

Le atmosfere *unheimlich* in alcune opere di Elfriede Jelinek

Giuliano Lozzi

Università degli Studi di Roma Tor Vergata
(giuliano.lozzi@uniroma2.it)

Abstract

Il contributo mira a indagare il ruolo che l'elemento gotico riveste in alcune opere di Elfriede Jelinek. Affidandosi agli strumenti estetici dell'atmosferologia e facendo perno su selezionati studi dedicati all'anti-idillio in letteratura, si vuole dimostrare come il gotico innervi due tra le più celebri – e controverse – trame jelinekiane. In particolare, i paesaggi naturali che incorniciano le macabre vicende narrate nei romanzi presi in esame – *La voglia* e *Voracità* – non sono semplici ambientazioni ma personaggi che, nelle vesti di 'atmosfere perturbanti', lasciano affiorare i fantasmi mai scomparsi della recente storia austro-tedesca.

Parole chiave

Elfriede Jelinek, Gotico, Anti-idillio

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Autrice di romanzi, saggista e drammaturga, Premio Nobel per la letteratura nel 2004, grande sperimentatrice, Elfriede Jelinek è nota per ragioni diverse e apparentemente contrastanti: da una parte per il suo essere una *Sprachvirtuosin*, una ricercatrice del linguaggio «dall’eccezionale creatività e audacia»¹; dall’altra per essere stata sovente al centro di polemiche politiche, soprattutto in passato, a causa delle sue infuocate e però sempre coerenti posizioni contrarie ai governi dell’ultradestra austriaca. Posizioni che hanno scatenato sferzanti critiche e le valsero l’antipatico epiteto, affibbiatole da larga critica, di *Nestbeschmutzerin*, letteralmente di «insozzatrice del nido austriaco»².

Nata a Mürzzuschlag, in Stiria, nel 1946, Jelinek ha una formazione artistica in senso ampio. Sin da giovanissima alterna la scrittura poetica e drammaturgica a quella in prosa, all’università studia teatro e storia dell’arte e si diploma in organo al conservatorio di Vienna. Scende in piazza per combattere a favore dei diritti degli studenti, delle donne e dei lavoratori; continua a farlo anche da autrice affermata, fino ai primi anni Duemila, quando decide di ritirarsi definitivamente dalla vita pubblica. Un impegno trasversale che si riflette nella scrittura drammaturgica, con le sue *pièces* provocatorie, ma sempre molto popolari. Le sue prese di posizione contrarie all’ultraconservatore e leader del partito populista (FPÖ – Partito della libertà austriaco) Jörg Haider, che la considerò la nemica numero uno, fecero il giro del mondo. Tra le moltissime opere teatrali, la più recente, *Schwarzwasser*, portata in scena nel 2020 al Burgtheater di Vienna poco prima della pandemia, è un’acutissima rilettura dello scandalo di Ibiza sulla falsariga delle *Baccanti* di Euripide: intrecciando rifunzionalizzazione del mito, sperimentazione teatrale e un raffinato lavoro intertestuale, il dramma è un duro attacco all’ex-cancelliere Sebastian Kurz e ai suoi alleati di governo della FPÖ. L’opera di Jelinek non è solo legata alla scelta dei temi, all’intelaiatura delle trame, al profilo dei personaggi, ma coinvolge anche, come nella migliore tradizione letteraria austriaca, i diversi piani del linguaggio: da una parte racconta e quasi esaspera la dimensione creativa della lingua giocando con i fonemi, i morfemi e con i registri linguistici del tedesco, sperimentando neologismi e proponendo inedite costruzioni lessicali; allo stesso tempo, però, mette in luce tutti i limiti dello scrittore rispetto al linguaggio vuoto dei modi di dire, delle frasi fatte, degli slogan politici ripetuti e privi di contenuto.

Se molto è stato scritto sull’attenzione di Elfriede Jelinek per le questioni di genere e per le strutture patriarcali che sottendono al potere e ai rapporti uomo-donna, sulla sua figura di intellettuale pubblica, sul suo *engagement* politico e femminista, pochi studi hanno indagato il rapporto che la scrittrice ha intrattenuto con un genere che, per sua stessa ammissione, ha costituito «effettivamente il suo mestiere»; parliamo del *gothic novel*:

¹ Rita Svandrlik, *Introduzione. Elfie Elektra*, in *Elfriede Jelinek. Una prosa altra. Un altro teatro*, a cura di Rita Svandrlik, Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 7-18, qui p. 10.

² Cfr. Pia Janke, *Die «Nestbeschmutzerin». Elfriede Jelinek und Österreich, in praesent 2002. das literarische Geschehen in Österreich von Jänner 2000 bis Juni 2001*, a cura di Michael Ritter, Wien, Praesens, 2001, pp. 80-87.

Die Gothic Tale, die Gespenstergeschichte, ist mein eigentliches Metier. Das Herunterreißen von Oberflächen, weil man auf geradezu sadistische Weise wissen will, was drunter ist. Aber das wiederum, indem man Oberflächenphänomene genau untersucht. Man ist sozusagen an der Oberfläche und gleichzeitig darunter. Und alle Bewegung geht eben durch einen hindurch³.

Nello stesso testo, Jelinek associa la dimensione *gothic* al concetto di ‘perturbante’ che Sigmund Freud, in un suo celebre saggio, riconduce «alla sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore»⁴. Come mostra la definizione in tedesco, infatti, *unheimlich* è sì antitetico a *heimlich* (‘confortevole’, ‘tranquillo’, da *heim*, ‘casa’) e a *heimisch* (‘patrio’, ‘nativo’), ma i due aggettivi sarebbero, sulla base di una ricerca più approfondita, anche sinonimi: «in molte opere di Jelinek», scrive ancora Svandrlik, «la casa, sia nel senso di *Heim* che di *Haus*, è la cifra di ciò che di più inquietante e perturbante esiste»⁵. Il perturbante è, allora, ambivalente poiché è ciò che riaffiora a seguito di una rimozione in età infantile, e dunque è qualcosa che, in una sorta di gioco con inganno (*Vexierspiel*), è insieme noto ed estraneo. In Jelinek, come vedremo, l'*unheimlich* porta con sé dei meccanismi di rimozione individuale ma assume connotazioni di carattere etico e storico ben più ampie. Finisce per essere «tutto ciò che dovrebbe restare... segreto, nascosto, e che è invece affiorato»⁶, seguendo la definizione di Schelling riportata da Freud. In questo ‘gioco con inganno’, nel solco del quale s’inserisce la dimensione del perturbante, cercheremo di dimostrare come l’elemento gotico si configura in alcuni romanzi jelinekiani, di individuarne il sostrato testuale e, infine, di comprenderne le ricadute sociopolitiche, essenziali per un’autrice *engagiert*.

1. Le atmosfere dell’anti-idillio

Il termine ‘atmosfera’, che compare nel titolo del presente contributo, è stato preferito a ‘paesaggio’ per alcune ragioni che subito enucleo. Seguendo la teoria estetica di Tonino Griffero, che si riallaccia soprattutto al pensiero sulla percezione corporea di Merleau-Ponty, intenderemo per atmosfere «quegli stati affettivi e proprio-corporei suscitati nel soggetto da situazioni esterne»⁷ oppure, su un piano più letterario, degli insiemi espressivi che possono essere percepiti tramite l’atto della lettura inteso come una relazione sinestetica con il testo che, orientata a catturare gli spazi emozionali dell’atmosfera del romanzo da leggere, coinvolge tutti i sensi. La percezione atmosferica

³ Claus Philipp e Ronald Pohl, «... und dann zustoßen wie ein Sandviper», «Der Standard», 14 ottobre 2005, <<https://www.derstandard.at/story/1819217/und-dann-zustossen-wie-eine-sandviper>> (Consultato: 3 gennaio 2024). («Il racconto gothic, la storia di fantasmi, è effettivamente il mio mestiere. Lo è nei termini dell’abbattimento delle superfici, perché in un modo addirittura sadico vogliamo tutti sapere cosa c’è sotto. E, nello stesso momento, indaghiamo anche i fenomeni della superficie. Si potrebbe dire che siamo, nello stesso momento, “in superficie” e “sotto di essa” e un movimento si insinua nell’altro»; dove non specificato le traduzioni sono di chi scrive).

⁴ Sigmund Freud, *Das Unheimliche* [1919], trad. di Silvano Daniele, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 269-307, qui p. 269.

⁵ Svandrlik, *op. cit.*, p. 15.

⁶ Freud, *op. cit.*, p. 175.

⁷ Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis, 2017, p. 18.

non si basa dunque su oggetti specifici né, nel caso della letteratura, sulla sola trama, ma è, scrive Griffero riferendosi a Thomas Fuchs⁸, una «unità sinestetica e sensomotoria dell'esperienza che permette di cogliere olisticamente situazioni complesse: la sfumatura, l'intonazione d'animo, l'atmosfera e la significatività che esse possiedono»⁹. Quest'approccio 'olistico', che abbraccia simultaneamente corpo, spazio e persona, si adatta molto bene alla prosa di Jelinek per la quale i personaggi, il loro linguaggio e lo spazio convergono in un *continuum* che il lettore percepisce, in un primo momento, come immobile. Nello specifico, il paesaggio naturale in cui molte opere dell'autrice sono ambientate garantisce e, allo stesso tempo, si prende gioco di quell'immobilità: richiama l'idillio della perfetta provincia austriaca ma viene sentito come distonico rispetto alla *Stimmung* perturbante evocata dalla narrazione. Tale distonia è causata da un consapevole e volontario rovesciamento dell'idillio del *locus amoenus* a cui siamo soliti associare la perfetta provincia austriaca e crea un anti-idillio disturbato (*gestört*) e rovesciato (*umgekippt*), nonché attraversato da un sarcasmo e da una sottile denuncia sociopolitica¹⁰. Tenendo saldi i concetti di perturbante (*unheimlich*) e di distonia atmosferica, cercheremo di comprendere, confrontandoci con due tra i più noti e controversi romanzi di Elfriede Jelinek, in cosa consiste il suo 'mestiere' di scrittrice gotica.

2. Gothic novel e atmosfere *unheimlich*

2.1 *Kinder der Toten*

Kinder der Toten (*Figli dei morti*, 1995) è il romanzo gotico jelinekiano per eccellenza. I protagonisti sono tre zombie (Gudrun Bichler, Edgar Gstranz e Karin Frenzel) che, sullo sfondo delle Alpi stiriane ma in realtà difficilmente collocabili in un contesto spazio-temporale, tornano in vita per rivedere la propria morte. Questa lunghissima e intricata horror story è colma di riferimenti intertestuali, il più evidente dei quali rimanda, già nel titolo, ai *Kindertotenlieder* di Gustav Mahler. I tre protagonisti sono circondati da fantasmi senza nome che hanno abitato e tuttora abitano la storia austriaca; sono fantasmi che non sono mai scomparsi ma che, anzi, aleggiavano e rivivono negli orrori e nella sottaciuta violenza dell'idilliaca provincia. Una provincia che diventa, scrive Rita Calabrese, «un macabro paese di morti viventi», in cui «storia e natura sono indissolubilmente unite in un moderno *Totentanz*»¹¹. Il motivo del seppellimento e del de-seppellimento, che richiama dimensioni tragiche antioniane, ruota intorno allo svelamento di metafore storiche legate al passato nazifascista (o austrofascista) in un ritorno continuo. Lo dichiara la stessa Jelinek nell'introduzione alla versione giapponese di *Kinder der Toten*,

⁸ Cfr. Thomas Fuchs, *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2000.

⁹ Ivi, p. 25.

¹⁰ Cfr. Rita Svandrlík, *Gestörte und umgekippte Idyllen. Zum Komplex 'See' in Adalbert Stifters Hochwald und Elfriede Jelineks Gier*, in *Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformationen eines europäischen Topos*, a cura di Nina Birkner e Mix York-Gothart, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015, pp. 281-304.

¹¹ Rita Calabrese, *Dai margini dell'ebraismo. La scrittura 'patrilineare' di Elfriede Jelinek*, in *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, cit., pp. 19-42, qui p. 28.

nella quale immagina sé stessa come una *Toten-Ausgräberin*, ossia colei che dissepellisce i morti:

Es ist vielleicht eine Art Besessenheit, mit der ich mich immer wieder auf die Opfer der Nazizeit stürze, als ob ich sie wieder ausgraben könnte. [...] Dieses Auftauchen der Toten, denen man ihr Leben gestohlen hat, dieses Zombiehaftes des Landes, das [...] nie ganz da ist und nie ganz fort, so wie seine Toten eben nie ganz sterben können, solange man ihnen nicht gibt, was ihnen genommen wurde, ist willkürlich, denn Österreich hat es nicht in der Hand, seine Geschichte für tot und abgeschlossen zu erklären. Sie kommt immer wieder zurück¹².

L'artista *engagiert*, prosegue Jelinek, ha il compito di non lasciare tutto così com'è, ma di trascinare il perturbante in superficie, di sporcarsi le mani nel fango, nell'argilla e nelle macerie per dissotterrare ciò che è stato rimosso, taciuto, zittito: «der Wunsch, das Unsagbare und Unheimliche sprachlich aus dem Vergessen herauszulösen», commenta Moira Mertens, «begleitet Jelineks literarischen Einsatz gegen ein Nachleben des Faschismus und v.a. für eine fortzusetzende Aufarbeitung des Holocaust»¹³.

Se in *Kinder der Toten* il motivo della necromanzia costituisce il pilastro tematico, in altri romanzi l'elemento gotico inteso in questi termini si assottiglia inserendosi nelle maglie della trama, facendosi corpo nei personaggi fino a rendersi raffinato sostrato testuale – divenendo cioè, per tornare al nostro concetto di partenza, 'atmosfera'. Nei romanzi che prenderemo in analisi, infatti, sono soprattutto gli spazi emozionali a irrorare il perturbante e a fungere da osservatori delle vicende di *Todesarten*, di quei 'modi di morire' che ricordano l'incompiuto ciclo di Ingeborg Bachmann – scrittrice con la quale Jelinek ha un fitto dialogo intertestuale.

Nella narrazione della provincia austriaca, la natura è, come abbiamo prima accennato, un tema nodale. Essa non assume i tratti di una semplice ambientazione, non è una mera quinta paesaggistica, ma è, come asserisce Christian van der Steeg,

ein äußerst vielfältiger ideologischer Verhandlungsgegenstand [ist], der Gewaltbeziehungen verschiedenster Art impliziert und der mit diversen und zum Teil divergenten Themengebieten wie Tourismus, Sport, Umweltschutz,

¹² Jelinek, *Ich als Toten-Ausgräberin*, «JELINEK [JAHR]BUCH» 3, 2012, pp. 17-19 («Deve trattarsi di una sorta di ossessione che mi spinge in continuazione verso le vittime dell'epoca nazista, come se io potessi riesumarle. [...] Questo affiorare dei morti ai quali è stata rubata la vita, quest'atmosfera zombie del paese che non è del tutto presente ma che neppure va via, esattamente come i suoi morti che appunto non possono morire del tutto fin quando a loro non viene restituito ciò che gli è stato tolto; tutto ciò è qualcosa di arbitrario perché l'Austria non riesce a dare la propria storia per morta e sepolta. Torna in continuazione indietro»).

¹³ Moira Mertens, *Untote*, in *Jelinek-Handbuch*, a cura di Pia Janke, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2013, pp. 292-296, qui p. 292 («il desiderio di sganciare dall'oblio l'indicibile e il perturbante ricorrendo al linguaggio accompagna l'impegno letterario di Jelinek contro una possibile prosecuzione del fascismo e soprattutto a favore di una rinnovata elaborazione dell'Olocausto»).

Medien, Mythos, Geschlechterkampf, Holocaust oder eben der Philosophie verflochten ist¹⁴.

2.2 *Lust* (1989) e *Gier* (2000)

Pur essendo stati pubblicati a distanza di diversi anni, *Lust* (tradotto con *La voglia*¹⁵) e *Gier. Ein Unterhaltungsroman* (tradotto con *Voracità*¹⁶) sono accomunati da alcuni elementi: evocano due dei sette vizi capitali¹⁷ e sono stati erroneamente letti come romanzi pornografici al femminile – genere del quale rappresentano piuttosto una messa alla berlina. Entrambi, inoltre, sono stati letteralmente massacrati dalla critica e nient' affatto compresi. Cercheremo, dunque, di darne una nuova chiave di lettura seguendo il doppio discorso 'atmosferico' e 'anti-idilliaco' suggerito da Griffero e Svandrlik.

La voglia racconta la storia di Gerti, quarantenne sposata con un rispettabile dirigente di una cartiera e madre di un ragazzo adolescente. Vivono in una cittadina della provincia austriaca e il loro è un 'normale' rapporto matrimoniale. Eppure, tra le quattro mura della loro casa, si consumano, di notte e di mattina presto, atti di violenza. Hermann, terrorizzato dal contagio dilagante dell'HIV ('la nuova malattia'), non può più frequentare i bordelli con i suoi amici; deve così esercitare il proprio 'piacere' in casa e sul corpo della moglie. Gerti è passiva, si prende le botte di Hermann e tace. Il suo silenzio assordante, legato alla salvaguardia dell'etichetta, la rende ormai avvezza alle violenze. Gli amplessi domestici vengono vivisezionati dall'occhio scrutatore di Jelinek che oscilla tra il sarcasmo, l'esperimento linguistico e l'intenzione di lasciar affiorare ciò che dovrebbe restare nascosto dietro i drappi della morale cattolica:

Die Wintersonne ist derzeit klein und deprimiert eine ganze Generation junger Europäer, die hier heranwächst oder zum Schifahren herkommt. Die Kinder der Papierarbeiter: Die Welt könnte von ihnen erkannt werden um sechs Uhr früh, wenn sie in den Stall gehen und grausame Fremde für Tiere werden. Die Frau geht mit ihrem Kind spazieren. Sie gilt allein schon mehr als die Hälfte von allen Körpern hier, die andere Hälfte arbeitet in der Papierfabrik unter dem Mann, nachdem die Sirene aufgejault hat. [...] Der Boden scheint vom Blut wie frisch hergerichtet. Auf dem verschneiten Weg zersplitterte Vogelfedern. Ein Marder oder eine Katze haben ihr natürliches Schauspiel geboten, auf allen vieren kriechend, ein Tier ist gegessen worden. Der Kadaver ist verschleppt. Die Frau ist aus der Stadt hierher gebracht

¹⁴ Christian van der Steeg, *Natur*, in *Jelinek-Handbuch*, cit., p. 282 («un oggetto di argomentazione estremamente variegato che racchiude atti di violenza di diversa tipologia e che si associa a temi parzialmente divergenti come il turismo, lo sport, l'ambientalismo, il mito, la lotta di genere, l'olocausto e l'ispirazione filosofica»).

¹⁵ Sono state pubblicate due traduzioni in italiano di *Lust*: la prima, di Rossana Sarchielli, per Frassinelli (Milano, 2004); la seconda, dalla quale qui si attinge, è di Nicoletta Giaccon (Milano, La nave di Teseo, 2022).

¹⁶ Jelinek, *Voracità*, trad. di Barbara Agnese, Milano, Frassinelli, 2005.

¹⁷ Chiude la trilogia l'invidia (*Neid. Ein Privatroman*, 2007), opera pubblicata solamente online sul sito dell'autrice.

worden, wo ihr Mann die Papierfabrik leitet. Der Mann wird mitgezählt unter den Bewohnern, er zählt allein. Das Blut spritzt auf dem Weg herum¹⁸.

In una città che sin dall'inizio è bagnata di sangue e sulle cui strade giacciono carcasse di animali, si percepisce un'atmosfera mortifera. Annullata dagli sfoghi del marito, dalla bramosia sessuale dell'uomo padrone, Gerti è una morta vivente coinvolta in un vortice di violenza nel quale l'idillio della montagna innevata è sempre più disturbato:

Der Alpenverein hat gewarnt, der Tod wartet in den Bergen. Die Frau tritt nach dem Hund. Es soll keiner mehr erwarten dürfen. In den Häusern wird bald das Licht angehen, es ereignet sich dann das Wahre und das Warme, und in den Büchsen der Frauen beginnen die kleinen Hämmer zu klopfen. [...] Der Gebirgsbach, in dem hier, an seinem Oberlauf, noch keine Chemikalien schwimmen lernen, nur manchmal kümmerliche Menschenfäkalien, er rüttelt sich neben der Frau durchs Bett. Die Hänge werden steiler. Dort, vorn, hinter der Kurve, wächst die gebrochene Landschaft bereits wieder zusammen. Der Wind wird kälter¹⁹.

Gerti si innamora allora di Michael, un giovane studente atletico, sportivo e aspirante politico di destra – che si rivela però essere esattamente come Hermann. Una linea di continuità sembra ormai legare la violenza 'dentro casa' (*heimlich*) e 'fuori di casa' (*unheimlich*), mentre le Alpi innevate tutto intorno sono invase da sciatori e guardoni che rinsaldano sia il voyeurismo innescato dalla pornografia sia la subalternità alla quale Gerti, come in realtà tutte le donne del luogo, sono condannate. Una sottomissione della quale è vittima la stessa natura, in un cortocircuito enfatizzato dalla neve, dal ghiaccio, dal freddo inverno:

Auf den Eiskanal des Taleinschnitts bewegt sich die Frau zu, ungeschickt wandelt sie über die gefrorenen Schollen. Hier und da werden durch eine offene Stalltüre Tiere entblößt, gleich darauf nichts mehr. [...] Noch immer

¹⁸ Jelinek, *Lust*, Reinbek b.H., Rowohlt, 1989, pp. 7-8 («Oggi il tiepido sole invernale deprime un'intera generazione di giovani europei che qui crescono o vengono a sciare. I figli degli operai della cartiera, loro, il mondo, iniziano a conoscerlo alle sei del mattino quando si recano nella stalla, trasformandosi per gli animali in crudeli estranei. La donna va a fare una passeggiata con il suo bambino. Qui, lei da sola conta più della metà di tutti gli altri corpi insieme; l'altra metà, quando suona la sirena, va a lavorare nella cartiera alle dipendenze dell'uomo. [...] Il terreno sembra preparato di fresco con il sangue. Sulla strada innevata piume di uccelli strappate e disperse. Strisciando a quattro zampe, una martora o un gatto hanno seguito la legge della natura. Un animale è stato divorato. La carcassa è stata trascinata via. Dalla città, la donna è stata portata qui, dove il marito dirige la cartiera. L'uomo non viene conteggiato tra gli abitanti, lui conta da solo. Il sangue schizza sul sentiero», trad. it. cit., pp. 9-10).

¹⁹ Ivi, pp. 69-70 («Il club alpino ha mandato un segnale di avvertimento: sui monti è in agguato la morte. La donna sferra un calcio al cane. Non vuole che qualcuno si aspetti qualcosa da lei. Presto, nelle case, si accenderanno le luci, e ogni focolare sarà un luogo di verità e di calore, e i piccoli martelli cominceranno a bussare nei vasi di Pandora delle donne. [...] Il ruscello di montagna, in cui qui, alle sue sorgenti, ancora non nuotano sostanze chimiche, ma solo occasionali feci umane, si agita inquieto nel suo letto accanto alla donna. I pendii si fanno sempre più rapidi. Lì, oltre la curva, il paesaggio distrutto si sta ricomponendo. Il vento diventa sempre più freddo», trad. it. cit., pp. 69-70).

drängeln schütterere Pflanzen, zähe Kräuterwaren, ans Licht hinaus. Vereiste Zweige spielen mit dem Wasser. Ausgerechnet hier zu stranden, wo sogar das Echo bricht, an diesem zu Eis gepreßten Ufer! In der Natur ist ihre Größe inbegriffen, etwas Kleineres als sie könnte unseren Gefallen nimmer erregen und unsere Gefallsucht nicht anstacheln, uns ein Dirndl oder einen Jägeranzug zu kaufen. [...] Kein Fels wirft zornig uns jetzt noch hinunter, im Gegenteil, wir schauen auf das Ufer, das mit leeren Milchpackungen und Konservendosen übersät ist, und lernen die Grenzen kennen, die die Natur unserm Konsum gesetzt hat²⁰.

La lacerazione tra l'etichetta della moglie del direttore della cartiera cittadina e la trasgressione adolescenziale rende Gerti una Medea della contemporaneità: il giovanissimo figlio, che veniva imbottito di sonniferi per evitare che entrasse nella camera da letto dei genitori e già potenziale erede di Hermann, viene soffocato nel sonno dalla madre con un sacchetto di plastica. Il suo cadavere viene trascinato fuori, nel gelo della notte, e gettato in un ruscello, il 'suo elemento originario'. Estranea, indifferente, annientata, Gerti risponde all'insopportabile violenza con l'infanticidio: da vittima diventa carnefice. Una conclusione atroce, un assassinio inaspettato, nel silenzio di una provincia in cui 'non succede mai nulla':

Die Mutter geht aus dem Haus. Sie trägt den Sohn auf ihren Armen dahin wie einen knospenden Strauch, der einzupflanzen ist. Von den Gipfeln, auf denen das Kind heute gefahren ist und morgen wieder fahren wollte (eigentlich ist jetzt schon der nächste Tag ungeduldig angebrochen worden!), grüßt der Boden zum Abschied. Empörende Abdrücke in der Schneedecke. [...] Die Mutter trägt das Kind, dann, als sie müd wird, schleift sie hinter sich her. Hinter zarter Kleidung der Mond. Jetzt ist die Frau beim Bach, und zufrieden sinkt im nächsten Augenblick der Sohn hinein. Schöne Ruhe winkt, und auch die Sportler winken einander ja bei jeder Gelegenheit zu, wenn ein Publikum dafür da ist. [...] Das Wasser hat das Kind umfassen und reißt es mit sich fort, lang noch wird viel von ihm übrig sein, bei dieser Kälte. Die Mutter lebt, und bekränzt ist ihre Zeit, in deren Fesseln sie sich windet. [...] Mord und Tod!²¹

²⁰ Ivi, p. 84 («La donna si dirige verso il canale ghiacciato nella conca della valle. Cammina esitante sulle zolle ghiacciate. Qua e là, si apre una porta della stalla, mettendo in mostra per un momento gli animali, poi più nulla. [...] Qualche rara pianta, qualche erba robusta si ostina a voler guadagnare la luce del giorno. Ramoscelli ghiacciati giocano con l'acqua. Essersi incagliati proprio qui, su questa sponda ghiacciata, dove persino gli echi affondano! La grandezza è insita nella natura, nulla di piccolo potrebbe mai eccitare la nostra fantasia, né stimolare la nostra civetteria a comprare un dirndl o una giacca da cacciatore. [...] Nessuna roccia ci farà più sprofondare furiosamente nell'abisso, al contrario, guardiamo la riva disseminata di cartoni del latte e lattine vuote e impariamo a conoscere i limiti che la natura ha imposto al nostro consumo», trad. it. cit., p. 84).

²¹ Ivi, pp. 254-255 («La madre esce di casa con il figlio tra le braccia, come un arbusto in erba che deve essere piantato. Dalle cime su cui il bambino oggi era andato in slitta e stava progettando di andare di nuovo domani, la terra gli dice addio. Impronte rivoltanti sul manto di neve. [...] La madre porta il bambino in braccio, poi, quando è stanca, lo trascina dietro di sé. Dietro un manto delicato, la luna. Ora la donna è vicino al ruscello, e subito dopo il figlio scivola dentro, felice. Una pace perfetta fa un cenno di saluto, come fanno sempre anche gli sportivi ogni volta che si trovano un pubblico davanti. [...] L'acqua ha inghiottito il bambino e lo trascina via, molto di lui rimarrà con questo freddo. La

A differenza della *Voglia*, pubblicato nel 1989, *Voracità. Un romanzo d'intrattenimento* sembrerebbe più fedele alla struttura del giallo. Tuttavia, l'identità dell'assassino è nota sin dall'inizio²²: si tratta di Kurt Janisch, l'atletico e prestante poliziotto del paese, «wie er uns Frauen eben gefällt»²³, che, per depistare le indagini, si incarica di effettuare le ricerche del cadavere di Gabi, una ragazza minorenni con la quale intratteneva una relazione da tempo. Janisch è amante di Gerti, una donna che sembra replicare la Gerti di *Voglia* ma in una versione sulla carta più emancipata: donna single, interprete a Vienna, ha deciso di trasferirsi in provincia nei pressi di un lago. È lei l'unica a conoscenza dei fatti. Eppure Gerti, 'voracemente' attratta dal corpo prestante di Janisch, esponente della FPÖ, segretamente omosessuale e adescatore di donne proprietarie di case, non lo denuncia e si rende così complice, insieme all'intera comunità, dell'omicidio della ragazza. Gerti finisce per suicidarsi. Il corpo di Gabi viene descritto sin dall'inizio ricorrendo alla più classica delle rappresentazioni di gialli, con dovizia di particolari e spunti grotteschi:

Überall Haar, auch in der Handfläche der Toten mit Blutresten festklebend, ich würde sagen, das ist ein mit künstlichen Haarfarben und dauerhaften Wellen getränkter Überrest von einem Menschen weiblichen Geschlechts, und dieses Geschlecht hat viel gesehen und erleben dürfen, bevor er starb²⁴.

In *Voracità*, il protagonista naturale è un lago artificiale nel quale il poliziotto ha gettato il cadavere della sua giovane vittima e attorno al quale ruota la vita della cittadina. Se in *Voglia* sono soprattutto le montagne e i ruscelli ad abbracciare, o piuttosto a stritolare, le donne del romanzo, in *Voracità* sono le apparentemente quieti acque lacustri a farsi personaggio – teniamo presente che Jelinek ricorre spesso alla figura retorica della personificazione. Nell'artificialità del lago, si condensa, da una parte, la durezza del crimine e, dall'altra, tutta l'ipocrisia dei concittadini di Gabi:

Warum haben die ausgerechnet Wasser in diese Schottermulde gefaßt? Selbst dieses Wasser hier ertrinkt ja in sich selbst, ohne einen einzigen Aufschrei. Dieses Wasser ist nicht ein dynamisches Mitglied der Umweltbewegung, es ist ein absolut still und blöd dastehendes Gewässer²⁵.

madre vive, e il suo tempo è avvolto nelle catene in cui si contorce. [...] Omicidio e morte!», trad. it. cit., pp. 250-251).

²² Sul rapporto di Jelinek con il giallo e sul senso parodico del sottotitolo 'romanzo d'intrattenimento' si veda Christa Gürtler, *Elfriede Jelineks Roman Gier – ein unterhaltsamer Kriminalroman in Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, a cura di Juliane Vogel e Thomas Eder, München, Fink, 2010, pp. 143-152.

²³ Jelinek, *Gier. Ein Unterhaltungsroman* [2000], Reinbek b.H., Rowohlt, 2023, p. 9 («proprio come piace a noi donne», trad. it. di Barbara Agnese, *Voracità*, cit., p. 2).

²⁴ Ivi, p. 51 («Capelli dappertutto, rimasti appiccicati insieme a grumi di sangue anche sul palmo della mano della morta, direi che si tratta dei resti mortali (impregnati di colorazioni artificiali per capelli e di permanenti) di un essere umano di sesso femminile, e che questo sesso deve averne viste di cotte e di crude prima di morire», trad. it. cit., p. 37).

²⁵ Ivi, p. 89 («Perché mettere proprio dell'acqua in questa conca di pietrisco? Questa è un'acqua che affoga in se stessa senza mandare neanche un grido. Non è un membro dinamico del movimento

A questo lago Jelinek riserva numerosissime pagine mirate a decostruire l'idillio del quadro perfetto e a creare un'atmosfera impregnata di *Unheimlichkeit* sospesa. L'impressione generale è che anche qui, la trama – molto ben intrecciata e per questo difficile da ricostruire in poche righe – lasci il passo a un costante gioco tra i piani che, come già detto, caratterizzano la poetica del gotico: un movimento continuo tra la superficie (il lago) e gli abissi (dove giace Gabi). La vocazione anti-idilliaca si congiunge a una cruda e gratuita violenza di genere, ma anche a elementi *splatter*, fino ad arrivare al rinvenimento (che è anche un dissepellimento, seppur acquatico) del cadavere di Gabi, davanti a tutti i concittadini:

Die Spielverderberin, die Leiche Gabis, die als eine Lebende gesucht wurde [...] taucht jetzt als eine tote Frau auf, obwohl die Toten ja inaktiv sind und auf gar nichts mehr reagieren. [...] Dort in den Bergseen, da stürzen die Ufer fast senkrecht ab, diese Seen können an die 200 Meter tief sein und tiefer. Da sind so Löcher in den Seen. Sie haben die Macht, Menschen spurlos auf ewig verschwinden zu lassen, beim Jüngsten Gericht wird dann großes Staunen sein, wenn die hübsch verpackten Frauen alle vom Grund her emportauchen, um sich für ihre Unzufriedenheit in der kalten Hölle des Wassers zu revanchieren²⁶.

Nei due romanzi presi in analisi, concludendo, le montagne, i ruscelli, il lago rovesciano l'idillio, nascondono violenze e crimini sottaciuti per decenni, racchiudono strati atmosferici inquietanti, ma sono anche personaggi che rivelano – a chi sa leggere con un occhio teso alla contemporaneità – i misfatti dell'essere umano. Non intenderemo l'elemento *unheimlich* solo come un tema o un nodo narrativo, quanto piuttosto, riprendendo la constatazione iniziale di Jelinek, come un movimento (*eine Bewegung*) sotterraneo e ben tracciato che, innervando, sostenendo e alimentando il gotico, si fa gesto linguistico e politico. Alla luce dell'interdipendenza tra questi fattori, si comprende allora il ruolo di una natura che, non essendo in grado di occultare le ferite della Storia, ricorre a un linguaggio proprio che si distingue da quello degli uomini, tutto infarcito di frasi fatte e di espressioni vuote. La natura non usa la parola, ma ricorre allo sguardo degli animali, alle voci del bosco oppure al gorgoglio dell'acqua:

Von diesem Wasser her dringen also keine kosenden oder keifenden Stimmen, sogar das Schimpfen eines Familienvaters, die Beschwerden einer überlasteten Mutter, das Kreischen eines Gehorfeigten wären mir noch lieber

ecologista, è una semplice distesa d'acqua che se ne sta stupidamente lì, assolutamente calma», trad. it. cit., p. 69).

²⁶ Ivi, p. 404 («Il guastafeste, il cadavere di Gabi di cui si andava alla ricerca credendolo una ragazza ancora in vita [...] ora ricompare con le sembianze di una morta, anche se i morti sono tutt'altro che attivi e non reagiscono più a nulla. [...] Nei laghi di montagna il fondamento precipita subito giù a picco o quasi, sono laghi che possono essere profondi anche duecento metri o più. E ci sono certi buchi, là in fondo, che hanno il potere di far scomparire per sempre la gente senza lasciare traccia; il giorno del giudizio universale ci si meraviglierà parecchio di veder riaffiorare da quegli abissi così tante donne ben impacchettate che vorranno prendersi la loro rivincita, scontente del freddo inferno di quell'acqua dove hanno soggiornato», trad. it. cit., p. 323).

als diese unheimliche Seele des Wassers, diese Augen des Wassers, die mich fixieren, diese Lippen des Wassers, die mich verschlingen wollen, na, da haben sich aber viel vorgenommen!²⁷

²⁷ Ivi, p. 104 («Le voci che sgorgano da quest'acqua non sono dunque né carezzevoli, né acute, preferirei addirittura le sgridate di un padre di famiglia, le recriminazioni di una madre oberata, gli strilli di un bambini che si è preso un paio di ceffoni, a quest'anima inquietante dell'acqua, a quest'occhi d'acqua che mi fissano, a queste labbra d'acqua che vogliono divorarmi, beh, si prefiggono roba da non poco!», trad. it. cit., p. 82).