

Giuliano Lozzi

«Alles mein Wasser!»

## Sulla vergogna in alcune opere di Elfriede Jelinek

**ABSTRACT** Moving from specific studies on the role of shame in Elfriede Jelinek's work and referring to feminist theories by Luce Irigaray and Hélène Cixous, my paper investigates the conceptual pair Scham/Schamlosigkeit (shame/shamelessness) in selected works by the Austrian writer and 2004 Nobel Prize for Literature Elfriede Jelinek. Two novels (*Die Klavierspielerin* and *Lust*) and two essays (*Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene* and *Schamlos: Die Zeit*) will be examined to show that the private violence committed in some apparently perfect Austrian families from the middle-class - depicted in Jelinek's novels - is deeply rooted in shame and shamelessness. To Jelinek shame always has a political and gendered connotation and has terrific consequences on body and language. The relationships described in Jelinek's novels reveal sadomasochistic and typically patriarchal dynamics in which masculine disgust and feminine shame stand opposite. Through weak "resistance words" the vulnerability of Erika and Gerti, the two main female characters of both the novels involved in the study, arises, and they try in vain to find a way to overcome the "shame's door" and go beyond it.

**KEY WORDS** Elfriede Jelinek; shame; shameless; Gender Studies; Women Studies; Austrian Literature.

### Introduzione

In un passaggio del saggio *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene* ("I limiti della vergogna? L'ordinaria violenza dell'igiene femminile") uscito nel 1984 per la rivista «Konkursbuch»<sup>1</sup>, la scrittrice, saggista, sceneggiatrice e drammaturga austriaca Elfriede Jelinek disegna una differenza fondamentale tra uomini e donne nell'atto della minzione.

Si tratta di una differenza legata a un fattore di natura fisica o, più esattamente, "corporea" che rimanda a fattori che vanno al di là della sola distinzione biologica tra i due sessi. Per spiegare tale differenza, Jelinek ricorre a un aned-

<sup>1</sup> E. Jelinek, *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene*, in «Frauen Macht. Konkursbuch 12», 1984, pp. 137-139.

doto: un uomo è nell'atto di urinare nel mare e, davanti alla distesa d'acqua, borbotta: «Alles mein Wasser»<sup>2</sup> («Quest'acqua è tutta mia»). Tale esclamazione, accompagnata da un senso di soddisfazione, allude secondo l'autrice a un atto di appropriazione di ciò che lo circonda, di conquista di un elemento liquido (del mare) attraverso un proprio elemento liquido (l'urina). Questa attitudine alla conquista, che Jelinek vuole estendere a tutti i maschi biologici, si oppone, nel suo essere spudorata (*scham-los*), all'atto di minzione delle donne che, al contrario, avviene di nascosto, in un luogo appartato e lontano da occhi indiscreti, in una parola (*scham-voll*):

Sogar Pissen ist für den Mann ein Territorialisierungsakt, Markierung eines eigenen kleinen Reichs, [...]. Männer pissen ostentativ, aber jeder für sich alleine, nicht aber aus Scham oder Angst, für homosexuell gehalten zu werden, sondern weil es ihr Wasser ist, das sie ausstoßen, Teil ihres Körpers, bildend ein kleines gelbes Ländchen ihrer Herrschaft. Warum pissen Frauen in der Hocke, in einer Haltung, die [...] sie in Hilflosigkeit festnagelt. Warum pissen Frauen im Versteck?<sup>3</sup>

Tale esigenza di dominio da parte degli uomini non è solo una banale manifestazione di mascolinità ma assume, in presenza di quell'esclamazione, un valore *politico specifico*. Il peso del corpo e la sua dimensione di vulnerabilità, della sessualità connessa al linguaggio e dell'elemento liquido è, come vedremo, di centrale importanza nel pensiero di Jelinek e oggetto di analisi di questo contributo.

Elfriede Jelinek è un'attenta osservatrice delle dinamiche che sottendono ai rapporti interumani. Analogamente ad Ingeborg Bachmann – certamente il suo più affermato riferimento letterario, peraltro esplicitato e ampiamente studiato<sup>4</sup> – indaga i rapporti nel cosmo della famiglia austriaca piccolo-borghese. Soprattutto nel rapporto di coppia rintraccia il fondamento del fascismo privato, di

<sup>2</sup> Ivi, p. 138.

<sup>3</sup> *Ibid.* «Per gli uomini persino pisciare è un atto di conquista territoriale, di demarcazione di un proprio piccolo regno [...]. Gli uomini pisciano ostentando, ma lo fanno ognuno per sé, non solo per vergogna o per la paura di essere presi per omosessuali, ma perché quella è la loro acqua, quella che emettono, parte del loro corpo, che forma un piccolo territorio giallo del loro potere. Perché le donne pisciano rannicchiate, in una posizione che le costringe all'impotenza. Perché le donne pisciano di nascosto?» (là dove non specificato la traduzione è di chi scrive).

<sup>4</sup> Cfr. E. Jelinek, *Der Krieg mit anderen Mitteln*, in «Die schwarze Botin», 21, 1983, pp. 149-153. Jelinek è autrice della sceneggiatrice della trasposizione del romanzo di Ingeborg Bachmann *Malina* diretto da Werner Schroeter (1991); tra i numerosi studi dedicati ai temi rimandiamo a R. Svandrlik, «Ich spreche nicht Menschen». *Von der Ermordung im Werk: Jelinek mit Bachmann gelesen*, in «Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten», 2012, pp. 342-355.

quella forma di violenza nella quale si sono generati dei meccanismi criminali sotterranei, come rivelava lucidamente Bachmann nel prologo al *Caso Franza*:

I massacri sono finiti, sì, ma gli assassini sono ancora tra noi, spesso evocati e talvolta identificati, e non tutti, ma alcuni, sottoposti a processo. [...] Anzi io affermo – e tenterò soltanto di dare una prima prova – che ancora oggi moltissime persone non muoiono ma vengono assassinate. [...] I delitti che hanno bisogno dello spirito, che turbano il nostro spirito e meno i nostri sensi, quelli insomma che ci toccano più profondamente – avvengono senza spargimento di sangue, e la strage si compie entro i limiti del lecito e della morale, all'interno di una società i cui deboli nervi tremano di fronte agli atti belluini. Ma non per questo i delitti sono diventati meno gravi, essi richiedono soltanto una maggiore raffinatezza, un diverso grado d'intelligenza, e sono spaventosi<sup>5</sup>.

I delitti “apparentemente meno gravi”, che Bachmann coglie e che Jelinek riprende e rivela qualche anno più tardi, si svolgono nella calma apparente della provincia austriaca e sono gli eredi di un nazifascismo che quella provincia non ha mai realmente elaborato<sup>6</sup>.

Una dimensione basata sulla morale nella quale persistono delle antiche forme di rapporti patriarcali che Jelinek analizza nelle sue opere ricorrendo spesso anche alla parodia. Sono strutture che non hanno sempre a che fare con l'appartenenza a un sesso biologico, rimandano piuttosto a una concezione violenta ed aggressiva del potere, come sostiene la scrittrice in un'intervista del 1991: «Patriarchat heißt nicht, dass die Männer immer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt das letztlich immer den Männern zugute»<sup>7</sup>.

L'indagine jelinekiana delle dinamiche di rapporto è caratterizzata da un'esattezza clinica – da alcuni definita cinica – e possiede una prospettiva duplice: una strettamente politica, con implicazioni sulla differenza tra femminile e maschile, e una legata al linguaggio.

In questo contesto, il tema della vergogna, del pudore e del suo contrario, ossia quello della spudoratezza, assumono un ruolo fondamentale. “Scham” e “Schamlosigkeit” sono termini che ricorrono nei testi di Jelinek perché sono

<sup>5</sup> I. Bachmann, *Der Fall Franza*, Piper, München 1978 (trad. it. *Il caso Franza*, Adelphi, Milano 1988, p. 12).

<sup>6</sup> Cfr. in particolare il romanzo E. Jelinek, *Die Ausgesperrten*, Reinbek, Rowohlt 1980 (trad. it. *Gli esclusi*, La nave di Teseo, Milano 2018).

<sup>7</sup> Intervista di R. Winter a E. Jelinek, in *Elfriede Jelinek. Dossier 2*, a cura di K. Bartsch e G. Höfler, Droschl, Graz 1991, pp. 9-19, qui pp. 12-13 («Il patriarcato non significa che sono sempre gli uomini a comandare, sono anche le donne a farlo, solo che va sempre a vantaggio degli uomini»).

agganciati alle tematiche a lei più care: la differenza di genere, il rapporto interumano rappresentato anzitutto nelle sue manifestazioni sadomasochistiche, il significato del corpo come confine, per esempio, tra un interno di sottaciuta sofferenza e un esterno pervaso dalla violenza. Il significato della vergogna nella poetica di Jelinek è stato già indagato in alcuni studi, da una selezione dei quali partiremo per una riflessione preliminare.

### **Il ruolo della vergogna nell'opera di Elfriede Jelinek: alcuni studi**

In *Beredte Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*<sup>8</sup>, Alexandra Pontzen analizza la tematica della vergogna partendo da tre romanzi di Jelinek: *Die Klavierspielerin* (La pianista)<sup>9</sup>, *Lust* (La voglia)<sup>10</sup> e *Gier* (Avidità)<sup>11</sup>. Pontzen contestualizza la letteratura di Jelinek – unitamente a quella della scrittrice austriaca contemporanea Marlene Streeruwitz – nel pensiero femminista del secondo Novecento e sostiene che, a dispetto di una certa critica, non appartiene al genere dell'erotismo al femminile al quale è stata spesso accostata. Attraverso un racconto della sessualità femminile, scrive Pontzen, Jelinek intende smascherare le dinamiche di potere che sottendono alla società del consumo, dell'abuso e della mercificazione del corpo, soprattutto femminile. L'oggetto di analisi di Jelinek non può essere dunque soltanto il capitalismo, con i meccanismi di appropriazione, l'implicazione dell'istituzione ecclesiastica e così via, ma anche, ovviamente, la donna stessa, complice delle dinamiche patriarcali delle quali risulta spesso essere la vittima. Il meccanismo sadomasochistico che emerge, per esempio, sia in *Lust* sia in *Die Klavierspielerin* si fonda sull'idea di una sessualità violenta in cui la penetrazione è un atto aggressivo che avviene tra corpi materiali, frazionati, frammentati, spezzettati. Per spiegare il nesso tra la vergogna e il corpo delle donne, Pontzen richiama il concetto delle labbra vaginali argomentato da Luce Irigaray in *Le sexe qui n'est pas une*<sup>12</sup>. Nella lingua

<sup>8</sup> A. Pontzen, *Beredte Scham – Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz*, in *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, a cura di B. Gruber e H.-P. Preußner, Königshausen und Neumann, Würzburg 2005, pp. 21-40.

<sup>9</sup> E. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Rowohlt, Reinbek 1983 (trad. it. *La pianista*, Einaudi, Torino 1991).

<sup>10</sup> E. Jelinek, *Lust*, Rowohlt, Reinbek 1989 (trad. it. *La voglia*, Sperling, Milano 1994).

<sup>11</sup> E. Jelinek, *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Rowohlt, Reinbek 2000 (trad. it. *Voracità*, Frassinelli, Milano 2005).

<sup>12</sup> L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris 1977 (trad. it. *Questo sesso che non è un sesso*, a cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1977, in part pp. 170 ss.).

tedesca il termine “labbra vaginali” contiene la “vergogna”: le “Schamlippen” rimandano a un “doppio” in cui erotismo femminile e linguaggio, “interno” ed “esterno”, “fuori” e “dentro” appaiono collegati. Alle “labbra della vergogna” fa riferimento non solo Irigaray ma, come osserva Anna Babka nel suo saggio *Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo-écriture (féminine) in Texten Elfriede Jelineks*<sup>13</sup>, anche Hélène Cixous<sup>14</sup>. Babka inquadra il nesso tra *Scham* e *Weiblichkeit* (“femminilità”) nella scrittura di Jelinek all’interno del pensiero della differenza di Julia Kristeva, Hélène Cixous e, come Pontzen, Luce Irigaray. Per Irigaray e Cixous, infatti, le labbra vaginali corrispondono al parlare femminile sessuato, ad un desiderio di parole, ad un *parlez femme* che non conosce interruzioni, pause intenzionali, dispositivi linguistici predefiniti dall’ordine simbolico patriarcale: «Parla ugualmente», scrive Irigaray. «Che il tuo linguaggio non abbia un unico filo, un’unica sequenza, un’unica trama, è la nostra fortuna. Viene da ogni parte [...]. Che per le nostre labbra siamo donne, non vuole dire che mangiare, consumare, riempirci sia quello che cerchiamo»<sup>15</sup>. La scrittura jelinekiana, che mira alla destrutturazione linguistica e mette al centro la corporeità in linea con il dibattito femminista e di genere<sup>16</sup>, rimanda alla visione del linguaggio che Irigaray e di Cixous collegano alla denuncia politica e sociale delle donne<sup>17</sup>.

Alla luce di questi studi, il contributo prenderà in considerazione due tra i più conosciuti romanzi di Jelinek (*Die Klavierspielerin* del 1983 e *Lust* del 1989) e due saggi meno noti nei quali la scrittrice austriaca si confronta, in contesti differenti, con il tema della vergogna: il succitato *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene* e il più recente *Schamlos: die Zeit* (2008)<sup>18</sup>. Si tratta di scritti nei quali questa tematica si tinge di sfumature narrative e argomentative significativamente diverse ma, allo stesso tempo, come vedremo, convergenti. Tali sfumature si ricongiungono nel discorso legato sia

<sup>13</sup> A. Babka, *Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo-écriture (féminine) in Texten Elfriede Jelineks*, in *Frauen.Schreiben. Österreichische Literatur in China*, a cura di L. Wei e J. Müller, Präsens, Wien 2014, vol. 2, pp. 15-50.

<sup>14</sup> In un articolo del 1979, Jelinek ha tuttavia criticato alcune affermazioni di Hélène Cixous per via dell’orientamento essenzialista delle sue teorie. Cfr. P. Janke, S. Kaplan, *Politisches und feministisches Engagement*, in *Jelinek-Handbuch*, a cura di P. Janke, Metzler, Stuttgart 2013, p. 11.

<sup>15</sup> Irigaray, *Questo sesso* cit., p. 173.

<sup>16</sup> Cfr. I. Stephan, *Frauen und Körper gehören untrennbar zusammen. Zur Bedeutung des Körpers in aktuellen Gender-Debatten und bei Elfriede Jelinek*, in «figurationen. gender literatur kultur»; ma anche il saggio di Jelinek *Bild und Frau* che Inge Stephan commenta.

<sup>17</sup> Su Cixous cfr. A. Cavarero, F. Restaino, *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Mondadori, Milano 2002, pp. 179-181.

<sup>18</sup> E. Jelinek, *Schamlos: Die Zeit*, in «Max Joseph. Magazin der Bayerischen Staatsoper», 2, 2009, pp. 20-24.

al femminile sia ad una visione politica dell'individuo e, di conseguenza, della società.

### Parole politiche “vergognose”. Il saggio *Schamlos: die Zeit*

Quali sono i confini della vergogna cui fa cenno Jelinek nel saggio citato in apertura? “Senza vergogna” è l'uomo che, in un'immagine molto potente, privo di pudore, urina nel mare e pensa di essere il padrone del mondo. Ma cosa si nasconde dietro questa “Schamlosigkeit”, questa spudoratezza e che nesso ha con la politica?

Elfriede Jelinek ha combattuto a lungo contro la destra austriaca e il suo impegno a favore delle cosiddette minoranze è stato intenso a partire dagli anni Settanta fino ai primi anni Duemila. Un impegno che ha dimostrato partecipando attivamente a manifestazioni antifasciste, scrivendo articoli e di saggi, tenendo conferenze non senza essere accusata, criticata, insultata<sup>19</sup>. La sua presa di posizione sempre contraria a Jörg Haider, già leader del partito ultraconservatore FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs – Partito della Libertà austriaco) tra gli Ottanta e anni Novanta, a lungo governatore della Carinzia, ha fatto il giro del mondo. Il saggio *Schamlos: die Zeit* (“Spudorato: il tempo”) è un vero e proprio *j'accuse* rivolto a Johann Gudenus, all'epoca del saggio consigliere comunale a Vienna ed ex-esponente della FPÖ – da cui è stato espulso per il suo coinvolgimento nell'Affare Ibiza<sup>20</sup>. In questo saggio, Jelinek spiega perché l'Austria non ha ancora elaborato il proprio passato nazifascista che, di fatto, è rimasto radicato negli individui e nei rapporti interumani<sup>21</sup>. Per disegnare il profilo di Gudenus Jelinek sceglie il concetto di “Schamlosigkeit”: “schamlos”, letteralmente “senza vergogna”, è ciò che Gudenus sostiene nelle sue dichiarazioni razziste, contrarie all'integrazione e favorevoli al nazionalismo, sostenute da citazioni spesso storpiate o manipolate rispetto all'originale come quella di Ignazio Silone, usurpata dai populisti: «Der Faschismus von

<sup>19</sup> Famigerato è l'epiteto “Nestbeschmutzerin” – una vile che infama il proprio nido, inteso come la propria patria – affibbiatole dalla critica. Cfr., per il controverso rapporto tra Jelinek e la politica: P. Janke, *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich*, Jung & Jung Verlag, Wien 2002.

<sup>20</sup> All'Ibiza-Affäre, del quale Gudenus è stato protagonista insieme a Heinz-Christian Strache, Jelinek ha dedicato una pièce teatrale dal titolo *Schwarzwasser. Am Königsweg*, in uscita nel 2020 per Rowohlt.

<sup>21</sup> La produzione saggistica costituisce una parte assai consistente dell'opera di Elfriede Jelinek e, pur tuttavia, non gode ancora oggi del giusto approfondimento critico. Ricollegandosi alla tradizione novecentesca legata alla “forma dell'essay”, gli scritti saggistici di Jelinek sono caratterizzati da una peculiare attenzione per il linguaggio: giochi linguistici, ripetizioni, richiami intertestuali, alternanza di registri linguistici. Cfr. P. Clar, *Einleitung: Elfriede Jelineks essayistische Texte*, in «Elfriede Jelinek Jahrbuch», 2011, pp. 69-77.

heute sagt, ich bin der Antifaschismus» («Il fascismo di oggi afferma di essere l'antifascismo»). Perché discorsi così sfacciatamente estremisti non vengono “moderati” dalla vergogna?, si chiede l'autrice. La risposta è articolata e attiene alla visione che l'uomo di destra ha della storia. Gudenus – che potrebbe assurgere a paradigma politico delle “nuove” destre europee – non conosce la ragione per la quale dovrebbe vergognarsi («Der Sprecher mit seinem zufriedenen Gesicht weiß natürlich nicht, warum er sich für sowas schämen sollte»<sup>22</sup>); ciò suscita nell'elettore di sinistra – o in Jelinek stessa – una “doppia vergogna” (*Fremdschämen*), ancora più disgustosa della prima: è quella spiacevole sensazione per la quale dobbiamo vergognarci per le affermazioni di qualcun altro.

I “Gudenus” sono abituati a minimizzare la portata catastrofica del periodo nazista – a patto che lo abbiano studiato – e in fondo auspicano che quel tempo possa tornare in auge perché per Gudenus, come per tutti i rappresentanti dell'ultradestra, il tempo non si trasforma. L'io di questi politici rimane sempre intatto e compatto, fermo ed “eterno”:

Ihr liebstes Hobby: sie selber sein! [...] Sie sind die ungeschliffene Manier, mit der sie öffentlich auftreten, und sie schleifen die anderen durch den Dreck. Das macht ihnen großen Spaß<sup>23</sup>.

Nell' “hobby” di essere (uguali a) loro stessi, fieramente grezzi e sempre umilianti, i populistici non hanno bisogno di prendere alcuna distanza da quel granitico sé per il quale il pudore e la vergogna sono fattori estranei. Manifestano anzi l'esatto contrario del pudore, constata Jelinek, vale a dire l'orgoglio della propria immobilità. Gli uomini (e le donne) di destra si adattano, indisturbati, al passato come chi, arrivando nella propria camera, trova il letto bello e pronto:

Die Rechte verewigt sich immer, indem sie die «alte» Zeit akzeptiert und sich in ihrem Bett wohlig wälzt, es geht nicht anders, ja, sie sind wirklich immer obenauf. Wenn das Bett schon dasteht, legen wir uns hinein, auch wenn wir diesen oder jenen Schuh nicht anziehen wollen! Im Bett braucht man keine Schuhe<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Jelinek, *Schamlos: Die Zeit* cit., p. 20.

<sup>23</sup> Ivi, p. 22 («Il loro hobby preferito è essere se stessi. [...] Loro sono il modo rozzo con cui si presentano e trascinano gli altri nello sporco. Il che li diverte molto»).

<sup>24</sup> Ivi, p. 21 («La destra si rende eterna, accettando i “vecchi” tempi e rotolando in quel letto piacevolmente, non va diversamente, loro sono sempre di buon umore. Quando il letto si trova già lì, noi ci infiliamo dentro le lenzuola, anche se non vogliamo metterci una o l'altra scarpa! Nel letto non c'è bisogno di scarpe»).

I populistici, sostiene dunque Jelinek, sanno di essere i “padroni” di un tempo dal quale non prendono le distanze. Il loro io coincide con la “norma” e si sentono rappresentanti della “nuova avanguardia”. Là dove esiste una presa di distanza da sé affiora la necessità di apprendere dalla storia, si apre lo spazio di una “differenza”, una crepa o una rottura dalla quale può originare la vergogna. Dal punto di vista dei populistici, al contrario, solo gli “esiliati” dal tempo devono vergognarsi, loro che hanno interrotto la successione temporale esterna per aprire una domanda interna e cercare di fondare un tempo nuovo:

Schämen müssen sich nur die andren, die geglaubt haben, aus der Zeit aussteigen, dem Nacheinander entspringen, eine andre Zeit begründen zu können. Nicht einmal eine Kerbe in die Zeit konnten sie machen und auch nicht ihre Namen hineinritzen<sup>25</sup>.

Cosa si nasconde dietro alle dichiarazioni di Gudenus? Ritengo che la descrizione di questo ex-politico austriaco, con il suo uso improprio delle citazioni e il suo orgoglio, si avvicini, con le dovute differenze, ai personaggi maschili dei romanzi di Jelinek. Se pensiamo al co-protagonista di *Die Klavierspielerin*, Walter Klemmer, troviamo un’analoga mancanza di distanza dal sé. Lo stesso vale, come vedremo, per i due protagonisti maschili di *Lust*, di età e professioni diverse, ma accomunati dalla stessa, spregiudicata violenza.

### **I confini della vergogna: la Pianista e il saggio Schamgrenzen? *Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene***

Nella *Pianista*, la dimensione privata di Erika Kohut sgomenta qualsiasi lettore e qualsiasi lettrice. Il romanzo racconta la storia di una donna borghese alla soglia dei quaranta, single, insegnante di pianoforte al conservatorio. Non siamo a conoscenza delle sue eventuali relazioni passate. Vive a Vienna insieme a sua madre, con la quale condivide il letto e ha instaurato un rapporto simbiotico. Il padre è morto qualche anno prima in un manicomio. La madre controlla tutti gli spostamenti di Erika e non tollera che venga distratta dagli uomini: non deve vestirsi bene né truccarsi affinché il suo unico pensiero rimanga la carriera. Erika passa il proprio tempo tra il conservatorio, dove sfoga le proprie frustrazioni sugli allievi, e delle incursioni nei cinema pornografici o nei parchi, dove spia le coppie che s’incontrano per fare sesso. La sua sessualità è

<sup>25</sup> Ivi, p. 24 («Si devono vergognare solo gli altri, coloro che hanno creduto di poter scendere dal tempo, di farne saltare la successione, di fondarne uno nuovo. Non hanno mai potuto lasciare una tacca nel tempo né incidervi il loro nome»).



lo specchio del proprio isolamento, degradata ad un voyeurismo ossessionante e ad un autolesionismo costante<sup>26</sup>: «Erika si tiene ben stretta la propria carne, questo mantello impenetrabile. Non potrebbe tollerare alcun contatto. Resta segregata dentro se stessa»<sup>27</sup>.

L'incontro che sembrerebbe dare una svolta alla vita di Erika è quello con Walter Klemmer, allievo talentuoso che ha messo gli occhi sulla propria insegnante. Si intende subito, però, che il rapporto con Walter rimane intrappolato nel reticolato del sadomasochismo. Il primo incontro con il giovane si tiene nel bagno del conservatorio. Un incontro veloce che non rappresenta una dimensione amorosa – Jelinek intende rappresentare l'esatto contrario – nel quale Erika rimane agganciata alla propria rigidità mentre Walter si “scarica” sul corpo di quella donna distante e colma di vergogna:

Walter Klemmer scuote via un guscio chiamato inibizione, un altro chiamato timidezza e un terzo chiamato riserbo. Erika non può continuare a fuggire, dietro di sé non ha che un muro massiccio. [...] Erika sta lì abbandonata tra le braccia di Klemmer, vergognandosi della situazione in cui l'ha messa. È un sentimento piacevole, questa vergogna. Klemmer ne è eccitato e si struscia contro di lei gemendo<sup>28</sup>.

A questo primo rapporto segue una lettera che Erika indirizza a Walter, nella quale la donna dà indicazioni su come desidera essere sottomessa e umiliata fisicamente: il rapporto sadomasochistico, inteso come rappresentazione “privata” di una configurazione sociale “pubblica”, viene così legittimato e sancito dalla masochista, ossia da una donna: Erika<sup>29</sup>. Walter, dopo un'iniziale esitazione, insulta, denigra, insegue e, infine, violenta Erika in casa, alla presenza della madre. Nella casa in cui il rapporto simbiotico tra madre e figlia aveva assunto dei contorni di ulteriore perversione.

Sulla *Pianista*, sul rapporto tra madre e figlia, sulla rappresentazione della maternità, su una presunta elaborazione – a tratti parodistica – della psicanalisi, sulle dinamiche sadomasochistiche è stato scritto già molto<sup>30</sup>, sia in seguito

<sup>26</sup> Il fatto che Erika si tagliuzzi regolarmente con le lamette da barba di suo padre le fa assumere il ruolo maschile e paterno all'interno del nucleo familiare biologicamente femminile. Cfr. S. Welke, „*Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung*“: eine Analyse des bösen Blicks in Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*, in «Modern Austrian Literature», 26, 1, 1993, pp. 115-144.

<sup>27</sup> Jelinek, *La pianista* cit., p. 130.

<sup>28</sup> Ivi, p. 182.

<sup>29</sup> Cfr. R. Cornejo, *Durch den Körper „sprechen“*. *Der anerzogene Masochismus in Die Klavierspielerin von Elfriede Jelinek*, in *Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert*, a cura di A. Knaf e W. Schmidt-Wengler, Präsenz, Wien 2009, pp. 121-131.

<sup>30</sup> Cfr. A. Tacke, *Die Klavierspielerin*, in *Jelinek-Handbuch*, a cura di P. Janke, Metzler, Stuttgart

alla trasposizione cinematografica – che ha avuto un ottimo successo sia di critica sia di pubblico – sia in seguito al conferimento del Premio Nobel alla scrittrice nel 2004.

Tornando al tema della vergogna, ritengo che il binomio “Scham”/ “Schamlosigkeit” costituisca, integrando gli altri spazi di ricerca, una prospettiva interessante con la quale si può osservare il rapporto tra Erika Kohut e Walter Klemmer. Rinchiusa nel suo mondo, Erika prova vergogna per ciò che, per parafrasare un celebre titolo di quegli anni, è “al di là delle labbra”<sup>31</sup> della vergogna, vale a dire della morte della propria sessualità. Aprire le labbra, esprimersi con un linguaggio proprio, significherebbe manifestare tutto ciò che di putrido – dal punto di vista del maschile “disgustoso” – ha dovuto immagazzinare negli anni. Erika non ha la forza di esprimerlo perché il muro che ha costruito intorno a sé è, come abbiamo visto, “impenetrabile”:

Nel posto in cui ogni vera donna ha la sua porticina, Erika sente un pezzo di legno massiccio, un legno spugnoso, marcio e solitario nel bosco d’alto fusto dove la putrefazione avanza. Per questo cammina impettita, regale: dentro si sta decomponendo e tuttavia tiene lontani i turchi lanciando occhiate di ripulsa. I turchi vogliono risvegliarla alla vita, ma vengono respinti da Sua altezza<sup>32</sup>.

La vergogna, specchio di una sessualità congelata e di un desiderio umiliato, si manifesta inevitabilmente in una femminilità castrata, “decapitata”<sup>33</sup>, ammutolita (la lettera scritta è il solo mezzo attraverso il quale Erika riesce a comunicare) e, dalla prospettiva del “sano” Walter Klemmer, repellente. L’unica via d’uscita per la sopravvivenza è massacrare la propria carne attraverso un autolesionismo solitario su un corpo reso vulnerabile:

Quando in casa non c’è nessuno, la figlia si fa dei tagli nella propria carne con premeditazione. Aspetta sempre con ansia il momento in cui potrà tagliuzzarsi inosservata. [...] Questa lama è destinata alla SUA carne: una lametta d’acciaio azzurrino, sottile ed elegante, flessibile, elastica. LEI si siede a gambe divaricate davanti allo specchio da barba, a ingrandimento, e pratica un taglio per ingran-

2013, pp. 95-102; L. Reitani, *Nel “maelstrom” della scrittura. La pianista di Elfriede Jelinek alla luce della trasposizione cinematografica di Michael Haneke*, in *La Pianista* cit., pp. 295-307; S. Hochreiter, *Die Lust in den Zeiten der Pornografisierung*, in „*Die Frau hat keinen Ort*“. *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, a cura di S. Kaplan, Praesens, Wien 2012, pp. 136-151.

<sup>31</sup> Mi riferisco al saggio di E.L. Leonelli, *Al di là delle labbra. Guida al mistero femminile*, Rizzoli, Milano 1985.

<sup>32</sup> Jelinek, *La pianista* cit., p. 53.

<sup>33</sup> Cornejo, *Durch den Körper „sprechen“* cit., p. 121.

dire l'apertura che fa da ingresso al suo corpo. [...] Il suo hobby preferito è tagliuzzarsi il corpo. [...] Presto, prima che arrivi qualcuno<sup>34</sup>.

Klemmer conferma l'isolamento di Erika e legittima la delusione che ha vissuto e vive nei rapporti interumani. Erika puzza, è disgustosa, le sue "labbra della vergogna" rimangono chiuse e metaforicamente bloccate:

Erika si lascia scivolare nel nido caldo, nel riviletto del tepore fisico della vergogna, come ci si immerge con cautela in una vasca d'acqua piuttosto sporca che sale su per il corpo spumeggiante. Corolle di lurida umiliazione schifosa, i ratti morti della disfatta, pezzi di carta, trucioli di bruttezza, un vecchio materasso impregnato di macchie di sperma. Sale, continua a salire, cresce. La donna sale gorgogliando su su fino all'uomo, fino all'inesorabile corona di calcestruzzo del suo capo. [...] Erika vuole sentire la sua mano assassina abbattersi su di lei e la vergogna si posa sul suo corpo, enorme cuscino<sup>35</sup>.

L'acqua sporca della vasca, lo sperma, ma anche un liquido amniotico deteriorato ed evocato in alcuni passaggi del romanzo per sottolineare una mancata separazione dalla madre, sono i flussi vergognosi nei quali l'interiorità accovacciata di Erika sembra galleggiare. La vergogna specificatamente femminile e il disgusto maschile si pongono dunque l'uno di fronte all'altro, si alimentano vicendevolmente e sono, scrive Irigaray, "brutti da vedere":

Casa dove non succede quasi niente, a parte la (ri)produzione del figlio. E la perdita di qualche flusso vergognoso. Brutto da vedere: sanguinolento. Il fluido deve restare un resto segreto, sacro, dell'uno. Sangue ma anche latte, sperma, linfa, bava, saliva, lacrime, liquidi, gas, onde, arie, fuoco...<sup>36</sup>.

Il disgusto di Klemmer è manifesto. L'urinare in mare dell'uomo sfrontato si ricongiunge alla necessità di "rimanere sempre se stesso" di Gudenus nella diagnosi di Jelinek; è l'uomo spudoratamente uguale a se stesso, l'equivalente dell'annullamento dell'altro e dei suoi desideri. Qui risiede la violenza incurante della fragilità umana:

Continua a picchiarla, ma senza infierire troppo, e intanto le dimostra che era proprio questo e nient'altro ciò che desiderava. In lacrime, Erika replica che

<sup>34</sup> Jelinek, *La pianista* cit., pp. 88-89.

<sup>35</sup> Ivi, p. 256.

<sup>36</sup> L. Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, a cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 2010, p. 219.

*no, non era questo che voleva, era tutta un'altra cosa.* Prendendola a calci, le dà una dimostrazione pratica dell'equazione semplice: io sono io. E non me ne vergogno, anzi lo affermo<sup>37</sup>.

Nel saggio *Schamgrenzen? Die gewöhnliche Gewalt der weiblichen Hygiene*, a cui abbiamo fatto cenno precedentemente, Jelinek analizza il significato della vergogna nella *Pianista* e spiega il nesso tra la vergogna nel femminile e il disgusto nel maschile. Stando all'autrice, la vergogna delle donne va considerata una funzione del disgusto maschile, esistere cioè solo in sua presenza. Disinnescare il disgusto che il maschile proietta sul femminile, ammonisce Jelinek, significherebbe restituire alla donna una sessualità finalmente scevra dalla vergogna che la tiene chiusa, accovacciata, nascosta. Emancipazione alla quale Erika Kohut non giunge, perché si condanna a soprusi che rispondono a quella spudoratezza e a quel disgusto maschile che lei stessa, nel tempo, ha introiettato e riutilizza sia nello sguardo voyeuristico sia nella rabbia agita contro la madre.

Erika rimane così intrappolata nei "confini della vergogna", vittima della proiezione del disgusto maschile che riduce la donna ad un essere parziale e puramente materiale: un «buco eternamente sporco, sanguinante, marcio»<sup>38</sup>. Questo marciume deve essere allora costantemente pulito, disinfettato, igienizzato per evitare che Klemmer prenda le distanze o condanni la donna alla solitudine: «L'igiene», stabilisce Jelinek «è anche la speranza femminile di non scomparire dagli occhi degli uomini»<sup>39</sup>. In questa speranza, sostiene Jelinek, consiste la violenza del patriarcato. L'igiene personale e, per estensione, quella della casa, diventano così gli elementi con i quali le donne s'identificano e, allo stesso tempo, una condanna perché, come nel caso di Erika Kohut, equivale all'autolesionismo.

### Una vergogna senza confini: *Lust*

Se Erika Kohut sembra possedere ancora una percezione di ciò che desidera e di cosa non vuole (significativo è il "no, non era questo che voleva" su cui torneremo in seguito), la protagonista di *Lust*, Gerti, ha un profilo persino più angosciante. Si tratta di una donna di mezz'età, sposata con un figlio di dieci anni. Della storia e della personalità di questa donna si sa poco: il testo, infatti, non rivela nulla del suo sentire, non sono presenti né dialoghi

<sup>37</sup> Jelinek, *La pianista* cit., p. 282. Corsivo mio.

<sup>38</sup> Jelinek, *Schamgrenzen?* cit., p. 138 («Sie ist das ewig schmutzige, blutende, faulende Loch»).

<sup>39</sup> Ivi, p. 139 («Hygiene ist auch Hoffnung auf weibliches Überleben in den Augen der Männer»).

né i pensieri della protagonista né degli altri personaggi. Uscito nel 1989, ha avuto un grande successo di pubblico e una ricezione molto controversa<sup>40</sup>. Da alcuni identificato come “romanzo pornografico”, *Lust* è un romanzo che merita una lettura più profonda perché, di quel genere, rappresenta un’amarra caricatura. Il marito di Gerti è Hermann, direttore della cartiera di una piccola città alpina della provincia stiriana. In seguito alla diffusione del virus dell’AIDS (siamo negli anni Ottanta, nel picco del contagio), e alla paura di essere infettato – nonché alla conseguente vergogna dello stigma della malattia<sup>41</sup> –, il rispettabile Hermann deve rinunciare alle sue abituali prostitute ed è costretto a tornare da sua moglie per esercitare la propria “incontenibile potenza sessuale”.

Gerti si fa oggetto passivo dei quotidiani “sfoghi” di suo marito, della bromosia sessuale dell’uomo padrone, fantasie che Jelinek descrive con dovizia di particolari e con un linguaggio affettato, colmo di metonimie, di metafore, di assonanze:

Mentre i suoi aliti di vento soffiano e le sue linfe scorrono, lui racconta insaziabile quello che fa e di cui non può fare a meno e con artigli bestiali e denti docili si fa strada nel passaggio di lei, per spalmare anche la senape sulla sua salsiccia. Il sesso della moglie è un bosco, e in questo bosco riecheggia un grido di rabbia rivolto a lui.

Und während seine Lüfte und Säfte ziehen. Spricht er pausenlos von seinem Tun und nicht Lassenkönnen und schafft sich mit wilden Klauen und zahmen Zähnen Zutritt in den Verkehrsort, um auch noch seinen Senf zu seiner Würst dazugeben zu können. Das Geschlecht seiner Frau ein Wald, aus dem es ihm zornig zurückhalt<sup>42</sup>.

Certo, alcuni ci divorano con gli occhi, ma ci sono anche quelli che ci guardano masticando salatini, magari anche le grosse salsicce dei signori piuttosto che i tumefatti gonfiori delle signore!

<sup>40</sup> Cfr. S. Kaplan, «Die Sexorzistin». *Tabubrüche im Werk Elfriede Jelineks und deren Rezeption*, in H.-J. Behr (a cura di), *Tabu. Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2009, pp. 135-160, in part. pp. 138-139. Kaplan passa in rassegna le recensioni estremamente negative che *Lust* – così come *Die Klavierspielerin* – ha avuto e che hanno spesso coinvolto non solo l’opera, con i suoi aspetti formali e tematici, ma spesso l’autrice stessa, accusata di estrema freddezza, di odio per il genere umano, di perversione. Tali reazioni dimostrano, sostiene giustamente Kaplan, che la trattazione dell’osceno è ancora un argomento tabù.

<sup>41</sup> Cfr. B. Weingart, *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002.

<sup>42</sup> Jelinek, *La voglia* cit., p. 53 (*Lust* cit., p. 58). Le sottolineature sono sempre di chi scrive.

Ja, begierig sind wir zu schauen, aber andre schauen auf uns und kauen Salzstangerln oder die dicken Würste der Herren oder die dicken Wülste der Frauen!<sup>43</sup>

Vergognatevi e spalmatevi di creme per cancellare il divario esistente tra voi e la gentile classe umana (la classe A).

Schämen und Schäumen Sie sich mit Cremes ein, um die Unterschiede zwischen Ihnen und der gütigen menschl. Klasse (Güteklasse A) zu verwischen<sup>44</sup>.

Nell'allitterazione della “z” e nelle coppie minime “Würste/Wülste” e “sich schämen” e “sich schäumen” – che la traduttrice ha scelto di non rendere in italiano – notiamo alcuni esempi delle diverse figure di suono alle quali Jelinek ricorre nel testo. La descrizione volutamente concreta degli amplessi subiti da Gerti si unisce all'effetto straniante creato dai numerosi giochi linguistici adoperati dalla scrittrice. Il titolo stesso, *Lust*, possiede un'accezione atta a creare un effetto di distanza del lettore dalla storia perché allude a una “voglia” che nel romanzo viene “vivisezionata”, “inquadrata” ma, in realtà, mai narrata.

Questo effetto di distanza è legato a due motivazioni: da una parte c'è l'ossessionante ripetizione dell'amplesso visto nella sua esclusiva materialità, dall'altra affiorano frequenti interruzioni sintattiche spesso inaspettate e revisioni fantasiose di proverbi o di modi di dire<sup>45</sup>. Ciò contribuisce a creare nel lettore una percezione del completo annullamento, nel contesto dei rapporti sadomasochistici, delle emozioni e dei desideri non solo femminili ma, in generale, umani.

Gerti, stanca delle richieste del marito, cerca un'apparente via di fuga nell'amore di un giovane studente di bell'aspetto di nome Michael. Tuttavia, anche Michael rappresenta la conferma dell'eterno e del sempre uguale: quello stesso meccanismo sadomasochistico, di cui Gerti partecipa e che subisce con invariata sofferenza. Verso la fine del romanzo, Gerti fa un ultimo, disperato tentativo: fuggire dalle incursioni di Hermann e rifugiarsi da Michael. Qui, Gerti si scontra con un'infernale alleanza “maschile”: Michael, analogamente ad Erika della *Pianista*, gioca il ruolo del voyeur e assiste all'ennesima violenza del marito sulla moglie. La reazione di Gerti è, da un certo punto di vista, un vero e proprio atto di disumanità che lascia esterrefatti: in seguito all'ennesima violenza notturna, la donna si reca nella stanza del figlio – al quale erano stati somministrati dei sonniferi per evitare ulteriori ingressi nella camera dei geni-

<sup>43</sup> Ivi, p. 54 (ivi, p. 60).

<sup>44</sup> Ivi, p. 208 (ivi, p. 209).

<sup>45</sup> Cfr. M. Heidgen, *Inszenierungen eines Affekts. Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne*, V&R Press, Göttingen 2013, p. 213.

tori – e lo uccide soffocandolo in una busta di plastica. Il giovane corpo viene trascinato poi in un torrente vicino casa: «L'acqua ha sommerso il bambino e lo trascina via»<sup>46</sup>.

Estranea, indifferente, annientata, Gerti risponde all'insopportabile violenza con l'infanticidio: da vittima diventa carnefice<sup>47</sup>. Un finale atroce, che rimanda a dimensioni letterarie fondanti<sup>48</sup> nel silenzio assordante di una provincia apparentemente calma.

In *Lust*, i confini della vergogna sono infranti, dall'inizio alla fine della narrazione. La spudoratezza maschile, quell'urinare disinteressato dell'uomo (immagine anche qui ricorrente<sup>49</sup>), è unito alla paura sotterranea di contrarre l'HIV, la malattia associata ad una doppia "vergogna" tipicamente maschile: quella di essere scambiati per omosessuali e quella legata allo stigma sociale. È molto significativo il fatto che Jelinek collochi il tema della contrazione dell'HIV nel mondo del rapporto eterosessuale e, in più, nel cuore della buona provincia austriaca<sup>50</sup>. Il terrore per quella macchia indelebile conduce Hermann a estremizzare la sua presunta virilità e a fare un uso sconsiderato e ciecamente violento del corpo di sua moglie fino a condurla alla disperazione.

Oltre la "porta" della vergogna, se provocata dalla violenza maschile, vi è l'assenza della parola, il delitto agito, l'infanticidio. Come nella *Pianista*, anche in *Lust* Gerti nulla può esprimere nel mezzo della lingua della pornografia, esclusivo appannaggio degli uomini<sup>51</sup>:

Non sapevamo fino a che punto le ombre fossero avanzate in quest'essere vivente [Gerti, n.d.a.] attraverso quel budello ancora tutto da scoprire, proprio dietro la porticina delle vergogne, dove si tirano o si strappano i peli urlando a squarciagola. [...] *Fa male però, non ci pensa nessuno a questo?*<sup>52</sup>

La storia di Gerti ha un finale diverso da quello di Erika: là dove Erika agredisce il proprio corpo passivamente, Gerti agisce la violenza nel più estremo degli omicidi. Ciò che accomuna le due donne sono due frasi, un'asserzione e una domanda che, nella rispettiva forza espressiva, squarciano la trama del

<sup>46</sup> Jelinek, *La voglia* cit., p. 270.

<sup>47</sup> Svandrlik, *Lust* cit., p. 107.

<sup>48</sup> Nel suo commento al finale di *Lust*, Svandrlik si riferisce alla Gretchen del Faust di Goethe e alla "vendetta" di Medea. Cfr. R. Svandrlik, *Lust* cit., p. 107.

<sup>49</sup> Jelinek, *La voglia* cit., p. 180 («Reggendosi bene alla sua automobile, il direttore piscia con gli eleganti fanali luminosi puntati sulla sua persona»).

<sup>50</sup> Cfr. Weingart, *Ansteckende Wörter* cit., p. 253.

<sup>51</sup> Cfr. J. Osinski, *Porno aus weiblicher Perspektive. Elfriede Jelinek schildert masochistische Sexualpraktiken*, in «Literaturkritik», 8/9, 1999, [www.literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de) (26 dicembre 2019).

<sup>52</sup> Jelinek, *La voglia* cit., pp. 206-207. (Corsivo mio).

racconto ed esprimono un tentativo di resistenza politica attraverso la fragilità del corpo<sup>53</sup>. Da una parte «il no, non è questo che desideravo», dall'altra quella domanda di Gerti, forse rivolta a se stessa, verso la fine del testo e prima dell'infanticidio: «Das tut doch weh, denkt keiner daran?»<sup>54</sup>.

«Fa male, possibile che nessuno ci pensi?» – «no, non è questo ciò che desideravo». Sono le due frasi con le quali Erika e Gerti danno voce, verso la fine della narrazione, alla propria vulnerabilità, il solo mezzo attraverso il quale possono resistere al disgusto esercitato dal maschile. È qui che risiede una forma di resistenza politica al fascismo privato e un'opposizione al linguaggio corrotto e storpiato, al quale si possono opporre domande che risultano potenti perché riguardano tutte le donne – e tutti gli uomini – implicate nei crimini più violenti, quelli in cui, per tornare a Ingeborg Bachmann, «non vi è spargimento di sangue»<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> J. Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Notte-tempo, Roma 2017.

<sup>54</sup> Jelinek, *Lust* cit., p. 207.

<sup>55</sup> Bachmann, *Il caso Franza* cit., p. 12.