fa testimonianza delle riflessioni Walter Benjamin riguardanti il concetto di storia e le implicazioni filosofiche suggerite dal dipinto di Paul Klee *Angelus Novus*.<sup>549</sup> Il saggio *Über den Begriff der Geschichte*, scritto all'inizio del 1940, offre una critica dello storicismo e del suo modo di intendere il tempo: si assiste a un dichiarato rifiuto del passato concepito come un *continuum* di momenti omogenei, esposti attraverso una narrazione lineare, che nutre la velleità di riprodurre i fatti esattamente come furono. Il filosofo sostiene che articolare il passato equivalga a impadronirsi del ricordo, così come balena nell'istante del pericolo, e inserirlo nella vita postuma dell'accadere storico. Aichinger, che scrisse *Spiegelgeschichte* qualche anno dopo, tramite l'escamotage di suggerire un approccio all'emblematica prosa si avvale di un universale “noi” per mettere i suoi interlocutori sulle tracce di un più proficuo confronto con la storia. In dialogo con le riflessioni di Benjamin sullo storicismo, tematizza la rappresentazione del passato come un processo che comporta cambiamenti radicali, se considerato da una prospettiva temporale altra.

Wenn wir es richtig nehmen, können wir, was gegen uns gerichtet scheint, wenden, wir können gerade vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen beginnen, und die Welt geht uns wieder auf. [...] So können alle, die in irgendeiner Form die Erfahrung des nahen Todes gemacht haben, diese Erfahrung nicht wegdenken, sie können, wenn sie ehrlich sein wollen, sich und die andern nicht freundlich darüber hinwegtrösten.

---

<sup>547</sup> Ivi, pp. 65-66; (“Più tardi non riuscirai più per molto a startene così quietamente distesa. Il giorno seguente torna il giovane uomo. [...] E ti hanno legato di nuovo il panno intorno alla bocca, e quel panno ti fa così estranea. [...] E un po' più tardi dovranno toglierti il panno dalla testa, che lo vogliono o no [...] Già si oscura il mattino”).

<sup>548</sup> Ivi, p. 67; (“come corressi con la schiena in avanti”).

<sup>549</sup> W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*. Vol. 1 – II, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, p. 697, “Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm”.

Aber sie können ihre Erfahrung zum Ausgangspunkt nehmen, um das Leben für sich und andere neu zu entdecken.<sup>550</sup>

Lo stile rivoluzionario della prosa, un “ebenso virtuoses wie sperriges Sprachexperiment”,<sup>551</sup> adotta un linguaggio criptico e un ductus altamente poetico per realizzare lo straniamento più eclatante: smascherare la coincidenza tra vivere ed esistere.

*Es gibt lebende Menschen, die nicht existent sind?*

Die meisten. Aber sie könnten es sein. Es ist natürlich komplizierter, schwieriger, es fordert eine gewisse Askese, existent zu sein. Vor allem eines ist nötig, es zu merken, dass man nicht existent ist. Denn jeder ist bis zu einem gewissen Grad nicht existent. Mit dieser Nichtexistenz zu leben, das ist die einzige Askese, die heute möglich ist.<sup>552</sup>

La divergenza tra “leben” e “sein” equivale all’inconciliabilità tra voce narrante e voce attendibile: il tessuto esistenziale e quello narrativo s’intrecciano, avviluppati nel medesimo decostruzionismo. La rinuncia ad esistere per esistere davvero, il rifiuto di dire per lasciare che la parola abbia senso, l’alienazione di un’identità univoca affinché l’identità autentica possa disvelarsi: “Ich such nach die Wirklichkeit, die hinter dieser Wirklichkeit ist, oder in ihr, aber verdeckt.”<sup>553</sup> Questa è la *Verfremdung* a cui l’autrice sottopone la propria vita personale e artistica, mettendo in discussione qualsiasi connessione e lasciando che il possibilismo diventi l’unica costante a plasmare sia gli eventi che le (im)probabili interpretazioni.

---

<sup>550</sup> I. Aichinger, *Das Erzählen in dieser Zeit*, in *Der Gefesselte, Erzählungen I*, cit., pp. 10-11; (“Se la prendiamo bene, possiamo trasformare ciò che sembra essere diretto contro di noi, possiamo semplicemente iniziare a raccontarlo dalla fine e verso la fine, e il mondo ri-sorge per noi. [...] Così, tutti coloro che hanno in qualsiasi modo esperito una morte imminente, non possono dimenticare questa esperienza; se vogliono essere sinceri non possono confortare se stessi e gli altri amichevolmente. Ma possono prendere la loro esperienza come punto di partenza per riscoprire la vita per se stessi e per gli altri”).

<sup>551</sup> W. Barner, *Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte*, in *Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Reclam, Stuttgart, 2004, p. 76; (“virtuoso e ingombrante esperimento del linguaggio”).

<sup>552</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 114; (“Ci sono persone viventi che non esistono? I più. Ma potrebbero esistere. Naturalmente è più complicato, più difficile, richiede un certo ascetismo per essere esistenti. Soprattutto, una cosa è necessaria da sapere, che si è inesistenti. Perché tutti sono inesistenti in una certa misura. Vivere con questa inesistenza è l’unico ascetismo che è possibile oggi”).

<sup>553</sup> Ivi, p. 35; (“Cerco la realtà che si trova dietro questa realtà o che è in lei, ma nascosta”).

### 3.3 Un'etica del silenzio

“Noi con il passato siamo a posto. Non lo abbiamo superato. Lo abbiamo rigettato”.<sup>554</sup>

In Austria il secondo dopoguerra si apre con un preciso rifiuto verso le responsabilità per i crimini del nazionalsocialismo. La questione di una consapevole “Vergangenheitsbewältigung”<sup>555</sup> non si pone spontaneamente e la dichiarazione di Mosca del 1943,<sup>556</sup> che ha definito l'Austria come prima vittima dell'aggressione hitleriana, avalla la costruzione della “teoria della vittima”: l'Austria nega qualsiasi implicazione per i crimini del nazionalsocialismo ed elabora la tesi ufficiale che imputa le persecuzioni contro gli ebrei esclusivamente agli occupanti tedeschi. La politica interna, basata sulla strategia dei consensi, lascia impuniti i nazisti “per debolezza di volontà”<sup>557</sup> e si propone di reintegrarli nella società, prestando sempre meno attenzione alle vere vittime.<sup>558</sup> Nonostante la richiesta degli alleati affinché l'Austria riconosca la propria responsabilità per la guerra accanto alla Germania, vengono ufficialmente respinte le analisi interne che attribuiscono ai cittadini austriaci un ruolo di rilievo nella persecuzione degli ebrei e che dimostrano quanto le misure antiebraiche del 1938 abbiano ottenuto il plauso della popolazione di Vienna.<sup>559</sup>

Nel contrasto fra il riconoscimento dei fatti storici e l'opportunismo politico, che caratterizzano la “Wiedergutmachung”<sup>560</sup> austriaca, si afferma PLAN, una delle più importanti riviste letterarie del secondo dopoguerra: nonostante la pubblicazione di soli 18 numeri complessivi tra l'ottobre 1945 l'inizio del 1948,<sup>561</sup> il giornale occupa un posto privilegiato nel panorama culturale austriaco, soprattutto per aver ospitato i debutti di Ilse Aichinger, Friederike Mayröcker, Milo Dor e Hans Heinz Hahnl.

---

<sup>554</sup> Affermazione di Arnold Zweig durante un'intervista rilasciata ad Amos Elon, in A. Elon, *In einem heimgesuchten Land*, Kindler, München, 1966, p. 188.

<sup>555</sup> “Superamento del passato”.

<sup>556</sup> Dichiarazione congiunta dei ministri degli esteri delle potenze alleate: conferenza di Mosca; 1 novembre 1943.

<sup>557</sup> *Bildung der österreichischen Regierung*, documenti ufficiali, Vienna, 1945. Il primo *Opferfürsorgegesetz* (la “legge per l'assistenza alle vittime”) presuppone misure di assistenza e previdenza sociale verso i soli membri della resistenza politica. Gli ebrei austriaci rientrano fra le vittime politiche solo laddove riescano a dimostrare un attivo impegno antinazista e conservavano benefici e diritti superiori rispetto alle vittime “passive”.

<sup>558</sup> A. Pelinka – E. Weinzierl (a cura di), *Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*, GmbH, Vienna, 1987.

<sup>559</sup> R. Knight, *Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1988, p. 106.

<sup>560</sup> “Riparazione”.

<sup>561</sup> A questi se ne sommano tre del 1938, due dei quali confiscati dalla Gestapo.

La presenza di Aichinger nel periodico si limita a due testi programmatici. Il primo, intitolato *Junge Dichter*, è pubblicato nel febbraio 1946 e posto in chiusura al dossier *Stimme der Jugend*, dell'editore Otto Basil; da lui presentata come "Kollektivbekenntnis der jungen Dichtergeneration",<sup>562</sup> l'opera solleva la questione di cosa significhi essere poeta: "Wir sind befangen vor diesem Namen"<sup>563</sup> si legge all'inizio dell'opera. L'imbarazzo di essere chiamati 'poeti' nasce dal percorso doloroso che ha condotto a una rinnovata parola poetica, abitata da silenzio, minaccia, incertezza esperienza di persecuzione e morte.

Denn das haben wir in sieben tödlichen Jahren vollendet gelernt, zu leiden und die Frucht des Erlittenen zu verbergen wie etwas sehr Kostbares. Zu schweigen und wieder zu schweigen, so lange, bis die Tiefe schmerzhaft und unaufhaltsam hervorbricht und zum Wort wird, zeugend, daß hinter allem Gesagten mächtig das Ungesagte ruht.<sup>564</sup>

Dalle parole di Aichinger emerge un profondo sconforto generato, in una certa misura, dalla sindrome del sopravvissuto, che la induce a mettere in discussione l'appropriatezza etica di fare poesia dopo Auschwitz, anticipando temporalmente la riflessione di Adorno, per virare successivamente sul grado di veridicità dei testimoni: "Was wollt ihr von uns?" e "Dürft ihr uns vertrauen?" sono due degli interrogativi che evidenziano il forte senso di sfiducia di cui il testo è permeato.

Nun erschrecken wir, da man uns ruft, und fragen zweifelnd: Was wollt ihr von uns? [...] Wie habt ihr da den Mut, uns zu vertrauen, die wir Kinder waren, als der Krieg begann, die wir am Zerrbild der Verwirrung die Wahrheit erkennen mußten, an der Maßlosigkeit das Maß, an der Kritiklosigkeit die Kritik, an dem hochmütigen Haß des Nationalismus die Liebe zu allen Menschen! Wir mußten an allem verzweifeln, ehe wir glauben durften, und alles, was wir schreiben, ist gezeugt worden im Dunkel der

---

<sup>562</sup> I. Aichinger, *Junge Dichter*, in "Plan", No. 4, 1946a *Plan*, p. 309; ("Confessione collettiva della giovane generazione di poeti").

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 309; ("Siamo in imbarazzo di fronte a questo nome").

<sup>564</sup> *Ivi*, p. 310; ("Perché questo è quanto abbiamo perfettamente imparato in sette mortiferi anni, abbiamo imparato a soffrire e a nascondere come qualcosa di molto prezioso il frutto di ciò che abbiamo subito. Tacere e ancora tacere, così tanto, fino a quando le profondità non scoppiano dolorosamente e inesorabilmente e diventa parola, a testimonianza che dietro tutto ciò che è stato detto riposa potentemente il non detto").



Al termine della guerra la poesia diventa un testimone greve, nelle mani di individui atterriti e scettici: sulla pelle dei giovani poeti, che hanno fatto esperienza del lager o delle persecuzioni, il dubbio di non essere creduti sagoma la sfiducia di non essere credibili. Terrorizzati dall'invocazione dei poeti 'adulti', i giovani scrittori dichiarano la loro stessa inattendibilità e riconoscono il loro stato di vulnerabilità: "Ihr ruft uns ans Licht! Versteht unser Zögern!".<sup>567</sup> In tale inesausto scetticismo, che anticipa *Aufruf zum Mißtrauen*, la riflessione di Aichinger apre un varco profondamente 'metafisico', che si basa sull'osservazione dell'annientamento dei valori morali. Il punto di partenza del suo lungo viaggio poetico si distanzia dalla nozione dominante di "Stunde Null": decretata la pericolosità di fare tabula rasa del passato e l'impossibilità che questa abbia finalità catartiche, si afferma la necessità di ricostruire un sentimento di libertà, umanitario e democratico, che era stato scalzato dalla brama di produzione e distruzione.<sup>568</sup> La nuova funzione della letteratura consiste nella ricerca di modi di espressione consci della storia e consapevoli che, dopo il 1945, scrivere in tedesco significa anche parlare "sotto la forca":<sup>569</sup> "man geht auf die Distanz zu den Konventionen, zu den tradierten literarischen Praktiken, und das behagliche Erzählen ist unmöglich geworden".<sup>570</sup>

L'Austria della ricostruzione vive una costante tensione tra l'urgenza di un nuovo inizio, la già temuta mancanza di risposte generate dalla "neue Art der Barbarei"<sup>571</sup> del

---

<sup>565</sup> La traduzione del verbo *dürfen* con "essere autorizzati a" intende evidenziare quanto l'assimilazione all'ideologia imposta dai totalitarismi non fosse appassita con la conclusione della guerra e quanto ancora nel 1946 fosse difficile manifestare un pensiero autonomo e realmente svincolato dall'eredità ideologica nazionalsocialista.

<sup>566</sup> I. Aichinger, *Junge Dichter*, cit., p. 310; ("Ora ci spaventiamo, quando qualcuno ci chiama, e dubbiosi chiediamo: cosa volete da noi? [...] Come avete il coraggio di fidarvi di noi, noi che eravamo bambini quando è iniziata la guerra, che abbiamo dovuto riconoscere la verità nell'immagine distorta della confusione, la misura nell'eccesso, la critica nella mancanza di critica, l'amore per tutto il genere umano attraverso l'odio superbo del nazionalsocialismo! Noi abbiamo dovuto dubitare di tutto prima di poter chiedere, e tutto ciò che scriviamo è stato generato nell'oblio della persecuzione e dell'abbandono. Siete autorizzati a fidarvi di noi? Riflettete bene!").

<sup>567</sup> *Ibidem*; ("Ci chiamate alla luce! Capite la nostra esitazione!").

<sup>568</sup> H. Marcuse, *Die neue deutsche Mentalität*, in *Feindanalysen. Über die Deutschen*, zu Klampen, Lüneburg, 2007, pp. 29-76.

<sup>569</sup> Il riferimento è al già citato testo di Aichinger *Rede unter dem Galgen*, pubblicato nel 1952.

<sup>570</sup> W. Schmidt-Denglert, *Aufruf zum Vertrauen*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 11; ("Si va dalla distanza dalle convenzioni alle pratiche letterarie tradite, e la narrazione comoda è diventata impraticabile").

<sup>571</sup> M. Horkheimer - T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt am Main, 1947, p. 16, "Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit anstatt in einer wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue

regime nazionalsocialista e un antisemitismo ancora temibile: risentimenti e nuovi pregiudizi verso i profughi ebrei reduci dai lager e aiutati dalle organizzazioni internazionali<sup>572</sup> suscitano dimostrazioni antisemite e reazioni contrariate, rivelate e condivise dalla stampa ufficiale.<sup>573</sup> In questo clima, che necessita di una svolta etica, s’inserisce *Aufruf zum Mißtrauen*, il secondo testo scritto da Ilse Aichinger per *Plan* e pubblicato nel settimo numero del periodico: l’opera anticipa e delinea la poetica caratterizzante l’intero *corpus* aichingeriano, che nasce da un continuo interrogare dall’interno sia della lingua che del mondo. Questo atteggiamento di lirica sfiducia nei confronti del linguaggio si traduce in una marcata tendenza allo sperimentalismo e alla rottura degli ordini formali e strutturali del testo. Il crollo radicale di qualsiasi certezza emerge palesemente quando Aichinger esorta i lettori a diffidare della propria voce. I pronomi personali, che si alternano dinamicamente tra “wir” e “Sie”, evidenziano la distanza tra un “noi” che esprime comunità, vicinanza e inclusività<sup>574</sup> e un “voi” che sottolinea la distanza dall’interlocutore, spesso sollecitato dall’autrice attraverso messaggi ironici. Susanne Komfort-Hein fornisce un interessante indizio sull’interpretazione di “wir”: in relazione al contenuto del testo questo pronome sembra voler sganciare la dicotomia “Täter-Opfer”, uno degli elementi fondamentali della costruzione dell’»Opfermythos« austriaco, e trasmettere l’idea della “Verstrickung in eine gemeinsame Geschichte, die nicht nach der Logik von Identität und Nichtidentität, der eindeutigen Grenze zwischen Rettung und Untergang, Tätern und Opfern funktioniert.”<sup>575</sup>

---

Art von Barbarei versinkt”; (“In realtà ciò che avevamo immaginato non era nulla meno che la cognizione del perché l’umanità, invece di entrare in una condizione autenticamente umana, sproffondi in un nuovo tipo di barbarie”).

<sup>572</sup> In modo particolare l’American Joint Distribution Committee (JOINT) e l’UNRRA (United Nations Rehabilitation and Reconstruction Agency).

<sup>573</sup> H. Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen*, Picus, Wien, 1995, p. 66. Nell’agosto del 1946, in un sondaggio di opinione, il 46% degli austriaci si esprime contro il ritorno degli ebrei in Austria, in *Der neue Weg*, n. 29/30, 15 agosto 1946; la “Sonntag Aufgabe Zeitung”, il 13 agosto 1955, titolava: *Lager Aspen. Albergo per fannulloni internazionali*, in NL Loewy DO 843, M6; l’articolo del sindaco di Vienna Körner sulla “Wiener Zeitung” del 9 febbraio 1947, in cui era negata la presenza di sentimenti antisemiti nella capitale, venne pubblicato proprio per contrastare le accuse fondate di antisemitismo nella popolazione.

<sup>574</sup> A. Ratmann, *Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, p. 13.

<sup>575</sup> S. Komfort-Hein, “Vom Ende her und auf das Ende hin.” *Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer ‘Stunde Null’*, in B. Herrmann - B. Thums, “Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit”. *Zum Werk Ilse Aichingers*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001, cit., p. 28; (“Intreccio in una storia comune che non funziona secondo la logica dell’identità e della non identità, il chiaro confine tra salvataggio e distruzione, carnefici e vittime”).

Il “soggetto implicato”<sup>576</sup> di Aichinger ricorda un soggetto che non è situato “all'interno della storia”, poiché la storia stessa abita – o addirittura perseguita – la coscienza del soggetto.

Kaum haben wir stammelnd versucht, wieder “ich” zu sagen, haben wir auch schon wieder versucht, es zu betonen. Kaum haben wir gewagt, wieder “du” zu sagen, haben wir es schon mißbraucht!<sup>577</sup>

La difficile esperienza di dire “io”, o di affermare la propria identità, i rischi dell’“Ich-Gewissheit” dopo la cesura del 1945, ma anche la lotta per riaccendere la fiducia nell’altro (“du”), sono il punto di partenza di una poetica sperimentale che interroga e rimodella costantemente il mondo attraverso nuove forme linguistiche. Questa fondamentale mancanza di certezze è il principio strutturante della poetica di Aichinger: “Diese Skepsis dieser misstrauischen Generation richtet sich gegen die gliedernde Kraft, die Voraussetzung jedes Erzählens ist, und diese Skepsis spiegelt sich in den Romanen.”<sup>578</sup> Il sospetto verso la scrittura condiziona la stesura dell’opera: il laconico e nascosto indugiare, che rende la parola oscura e inesplorabile, è preferito alla magniloquenza di strutture testuali più consistenti:

In der Poetik Ilse Aichingers wird also die Überzeugung vertreten, dass allzuviel Licht, blendende Klarheit, der Wirklichkeit nicht beikommt, stattdessen bieten der Schatten, die Nuancen, das Zwischenreich die Möglichkeit, in die Wirklichkeit einzutreten. Das Misstrauen Aichingers gilt den klaren Gewissheiten, der linearen Logik, dem technischen Weltbild überhaupt.<sup>579</sup>

La ricerca di Aichinger, che si sviluppa attraverso la sovversione delle convenzioni

---

<sup>576</sup> Espressione presa in prestito da M. Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. University Press, Stanford, 2019.

<sup>577</sup> I. Aichinger, *Aufruf zum Mißtrauen*, cit., p. 588; (“Non appena abbiamo provato a balbettare, a dire di nuovo “io”, abbiamo provato un’altra volta a enfatizzarlo. Non appena abbiamo osato dire di nuovo “tu”, ne abbiamo già abusato!”).

<sup>578</sup> W. Schmidt-Denglert, *Aufruf zum Vertrauen*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 13; (“Questo scetticismo di questa generazione sospettosa è diretto contro la forza strutturante che è un prerequisito di ogni narrazione, e questo scetticismo si riflette nei romanzi”).

<sup>579</sup> M. Pajević, *Am Rand. Misstrauen als Engagement in der Poetik Ilse Aichingers*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 42; (“Nella poetica di Ilse Aichinger si sostiene la convinzione che la troppa luce, la chiarezza abbagliante, non affronti la realtà, mentre l’ombra, le sfumature, il regno intermedio offrono l’opportunità di entrare nella realtà. La sfiducia di Aichinger si applica in generale alle certezze chiare, alla logica lineare, alla visione tecnica del mondo”).

letterarie e linguistiche, prende forma da una riflessione ‘umanistica’ sulla sfiducia, al centro della quale si trova l’*etica*, intesa come modo individuale di abitare il mondo.<sup>580</sup> Nella sua sconcertante semplicità – un dialogo tra l’autore e un pubblico – *Aufruf zum Mißtrauen* si configura come un’esortazione a ripensare alla relazione con l’altro, scardinando la pericolosa corrispondenza tra l’ostilità attribuita allo straniero e la benevolenza garantita dal vicino. Il titolo, che evoca *Aufruf zur Mitarbeit*<sup>581</sup> di Otto Basil, è un invito alla diffidenza che, a dispetto della diffusa ostilità nei confronti del ‘diverso’, si propone come “Form des Engagements”<sup>582</sup> che ciascun individuo dovrebbe assumere per costruirsi come persona credibile. Aichinger parla di “sperimentare la malattia” e diventare ognuno l’altro di se stesso per esperire la diffidenza e il sospetto.

Beruhigen Sie sich, bleicher Bürger des XX. Jahrhunderts! Weinen Sie nicht! Sie sollen ja nur geimpft werden. Sie sollen ein Serum bekommen, damit Sie das nächste Mal um so widerstandsfähiger sind! Sie sollen im kleinsten Maß die Krankheit an sich erfahren, damit sie sich im größten nicht wiederhole. Verstehen Sie richtig. An sich sollen Sie die Krankheit erfahren! Sie sollen nicht Ihrem Bruder mißtrauen, nicht Amerika, nicht Rußland und nicht Gott. *Sich selbst müssen Sie mißtrauen!* Ja? Haben Sie richtig verstanden? Uns selbst müssen wir mißtrauen. Der Klarheit unserer Absichten. Der Tiefe unserer Gedanken, der Güte unserer Taten! Unserer eigenen Liebe!<sup>583</sup>

Il linguaggio chiaro e ironico, che sembra riecheggiare le tecniche retoriche della

---

<sup>580</sup> Si veda il pensiero di Martin Heidegger nei saggi *Bauen Wohnen Denken*, in M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart, Klett-Cotta, Stuttgart, 2004; M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, in M. Heidegger, *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1976.

<sup>581</sup> Nella prefazione a *Plan* Basil esorta i giovani all’azione e alla parola.

<sup>582</sup> M. Pajević, *Am Rand. Misstrauen als Engagement in der Poetik Ilse Aichingers*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 43; (“una forma di impegno”).

<sup>583</sup> I. Aichinger, *Aufruf zum Mißtrauen*, in “Plan”, No. 7, 1946b, p. 588; (“Calmatevi, pallidi cittadini del XX secolo! Non piangete! Dovreste essere già vaccinati. Dovreste ottenere un siero in modo da essere ancora più resistente la prossima volta! Dovreste sperimentare la medesima malattia in misura più piccola, in modo che non si ripeta in dimensioni maggiori. Capite correttamente. Di per sé, dovreste sperimentare la malattia! Non dovreste diffidare di vostro fratello, non dell’America, non della Russia e non di Dio. Dovete diffidare di voi stessi! Sì? Avete capito bene? Dobbiamo diffidare di noi stessi. Della chiarezza delle nostre intenzioni, della profondità dei nostri pensieri, della bontà delle nostre azioni! Dobbiamo diffidare della nostra propria veridicità!”).

propaganda,<sup>584</sup> fornisce a ciascun elemento del discorso una forte connotazione politica<sup>585</sup> e morale: il gesto di interrogare se stessi, prima di inquisire il prossimo e lo straniero, rende questa riflessione eticamente rilevante. La “Erfahrung” al di là di sé si prospetta come un viaggio interiore alla scoperta dell’Altro che abita in noi e che ci inquieta: “So wuchs die Bestie unbewacht und unbeobachtet, durch die Generationen. Wir haben sie erfahren! Wir haben sie erlitten, um uns, an uns und vielleicht auch in uns!”<sup>586</sup> Il nostro sguardo ha dato forma alla fisionomia del nemico da cui prendere le distanze: la minaccia sempre proveniente dall’esterno ha trovato un nome, una descrizione, una colpa. Ai censori del prossimo Aichinger suggerisce un esame di coscienza che, pur non chiamando in causa esplicitamente la fede, ha molte analogie con le riflessioni evangeliche.

Può forse un cieco guidare un altro cieco? Non cadranno tutti e due in un fosso? Un discepolo non è più del maestro; ma ognuno, che sia ben preparato, sarà come il suo maestro. Perché guardi la pagliuzza che è nell’occhio del tuo fratello e non ti accorgi della trave che è nel tuo occhio? Come puoi dire al tuo fratello: «Fratello, lascia che tolga la pagliuzza che è nel tuo occhio», mentre tu stesso non vedi la trave che è nel tuo occhio? Ipocrita! Togli prima la trave dal tuo occhio e allora ci vedrai bene per togliere la pagliuzza dall’occhio del tuo fratello.<sup>587</sup>

L’architettura dei testi è analoga: le domande retoriche dell’incipit conducono, attraverso un climax ascendente, al punto di massima tensione,<sup>588</sup> moderato dalla proposta conclusiva di un atteggiamento alternativo a quelli persecutori, che coincide con la consapevolezza della fallacia del proprio Io. Messa in discussione è anche la modalità di (ri)negoziare il rapporto tra ‘noi’ e gli ‘altri’ in un mondo profondamente cambiato, pieno di incertezze e dilemmi etici.

---

<sup>584</sup> W. Schmidt-Denglert, *Aufruf zum Vertrauen*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 10, “[...] typischen Spiel der Doppeldeutigkeit: Die Abkürzung im Titel [...] Die Sprache der Politik, besonders im Kriege, ist eine Sprache der Abkürzungen”; (“[...] il tipico gioco dell’ambiguità: l’abbreviazione nel titolo [...] Il linguaggio della politica, soprattutto in guerra, è un linguaggio fatto di abbreviazioni”).

<sup>585</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 38. La connotazione politica si incontrerà anche nelle successive opere in prosa e poesia: “politisch im Sinn von verändernd und von genau hinsehen, was geschieht”; (“politica nel senso di cambiare e guardare con precisione ciò che sta accadendo”).

<sup>586</sup> Ead., *Aufruf zum Mißtrauen*, cit., p. 588; (“Così, la bestia è cresciuta incustodita e inosservata, per generazioni. Ne abbiamo avuto prova! L’abbiamo subita intorno a noi, su di noi e forse anche dentro noi!”),

<sup>587</sup> Vangelo di Luca 6,39-42.

<sup>588</sup> L’acme è espressa dai termini “ipocrita” nel Vangelo e “sfiducia” nel testo aichingeriano.

Und man bot tausend Sicherungen auf, um sich gegen die Schmutzigen, Zerrissenen und Verhungerten zu schützen. Aber keiner sicherte sich gegen sich selbst. [...] Und sind doch schon wieder bereit, selbstsicher und überlegen zu werden, zu liebäugeln mit unseren Tugenden!<sup>589</sup>

Diffidare della propria persona equivale a intraprendere un processo interiore che si avvale del silenzio, ancor prima che della parola, per porre l'io in ascolto di se stesso e dell'Altro. Dubbio e silenzio si rivelano come momenti costitutivi di un itinerario esistenziale sagomato sulla tradizione mistica, che pone in relazione la parola con la sua ombra muta, passando al vaglio quanto di inessenziale e insignificante viene proferito quotidianamente. L'esercizio al silenzio purifica il 'verbo', mettendoci in relazione con quello attraverso cui l'altro mi parla e salvaguardandolo nella sua eccedenza. Il medesimo criterio è scelto da Aichinger per affrontare il dibattito su come dire il mondo dopo Auschwitz: un fenomeno inesplicabile e incomprensibile non può essere spiegato attraverso la dialettica, bensì attraverso un silenzio consapevole e non indifferente, capace di rispondere a leggi ben più elevate rispetto a qualsiasi principio razionale. Nel tentativo di Heidegger di elaborare la sigetica s'incontra un pensiero affine, che integra l'essenza del linguaggio al silenzio:

Il silenzio (*Erschweigung*) è il porsi riflessivo del tacere (*[Erschweigen] sigan*). Il silenzio è la "logica" della filosofia, nella misura in cui quest'ultima pone a domanda fondamentale a partire dall'altro inizio [...] Non siamo in grado di dire immediatamente l'essere (*Seyn*) stesso [...] Giacché ogni dire proviene dall'essere e parla dalla sua verità. Ogni parola e quindi ogni logica è soggetta alla potenza dell'essere. Pertanto l'essenza della "logica" è la sigetica. Solamente in essa viene ad essere compresa anche l'essenza del linguaggio.<sup>590</sup>

Dire l'essere equivale a non dirlo: il linguaggio si radica nell'essere stesso, pertanto l'unico modo per poterlo proferire è fare ricorso al silenzio, da recuperare prima della parola. Non vi può essere una comunicazione etica che non sia permeata di un silenzio

---

<sup>589</sup> I. Aichinger, *Aufruf zum Mißtrauen*, cit., p. 588; ("E sono state offerte mille assicurazioni per proteggersi dalle persone sporche, disperate e affamati. Ma nessuno si è assicurato contro se stesso. [...] E siamo di nuovo pronti a sentirci sicuri di noi stessi e superiori, accarezzando l'idea di fare qualcosa con le nostre virtù!").

<sup>590</sup> M. Heidegger, *Contributi alla filosofia*, F. Volpi (a cura di), Adelphi, Milano, 2007; (trad. it. a cura di A. Iadicco).

eloquente.

Aichinger, come la protagonista dell'io narrante di *Spiegelgeschichte* la quale vive a ritroso la propria vita, non attende la fine dei suoi giorni per consegnare al lettore il proprio testamento spirituale, bensì lo redige agli albori di una florida carriera di scrittrice. Dubbio e silenzio disciplinano una riflessione universale e senza tempo, che stimola l'individuo a un dialogo con se stesso, con l'altro e con la storia, in una conversazione che evidenzia la necessità di giudicare la propria inadeguatezza prima di condannare quella altrui. Dall'interesse personale nei confronti degli aspetti deboli e lacunosi della persona<sup>591</sup> scaturisce un'esortazione plurale ed inclusiva a cogliere l'essenza divina di chi incontriamo,<sup>592</sup> prendendo le distanze dal serpente di biblica memoria che abita in ognuno di noi e che, una volta risollevato lo sguardo, ha già appreso l'arte cinica del disprezzo e dell'odio.<sup>593</sup> La scrittura, che diventa "wie Beten eigentlich nur, anstatt sich umzubringen. Dann ist es das Leben selbst",<sup>594</sup> ricorre a un approccio etico e ontologico, offrendo ai concetti di bene e di male un significato universale.

### 3.3.1 Estraneità: *cortocircuito* a Vienna

La diffidenza, che l'uomo deve assumere come impegno quotidiano dapprima verso se stesso e successivamente nei confronti dell'Altro per poter essere credibile, si amplifica nel sentimento di *estraniamento* che rende distintiva la prosa di Aichinger: la consapevolezza che l'individuo sia abitato dall'*estraneo* – una memoria troppo fragile, un corpo sconosciuto o un inconscio occultato – impone un'analisi della relazione tra l'Io e il luogo che in lui dimora.<sup>595</sup> Parafrasando un noto passo del Levitico, Ricoeur afferma che anche 'noi' siamo stranieri nel paese d'Egitto: dentro ogni individuo esistono più

---

<sup>591</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 37, "Mich interessieren die Schwächen der Welt, die gebrochenen Linien, das Missglückte"; ("Mi interessano le debolezze del mondo, le linee spezzate, i falliti").

<sup>592</sup> Ead., *Aufruf zum Mißtrauen*, cit., p. 588, "Trauen wir dem Gott in allen, die uns begegnen"; ("Confidiamo nel Dio che si trova in tutti coloro che incontriamo").

<sup>593</sup> *Ibidem*, "Kaum haben wir gelernt, den Blick zu heben, haben wir auch schon wieder gelernt, zu verachten und zu verneien"; ("Non appena abbiamo imparato ad alzare gli occhi, abbiamo già nuovamente imparato a disprezzare e a rinnegare").

<sup>594</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 38; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 56: "come pregare, è davvero possibile solo come alternativa al suicidio. Allora è ragione di vita").

<sup>595</sup> L. Tarantini, *L'altro prossimo venturo. La relazione terapeutica con il migrante*, Franco Angeli, Milano, 2014, p. 57, "I veri luoghi sono dentro di noi".

luoghi da chiamare “Egitto” e da cui l’uomo non si libera mai totalmente, in quanto questo Egitto è egli stesso. Sebbene esista anche una ‘terra promessa’, all’Io è concessa solo una possibilità di liberazione parziale, poiché noi “siamo stranieri a noi stessi”. Sospettare di se stessi e dei propri luoghi induce alla trattazione dell’estraneità sia come una condizione esistenziale, che pone l’individuo in relazione con la sua doppia natura di essere individuale e sociale, che come una determinazione psicologica, laddove egli si trovi fisicamente “nella cerchia”, ma si percepisca fuori di essa.<sup>596</sup> I termini della relazione tra identità e alterità si fondano sulla condizione sociologica della distanza, che può essere subita oppure scelta, e sui cardini di spazio e tempo.

Nella letteratura aichingeriana la capitale austriaca rappresenta il centro nevralgico da cui si sviluppa l’intero corpus narrativo: mai menzionata per nome, ma chiaramente riconoscibile nel romanzo *Die größere Hoffnung* e nei racconti del volume *Der Gefesselte*, localizzata esplicitamente e precisamente nei dialoghi *Zu keiner Stunde*, nei testi autobiografici *Kleist*, *Moos*, *Fasane* e nel *Journal des Verschwindens*, Vienna è il soggetto principale della raccolta di poemi in prosa *Kurzschlüsse*. Nell’opera, definita come il compimento della catastrofe,<sup>597</sup> la città non possiede alcun significato metaforico<sup>598</sup> né funge da oggetto narrativo in una teoria dell’esposizione finalizzata all’elaborazione e al superamento del trauma, bensì è l’elemento concreto che innesca la reazione tra domestico ed estraneo. Chi intenda avventurarsi in un reticolato composto dai luoghi sicuri dell’infanzia, che si avvicinano con quelli agonizzanti della guerra, deve abbandonare qualsiasi velleità di conquista:<sup>599</sup> senza più nulla da scoprire, può esaminare e mettere a nudo i luoghi domestici, dietro al cui fascino si celano gli abomini del passato, e allenarsi ad avvertirne l’estraneità.

---

<sup>596</sup> A. Loycke, *Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*, Campus, Frankfurt am Main, 1992, p. 103.

<sup>597</sup> S. Fässler analizza la scelta del titolo affermando: “Der Kurzschluss ist die Vollendung der Katastrophe, die sich aus sehr vielen Nichtkurzschlüssen ergibt, die für mich aber schlimmer sind”; citata da E. Enichlamayr in “ÖBV”, dicembre 2001.

<sup>598</sup> Sebbene Simone Fässler definisca *Kurzschlüsse* come “Metapher und Materialisierung des Gedächtnisses”, Christoph Janacs in una recensione all’opera si concentra sul significato dei luoghi concreti e non figurati e richiede “eine gründliche neuerliche Lektüre und Neubeurteilung von Ilse Aichingers Werk”, in “Literatur und Kritik”, Nr. 359/360, novembre, 2011, p. 88. S. Fässler, *Von Wien Her, Auf Wien Hin. Ilse Aichingers Geographie Der Eigenen Existenz*, cit., p. 187; (“metafora e materializzazione della memoria”).

<sup>599</sup> I. Aichinger, *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 54, “[...] der Columbus von heute nicht die fremde Welt bekannt machen muß, sondern die allzu bekannte fremd”; (“[...] il Colombo di oggi non deve far conoscere il mondo straniero, ma lo straniero divenuto fin troppo familiare”).



Le prose in miniatura, raccolte nell'opera che fa del 'cortocircuito' il proprio *fil rouge*, coniugano l'intima rete di spazi noti con l'alienazione esistenziale più radicale: la prospettiva estraniante si manifesta come una falla nella percezione, un movimento sconnesso che allontana il terreno delle presunte certezze da sotto i passi degli adulti. Gli spazi un tempo familiari accolgono elementi antitetici che si sovrappongono come fotogrammi incapaci di integrarsi in un'immagine coesa. Il luogo chiamato casa diventa un labirinto pericolante in cui si modella il cortocircuito; l'io narrante allerta chiunque vi si voglia addentrare: "Steigt ein, wenn ihr geschaukelt werden wollt, wenn ihr nicht fürchtet, daß die schiefen Häuser auf euch fallen, daß die Stützen knicken".<sup>600</sup> Senza alcun punto di riferimento solido, la persona adotta la propria stessa alienazione per dare un significato più autentico e consapevole ai passi che compie, "denn nur aus dem Vertrauen der Liebe kommt die Kraft, die Fremdheit in dem Geliebten zu akzeptieren und die Er-nüchterung zuzugeben, aus der das Neue wächst."<sup>601</sup>

*Stadtmitte* è la prosa laconica che apre *Kurzschlüsse* e ne anticipa il modello narrativo:<sup>602</sup> qualcosa di ignoto raggiunge improvvisamente i pensieri e i sensi dell'io; bruscamente l'io muta nel noi e si converte in una proposta di identificazione per il lettore; infine la variazione sul piano temporale chiude la prosa con un sovvertimento semantico. I luoghi riconosciuti attraverso le loro specifiche caratteristiche non esistono più e sovente, come nel caso della "Judengasse", conciliano l'inquietante conoscenza della memoria e dimenticanza.

Etwas kommt in den Sinn. Jagt nicht und biegt nicht ein wie Wagen, die vom Stephansplatz in eine Nebengasse wollen, sondern biegt ein wie die Straße selbst, hat Knopfgeschäfte und Kaffeehäuser in sich, öffnet und verbirgt vieles, zeigt die Schaul-fenster und alles, was vorne liegt, und läßt die Magazine im Dunkel. Ich weiß von den Schokoladekuchen, von der Hochzeit des Joachim und der Anna, die sie vergessen

<sup>600</sup> Ead., *Rennweg*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 21; ("Entrate se volete essere scossi, se non temete che le case storte cadano su di voi, se non temete che i supporti si spezzino").

<sup>601</sup> Ead., *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 54; ("perché solo dalla fiducia dell'amore viene la forza di accettare l'estraneità nell'amato e di ammettere la disillusione da cui cresce il nuovo").

<sup>602</sup> N. Frei, *Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis*, in I. Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner, (a cura di), op. cit., p. 87, "Der erste Texte eröffnet Gewissermaßen programmatisch, nicht nur geographisch mit der Mitte des biographischen Nukleus Wien, sondern auch in der Vorführung eines Erzähl- und Erinnerungsmodelles"; ("Il primo testo si apre a livello programmatico, per così dire, non solo geograficamente con il centro del nucleo biografico viennese, ma anche nella presentazione di un modello narrativo e di memoria").

haben, von der Judengasse, in die der Wind weht. So hilft uns der Himmel. Lasst doch die Sonne ruhig matter werden! Es gibt Wolle und Schuhe zu kaufen in den Seitengassen. Und eine Stiege, mit Gras bewachsen, führt hinunter. Die Orte, die wir sahen, sehen uns an.<sup>603</sup>

Un'immagine è portata alla memoria e s'insinua nelle strade, pur senza la rapidità di un'auto in corsa; il ricordo segue il cammino segnato dalle vie ed è sollecitato dall'incontro con i luoghi dimessi, che espongono i trionfi nelle vetrine e occultano nei bui 'magazzini' gli scheletri della storia. Lo sguardo del passante, sebbene distratto dal cuore vibrante della città, inciampa nelle zone "possedute da figure spettrali"<sup>604</sup> che alienano e smantellano qualsiasi contesto familiare: Stephanplatz, con la sua imponente cattedrale gotica nella "Innere Stadt", è soltanto il punto di partenza di un viaggio che predilige le "verdrängten Rändern und Zwischenzonen".<sup>605</sup> Lì dove s'intersecano presente e passato, familiarità e alienazione,<sup>606</sup> il sole illumina la scalinata ingloriosa<sup>607</sup> che conduce all'ex quartier generale della Gestapo, mentre l'erba cresce sopra i gradini, occultando i segni di una storia faticosa da raccontare: quando il passante volge altrove il proprio sguardo, quei luoghi dimenticati lo osservano in silenzio, facendo appello alla sua coscienza e reclamando giustizia.

Gli spazi che creano la "Entfremdung" appaiono come "Sehnsuchtsorte",<sup>608</sup>

---

<sup>603</sup> I. Aichinger, *Stadtmitte*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 11; ("Qualcosa viene in mente. Non rincorre o non gira come le auto, che vogliono andare dalla Stephansplatz verso una stradina laterale, ma segue piuttosto la strada stessa, si ferma nei negozi di bottoni e nei caffè, apre e nasconde molte cose, mostra le vetrine e tutto ciò che c'è davanti e lascia i magazzini al buio. So delle torte di cioccolato, delle nozze di Joachim e Anna, di cui loro si sono dimenticati, del Vicolo Ebraico, in cui soffia il vento. E perciò il cielo ci aiuta. Poi lascia soltanto che il sole diventi più debole! C'è lana e ci sono scarpe da comprare nelle stradine laterali. E una scala, ricoperta d'erba, porta giù. I luoghi che vedemmo, ora ci vedono").

<sup>604</sup> V. Liska, «*I luoghi che vedemmo ora ci vedono*», in "Lo Sguardo", n. 29, 2019 (II), Memoria e filosofia, vol. 2, Memoria Collettiva, p. 502.

<sup>605</sup> C. Zintzen, *Neue Zürcher Zeitung*, novembre, 2001, <http://www.planetlyrik.de/ilse-aichinger-kurzschluesse-wien/2015/01/>; ("periferie escluse e zone intermedie").

<sup>606</sup> N. Hess, *Tagesanzeiger*, dicembre, 2001, "Denn in Aichingers Zeilen auf den Stephansdom oder die Pestsäule fließen Gegenwart und Vergangenheit, Biografie und Biblisches, Vertrautheit und Befremden ineinander", <http://www.planetlyrik.de/ilse-aichinger-kurzschluesse-wien/2015/01/>.

<sup>607</sup> La scala al termine della Judengasse conduce in 'basso', verso la *Morzinplatz* e il *Josephskai*, dove il quartier generale della Gestapo occupava l'ex Hotel Metropol. Lì vicino, in Marc-Aurel-Street, Aichinger visse con la madre durante la guerra, in una stanza loro assegnata in seguito al processo di arianizzazione. I riferimenti storici assumono rilievo laddove siano intimamente connessi con le vicende biografiche dell'autrice.

<sup>608</sup> B. Agnese, *Wo wir wohnen. Ilse Aichinger und Nelly Sachs*, in Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 158, "sie seien auch Sehnsuchtsorte, nicht topographisch bestimmbare literarische Orte, Orte der Ortlosigkeit"; ("sono anche luoghi di anelito, luoghi letterari che non possono essere determinati topograficamente, luoghi senza luogo").

territori dialettici di tensione emotiva, in cui convivono elementi antitetici non identificabili solo topograficamente, ma ascrivibili al concetto di “Orte der Ortlosigkeit”.<sup>609</sup> Il senso di estraneità che essi generano è parimenti sostenuto dal non luogo della scrittura, che consegna al lettore una nuova esperienza di alienazione. Il gioco di parole tra gli oggetti ‘dimenticati’ e le persone ‘ricordate’ si riflette in un’immagine distorta: nell’oggi non passa inosservato ciò che venne ‘tralasciato’, mentre quello che fu ‘meritevole di attenzione’, oggi viene ignorato. Una prosa così enigmatica intende suggerire che i turisti possono godere delle bellezze della città<sup>610</sup> in quanto durante la guerra la furia nazista ha ‘dimenticato’ di eliminarle; al contrario ciò che le milizie tedesche hanno ricordato di annientare, attuando la Soluzione finale, è simboleggiato da un vicolo che rimane nascosto e su cui grava solo l’indifferenza del cielo. L’aiuto a cui il testo fa appello evidenzia con ironia gli ordigni gettati dall’alto e il vento, emblema della diaspora.

L’ulteriore elemento che nutre il senso di estraniamento è il carattere narrativo dell’opera, che rinuncia alla coerenza in favore della frammentarietà: attraverso un “processo dissociativo” che scardina la tradizionale relazione tra spazio, tempo e ricordo e ne compromette l’attendibilità, si afferma l’ambizione poetica di “far vacillare le gerarchie”<sup>611</sup> politiche, sociali e testuali. *Kurzschlüsse* si presenta come una costruzione ibrida posta sul confine tra il genere lirico, contraddistinto da artifici linguistici, concentrazione del senso e riduzione frastica, e quello prosastico, dall’impronta disciplinata e coesa.

Che sia una prosa ridotta alla densità lirica o una poesia inserita nella prosa, i brevi testi che prendono forma nei vicoli di Vienna oscillano tra i generi<sup>612</sup> e ammettono il termine “Prosagedichte” come unica possibilità per definire un lavoro che rifugge a qualsiasi categorizzazione. Unica eccezione della raccolta ad offrire pochi impeti poetici

---

<sup>609</sup> *Ibidem.*

<sup>610</sup> Tra i simboli più noti della città vengono citati la *Vermählungsbrunnen* – sulla quale non è raffigurato il matrimonio di Gioachino e Anna bensì quello di Maria e Giuseppe, a siglare un legame tra la dinastia asburgica e la Sacra Famiglia – e la torta Sacher, in contrasto con i luoghi della vergogna, da Stephanplatz, dove nell’ilarità comune gli ebrei dovettero pulire la pavimentazione con gli spazzolini da denti, alla Judengasse.

<sup>611</sup> M. Halbwegs, *Das Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2005, pp. 6-8.

<sup>612</sup> S. Fässler, *Von Wien Her, Auf Wien Hin. Ilse Aichingers Geographie Der Eigenen Existenz*, cit., p. 179; (“Prosa oder Lyrik? Lyrisch verdichtete Prosa oder in Prosa gesetzte Lyrik? Die kurzen Texte über Orte in Wien [...] changieren zwischen Gattungen”).

è il saggio *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, nel quale Aichinger approfondisce il sentimento della “Entfremdung” in relazione al tempo in cui si trova a vivere, rendendo universale la sua esperienza personale. Nel dopoguerra la società industriale, la produzione in serie e il mercato dei consumi di massa, con i conseguenti comportamenti massificati ed eterodiretti, si affermano come elementi costitutivi del mondo contemporaneo; i mezzi di comunicazione, la diffusione della scolarità e le conquiste tecniche – tra cui vale la pena ricordare quella del primo aereo a motore, che spicca il volo nel 1903 – consentono una mobilità senza precedenti, offrendo all’uomo l’illusione di potersi sentirsi ovunque a casa propria. Ciononostante è evidente che il sistema che confluirà nel villaggio globale favorisca il predominio di ristrette élite,<sup>613</sup> facenti leva sulla “nazionalizzazione delle masse”.<sup>614</sup> Aichinger, pur non avendo come intenzione precipua quella di utilizzare la scrittura per muovere una pungente critica nei confronti della società, osserva la relazione di possesso tra l’individuo e il mondo – il ‘nostro’ mondo – e, in disaccordo con l’apparente mobilità conquistata dall’uomo moderno, attribuisce all’adulto un limite interiore: fiducioso della capacità di dominio su un mondo ridotto alla bidimensionalità, egli ha perso la capacità di meravigliarsi ed è diventato cieco.

Unsere Welt ist allzu bekannt geworden, sie ist durchfahren und überflogen und nach allen Richtungen durchquert, wir haben mit unseren Flug- und Schiffahrtlinien die Landkarten durchkreuzt und sind blind geworden. Fast alles Unbetretene ist betreten und es ist heute möglich, in verbilligten Autobusreisen Kontinente zu durchfahren und die Welt von einem Ende zum andern zu durchblättern wie ein Postkartenalbum. [...] Noch während wir hinsahen, ist der Vorhang niedergegangen, die Figuren sind eingezeichnet und bewegen sich nicht mehr.<sup>615</sup>

Il sipario calato è l’espedito adottato dalla scrittura per chiudere l’esperienza soggettiva

---

<sup>613</sup> J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, SE, Milano 2001; C. W. Mills, *L’élite del potere*, Feltrinelli, Milano, 1986.

<sup>614</sup> G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 2009.

<sup>615</sup> I. Aichinger, *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, cit., p. 51; (“Il nostro mondo è diventato fin troppo noto, è passato e sorvolato e attraversato in tutte le direzioni, abbiamo attraversato le carte territoriali con le nostre linee di volo e spedizione e siamo diventati ciechi. Quasi tutto ciò che è stato letto è inserito ed è oggi possibile attraversare i continenti con i viaggi a buon mercato in autobus e sfogliare il mondo da un’estremità all’altra come un album di cartolina. [...] Mentre stavamo ancora guardando, il sipario è calato, le figure sono state delimitate e non si muovono più”).

dell'io narrante: attraverso il pensiero di Ernst Schnabel, "ein neues Spiel"<sup>616</sup> converte l'»Entfremdung« in un sentimento di carattere globale. Le riflessioni e le avventure del borghese giramondo, il quale "hätte die Fremdheit der Erde nicht entdecken können, wenn er sie nicht zuvor in sich und seinem näheren Umkreis entdeckt hätte",<sup>617</sup> evidenziano la discrepanza tra 'vicino' e 'lontano', tra presente e passato, tra 'noi' e 'loro'. Le antinomie che costellano la prosa vengono superate dall'esperienza dello straniamento, che accomuna qualsiasi individuo, in ogni luogo e tempo, laddove venga messa in discussione la sua zona di comfort. Gettato, deliberatamente o forzatamente, in una realtà altra rispetto a quella che era solito abitare, il suo sguardo, come una sorgente luminosa che dà luce a un corpo e ne proietta l'ombra, osserva da lontano la propria vita:

Dieses so merkwürdig wie umgekehrt belichtete Bild sieht aus wie ein Negativ der wirkliches Merkmal, daß es uns aus der Gewöhnung wirft, daß es uns unbequem wird – diese Rückentwicklung zum Negativ, aus dem das wirkliche Bild Kommt.<sup>618</sup>

In una condizione di estraneità che concilia pericolo e stupore, il soggetto svela la realtà sicura a cui era avvezzo e la valuta nella sua forma più autentica.

Dann ist es auch gleichgültig, ob sie in Marseille oder in Hannover, im Indischen Ozean oder in einer kleinen mitteldeutschen Stadt spielen, dann überflutet der Indische Ozean die kleinen Städte, und die kleinen Städte wiederum tauchen glänzend und wie neugeboren aus fremden Meeren auf.

Da wird zum Beispiel von dem zweiten Ingenieur eines Dampfers erzählt, der in der Nähe von Bangkok kreuzt, von einem sehr durchschnittlichen zweiten Ingenieur, der sich bis Bangkok vorgewagt hat, und der [...] selbst auf dem Mond noch spießbürgerlich bliebe, wenn ihm nicht etwas zustieße, wenn er nicht über Bord fiel. Nur erst, in der Todesnot, 5000 Meter Wasser unter sich und ohne die Hoffnung gerettet zu werden, sieht er, dem sich bisher „die Zeit auf dem Zifferblatt der Schiffsuhr und die Welt innerhalb der Reling ereignet hatte“, sein Schiffsuhr als einen „Schatten gegen die Sterne hin“. Das ist sehr deutlich unsere Situation, auch wenn es

---

<sup>616</sup> *Ibidem*; ("un nuovo gioco").

<sup>617</sup> Ead., *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 57; ("non sarebbe stato in grado di scoprire la stranezza della terra se non l'avesse scoperta per la prima volta in se stesso e nelle sue immediate vicinanze").

<sup>618</sup> Ivi, p. 55; ("Questa immagine tanto curiosa quanto esposta al contrario, sembra un negativo della caratteristica reale, che ci getta fuori dall'abitudine, che diventa scomoda per noi – questa regressione al negativo da cui l'immagine reale proviene").

gerade nicht der Indische Ozean ist, in den wir gefallen sind und aus dem wir durch ein Wunder wieder gerettet wurden. Und da ist wiederum die Sicht der Entfremdung, die neue Sicht, für die kein Preis zu hoch ist.<sup>619</sup>

Le circostanze in cui l'uomo è inerme e abbandonato alla propria vulnerabilità limitano il suo raggio d'azione: l'addio sempre latente e la prossimità alla morte circoscrivono il rifugio temporale al presente, l'unico attimo promettente,<sup>620</sup> pieno e incancellabile.<sup>621</sup> Qualsiasi certezza assunta precedentemente viene confutata: “[...] die Blindheit der Gewöhnung durchbrochen wird, finden wir aber zugleich wieder, was wir verloren haben: Heimat in einem neuen Sinn.”<sup>622</sup> Chi ha compreso il valore dell'alienazione, sa operare un sovvertimento salvifico, dando un significato inedito a quanto sembra essergli avverso: in tal modo chi abbia fatto esperienza della morte sarà in grado di adottare l'»Entfremdung« come strumento per offrire a se stesso e al prossimo una nuova esistenza.<sup>623</sup> Il luogo della distanza consente all'individuo di guadagnarsi una nuova patria, “ein Land, das sich umsomehr als Heimat erwies, je fremder es vielen von uns zuerst schien”.<sup>624</sup>

---

<sup>619</sup> Ivi, p. 59; (“Poi non importa se si svolgono a Marsiglia o ad Hannover, nell'Oceano Indiano o in una piccola città della Germania centrale, allora l'Oceano Indiano inonda le piccole città, e le piccole città a loro volta appaiono lucide e rinascono da mari stranieri. Qui si racconta ad esempio del secondo ingegnere di un piroscafo che naviga nelle vicinanze di Bangkok, di un secondo ingegnere mediocre che si è avventurato fino a Bangkok e che [...] anche sulla luna rimarrebbe comunque borghesuccio se non gli succedesse qualcosa, se non cadesse in mare. Solo nell'agonia della morte, a 5000 metri d'acqua sotto di lui e senza la speranza di essere salvato, lui, che finora “aveva verificato il tempo sul quadrante dell'orologio della nave e il mondo da dietro un parapetto”, vede la sua nave come un'»ombra« contro le stelle laggiù”. Questa è chiaramente la nostra situazione, anche se non è l'Oceano Indiano il luogo in cui siamo caduti e dal quale siamo stati miracolosamente salvati. E c'è, ancora una volta, la visione dell'alienazione, la nuova visione per la quale nessun prezzo è troppo alto”).

<sup>620</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 53, “Es gibt Augenblicke ohne Zukunft, die sehr verheißungsvoll sind. Die die verheißungsvollsten sind. Die ihrem Wesen nach schon eher Orte sind. Aus ihnen leben wir“; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 73: “Esistono attimi senza futuro che sono molto promettenti. Che sono i più promettenti. Che per loro natura sono già quasi dei luoghi. Di questi attimi viviamo noi”).

<sup>621</sup> Ead., *Hilfsthelle*, in ivi, cit., p. 24, “des sinnvollen und unaufhebbaren Augenblicks”; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Rifugio*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 40: “l'attimo pieno e incancellabile”).

<sup>622</sup> Ead., *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 61; (“[...] la cecità dell'abitudine viene spezzata, ma nel contempo troviamo ciò che abbiamo perso: la patria in una nuova accezione”).

<sup>623</sup> Ead., *Das Erzählen in dieser Zeit*, in *Der Gefesselte. Erzählungen I*, cit., pp. 10-11, “was gegen ihn gerichtet scheint, [...] So können alle, die in irgendeiner Form die Erfahrung des nahen Todes gemacht haben [...] ihre Erfahrung zum Ausgangspunkt nehmen, um das Leben für sich und andere neu zu entdecken”; (“ciò che sembra essere diretto contro di lui [...] così tutti quelli che hanno in qualche modo fatto esperienza della morte possono [...] prendere questa esperienza come punto di partenza per riscoprire la vita in modo nuovo, per sé e per gli altri”).

<sup>624</sup> Ead., *Hilfsthelle*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 25 (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Rifugio*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 42: “una terra che si rivelava patria tanto più familiare quanto più estranea era

L'esempio offerto dal saggio *Die Sicht der Entfremdung* delinea un paradigma dell'alienazione valido per ciascun poema in prosa: l'elemento sensoriale<sup>625</sup> genera nell'individuo un risveglio che è epifania dell'inattendibilità familiare; lo smarrimento che ne consegue muta in angoscia e in una progressiva accettazione; il raggio d'azione si riduce a uno spazio circoscritto e all'attimo presente; la presa di coscienza rispetto a una realtà nota eppure estranea inverte la relazione di fiducia accordata al domestico; l'assunzione di consapevolezza chiude il cerchio, consentendo ad ogni cosa di essere rimessa al proprio posto.<sup>626</sup> È interessante cogliere il pensiero di Aichinger in qualità di anticipatore delle moderne teorie di etnologia che identificano i percorsi circolari come luoghi di partenza in cui l'individuo può incontrare l'altro da sé, ricreare il luogo che incontra e confermarne il legame.<sup>627</sup>

Partecipe dell'alienazione è la parola, che si avviluppa all'immagine del luogo e migra con lui verso un *u-topos* che abbandona il proprio *habitus* per acquisire uno *status* originale: "Bild und Wort sind unzertrennlich [...] So kann aus der gegebenen Topographie dank der Ein-bild-ungs-kraft und den ihr gehorchenden Wörtern »ein Blick nach vorn« oder ins Weite, d.h. »ein Stück Utopie« sein."<sup>628</sup> L'intimità tra luogo e parola, pur meno esplicita rispetto ad altre opere, viene inserita furtivamente nella parte centrale dell'opera *Die Sicht der Entfremdung*: in un contesto narrativo avulso da questioni linguistiche, la scrittura rivela il ruolo dis-traente della parola, capace di invertire qualsiasi relazione di potere. "Heute Nacht über dem Pazifik habe ich Alaska gedacht, Tahiti, Melbourne, San Francisco gedacht, um mich zurechtzufinden in der Finsternis.«":<sup>629</sup> rime

---

sembrata a prima vista, a molti di noi").

<sup>625</sup> In *Philippshof* "die Vögel singen noch [...] das Tellerklirren im Flur wächst zur Betäubung"; ("gli uccelli cantano ancora [...] il tintinnio del piatto in corridoio cresce fino allo stordimento"); in *Roßbauerkaserne* "läuten die Glocken und geben dann auf einmal einer großen, unbewegten, aber nach allen Seiten hin durchlässigen Stille Raum"; ("suonano le campane e poi improvvisamente danno spazio a un grande silenzio, immobile ma permeabile"). Entrambe le brevi prose sono inserite nella raccolta *Kurzschlüsse*.

<sup>626</sup> I. Aichinger, *Vor den langen Zeit*, in *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 18, "vielleicht fiele dann noch einmal der heilige Abend auf den heiligen Abend, die Stimme des Engels auch für uns wieder in die heilige Nacht"; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Tanto tempo prima*, in *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 34: "forse la vigilia di Natale cadrà di nuovo nella vigilia di Natale e la voce dell'Angelo annuncerà di nuovo, anche per noi, la notte santa").

<sup>627</sup> M. Augé, *Straniero a me stesso*, F. Grillenzoni (a cura di), Bollati Bollingheri, Torino, 2011.

<sup>628</sup> F. Rétif, *Schreiben gegen den Tod. Versuch einer Bilanz*, in Rabenstein-Michel, F. Rétif, E. Tunner (a cura di), op. cit., p. 190; ("Immagine e parola sono inseparabili [...] Così grazie alla topografia offerta dal potere dell'immaginazione e dalle sue parole obbedienti può esistere "uno sguardo avanti" o in lontananza, cioè "uno scorcio di utopia").

<sup>629</sup> I. Aichinger, *Die Sicht der Entfremdung. Über Berichte und Geschichten von Ernst Schnabel*, in *Kurzschlüsse*, cit., p. 55; ("»Questa notte nel Pacifico ho pensato all'Alaska, a Tahiti, a Melbourne, a San

interne, assonanze e allitterazioni, oltre ad esorcizzare la struttura disciplinata del saggio, sono l'artificio per distrarre il lettore dal significato, divenuto secondario rispetto alla forma. L'incipit musicale lascia fluire in maniera disordinata i nomi dei luoghi, inseriti nello scenario contemplativo del pensiero. È il correlativo oggettivo a gettare l'io narrante nella topografia alfabetizzante della parola:

»Aber heute mitten in dem Weizenfeld ist mir in den Sinn gekommen, daß alles ja erste Orte sind, Orte, um sich zurechtzufinden, seitdem sie ihre Namen haben, Namen aus Menschenbuchstaben.« So wird mit jedem Wort die Erde sich selbst und wir der Erde entfremdet, alles wird aus der alten Einmaligkeit heraus- und in eine neue hineingehoben.<sup>630</sup>

La provocazione offerta da queste poche frasi schiude il dubbio che la "Entfremdung" abbia a che fare con le parole e non soltanto con i luoghi: gli "Orte" sono spazi di una scrittura rivelatoria,<sup>631</sup> i cui significanti hanno mutuato dall'uomo la capacità di mettersi in discussione. La diffidenza si declina ora nei termini di una parola che rifiuta la stessa comunicazione verbale: "Misstrauen gegenüber dem gängigen Kommunikationsbegriff mit. Schreiben, Dichtung, tut mehr als Kommunizieren. Wir geraten in den Bereich des »Unsagbaren«".<sup>632</sup> L'allontanamento della parola dal suo convenzionale ruolo referenziale e la contaminazione con l'Altro, sia esso veicolato dalla storia, da un interlocutore o da un nuovo silenzio, genera nuovi spazi di scrittura, in cui Aichinger scrive sempre meno. Accogliere il mutore equivale a rimanere in ascolto, lasciando che la parola si stemperi nella filosofia della "non esistenza".

---

Francisco, ho pensato di trovare la mia strada nell'oscurità.«").

<sup>630</sup> *Ibidem*; («»Ma oggi in mezzo al campo di grano mi è venuto in mente che sono davvero i primi luoghi quelli in cui trovarsi, dal momento che loro hanno i loro nomi, nomi composti da lettere umane.« Così, con ogni parola la terra è alienata da se stessa e noi dalla terra, tutto viene sollevato dalla vecchia singolarità e inserito in una nuova»).

<sup>631</sup> Ead., *Parkring*, in *ivi*, p. 14, "[...] die Worte durch so viel Schweigen gedeckt sind, dass es eine „Verheißung“ ist, wenn die Straßen wie Philosophen oder Klöster »heißen«"; («[...] le parole sono nascoste da così tanto silenzio che si tratta di una "promessa" quando le strade si "chiamano" come i filosofi o come i conventi»).

<sup>632</sup> M. Pajević, *Am Rand. Misstrauen als Engagement in der Poetik Ilse Aichingers*, op. cit., pp. 46-47; («Sfiducia nel concetto comune di comunicazione. Scrivere, far poesia, fa più che comunicare. Cadiamo nel regno dell'indicibile»).



### 3.3.2 “Nicht-Dasein”

Il movimento dialettico caratterizzante la poetica di Aichinger si compone della triade scrivere-tacere-scompare, che prende forma nel corpus di opere caratterizzate da una sempre più lucida riduzione verso l'essenziale: escluso l'unico romanzo, i brevi testi in prosa sono ascrivibili al genere della “kleine Form”, che si pone a metà strada tra il racconto breve e l'elzeviro giornalistico. Esattamente come i quotidiani, che hanno la durata di un giorno, anche la “kleine Form” coglie la vita nella sua finitezza e ne rappresenta gli elementi sensoriali attraverso forme in miniatura. L'incontro di queste immagini con la filosofia, fondamentale “um die Begründung der Existenz zu erfahren”,<sup>633</sup> dà vita a *Subtexte*, una raccolta di prose asciutte e marginali, che comprimono l'universale nel particolare, catturano il senso nell'insignificante e si costruiscono togliendo elementi, più che aggiungendone. La scelta della riduzione non risponde a una mera necessità stilistica, bensì a una posizione esistenziale: uno stile ai margini di ogni stile, la cui scrittura alterna appunti di ricette culinarie, discorsi sulla lingua, pronostici tratti dall'oroscopo del giorno e aforismi presi in prestito da Emil Cioran, il quale si staglia come unico orizzonte di speranza.

Astrologische Ratschläge zum heutigen Tag: “Eine Kopfmassage wäre bei diesem Mondstand besonders wohltuend. Auf Behandlungen im Kopfbereich sprechen Sie jetzt verstärkt an. Sie können erleichtert aufatmen!“ Aus dem Vermächtnis des Kräuterpfarrers: “Folgende Auflage über Nacht anbringen: 1 Teelöffel Eichenrinde mit ½ kaltem Wasser zustellen, kurz aufkochen, 10 Minuten ziehen lassen, kurz abseihen und etwas auskühlen lassen. Ein Baumwollfleckerl eintauchen und auf die Schilddrüse legen. Mit einem warmen Wolltuch abdecken“. [...] samt der Barmherzigkeit auch Cafè und Friseur vor die Hunde gehen. – „Nichts, was uns widerfährt, nichts, was für uns zählt, hat für andere Interesse, wir sollten von dieser Evidenz aus unsere Verhaltensregeln entwickeln“, konstatiert E. M. Cioran.<sup>634</sup>

---

<sup>633</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 116; (“per sperimentare il fondamento dell'esistenza”).

<sup>634</sup> Ead., *Subtexte*, cit., pp. 56-57; (“Consiglio astrologico odierno: »Un massaggio alla testa sarebbe particolarmente utile in questa fase lunare. Concedetevi più trattamenti a viso e collo. Potete tirare un sospiro di sollievo più facilmente!« Dall'eredità del sacerdote erborista: »Applicare la seguente lozione durante la notte: unire 1 cucchiaino di tè di corteccia di quercia con mezzo di acqua fredda, portare a ebollizione rapidamente, lasciare in infusione per 10 minuti, filtrare e lasciar raffreddare un po'. Immergere una macchiolina di cotone e posizionarla sulla ghiandola tiroidea. Coprire con un panno di lana caldo«. [...]

Le sue massime, apparentemente prive di nessi con il contesto in cui sono inserite, evidenziano l'esistenza di un 'sottotesto' filosofico nella scrittura e le tracce di un esistenzialismo del "Nicht-Dasein"; la voce di Cioran è altresì la sola certezza che accompagna ciascuna prosa, la cui struttura sistematica possiede come cornice un pensiero "sul bordo del crepaccio, proprio alla fine della filosofia",<sup>635</sup> che il lettore impara a riconoscere e che, pagina dopo pagina, si aspetta di incontrare.

*Subtexte* addensa il complesso lavoro di una vita dedicata a levigare la parola e rappresenta il più completo e maturo discorso sull'esistere, che riflette un esaustivo discorso sulla scrittura. Redatta in una "kleine Form" apparentemente semplice, sia per stile che per ambientazione, l'opera fonda il proprio movimento sulla triade "Chance", "Existenz" e "Nicht Sein". L'opportunità, pur essendo il nucleo centrale dell'esistenza, ne sottolinea la grande contraddizione: sebbene la vita risponda all'istanza kierkegaardiana di insieme infinito di possibilità, essa non si offre come tale, ma si impone all'individuo, il quale non ha modo di sceglierla davvero. Non sussistono alternative dinanzi a un'accettazione incondizionata e aprioristica dell'esistenza, la cui genesi è definita da Aichinger come il male peggiore.<sup>636</sup> "[...] Kein Glück. »Pas de chance«, sagen die Franzosen. Als Kind verstand ich es falsch und meinte: keine Chance. Es ist anzunehmen, dass bei ihrer Geburt die Geringfügigkeitsgrenze erreicht war."<sup>637</sup> All'uomo, intrappolato in un'invisibile gabbia di illusioni, non resta che il dovere etico di mettere in discussione il proprio 'esserci': "»Aufführerisch ist nur der Geist, der die Pflicht des Existierens in Frage stellt«",<sup>638</sup> si legge dopo la constatazione che il maggior numero di persone definite anarchiche si adatta incondizionatamente all'autorità costituita e alle circostanze della vita. La cifra del diffidare, emersa già nello scetticismo esplicito di *Misstrauen als Engagement* e nella propensione della scrittura a un incessante questionare, incontra il pensiero cioraniano secondo cui il dubitare, perseguito come scopo quotidiano, è consolante quanto la fede in cui si trova una risposta per tutto; la rarità

---

»Nulla che ci accada, nulla che ci importi, è di interesse per gli altri, dovremmo sviluppare le nostre regole di condotta da queste prove«, afferma E.M. Cioran).

<sup>635</sup> A. Castronuovo, *Emil Michel Cioran*, in "Belfagor", 30 settembre 2002, Vol. 57, No. 5, p. 576.

<sup>636</sup> I. Aichinger, *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 80: "Was ist für Sie das größte Unglück? Die Genesis".

<sup>637</sup> Ead., *Subtexte*, cit., p. 15; ("[...] Non una gioia. »Pas de chance«, dicono i francesi. Da bambina l'ho frainteso, pensando significasse: nessuna possibilità. Si può presumere che la soglia della meschinità sia stata raggiunta alla nascita").

<sup>638</sup> Ivi, p. 67; ("»Sovversivo è solo lo spirito che ha il dovere di mettere in discussione l'esistenza«").

di un onesto dubitare, inabbordabile e misterioso più di qualsiasi dottrina,<sup>639</sup> lo rende strumento critico per obiettare la realtà a disposizione di pochi. Oltre al già affrontato disprezzo verso se stessi e verso l'Altro, il perseverante interrogare che echeggia nelle prose di Aichinger nasconde la costante ricerca di un senso esistenziale.

La scrittrice, che nel proprio zibaldone condivide le riserve sulla legittimità dell'esistenza formulate dalla filosofia nichilista e in modo particolare il pensiero secondo cui non nascere, laddove accessibile, sarebbe una formula perfetta,<sup>640</sup> pone al vaglio ogni attimo della vita, fino a sceglierne il volontario esilio. La solitudine è la condizione con cui l'individuo affronta la vita e fa esperienza della morte: "Im Sterben ist man allein",<sup>641</sup> proclama Richard Reichensperger in condivisione con il pensiero di Aichinger. Nonostante il corso esistenziale abbia una parabola comune, non si può eleggere un 'noi' a portavoce dell'universalità del dolore.

«»Wie geht's uns denn?«, fragt der visitierende Arzt vom Dienst der geängstigsten Patienten. Ja, wie geht's uns? Und wer sind »wir«? Wer vereinnahmt die Einzelnen zu dem unbrauchbaren und verlogenen »Uns«? Wer sind »wir«?<sup>642</sup>

Mentre il filosofo identifica nell'accettazione della morte con divertito disgusto l'unica possibilità di riconciliazione con il proprio io,<sup>643</sup> Aichinger, che estremizza la difficile pacificazione con il proprio io, sostenendo che sia impossibile vivere anche con se stessi,<sup>644</sup> elegge il nulla e il silenzio a orizzonte poetico a cui affidare il proprio cammino.

Sebbene il binario portante delle riflessioni di Aichinger sia il pensiero cioraniano, reso esplicito da aforismi che lei stessa sviscera e commenta, nelle brevi prose si

---

<sup>639</sup> E. M. Cioran, *Il funesto demiurgo*, (D. G. Fiori, a cura di), Adelphi, Milano, 1986, p.148; ("Il dubbio, se si fa di esso uno scopo, può essere non meno consolante della fede. Anch'esso è capace di fervore, trionfa a suo modo di tutte le perplessità e ha una risposta per tutto. Da che cosa viene, allora, la sua cattiva reputazione? Che è più raro della fede, più inabbordabile, più misterioso").

<sup>640</sup> Id., *L'inconveniente di essere nati*, Adelphi, Milano, 1991, p. 187, "Non nascere è indubbiamente la migliore formula che esista. Non è purtroppo alla portata di nessuno".

<sup>641</sup> I. Aichinger, *Subtexte*, cit., p. 58; ("Nel morire si è soli").

<sup>642</sup> Ivi, p. 72; ("»Come andiamo«? Chiede il medico in servizio ai pazienti spaventati. Sì, come stiamo? E chi è questo »noi«? Chi si appropria degli individui nell'inutile e mendace »noi«? Chi siamo »noi«?").

<sup>643</sup> Ivi, p. 28: "Cioran schreibt: »Ich werde erst an dem Tag wieder mit mir versöhnt sein, an dem ich den Tod so akzeptiere, wie man ein Essen außer Haus akzeptiert: mit amüsiertem Ekel«"; ("Cioran scrive: »Non mi riconcilierò con me stesso fino al giorno in cui accetterò la morte come si accetta un pasto fuori casa: con divertito disgusto«").

<sup>644</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 73, "Man kann nicht zugleich mit sich leben"; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 93: "Non si può vivere anche con se stessi").

addensano significativi riferimenti filosofico-letterari, celati da una prosa apparentemente dimessa. Gli scrittori e gli uomini di cultura menzionati in *Subtexte* condividono con Aichinger affinità occulte, che il lettore deve snidare attraverso un lavoro certosino tale da illustrare le correlazioni tra le istantanee di vita quotidiana e le massime, adottate come metodo cognitivo.<sup>645</sup> Un esempio è offerto da *Die Dioskuren aus Gumpendorf*: dopo la consueta citazione di Cioran che anticipa la narrazione, l'io narrante avverte di non voler affrontare la disamina tra "Sein" e "Nichtsein", ma di cercare una definizione al termine "Subtext". Con la stessa leggerezza con cui il filosofo tratta 'l'ultima felicità', riferendo di un dialogo con un amico in cui il senso dell'ascesi viene colto solo in una singolare interdipendenza con i vizi quotidiani,<sup>646</sup> Aichinger ragiona sul significato di 'sottotesto' e mette a confronto ciò che osserva in caffetteria con l'esperienza della scrittura. Citando in prima istanza l'alternarsi di due camerieri, definiti i dioscuri dello Jelinek Café, evidenzia il punto di forza della relazione che hanno tessuto, ovvero la reciproca distanza, mantenuta costante dall'alternarsi delle loro assenze.<sup>647</sup> Essi risultano complementari giacché non si incontrano mai. Dopo aver dedicato loro un paragrafo, con un passaggio immediato l'obiettivo si sposta dalla caffetteria alla scrittura: Aichinger cita una riflessione dal sapore decostruzionista offerta dallo scrittore Maeterlinck e, senza premessa alcuna, inficia il significato di 'presenza', che è inganno più che garanzia di esistenza. Che il ruolo dei dioscuri sia stato precursore della relazione tra parola e silenzio, tra testo e 'sottotesto' è una probabilità mediata dalle citazioni riportate direttamente nella prosa.

Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der

---

<sup>645</sup> I costanti riferimenti a opera letterarie e riflessioni filosofiche rendono concreto il pensiero che Aichinger aveva espresso in un aforisma, secondo cui "Die Tendenz der Methoden, sich in Maximen zu verwandeln, verlangt die Erfindung immer neuer Methoden. So werden die Maximen in den Hintergrund geschoben, endlich unsichtbar und wieder häufig, als Methoden neu erkannt zu werden", *ivi*, p. 67; (*ivi*, p. 87: "La tendenza dei metodi a trasformarsi in massime impone l'invenzione di sempre nuovi metodi. Così le massime vengono relegate sullo sfondo, finalmente invisibili e nella condizione di essere ancora riconosciute quali nuovi metodi"). Il metodo gnoseologico, che si avvale di voci diverse provenienti da differenti ambiti del sapere, viene adottato come *ubi consistam* dietro un apparente sguardo della vita in superficie.

<sup>646</sup> I. Aichinger, *Subtexte*, cit., p. 22, "Als ich eines Tages mit tremolierender Stimme Buddhismus überschwänglich lobte, antwortete er mir: »Das Nirwana ja, aber nicht ohne Kaffee!« Wir alle besitzen irgendeine Manie, die uns daran hinder, ohne Einschränkung dem letzten Glück zuzustimmen."; ("Un giorno, quando lodai esuberantemente il buddismo con voce tremolante, rispose: »Nirvana sì, ma non senza caffè!« Tutti noi abbiamo qualche mania che ci impedisce di accettare l'ultima felicità senza restrizioni").

<sup>647</sup> *Ibidem*.

Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wännen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebraucht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.<sup>648</sup>

Il valore della parola non si potenzia una volta pronunciata, ma agisce come un tesoro che brilla nel buio e che perde il proprio valore se illuminato dalla luce del giorno, come una goccia d'acqua che mantiene la propria essenza laddove non venga stillata. Solo in prossimità della mancanza si afferma il sapore di una presenza: «»Das Aroma der Existenz« nennt Cioran [...] »Wenn man die Lust des Endes verspürt, sei sie nun schwach oder stark, ist man geneigt, darüber nachzudenken.«<sup>649</sup> Il 'sottotesto' agisce come l'antica-mera del precipizio, dove ancora ribolle la pulsione di vita: la mancanza che si adotta a discapito della presenza valorizza la narrazione, facendole acquisire più autentiche possibilità di senso. L'esempio più lampante si rintraccia in *Die Stimmgabel des Seins*, dove la vacuità si trasforma in sostanza<sup>650</sup> e l'insignificanza in perno su cui prendono forma la parola e la vita.<sup>651</sup> La breve prosa si consolida nella contrapposizione tra "Nichtsein" e "Sein", la cui sintesi dialettica viene raggiunta oltre l'immortalità plumbea del comune di Hollabrun. La caducità della vita, a garanzia della sua autenticità, si palesa nei fiori avvizziti, contrapposti a quelli imperituri dei negozi, e culmina nell'immagine del cimitero cittadino, dove riposano Christoph e Rainer: il primo, studente meritevole e assennato, è morto di cancro appena dopo il suo diciottesimo compleanno; il secondo, suo coetaneo ma sconfitto dagli eventi, si è impiccato in garage. Nonostante il suicidio sia stato ponderato con ragionevolezza,<sup>652</sup> non sussistono circostanze in cui Aichinger o Cioran lo

---

<sup>648</sup> *Ibidem*; ("Non appena diciamo qualcosa, stranamente la svalutiamo. Crediamo di essere gettati nelle profondità degli abissi e, quando torniamo in superficie, la goccia d'acqua sulle nostre dita pallide non somiglia più al mare da cui proviene. Pensiamo di aver scoperto una miniera di tesori meravigliosi e, quando torniamo alla luce del giorno, abbiamo soltanto portato con noi pietre false e vetri rotti; eppure il tesoro brilla immutato nel buio").

<sup>649</sup> Ivi, p. 17; ("»L'aroma dell'esistenza« dichiara Cioran [...] » Quando si sente la bramosia della fine, che sia debole o forte, si è inclini a pensarci«").

<sup>650</sup> E. M. Cioran, *Sillogismi dell'amaressa*, trad. it a cura di C. Rognoni, Adelphi, Milano, 1993, p. 52, "Quando si impara ad attingere nel Vuoto a piene mani non si paventa più il domani. La noia opera miracoli: trasforma la vacuità in sostanza, è essa stessa vuoto nutritivo".

<sup>651</sup> I. Aichinger, *Subtexte*, cit., p. 45: "»Existieren ist ein ungeheures Phänomen, das keinen Sinn hat.«"; ("»Esistere è un fenomeno tremendo, che non ha alcun significato.«").

<sup>652</sup> Ivi, p. 55, "wie jeder vernünftige Mensch"; ("come ogni persona ragionevole").

considerino un'alternativa all'esistenza: l'ossessione per il suicidio contraddistingue chi è costretto ad abitare una doppia impossibilità, ovvero il confine tra vita e morte, senza poter disporre di una o dell'altra ipotesi.<sup>653</sup> Chi sceglie la lontananza dalla vita non approda al nichilismo, bensì a una dottrina estetica che ha come fine ultimo la tutela dell'essenziale: "Eine Pessimistin? Nein, das glaube ich nicht. Ich bin fest davon überzeugt, daß es einen Geist gibt, den Geist der Liebe [...] Er ist das höchste Gut des Menschen, und wir sollten alles daran setzen, ihn zu bewahren."<sup>654</sup>

Il metodo ormai consolidato di transitare repentinamente dall'attualità alla scrittura consente ad Aichinger di spostarsi dai dettagli di Hollabrunn alle immagini offerte da un poeta medievale francese: "François Villon spricht in der „Ballade des pendus“ von den „frères humains qui après nous vivez“".<sup>655</sup> La valenza di tale informazione è duplice e riguarda sia l'aspetto contenutistico della prosa che quello stilistico. In prima istanza *Ballade des pendus*, nota come *Frères humains*, possiede un potere fortemente evocativo sin dal primo verso, "Frères humains, qui après nous vivez": la voce degli impiccati si rivolge ai vivi, trascendendo il confine della morte e del tempo. La poesia, nata con l'intento di Villon di sollecitare la pietà del re che lo aveva imprigionato, è un appello alla carità cristiana e un invito alla compassione. In *Die Stimmgabel des Seins* la citazione funziona da anello di congiunzione tra i due giovani defunti con i loro antitetici approcci alla vita e il dualismo del passaggio di *Auguries of Innocence* che chiude la prosa. La loro voce, come quella "des pendus", non abbandona la mente dell'io narrante e risuona nella sentenza conclusiva: "Every night and every morn / Some to misery are born. / Every morn and every night / Some are born to sweet delight. / Some are born to sweet delight, / Some are born to endless night".<sup>656</sup>

Il rimando a *Ballade des pendus* soverchia le mere connessioni di significato nella prosa e si propone come emblema della scrittura aichingeriana: la riduzione al minimo di un pensiero che nasconde fitte trame e 'sottotesti' costituisce l'approdo a un lavoro complesso e definitivamente spogliato di qualsiasi orpello: la scrittura risponde a una

---

<sup>653</sup> Ivi, p. 67, "Die Obsession des Selbstmordes ist charakteristisch für den, der weder leben noch sterben kann und dessen Aufmerksamkeit sich niemals von dieser doppelten Unmöglichkeit entfernt"; ("L'ossessione per il suicidio è caratteristica di chi non può né vivere né morire e la cui attenzione non si allontana mai da questa doppia impossibilità").

<sup>654</sup> Ivi, p. 38; ("Pessimista? No, non credo. Sono fermamente convinta che ci sia uno spirito, lo spirito dell'amore [...] È il bene supremo dell'uomo e dovremmo fare il possibile per preservarlo").

<sup>655</sup> Ivi, p. 55.

<sup>656</sup> *Ibidem*.

necessità di ordine storico, filosofico e politico, lottando “gegen Hierarchien, Phantasielosigkeit, Ordnungshüter, Selbstzufriedenheit – für Ausscheren und Widerstand”,<sup>657</sup> e a un bisogno esistenziale e linguistico, combattendo “[...] gegen das Konsumieren, gegen das Konsumieren des Lebens überhaupt”.<sup>658</sup> Lo strumento è la parsimonia: se risparmiare la vita è una missione a ritroso complessa quanto la scelta di non venire al mondo, preservare la parola è invece attuabile distillandola in poche epidittiche righe e sottraendola al rischio di manipolazione.

*Subtexte* concreta la realizzazione dell’impegno più grande, “ein Engagement gegen das ganze Dasein überhaupt”, che si amplifica nel territorio linguistico attraverso l’affermazione-manifesto: “Meine Sprache ist eine Form von Anarchie.”<sup>659</sup> Espulsa volontariamente dalla vita ed evasa da qualsiasi costrizione linguistica, Aichinger si accorda con il diapason della vita<sup>660</sup> realizzando la totale coincidenza tra scrittura ed esistenza. *Subtexte*, che è sensibilità esistenzialista e riserva ontologica, si chiude con un’ultima provocazione, ben lontana dall’apparente posizione nichilista: “Sollte Gott – laut Cioran – höchstes Nichts sein, welche Form dieses Nichts bleibt für »uns«?”<sup>661</sup> Se un’entità trascendente offrissi all’individuo un immenso ‘nulla’, distraendolo dalla nientificazione che la stessa umanità degenerata ha realizzato, cosa resterebbe a “noi” uomini? L’identificazione di Dio con un ‘nulla’ maggiore e ben più fertile di quello umano è un respiro di speranza e coincide con l’orizzonte di salvifica scomparsa che Aichinger ha perseguito per l’intera vita. La corrispondenza con un silenzio in cui abitare, si prospetta come traguardo gioioso:

---

<sup>657</sup> Cit. da L. Stettler in *Stummheit ist immer wieder in Schweigen zu übersetzen, das ist die Aufgabe des Schreibens*, in S. Moser, *Ilse Aichinger. Materialien zu Leben und Werk*, cit., p. 43; (“Un linguaggio contro le gerarchie, la mancanza di immaginazione, le forze dell’ordine, l’autocompiacimento – per rompere le righe e resistere”).

<sup>658</sup> Ivi, p. 38; (“contro il consumo, in generale contro il consumo della vita”).

<sup>659</sup> Ivi, p. 45; (“Un impegno contro l’intera esistenza in generale” [...] “La mia lingua è una forma di anarchia”).

<sup>660</sup> I. Aichinger, *Subtexte*, cit., p. 53 “»Es ist das Schwerste in der Welt, sich in die Stimmgabel des Seins einzuschwingen und seinen Ton zu erwischen«”; (“»È la cosa più difficile del mondo oscillare nel diapason dell’essere e coglierne il tono«, scrive Cioran”).

<sup>661</sup> Ivi, p. 72; (“Dovesse Dio – secondo Cioran – essere il nulla più elevato, quale forma di questo nulla resterebbe per »noi«?”).

Endgültig schweigen kann man nur aus der Freude lernen. Aus dem Nichtempfinden seiner selbst strömt für die anderen Trost, aus der vollkommenen Stimmlosigkeit erheben sich die Stimmen. So wie die Lerchen vom Boden aufsteigen, nicht von den Bäumen.<sup>662</sup>

L'eredità di Aichinger è quanto mai etica: che non resti nulla della letteratura, che non resti nulla del nulla.<sup>663</sup> Solo la *Nicht-Existenz* come prospettiva in cui la fuga da se stessi sia orientata verso l'Altro.

---

<sup>662</sup> Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, cit., p. 53; (trad. it. a cura di A. Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, cit., p. 72: "Soltanto nella gioia si può imparare a tacere per sempre. Dall'oblio di sé sgorga conforto per gli altri, dalla totale assenza di voce sorgono le voci. Come le allodole che si alzano in volo dal suono, non dagli alberi").

<sup>663</sup> Ead., *Es muss gar nichts bleiben*, cit., p. 109: "Was möchten Sie, daß von Ihrer Literatur bleibt? Es muss gar nichts bleiben"; ("Cosa vorrebbe che restasse della sua letteratura? Non deve rimanere nulla"). Ivi, p. 121: "Was wünschen Sie sich für die Zukunft? Dass meine Zukunft nicht mehr zu lange dauert"; ("Cosa desidera per il suo future? Che non duri più troppo a lungo").



## BIBLIOGRAFIA

Adorno Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970; trad. it. di Enrico De Angelis, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975.

- Id., *Dialettica negativa*, S. Petrucciani (a cura di), Einaudi, Torino 2004.

Agamben Giorgio, *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino, 1982.

- Id., *Sulla difficoltà di leggere*, in *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma, 2014.

Aichinger Ilse, *Das Erzählen in dieser Zeit*, in *Der Gefesselte*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1953.

- Ead., *Das vierte Tor*, in I. Aichinger, *Die größere Hoffnung*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991.

- Ead., *Der Gefesselte*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991.

- Ead., *Der Wolf und die sieben jungen Geißlein*, Edition Korrespondenzen, Wien, 2004.

- Ead., *Eliza Eliza*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991.

- Ead., *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*, (a cura di Fässler Simone), Edition Korrespondenzen, Wien, 2005.

- Ead., *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben*, Fischer, Frankfurt am Main, 2001.

- Ead., *Junge Dichter*, in "Plan", No. 4, 1946a *Plan*.

- Ead., *Kurzschlüsse*, Korrespondenzen, Wien, 2003.

- Ead., *Kleist, Moos, Fasane*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1987; trad. it. di Amelia Valtolina, *Kleist, il muschio, i fagiani*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1996.

- Ead., *Schlechte Wörter*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991.
- Ead., *Spiegelgeschichte*, in *Meine Sprache und ich. Erzählungen*, Fischer, Frankfurt am Main, 1978; trad. it. di Foglia Patrizia, *La mia lingua ed io*, Ripostes, Roma, 1990.
- Ead., *Subtexte*, Edition Korrespondenzen, Wien, 2006.
- Ead., *Verschenkter Rat*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991.

Alldrige James C., *Ilse Aichinger*, Oswald Wolff, London, 1969.

Arendt Hannah, “*Che cosa resta? Resta la lingua*” *Una conversazione con Günter Gaus*, in Ead., *Archivio Arendt 1 1939-1948*; trad. it. di Costa Paolo, Milano, 2001.

- Ead., *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*, Costa Paolo (a cura di), Feltrinelli, Milano, 2006.

Augé Marc, *Straniero a me stesso*, F. Grillenzoni (a cura di), Bollati Bollingheri, Torino, 2011.

Bachmann Michael, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, A. Francke Verlag, Tübingen, 2009.

Barner Wilfried, *Aichinger: Spiegelgeschichte*, in Bellman Werner (a cura di), *Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Reclam, Stuttgart, 2004.

Beaugrande Robert Alain - Dressler Wolfgang, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Bedwell Carol B., *The Ambivalent Image in Aichinger's Spiegelgeschichte*, in “*Revue des langues vivantes*”, 33, 1967.

Benjamin Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in *Gesammelte Schriften*. Vol. 1 – II, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

Bergson Henri, *Œuvres, La pensée et le mouvant*, Edition du Centenaire, Paris, PUF, 1959.

Blanchot Maurice, *L'infinito intrattenimento: scritti sull' "insensato gioco di scrivere"*; trad. it. di Ferrara Roberta, Einaudi, Torino, 1977.

- Id., *Le chant des Sirènes, I. La rencontre de l'imaginaire*, in *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959; trad. it. di Ceronetti Guido - Neri Guido, *Il canto delle Sirene, I. L'incontro con l'immaginario*, in *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969.

Brogi Susanna, *Kommunikative Überlebensstrategien im Exil. Der Briefwechsel von Helga Michie und Ilse Aichinger*, in Häntzschel Hiltrud, et al. (a cura di), *Auf unsicherem Terrain, Briefschreiben im Exil*, edition text + kritik, München, 2013.

Candau Joël, *La memoria e l'identità*, Ipermedium-libri, Napoli, 2002.

Castronuovo Antonio, *Emil Michel Cioran*, in "Belfagor", 30 settembre 2002, Vol. 57, No. 5, p. 576.

Cavaglion Alberto, *Memorialistica in Italia*, in *Dizionario dell'Olocausto*, Laquer Walter - Cavaglion Alberto (a cura di), Einaudi, Torino, 2007.

Celan Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Allemann Beda - Reichert Stefan - Bücher Rolf, (a cura di), Suhrkamp, Frankfurt am Main, Band III, 1983; trad. it. di Bevilacqua Giuseppe, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1998.

- Id., *Il Meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino, 2008.
- Id., *Microliti*, Borso Dario (a cura di) Zandonai, Rovereto, 2010.
- Id., *Mit wechselndem Schlüssel*, testo originale a fronte, *Con alterna chiave*, in *Di soglia in soglia*; trad. it. di Bevilacqua Giuseppe, Einaudi, Torino, 1998.

Cioran Emil M., *L'inconveniente di essere nati*, Adelphi, Milano, 1991.

- Id., *Sillogismi dell'amarezza*, trad. it a cura di C. Rognoni, Adelphi, Milano, 1993

Colclaire David L., *Erzählkunst und Gesellschaftskritik in Ilse Aichingers "Spiegelgeschichte": Eine Neuinterpretation*, in "Modern Austrian Literature", 32(1), 1999.

Colella Massimo, *Un'introduzione alla linguistica testuale*, Quaderni del laboratorio di linguistica, Scuola Normale Superiore, vol. 11/2012.

Colli Giorgio, *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano, 1969.

- Id., *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano, 1985.

Coquio Catherine, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, in *Storia della Shoah*, Cattaruzza Marina, et al. (a cura di), UTET, Torino, 2006, vol. II.

Costantini Lucio, *Passaggi nel silenzio*, Lampi di Stampa, Milano, 2017.

Dagmar C. G. Lorenz, *I. Aichinger*, Athenäum, Königstein, 1981.

De Fiore Luciano, *Sirene tra logos e desiderio*, in *La mente, il corpo e i loro enigmi*, Stamen, Roma, 2007.

Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968; trad. it. di Guglielmi Giuseppe, *Differenza e ripetizione*, Cortina, Milano, 1997.

- Id., *Le bergsonisme*, PUF, Paris, 1966; trad. it. di P. A. Rovatti, D. Borca, *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Derrida Jacques, *Ho il gusto del segreto*, in Derrida Jacques – Ferraris Maurizio, *Il gusto del segreto*, Laterza, Bari, 1977.

- Id., *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006; trad. it. di Zannini Massimo, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano, 2006.

- Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1982.

E. W. J. Beuys, *Joseph Beuys. Block Beuys*, Shirmer/Mosel, München, 1997.

Eich Günter, *Einige Bemerkungen zum Thema "Literatur und Wirklichkeit"*, in *Akzente*, 3. Jg., München, 1956.

Eigler Friederike Ursula, *Gedächtnis und Geschichte in Generationsromanen seit der Wende*, Erich Schmidt, Berlin, 2005.

Embacher Helga, *Neubeginn ohne Illusionen*, Picus, Wien, 1995.

Ernst Peter, *Germanistische Sprachwissenschaft*, Facultas, Wien, 2004.

Fässler Simone, *Erinnerung auf dem Sprung. Erinnerung auf dem Sprung: "Film und Verhängnis" und "Unglaubliche Reisen"*, in "Text + Kritik", Heft 175, luglio 2007.

- Ead., *Von Wien her; auf Wien hin. Ilse Aichingers "Geographie der eigenen Existenz"*, Böhlau, Wien, 2011.

Ferri Luigi, *La parola è epifania del silenzio. La poesia mistagogica*, in Dolfi Anna (a cura di), *L'Ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, volume 2, Firenze University Press, Firenze, 2016.

Fornaro Claudio, *Le vere dimensioni del silenzio sono i fondamenti della parola*, Effeta, vol. 82, fasc. 6, 1989.

Foucault Michel, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*; trad. it. di Tripodi Paolo, Villani Teresa, (a cura di), Mimesis, Milano, 1994.

- Id., *Spazi Altri*, Milano, Mimesis, 2002.

- Id., *Utopie. Eterotopie*, (a cura di Moscati Antonella), Cronopio, Napoli 2014.

Frei Norbert, *Ilse Aichinger: Topographie, Erinnerung und Gedächtnis*, in Rabenstein-Michel Ingeborg, Rétif Françoise, Tunner Erika (a cura di), *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2009.

Frey Eleonore, *Ilse Aichinger: ihr Spielraum*, in Bartsch Kurt - Melzer Gerhard, *Ilse Aichinger*, Droschl, Graz, 1993.

Friedländer Saul, *Gli anni dello sterminio. La Germania nazista e gli ebrei (1939-1945)*; trad. it. di Sergio Minucci, Garzanti, Milano, 2004.

Friedrichs Antje, *Untersuchungen zur Prosa Ilse Aichingers. Dissertation*, Universität Münster, 1970.

Gadamer Hans-Georg, *Selbstdarstellung*, in *Gesammelte Werke*, B. 2, J.C.B.

Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993; trad. it. di Dottori Riccardo, *Autoesposizione*, in *Verità e metodo 2. Integrazioni e sviluppi*, Bompiani, Milano, 1996.

Gardini Nicola, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino, 2014.

Grossheim Michael, “*Ein reichhaltiges Eins*”. *Philosophische Anmerkungen zu den Explikationsbedingungen von Nanotexten*, in Fromholzer Franz - Mayer Mathias - Werlitz Julian, *Nanotextualität, Ästhetik und Ethik minimalistischer Formen*, Wilhelm Fink Verlag, Boston MA, 2017.

Guglielmi Guido, *Spazialità e testo letterario, Situazioni del racconto*, Seminario: *Spazialità e testo letterario*, 12 marzo 2002, Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna.

H. F. Schafroth, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 48 Nachlieferung - Band 1, Göttingen-München, Oktober, 1994.

Halbwachs Maurice, *Das Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2005.

Heidegger Martin, *Brief über den Humanismus*, in M. Heidegger, *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1976.

- Id., *Contributi alla filosofia*, F. Volpi (a cura di), Adelphi, Milano, 2007; trad. it. di A. Iadicicco.

- Id., *La dottrina di Platone sulla verità. Lettera sull'umanismo*, Bixio Andrea – Vattimo Gianni (a cura di), SEI, Torino, 1975.

- Id., *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart, Klett-Cotta, Stuttgart, 2004.

Herrmann Britta, Thums Barbara, “*Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit*”, in “*Meine Kreuzstriche. Zur Materialität der Schrift bei Ilse Aichinger*”, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.

Hildesheimer Wolfgang, *Die Wirklichkeit des Absurden*, in *Interpretationen James Joyce, George Büchner*, Zwei Frankfurter Vorlesungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969.

- Id., *Zur Illustration einer Erzählung von Ilse Aichinger*, manoscritto depositato presso il Deutsches Literaturarchiv in Marbach, HS.2005.0008.

Hobwsbawm Eric, *Il Secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Segrate, 1995.

Holz Hans Heinz, *Reflexionen über Walter Benjamin*, Pahl-Rugenstein, Bonn, 1992.

Horkheimer Max – Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt am Main, 1947.

Ivanovic Christine, *I am Beginning to Want What I Am. Helga Michie*, Schlebrügge Editor, Vienna, 2018.

- Ead., Shindo Sugi, *Ilse Aichingers bioskopisches Schreiben, in Absprung zur Weiterbesinnung*, Stauffenburg, Tübingen, 2011.
- Ead., *Turning Herod's Children into Jakob's Children*, in H. Höller, C. Leitgeb, M. Rössner, *Sprachkunst*, Austrian Academy of Sciences Press, Wien, 2019.

Joanna Kablokowska “*Weil mir vor allem an der Flüchtigkeit liegt*”, *Ilse Aichingers “Film und Verhängnis”*, in S. P. Scheichl, *Feuilleton – Essay – Aphorismus: nicht – fiktionale Prosa in Österreich*, Innsbruck University Press, Innsbruck, 2008.

Kafka Franz, *Das Schweigen der Sirenen*, in *Sämtliche Erzählungen*, Anaconda, Köln, 2007.

Kasper Judith, *Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di Heimat*, Marietti, Genova-Milano, 2009.

Kassow Samuel D., *Who will Write our History: Emanuel Ringelblum and the Oyneg Shabes Archive*, Indiana University Press, 2007.

Knight Robert G., *Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1988.

Komfort-Hein Susanne, “*Vom Ende her und auf das Ende hin.*” *Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer ‘Stunde Null’*, in B. Herrmann

- B. Thums, *“Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit”*. Zum Werk Ilse Aichingers, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.

Kubaczek Martin, *Paradoxes Verstehen. Zu einer Gedankenfigur bei Ilse Aichinger und Ludwig Wittgenstein*, in Shindo Sugi (a cura di), *Stimmen im Sprachraum. Sterbensarten in der österreichischen Literatur. Beiträge des Ilse-Aichinger*, Stauffenburg, Tübingen, 2015.

Laird Martin, *A Sunlit Absence: Silence, Awareness, and Contemplation*, in “Oxford University Press”, New York, 2011.

Levi Pimo, *Dello scrivere oscuro*, in *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino, 1988.

- Id., *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1975.

Lévinas Emmanuel, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*; trad. it. di Petrosino Silvana, Aiello Mariateresa, Jaca Book, Milano, 2006.

- Id., *Parola e silenzio* (1948), in *Parola e silenzio e altre conferenze inedite*, Calin Rodolphe - Chalier Catherine (a cura di); trad. it. di Facioni Silvano, Bompiani, Milano, 2012.

- Id., *Quaderni di prigionia e altri inediti* (2009), Calin Rodolphe - Chalier Catherine (a cura di); trad. it. a cura di Facioni Silvano, Bompiani, Milano 2011.

- Id., *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*; trad. it. di Dell'Asta Adriano, Jaca Book, Milano, 2018.

Lindemann Gisela, *Ilse Aichinger*, C. H. Beck, München 1988.

Liska Vivian, *«I luoghi che vedemmo ora ci vedono»*, in “Lo Sguardo”, n. 29, 2019 (II), Memoria e filosofia, vol. 2, Memoria Collettiva.

- Ead., *When Kafka says we: uncommon communities in German-Jewish literature*, Feltrinelli, Milano, 2009.

Lorenz Dagmar, *Ilse Aichinger*, Athenäum, Königstein, 1981.

Loycke Almut, *Der Gast, der bleibt. Dimensionen von Georg Simmels Analyse des Fremdseins*, Campus, Frankfurt am Main, 1992.



Lughofer Johann Georg - Samide Irene, *Ilse Aichinger. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen*, Praesens, Wien, 2015.

M. Braun, Rezensionennotiz, in "Frankfurter Rundschau", 28.12.2005.

Marcuse Herbert, *Die neue deutsche Mentalität*, in *Feindanalysen. Über die Deutschen*, zu Klampen, Lüneburg, 2007.

Martinez Matias - Scheffel Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, C.H. Beck, München, 2003.

Merleau-Ponty Maurice, *La prosa del mondo*, Roma, Editori Riuniti, 1984; trad. it di Sanlorenzo Marina.

Moser Samuel, *Ilse Aichinger, Materialien zu Leben und Werk*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1990.

Mosse George L., *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 2009.

Nagy Andrea, "Spiegelgeschichte" von Ilse Aichinger. Eine Analyse, Grin Verlag, Norderstedt, 2004.

Neuroth Vera, *Sprache als Widerstand - Anmerkungen zu Ilse Aichingers Lyrikband "Verschenkter Rat"*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1992.

Nonnenmann Klaus (a cura di), *Schriftsteller der Gegenwart*, Walter Verlag, Olten, 1963.

Ortega y Gasset José, *La ribellione delle masse*, SE, Milano 2001; C. W. Mills, *L'élite del potere*, Feltrinelli, Milano, 1986.

Otto Walter Friedrich, *Il Mito*, Il Melangolo editore, Genova, 1993.

Pataki Heidi, *Ilse Aichinger*, in Reichart Elisabeth, *Österreichische Dichterinnen*, Otto Müller, Salzburg/Wien, 1993.

Pelinka Anton - Weinzierl Erika (a cura di), *Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*, GmbH, Vienna, 1987.

Perls Fritz, *La psicoterapia gestaltica parola per parola*, Astrolabio, Roma,

1980.

Pigeaud Jackie, Michel Alain, Dhombres Jean, Le Gall Yvon, *La couleur, les couleurs: XIes Entretiens de La Garenne-Lemot*, PUR, Rennes, 2007.

Platen Edgar, *Autobiographischer Rückblick und/oder autobiographische Vorausschau? Zum Verschwinden des Ich in Ilse Aichingers autobiographischem 'Projekt'*, in *Germanoslavica*, 1991/1-2.

Pulpito Massimo, *Temps / durée. Teoria del divenire e concezione del tempo unico nel pensiero di Henri Bergson*, in "I Castelli di Yale", III, 1998.

Ratmann Annette, *Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.

Reichensperger Richard, *Die Bergung der Opfer in der Sprache. Über Ilse Aichinger – Leben und Werk*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991.

Renneke Petra, *Das verlorene, verlassene Haus: Sprache und Metapher in der Prosa Jenny Alonis*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2003.

Richardson Brian, *The poetics and politics of second person narrative*, in "Genre" 24(3), 1991.

Ricoeur Paul, *Il Giusto*, D. Iannotta (a cura di), SEI, Torino, 1998.

- Id., *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*; trad. it. di Salomon N., Il Mulino, Bologna, 2012.

Risset Jacqueline, *Il silenzio delle sirene. Percorsi di scrittura nel Novecento francese*, Donzelli editore, Roma, 2006.

Robin Régine, *I fantasmi della storia. Il passato europeo e le trappole della memoria*, trad. it. di Saletti Carlo - di Genio Lanfranco, Ombre corte, Verona, 2005.

Rotiroti Giovanni, *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017.

Rabenstein-Michel Ingeborg, Rétif Françoise, Tunner Erika (a cura di), *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2009.

Sahl Hans, *Die Letzten*, in *Deutsche Literatur im Exil: 1933-1945. Texte und Dokumente*, Winkler Michael (a cura di), Reclam, Stuttgart, 2009.

- Id., *Memo*, in *Wir sind die Letzten*, Lambert Schneider, Heidelberg, 1976.

Schofield Dennis, *The Second Person: A Point Of View?*, in “Colloquy: Text Theory Critique”, MLA International Bibliography, 1996.

Scotto Fabio, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Donzelli, Roma, 2012.

Smorti Andrea, *Narrazioni*, Giunti, Firenze, 2007.

Stanley Patricia Haas, *Ilse Aichinger's Absurd "I"*, in *German Studies Review*, Oct., 1979, Vol. 2, No. 3.

Steiner George, *Errata*, Garzanti, Milano, 1998.

Steinwendtner Brita, *Sammler den Untergang zu Ilse Aichingers Kurzprosaaband "Schlechte Wörter"*, in Bartsch Kurt, Melzer Gerhard, *Ilse Aichinger*, Dossier 5, Verlag Droschl, Graz, 1993.

Tarantini Lidia, *L'altro prossimo venturo. La relazione terapeutica con il migrante*, Franco Angeli, Milano, 2014.

Thums Barbara, *“Den Ankünften nicht glauben, wahr sind die Abschiede”:* *Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers*, Rombach, Freiburg, 2000.

White Hayden V., *The Burden of Past*, in “History and Theory”, 1966, V. 2.

Wilfried Barner, *Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte*, in *Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Reclam, Stuttgart, 2004.

Wittgenstein Ludwig, *Lettere a Ludwig von Ficker*; trad. it. di Antiseri Dario, Armando, Roma, 1974.

- Id., *Pensieri diversi*, Ranchetti Michele (a cura di), Adelphi, Milano, 1980.

Wolf Uljana, Hawkey Christian, *A worldly Country. On Ilse Aichinger and her Language*, in *Bad Words*, Seagull Books, 2018.

## SITOGRAFIA

<http://www.agalmarivista.org/articoli-uscite/ivelise-perniola-roland-barthes-e-michel-foucault-lautore-e-morto-viva-lautore/>.

<http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Loriga10.pdf>>.

<http://www.planetlyrik.de/ilse-aichiger-kurzschluesse-wien/2015/01/>.

<http://www.planetlyrik.de/ilse-aichiger-kurzschluesse-wien/2015/01/>.

<http://www.treccani.it/enciclopedia/concrezione/>.

<https://doi.org/10.15760/etd.5297>.

<https://e-hausaufgaben.de/Thema-114555-Guenter-eichS.php>;

<https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/michie-helga-rotkreuzbrief.html?single=1>.

<https://volltext.net/texte/ilse-aichinger-simone-faessler-michael-braun-mein-ziel-ist-das-verschwinden/>.

<https://www.derstandard.at/story/1076650/eine-reise-nach-fort>.

<https://www.derstandard.at/story/1132484/in-oesterreichs-vorwahlzeit-eine-lobrede-auf-england>.

<https://www.derstandard.at/story/1132484/in-oesterreichs-vorwahlzeit-eine-lobrede-auf-england>.

<https://www.derstandard.at/story/1357441/das-moos-im-dritten-bezirk>.

<https://www.derstandard.at/story/1481818/unspektakulaere-untergaenge>.

<https://www.derstandard.at/story/829780/die-blaue-milch-der-gruenangergasse>.

[https://www.deutschlandfunk.de/klare-prosa.700.de.html?dram:article\\_id=82965](https://www.deutschlandfunk.de/klare-prosa.700.de.html?dram:article_id=82965).

<https://www.focus.it/cultura/arte/paul-klée-news>.

<https://www.frammentirivista.it/la-vera-natura-del-volto-dellaltro-totalita-e-infinito-di-emmanuel-levinas/>.

<https://www.sopralespressionismo.it>.

[https://www.zeit.de/1996/45/Ich\\_will\\_verschwinden](https://www.zeit.de/1996/45/Ich_will_verschwinden).