CULTURA TEDESCA

Collana diretta da
SANDRA BOSCO COLETSOS e MARCELLA COSTA

14

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino (Fondo della ricerca locale 2012)

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review
che ne attesta la validità scientifica

Riscritture e ritraduzioni

Intersezioni tra linguistica e letteratura tedesca

a cura di

Marcella Costa e *Silvia Ulrich*

Edizioni dell'Orso
Alessandria

© 2015
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131. 252349 fax 0131. 257567
e-mail: info@ediorso.it
http://www.ediorso.it

Realizzazione grafica a cura di ARUN MALTESE (bibliotecnica.bear@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-6274-599-4

Donatella Mazza

Schatten (Eurydike sagt). Il viaggio linguistico di una moderna Euridice negli inferi dell'inconscio

1. Introduzione

Schatten (Eurydike sagt)[1] [*Ombre (Euridice dice)*] è un monologo scritto da Elfriede Jelinek per *Ein Sommernachtstraum – Blicke nicht zurück* (23.06.2012) [*Sogno di una notte d'estate – Non guardare indietro*], un evento della "Philarmonie Essen" dedicato al mito di Orfeo ed Euridice. La serata prevedeva, oltre all'intensa interpretazione del testo jelinekiano da parte di Johanna Wokalek assisa su una montagna di abiti, anche l'esecuzione dell'*Orfeo* di Monteverdi e il balletto *Cherché, trouvé, perdu* di Patrick Delcroix. Pochi mesi dopo, il 17 gennaio 2013, l'opera vede una prima viennese all'"Akademietheater des Burgtheaters", per la regia del sovrintendente Matthias Hartmann. La critica ha accolto sostanzialmente con favore queste due messe in scena e, pur sottolineando come il teatro della Jelinek resti un cimento non facile per il vasto pubblico, ha evidenziato una maggior linearità e un ritorno, seppure parziale, a una struttura più classica.

2. Miti moderni e modernità dei miti

Si potrebbe dire che l'opera della Jelinek sia un interrotto lavoro sui miti, forte anche della lezione di Roland Barthes, che nel mito vede un «*sistema semiologico secondo*. Ciò che è segno (cioè totale associativo di un concetto e di un'immagine) nel primo sistema, nel secondo diventa semplice significante»[2], quindi forma comunicativa che porta in sé una forza deformante,

[1] E. Jelinek, *Schatten (Eurydike sagt)*, © Rowohlt (per gentile concessione). *Schatten* in tedesco è sia singolare che plurale.

[2] R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957. Trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994, p. 196.

pronta ad assolutizzare i propri oggetti offrendoli come "natura". Sia che si tratti, come nel caso di *Ombre*, della rivisitazione di figure mitiche[3], oppure dello svelamento di miti "moderni", in tutta la sua opera la Jelinek scava le abitudini della lingua, usa una «sorta di tecnica xilografica»[4] fatta di contrasti, tratti stridenti e manipolazioni evidenti, per mettere in luce la potenza mistificante di un "significante" che non è solo forma, che postula un senso senza dichiararlo.

Qui la vicenda è, nell'insieme, quella nota, seppur mischiata a tratti moderni e vista, come risulta evidente fin dal titolo, dalla parte di Eurydike – ovviamente verrebbe da dire, essendo questo il testo di una delle scrittrici che più corrosivamente hanno indagato il rapporto fra i sessi. Si tratta di un lungo monologo in cui la protagonista racconta a una o più persone apostrofate direttamente, la sua vita accanto al cantore – anzi, al cantante pop adorato e perseguitato da una schiera di giovanissime fans urlanti –, il morso del serpente e la successiva trasformazione in ombra, l'arrivo del marito che pretende di riaverla e la definitiva separazione causata dal desiderio dell'uomo di fotografare il momento fatidico in cui il corpo avrebbe riconquistato l'ombra riluttante. I riferimenti mitologici non sono un "come se": Eurydike è una ninfa, il marito – mai chiamato Orpheus nel testo – è figlio del dio del sole («con Apollo non ha niente a che fare, da lui prende qualche volta in prestito i geni e il carro»[5]) e di una «musa di chissachecosa»[6]; ci sono inoltre diversi altri riferimenti, ad esempio a Phaeton e alle divinità degli inferi. I tratti moderni (il pop, le fans, i cellulari) non sono una similitudine o una parodia: fanno parte della "significazione"[7], o meglio sono, nell'operazione demistificante della scrittrice, provocazioni che lavorano sull'immagine e sul linguaggio per metterne a nudo i meccanismi.

Sull'impalcatura del mito e dei suoi tratti ammodernati si innesta, in forte contrapposizione, il percorso di Eurydike, che nella discesa agli inferi realizza la conquista di sé: «non sono più qua, sono»[8] è l'esclamazione con cui si chiude il monologo. Eurydike non "racconta"; nel momento stesso del dire e nel dirsi sperimenta una conquista di sé che si realizza, paradossalmente, nel suo

[3] Qui solo alcuni esempi: *Le nuvole* di Aristofane in *Wolken. Heim*; Elettra, Achille ed Ettore, nonché il coro in *Ein Sportstück*, *Erackle* di Euripide.

[4] E. Jelinek, *"Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*", in «TheaterZeitSchrift» 7 (1984), pp. 14-16, qui p. 14.

[5] «[…] mit Apoll hat der nichts zu tun, er leiht sich von ihm nur manchmal die Gene und den Wagen» (17).

[6] «Muse für Keineahnungswas», E. Jelinek, *Schatten*, cit., p. 7.

[7] R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. 199.

[8] «ich bin nicht mehr da, ich bin». E. Jelinek, *Schatten*, cit., p. 57.

progressivo scomparire. Se prima, in vita, la sua assenza era psichica e di genere («[…] da me, che sono diventata preziosa proprio perché sono il suo oggetto»[9]), ora che, ombra fra le ombre, sta scomparendo fisicamente, di lei rimane la voce – una voce che potendosi ora distaccare dalla rappresentazione del suo rapporto con il cantante, finalmente lo elabora e lo supera.

3. La lingua teatrale di Elfriede Jelinek

All'interno del dibattito sul "teatro postdrammatico"[10], la discussione sulle opere di Elfriede Jelinek è altrettanto vivace e intensa, anche se a tratti, forse, scomoda[11]. Che la scrittura drammaturgica, forse ancor più di quella narrativa, sia per la Jelinek un genere prediletto, sentito come congeniale alla propria estetica è un dato di fatto[12]; tale "essere congeniale" è però tutt'altro che una pacifica scelta di tratti stilistici con cui identificare la propria opera. Tanto meno richiede una dimostrazione la constatazione che la lingua e la parola nella sua opera siano fondanti, cosa che viene sottolineata con grande forza anche dalla motivazione con cui le è stato attribuito il premio Nobel per la letteratura[13] e che è – e deve essere – il vero punto di partenza di ogni riflessione critica su questa autrice. Il teatro di Elfriede Jelinek rifugge dalla bella forma e dai caratteri disegnati "scenograficamente", da psicologismi e compiaciute strizzatine d'occhio alla "vita vera". Ogni testo elabora in profondità il suo "linguaggio", perché è esso che ne determina gli andamenti e le peculiarità, non la vicenda o il protagonista.

[9] «[…] von mir, die ich wertvoll geworden, gerade weil ich sein Objekt bin […]». Ivi, p. 9.

[10] Elfriede Jelinek sembra sfuggire all'etichetta di "postdrammatica" – ad ogni etichetta, in realtà! –, la stessa definizione di certi suoi testi come "opere teatrali" viene talvolta messa in discussione ben oltre le indicazioni "postdrammatiche" di mancanza di una struttura classica, o di personaggi disegnati psicologicamente.

[11] Essendo qui impossibile dare una rassegna anche solo minima della critica, rimandiamo alla *Forschungsplattform Elfriede Jelinek*: https://fpjelinek.univie.ac.at/home/. Per la critica italiana si vedano in particolare i saggi di R. Caruzzi, M. Fancelli, L. Perrone Capano in R. Svandrlik, *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, Firenze, University Press, 2008. Inoltre, L. Secci (a cura di), *Il teatro di Elfriede Jelinek in Italia*, Roma, Aracne, 2012; L. Reitani, *Im Anfang war die Lust… Zur Rezeption Elfriede Jelineks in Italien*, in D. Bartens, P. Pechmann (a cura di), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*, Graz, Droschl, 1997.

[12] Oltre ai testi per il teatro, che rappresentano la parte preponderante della sua produzione, l'autrice ha scritto romanzi, poesie, sceneggiature e libretti d'opera, saggi. Cfr. M. Janz, *Elfriede Jelinek,* Stuttgart, Metzler, 1995.

[13] Cfr. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/press.html (data ultimo accesso: 2.03.2015).

Ombre è formalmente un lungo monologo, senza alcuna indicazione didascalica. Il flusso di parole presuppone però una controparte, a cui la protagonista si rivolge ripetutamente. Contrariamente ad altre opere, in cui la Jelinek ci aveva abituato a una scrittura drammaturgica molto libera, che di fatto rimette in discussione la stessa concezione del testo teatrale e della possibile messa in scena, c'è, qui, un personaggio, che viene nominato, seppur fra parentesi, sin nel titolo, e c'è una vicenda precisa; c'è quindi un apparente ritorno a una struttura più tradizionale del dramma. Un'attenta lettura del testo mette però chiaramente in luce come la protagonista citata sin dal titolo non sia in realtà un "personaggio", un "carattere", quanto piuttosto un intrecciarsi di discorsi diversi[14].

4. «In un certo senso ho lavorato sul testo in modo linguistico»[15]. Appunti per un'analisi

Non potendo certo esaurire in poche pagine tutti gli aspetti interessanti offerti dalla scrittura di questo testo, mi limiterò qui ad alcune notazioni che confluiscono in quella che mi pare essere la struttura portante dell'opera.

Il *plot* avanza cronologicamente, seppur fra lunghe digressioni, dal morso del serpente («Non so, cosa sguscia qui su di me […] Qualcosa penetra, fa male […]»[16]) alla definitiva scomparsa negli inferi («Sento strillare, mentre sto già svolazzando indietro […]»[17]). La narrazione avanza con apparente disordine e le frasi sembrano rincorrersi, richiamarsi l'un l'altra nell'uso quasi parossistico delle figure di parola, tra cui in particolare il poliptoto e la paronomasia, così facilitati dalla struttura morfologica della lingua tedesca. Le brevi parti narrative che percorrono il mito parrebbero la rete che tiene insieme la forza centripeta delle parole, ma ne vengono in realtà travolte.

Il monologo riporta, senza separarle nettamente, ma senza neppure mescolarle, narrazione e riflessione. Anzi sono proprio l'alternanza e i collegamenti fra queste modalità a segnare l'andamento del testo. A tratti è come se un'im-

[14] Nella prima viennese, la struttura composita dei discorsi, sia quelli della voce narrante che quelli impliciti nel suo dialogare con qualcuno, era messa scenicamente in grande rilievo: il monologo era suddiviso fra sette attrici che davano voce a diverse attitudini di Eurydike, un attore (il marito) e un pupazzo con fattezze molto simili a quelle dell'autrice mosso da un puparo.

[15] «Ich arbeitete gewissermaßen linguistisch am Text», E. Jelinek, *"Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*", cit. p. 15.

[16] «Ich weiß nicht, was gleitet da an mir herum […] Da dringt etwas ein, tut weh […]». E. Jelinek, *Schatten*, cit., p. 2.

[17] «Ich höre ein Kreischen, während ich schon zurücktaumle […]». Ivi, p. 55.

provvisa percezione della realtà interrompesse il corso dei pensieri, come arrivasse uno stimolo esterno a disturbare la riflessione e il flusso di parole. Qui un esempio:

> Semplicemente un'ombra non ha esperienze sensoriali. Che qualcuno le monti su, ci si sdrai sopra, o ci si sistemi anche lui, non diventa una serie di stati della coscienza, non è un bel niente, è ciò che è, niente. Davvero è sempre lì e canta! Chi afferra (= fassen) una cosa simile! Noi come un tappeto sotto i suoi piedi. Non sente neppure che da un pezzo sta lì, ritto su di me[18].

Non si tratta di un vero "flusso di coscienza", anche perché la donna ha un interlocutore (o più di uno), sul quale tornerò in seguito, che non è fittizio e con il quale dialoga.

Un aspetto di fondamentale importanza sta nel fatto che tutti i testi di Elfriede Jelinek sono fortemente intertestuali e intessuti di riferimenti e citazioni, non sempre facilmente e immediatamente identificabili. Talvolta, come qui, l'autrice aggiunge delle indicazioni esplicite; alla fine di *Ombre* si legge: «Poi, da leggere insieme: Adalbert von Chamisso: *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* – Sigmund Freud, assolutamente tutto. Ecco per voi – Ovidio: *Le metamorfosi*»[19]. Il fatto che simili "consigli" siano messi in conclusione a un testo pensato per il teatro e, quindi, destinato alla rappresentazione e non alla lettura, ne relativizza fortemente la necessità, ovvero lascia trasparire un altro genere di procedimento, diverso dal "dover riconoscere per capire". Le parole "prese a prestito" di un'autrice ben lontana dall'indulgere in giochetti intellettuali sono particolarmente interessanti perché aiutano a definire, si potrebbe dire, l'alfabeto del testo e focalizzano lo specifico procedimento linguistico di quell'opera:

> Il mio lavoro funziona quando mi riesce di far sì che la lingua parli, con un montaggio di frasi che mette a confronto i diversi linguaggi, ma anche con un cambiamento di parole o lettere che rivela le affermazioni dell'idioma. […] Il mio procedimento resta visibile e trasparente[20].

[18] «Es gibt einfach keine sinnliche Erfahrung für einen Schatten. Ob jemand auf ihn draufsteigt, sich auf ihn drauflegt, ob er sich selber hinlegt, das ist keine Reihe von Bewußtseinszuständen, das ist gar nichts, das ist, was es ist, nichts. Da steht er tatsächlich immer noch und singt! Nicht zu fassen! Wie ein Teppich unter seinen Füßen sind wir. Er merkt nicht einmal, daß er die ganze Zeit auf mir draufsteht!». Ivi, pp. 33-34.

[19] «Also, zum Mitlesen: Adelbert von Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* – Sigmund Freud, absolut alles. Das haben Sie dann davon. – Ovid: Metamorphosen». Ivi, p. 57.

[20] «Meine Arbeit funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen,

Le tre indicazioni che troviamo alla fine di *Ombre* non appaiono sorprendenti. Ovviamente non l'ultima, che indica la fonte classica della vicenda, ma neppure, fin dal titolo, lo *Schlemihl*. Quest'ultimo ci offre un buon esempio di come funziona la tecnica intertestuale della Jelinek. Il monologo vi fa riferimento ripetutamente[21] e in modo particolare (ed esplicito) quando Eurydike, il cui corpo svanisce insieme alla vita lasciando solo gli abiti – gli amati abiti – e diventando ombra, ancora sente la realtà delle cose intorno a sé. Attraverso il filtro delle sue parole si intuisce la concitazione intorno alla donna morente:

> […] Ma cosa succede a me? Cosa succede a me, che presto sarò solo il mio stesso involucro? […] Qualcuno si inginocchia e con ammirevole abilità fa qualcosa […] Finalmente vengo distaccata da me, ma senza che io debba rimanere io! […] Sono il mio abito! […] poiché lui prende me, l'abito stessissimo, […] mi arrotola, […] Un po' preoccupata che questo abito senza di me, cioè in effetti che io senza di me, che io in quanto abito non possa esistere. Non esistere agli occhi dei freddi-di-cuore che mi scrutano, che mi sottopongono a visita, no, quella [Euridice] non va, non importa ciò che indossa […] Le persone per bene usano portare con sé la propria ombra, quando camminano al sole […] Ma per bene non lo sono mai stata[22].

La storia fantastica di Chamisso concretizza l'esistenza dei *Kaltherzigen*, delle convenzioni e delle apparenze, e in filigrana serve a dare uno spessore al mondo che Eurydike sta abbandonando. Benché la vicenda sia capovolta – qui si tratta di un'ombra che ha perso il corpo che la getta, nello *Schlemihl* di una persona senza ombra – e opposta sia l'immagine degli inferi, uguale è il mondo

durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt. […] Mein Verfahren bleibt sichtbar und durchsichtig.». E. Jelinek, *"Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*", cit., p. 15.

[21] Due sono i lessemi che conducono il dialogo con la storia fantastica di Chamisso: *ordentlich* e il verbo *rollen*: «[…] wenn ich mich fest rolle, kann mein Körper mich nicht mehr aufrollen, […]» («[…] se mi arrotolo strettamente, il mio corpo non mi può più srotolare»). Ivi, p. 52.

[22] «[…] Was geschieht da mit mir? Was geschieht da mit mir, die ich bald nur noch meine eingene Hülle sein werde? […] Da kniet jemand, und mit bewundernswürdiger Geschicktlichkeit tut er etwas […] Endlich werde ich von mir abgelöst, aber ohne ich bleiben zu müssen! […] Ich bin mein Anzug! […] denn er nimmt mich, den Anzug höchstselbst […], rollt mich zusammen, […] Habe etwas Sorge, daß dieser Anzug ohne mich, daß also eigentlich ich ohne mich, daß ich als dieser Anzug nicht bestehen kann. Nicht bestehen vor den Augen der Kaltherzigen, die mich mustern, die mich zur Musterung vorführen, nein, die [Euridike] geht nicht, egal was die anhat […] Ordentliche Leute pflegen ihren Schatten mitzunehmen, wenn sie in die Sonne gehen […] Aber ordentlich war ich nie». Ivi, pp. 23 -24. La frase «Persone per bene […]» è presa letteralmente dal secondo capitolo dello *Schlemihl* e sintetizza nitidamente la riprovazione degli altri.

"altro": quello da cui Schlemihl scapperà infine, rifugiandosi nella natura grazie agli stivali delle sette leghe, e quello che l'Eurydike jelinekiana abbandona, *endlich!*, per ritrovare se stessa.

«Freud, assolutamente tutto»: oltre a sottolineare l'evidente importanza del grande psichiatra come chiave di lettura, questa esortazione contiene l'indicazione precisa a non fermarsi ad eventuali citazioni – effettivamente presenti –, ma di vedere nella teoria psicoanalitica la vera intelaiatura su cui si sviluppa la vicenda. La tentazione di cercare le citazioni viene sollecitata già nelle primissime pagine del testo: «[…] forse non potrò più lavorare ai fornelli, né al mio manoscritto appena iniziato […] Dalla mia canna esce liquido, scorre su un bianco foglio di carta, […] o è calpestare la madre terra dal basso che sto sentendo?»[23] Queste immagini sono prese direttamente dalle prime pagine di *Hemmung, Symptom und Angst* [*Inibizione, sintomo e angoscia*] (1926)[24], in cui Freud rivede e approfondisce la sua teoria dell'angoscia. Questo testo in particolare è, in effetti, l'ossatura intorno a cui si sviluppa il cammino di Eurydike verso le profondità – degli inferi? dell'inconscio? – e la Jelinek lo riconosce con un omaggio cifrato:

> Lui [il cantante] mi vede solo come una parte del suo corpo, non mi può vedere in nessun altro modo. Chiaro. E la permanenza e l'impossibile inibizione di questo processo d'investimento, che corrisponde alla permanenza ed impossibile inibizione del suo dolore, necessariamente sentito da lui come vero, terribile dolore fisico, portano a uno stato, portano lui a uno stato che, come posso dire, ah già, l'ha già detto qualcuno per me, grazie, dunque la permanenza e la scamiciatura, hem, la disinibizione, no, non è neppure così, l'impossibile inibizione in lui portano a uno stato di totale impotenza[25].

[23] «[…] vielleicht werde ich nicht mehr am Herd und nicht mehr an meinem frisch angefangenen Manuskript arbeiten können […] Aus meinem Rohr tritt Flüssigkeit aus, es fließt auf ein weißes Blatt Papier, […] oder ist es ein Stampfen der Mutter Erde von unten herauf, das ich spüre?». Ivi, p. 2.

[24] S. Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, 1926. Trad.it. di M. Rossi, *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Opere 1924-1929*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1980, pp. 238-317 (qui pp. 239-240).

[25] «Er [der Sänger] sieht mich nun als Teil seines Körpers, er kann mich gar nicht anders sehen. Klar. Und die Kontinuität und Unhemmbarkeit dieses Besetzungsvorgangs, die der Kontinuität und Unhemmbarkeit seines Schmerzens entspricht, den er als echten, furchtbaren Körperschmerz erfahren muß, bringen einen Zustand hervor, bringen ihn in einen Zustand, der, wie soll ich sagen, ach ja, es hat schon jemand für mich gesagt, danke, also die Kontinuität und die Ungehemmtheit, äh, die Ungehemmtheit, nein, auch nicht, die Unhemmbarkeit bringen dann bei ihm einen Zustand der totalen Hilflosigkeit hervor». E. Jelinek, *Schatten*, cit., pp. 13-14. Cfr. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, cit., p. 314.

Le riflessioni di Eurydike tratteggiano un vero e proprio percorso psicoanalitico, anzi due contrapposti, quelli della ninfa e del marito. Ma al di là di singoli nodi fondanti, pur presenti, come figura materna e paterna, trauma della nascita, pulsioni sessuali infantili ecc., sono l'andamento narrativo e la concreta realizzazione linguistica che, forti del loro compito di «raggiungere una presa di coscienza di situazioni e dati di fatto»[26], tendono a riprodurre le strutture di un discorso, quello psicoanalitico, che è già di per sé un lavoro sul e col linguaggio. Propongo, come esemplificazione (necessariamente solo approssimativa), un lungo brano in cui Eurydike "lavora" sui concetti di *Trauer* e *Depression*,

> Sta lavorando in lui, lo vedo. Il lutto sta lavorando con forza in lui, è l'opera del lutto, come vedo ora. […] Sento il calpestio fin qui […] sì, la depressione è un lutto che è andato a scuola e che là ha davvero imparato qualcosa. Ha una dimensione più grandiosa, la depressione, che ci sia ancora, che lo stia visitando in questo momento? […] La grandezza della melanconia è proprio nel fatto che, a differenza del lutto, in cui il mondo è diventato desolato e vuoto, è l'Io del depresso, il suo Sé in somma persona, no, in profonda persona, ad essere diventato completamente vuoto. Svuotato. […] Ma in lui [il cantante] persino la mia perdita pare, come posso dire, rafforzare il suo Io. […] Il depresso è la più grande macchina per esaudire i desideri che ci sia. Se li crea da solo, i desideri […] Degradazione – viene consegnata all'istante, anche l'esclusione dall'umanità – prego, arriva subito! Ma cosa produco io, cosa produce la mia perdita? Niente altro che ottuso, vuoto lutto. Fin qui ce la fa davvero chiunque. […] C'è da chiedersi solo, perché doveva ammalarsi per diventare finalmente accessibile alla verità […] Cosa vuole? Riavermi? Credo davvero che mi voglia riavere. Come se fossi un oggetto qualunque, no, naturalmente volevo dire un oggetto amato[27].

[26] «[…] um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen». E. Jelinek, "*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*", cit., p. 14.

[27] «Es arbeitet in ihm, das sehe ich. Die Trauer arbeitet fest in ihm, es ist die Trauerarbeit, wie ich jetzt sehe. […] Ich höre das Stampfen bis hierher […] ja, die Depression ist Trauer, die in die Schule gegangen ist und dort auch wirklich was gelernt hat. Die hat mehr Größe, die Depression, vielleicht ist sie ja schon wieder da, vielleicht besucht sie ihn gerade wieder? […] Das Große an der Melancholie ist ja, daß, im Gegensatz zur Trauer, in der die Welt öd und leer geworden ist, das Ich des Depressiven, sein Selbst höchstselbst, nein, tiefselbst vollkommen leer wird. Ausgeleert. […] Aber sogar mein Verlust scheint bei ihm, wie soll ich sagen, sein Ich zu stärken. […] Der Depressive ist die größte Wunscherfüllungsmaschinerie, die es gibt. Er schafft sich seine Wünsche ja selbst […] Entwürdigung – wird sofort geliefert, auch Ausstoßung aus der Menschheit – bittesehr, kommt sofort! […] Aber was erzeuge ich, was erzeugt mein Verlust? Nichts als stumpfe, schale Trauer. Das bringt nun wirklich jeder fertig. […] Es fragt sich nur, warum er erst krank werden muß, um endlich der Wahrheit zugänglich zu werden […] Was will er denn? Mich zurückhaben? Ich glaube wirklich, der will mich wieder zurückhaben. Als wäre ich ein beliebiger Gegenstand, nein, ich meine natürlich: ein geliebter Gegenstand». E. Jelinek, *Schatten*, cit., pp. 26-28.

Il mito dell'amore che vince persino la morte si trasforma in una spietata analisi del rapporto fra i sessi come possesso e investimento (*Besetzung*) sull'oggetto, un rapporto che si propone come tentativo di controllare l'angoscia e allo stesso tempo sua proiezione, come coazione a rivivere lo stato di impotenza psichica provata nell'infanzia:

> Anche in età infantile gli impulsi sessuali non scarseggiano (gebrechen), fino a quando uno non viene spezzato (brechen) lui stesso. Tutto questo si sviluppa nell'infanzia, sviluppati ora, più tardi sarai danneggiato! Reazione abnorme a impressioni sessuali, incarnate nel cantante […][28].

È interessante, a questo punto, considerare chi sia, o meglio chi siano gli interlocutori della ninfa, chi si celi dietro a quel *Sie* cui Euridike si rivolge costantemente nel corso del testo. L'indefinitezza, anche di numero, insita nel pronome di cortesia viene abilmente sfruttata per supportare la complessità dell'intreccio dialogico. *Ombre* non presenta un solo interlocutore, come d'altra parte, lo si è già accennato, tende ad accentuare la struttura composita della figura della protagonista. Lasciamo da parte i numerosi discorsi indiretti liberi in cui la ninfa immagina di parlare con qualcuno o da lei attribuiti ad altri. Più significativi per il nostro discorso sono i pronomi anaforici che rimandano a qualcuno cui Eurydike espone la sua storia e le sue riflessioni. Il pubblico? Certo. Ma l'indicazione non è così univoca e chiara come, ad esempio in *Macht nichts* [*Fa niente*] (1999), dove una famosa attrice (Paula Wessely) si rivolge ai «cari viennesi» accorsi al suo funerale. In molti punti del testo si coglie infatti che la ninfa non si rivolge solo a uno o tanti spettatori che si limitano ad ascoltare, ma dialoga con qualcuno che interloquisce:

> Sono già in nessun-luogo, ma no, non nel luogo-di-cura, che cosa pensa mai. Non c'è più niente. No, non è vero, il mio vestito c'è ancora. Io sono il vestito. Io sono un vestito. È questa la punizione? Per che cosa? Perché mi hanno interessato solo sempre i vestiti? […] anche questa poi![29]

[28] «Auch im Kindesalter gebricht es schließlich nicht an sexuellen Regungen, bis man dann selbst gebrochen wird. Das entwickelt sich alles in der Kindheit, entwickle dich jetzt, werde später geschädigt! Abnorme Reaktion auf sexuelle Eindrücke, verkörpert im Sänger […]». E. Jelinek, *Schatten*, cit., p. 5.

[29] «Bin wohl schon im Keinort, aber nein, doch nicht im Kurort, wo denken Sie hin. Nichts ist mehr da. Nein, stimmt nicht, mein Kleid ist noch da. Ich bin das Kleid. Ich bin ein Kleid! Ist das die Strafe? Wofür? Daß mich immer nur Kleider interessiert haben? […] das auch noch!». Ivi, p. 8. Una traduzione italiana deve qui necessariamente disambiguare il pronome anaforico, scegliendo il singolare o il plurale, a seconda del contesto. Altri esempi: «[…] sì, proprio come la mia opera, bene che me lo dice, ma non sarebbe stato necessario» («[…] ja, genau wie mein Werk, gut, daß Sie mir das sagen, das wäre aber doch nicht nötig gewesen!»). Ivi, pp. 11-12;

L'andamento del discorso per digressioni e per assonanze, per immagini che si accavallano, gli improvvisi bagliori di realtà che squarciano la macina del pensiero, gli scatti repentini di presa di coscienza, la presenza di alcuni lapsus, i tentennamenti, anche le ripetute negazioni («ma cosa va a pensare»)[30] fanno pensare a una lunga seduta psicoanalitica nel corso della quale Eurydike penetra nell'intrico delle pulsioni, delle inibizioni, dell'angoscia. Dopo il flash fatale, Eurydike esclama:

> […] morbidamente scorro indietro su un paio di gradini, nell'oscurità, ombra verso ombre […] scorro indietro, ancora un oscuro rigagnolo sulla pietra, uno più o meno, è uguale, scomparso senza tracce, poiché non ero il rivolo, non ero neppure ombra, ero oscurità e vuoto […][31]

Ha compiuto la sua discesa agli inferi superando le rimozioni e le inibizioni. L'ha compiuta, come ogni paziente disteso sul lettino psicoanalitico, sul filo delle parole e lungo i percorsi di un testo *in progress*, in cui è davvero il linguaggio a farsi senso.

«Ma no, no, che cosa va a pensare» («Aber nein, was denken Sie»). Ivi, p. 23; «I capi non li sento. Ma non li ho neppure mai visti, i morti non hanno superiori, cosa va a immaginare!» («Ich höre die Chefs nicht, gesehen habe ich sie auch noch nie, die Toten haben keine Vorgesetzten, wie Sie sich das wieder vorstellen!». Ivi, p. 44.

[30] Per Freud il contenuto rimosso di una rappresentazione o di un pensiero può arrivare alla coscienza a condizione di lasciarsi negare.

[31] «[…] weich rinne ich über die paar Stufen zurück ins Dunkel, Schatten zu Schatten […] ich rinne zurück, noch ein dunkles Rinnsal auf dem Stein, eins mehr oder weniger, egal, spurlos verschwunden, denn ich war nicht Rinnsal, ich war nicht einmal Schatten, ich war Dunkelheit und Leere […]». E. Jelinek, *Schatten*, cit., pp. 55-56.